

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury  
Dějiny výtvarného umění

Alena Volrábová

**Vývoj umění kresby v německy mluvících zemích  
od 15. do 1. poloviny 17. století  
s ohledem na její zastoupení v českých a moravských sbírkách**

**The Development of the Drawing Art in German Speaking  
Countries  
from the 15<sup>th</sup> to the First Half of 17<sup>th</sup> Century  
Regarding its Representation in Czech and Moravian  
Collections**

Disertační práce

vedoucí práce – prof. PhDr. Lubomír Konečný

2011

Chtěla bych poděkovat všem, kteří mi byli při této práci nápomocni radou: zejména Achimu Rietherovi, Szilvii Bodnár, Tilmanu Falkovi, Gode Krämerovi a Andrew Robisonovi, dále Lubomíru Konečnému, pak chci také poděkovat za pomoc a trpělivost všem kolegům ze Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze a v neposlední řadě děkuji za podporu své rodině.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

## Obsah

Abstrakt .....	1
Úvod.....	5
Stav dosavadního bádání.....	6
Techniky kresby ve střední Evropě od v 15. až 17. století.....	10
Zastoupení německé kresby v českých sbírkách .....	14
Kresby pozdního středověku .....	19
2. polovina 15. století .....	24
Konec 15. století a počátek 16. století - současníci Albrechta Dürera	
Albrecht Dürer .....	35
Malí mistři první generace .....	37
Augsburský okruh 1. poloviny 16. století .....	54
Malí mistři mladší generace .....	63
Samostatnou cestou .....	69
Odkaz velkých mistrů cestou k manýrismu .....	72
Švýcarsko v 16. století .....	75
Jihoněmecká centra 2. poloviny 16. století .....	89
Vazby s Rakouskem .....	99
Mnichov mimo vévodův okruh .....	104
Vně hlavních center .....	109
Augsburg kolem 1600 .....	113
Dílenské kresby augsbursko-mnichovského okruhu .....	121
Vazby s Prahou .....	124
Slezsko a severní oblasti Německa .....	129
1. polovina 17. století a doznívání manýrismu .....	132
Závěrem .....	140
Literatura .....	143
Seznam vyobrazení .....	157
Obrazové přílohy .....	173

## **Abstrakt**

Práce se zabývá vývojem kresby v německy mluvících zemích od počátků 15. století, kdy ještě doznívaly pozdně gotické tradice, dále obdobím manýrismu v 16. století, až do 1. poloviny 17. století, ve kterém již nastupoval barokní umělecký směr.

Úvodní kapitola se věnuje stavu dosavadního bádání, jenž se odehrával a stále odehrává zejména mezi německými badateli. V Čechách se mu věnovala ve své kandidátské práci v roce 1969 Eliška Fučíková, po té se tématu dotkl Pavel Preiss, v současné době Lubomír Slavíček. Další kapitola se zabývá technikou kresby v těchto obdobích se zřetelem na perokresbu obvyklou v Německu a následuje shrnutí typických znaků německé kresby, která se většinou vyznačovala oproti soudobé italské kresbě větší uzavřeností a pevností objemu.

Část o zastoupení německé kresby v českých sbírkách je věnována jednak provenienci kreseb a z toho vyplývající obsah muzejních sbírek v českých zemích, jenž poměrně dobře zastupuje vývoj sledovaného tématu, ačkoliv zde citelně chybí listy Albrechta Dürera.

Základní korpus práce pak sleduje prostřednictvím okruhů vývoj kresby v německy mluvících oblastech ilustrovaný příklady nacházející se ve veřejných sbírkách.

Lze se opřít o několik velmi kvalitních listů z 1. poloviny 15. století, dále jsou k dispozici kresby z 2. poloviny 15. století. Tvorbu významného mistra tohoto období Martina Schongauera je doložen kresbami z jeho okruhu nebo dobovými – dílenskými kopiemi. Největší prostor je věnován vývoji německé kresby v 16. století. Přes absenci Dürerových děl bylo možné vytvořit poměrně plynulý vývojový přehled umění kresby z 1. poloviny 16. století, který je možné ilustrovat prostřednictvím prací Hanse Baldunga zv. Grien, Hanse Holbeina st.,

Josta Ammana nebo Jörga Breue a řady dalších autorů na Dürera více či méně navazujících.

Zvláštní kapitola je věnována švýcarskému umění 16. století, které bylo výrazně podmíněno tamní produkcí malovaných okenních výplní. Některé návrhy na tyto vitraje, jako kresba Christopa Murera, náleží k nejlepším kresbám oblasti.

Kresba 2. poloviny 16. století, kdy středoevropské umění bylo zejména pod vlivem mezinárodního manýrismu, který se rozvinul zejména v jižním Německu, je reprezentována zejména dílem tehdejší vůdčí osobnosti Mnichovsko-augsburského prostředí Friedricha Sustrise, dále kresbami Hanse Rottenhammera, Johanna Mathiase Kagera, Hanse Krumpera a dalších, méně známých, nicméně dobrých umělců. Početná produkce jihoněmeckých center je průběžně ilustrována dalšími pracemi včetně kreseb dílenských, zařaditelných do určitých okruhů. Zvláštní kapitoly jsou věnovány vazbám s jinými teritoriálně-kulturními oblastmi, jako například Rakouskem nebo také s Prahou, kam někteří tvůrci jako Hans von Aachen rovněž náleželi. Pozornost je také zaměřena na možné užší vlivy jihoněmeckého umění na pražské kresby mimo rudolfínský dvůr. Severní oblasti německy mluvících zemí jsou zde reprezentovány příklady kreseb drážďanského, vratislavského nebo také coburského okruhu.

Závěrem práce sleduje pozvolný nástup baroku v kresbách 1. poloviny 17. století, jehož principy se stále zřetelněji prosazovaly v díle např. Hanse Friedricha Schorera, ale také v kresbách Mattäea Meriana st., zejména však Michaela Herra, jímž náš přehled v závěru končí.

## **Abstract**

The thesis deals with the development of drawing in German-speaking countries since the early 15<sup>th</sup> century, when the late Gothic traditions still echoed, to mannerism in the 16<sup>th</sup> and first half of the 17<sup>th</sup> centuries, when the Baroque enjoyed its ascent.

The introductory chapter is dedicated to the current state of ongoing research, especially in Germany. Eliška Fučíková, in her Candidate of Sciences (CSc.) thesis in 1969, and later Pavel Preiss and today Lubomír Slavíček, have dealt with the subject in Bohemia. The next chapter deals with drawing techniques in the respective periods, with a focus on the pen drawing common in Germany at the time. The chapter that follows summarises the typical characteristics of German drawing, which was usually more confined and firm in volume than the Italian drawing of the time.

The section addressing the representation of German drawing in the Czech collections is dedicated to the provenance of the drawings and the resulting repertoire of the museum collections in the Czech Lands. The explored theme is well represented for the most part, despite a painful lack of drawings by Albrecht Dürer.

The thesis' main section follows the development of drawing in different art circles in German-speaking regions, illustrating its subject with examples found in public collections.

I can rely on several excellent-quality graphic sheets from the first half of the 15<sup>th</sup> century as well as drawings from its second half. Drawings done by artists in Martin Schongauer's circle or contemporary workshop copies illustrate the work of this leading master of the period. The most extensive section is dedicated to the development of 16<sup>th</sup>-century German drawing. Despite the absence of works by Dürer, a developmental overview of the art of drawing in the first half of the 16<sup>th</sup> century is created and illustrated using works by Hans

Baldung called Grien, Hans Holbein the Elder, Jost Amman and Jörg Breu as well as many other artists who more or less followed Dürer.

A special chapter is dedicated to 16<sup>th</sup>-century Swiss art, which was strongly influenced by local stained glass window production. Some of these stained glass designs, such as drawings by Christoph Murer, are among the best drawings in the region.

Drawing from the second half of the 16<sup>th</sup> century, when Central European art was greatly influenced by the international Mannerism that developed in southern Germany and elsewhere, is represented by the work of Friedrich Sustris, a leading figure in the Munich-Augsburg milieu, or drawings by Hans Rottenhammer, Johann Mathias Kager, Hans Krumper and other lesser-known though skilled artists. The abundant production of south German centres is illustrated by other artworks, including workshop drawings that may be categorised. Special chapters are dedicated to ties with other territorial-cultural regions like Austria, but also Prague, where some of the artists, such as Hans von Aachen, lived. Possible narrower influences of south German art on Prague drawing outside the court of Emperor Rudolf II are also addressed. Works from the Dresden, Wrocław and Coburg circles represent the northern regions of the German-speaking countries.

The thesis' final section traces the gradual ascent of the Baroque in drawings of the first half of the 17<sup>th</sup> century, its principles employed most conspicuously in the work of Hans Friedrich Schorer, among others, but also in the drawings of Matthäus Merian the Elder and especially Michael Herr, the last artist dealt with in the thesis.



## Úvod

Vývoj kresby v německy mluvících zemích od 15. do 1. poloviny 17. století, jenž se opírá o její příklady z veřejných sbírek v České republice, je založen na několikaletém soustavném studiu této problematiky. V základě staví na dvou soupisových katalogích, které jsem vydala v roce 2003 a 2007 a které znamenaly zjištění dostupnosti německých kreseb u nás a jejich následné odborné zpracování. Jen málokteré byly před tím veřejně publikovány; přinejlepším byly součástí nevydaných prací. Ve sbírkách v našich zemích nalezneme německé kresby zejména v Národní galerii v Praze, v Moravské galerii v Brně, několik příkladů ve sbírkách Arcibiskupství Olomouckého, Zámku Kroměříž a některé se nacházejí ještě v Památníku písemnictví v Praze, v Regionálním muzeu v Teplicích a ve Slezském zemském muzeu v Opavě. Tato práce vychází z poznatků z obou katalogů a řady následných korektur a doplnění, zejména pokud došlo k posunu autorství nebo upřesnění ikonografie apod., dále zahrnuje některé další, prozatím nepublikované kresby.

V poslední době se zřejmě pod vlivem donedávna vlivného sociologického směru dějin umění pozvolna upouští od snahy vždy určit autora každé kresby a mnohdy lze také skutečně určit jen autorský okruh. Nicméně i autorsky neurčená díla dokládají šíři a kvalitu té které umělecké oblasti a lze jimi ilustrovat mnohé vývojové aspekty.

Cílem disertace není zjistit zastoupení německé kresby v našich sbírkových fondech a jejich katalogizace, jako tomu bylo u výše zmíněných publikací, ale jde o souvislý přehled vývoje německé kresby v určených historických obdobích, doložený příklady z českých sbírek. V uvedených obdobích byl poměrně pestrý a odehrával se většinou v určitých centrech. Z toho pak přirozeně vyplynula struktura práce dělená do teritoriálních a kulturních okruhů, případně jejich vzájemných vazeb a vlivů.

Přestože v našich sbírkách není bohužel zastoupen snad nejvýznamnějších kreslíř tohoto období Albrecht Dürer, bylo možné vývojový přehled doložit díly jiných autorů. V ojedinělých případech jsou zařazeny kresby i ze zahraničních sbírek pro dokreslení některých souvislostí. Z těchto hledisek je tedy na následujících stránkách sledován vývoj umění kresby německých kreslířů od pozdního středověku do počátků baroku.

### **Stav dosavadního bádání**

Kresby starých německých mistrů byly a mnohdy ještě jsou poněkud ve stínu zájmu o kresby jejich italských nebo i nizozemských současníků. Snad jen dílo Albrechta Dürera v tomto směru bylo (a je) předmětem velké pozornosti, která souvisela s neustávající úctou k tomuto mistru, a to nejen v Německu samotném. Jeho ostatní současníci zůstávali – co se kresby týče - poněkud ve stínu.

Soustavnému badatelskému zájmu se německá kresba začala těšit ve 20. a zejména 30. letech 20. století. Badatelé Otto Benesch, Bernhardt Degenhart, Friedrich Winkler, Elfried Bock, Joseph Meder a další, se jí začali cíleně věnovat a vydávat souhrnné práce a soupisové katalogy. Zájem německých badatelů o vlastní staré umění však v té době zřejmě také posléze souvisel s vzednutím nacionalismu a v některých pracích zejména ze konce 30. a válečných let bohužel nelze přehlédnout dobovou rétoriku.<sup>1</sup> Odborným kvalitám prací to však neubírá. Významnými středisky, odkud se rozvíjel zájem o německou kresbu byly například Berlínský Kupferstichkabinett, sbírka Universitätsbibliothek Erlangen a Vídeňská Albertina, kde se jí soustavně věnovali zejména Elfried Bock a Otto Benesch. Rady obou například využíval významný brněnský sběratel Arnold Skutezky, v jehož sbírce se zachovaly

---

<sup>1</sup> Rozbor kresby Hanse Baldunga Griena s rétorikou nacionalismu lze číst např. u Carla Kocho, jenž hovoří o „hrdé rase“ apod. KOCH Carl: Die Zeichnungen Hans Baldungs Griens, Berlin 1941, č. kat. 108.

mimořádně kvalitní listy. Soupisové korpusy nebo katalogy mistrovských děl obou jmenovaných sbírek jsou dodnes základními autoritami pro studium tématu; na ně pak navazovali mladší badatelé.<sup>2</sup> Zatímco výše jmenovaní byli historiky umění širšího záběru, postupně se začal obor diferencovat a později se již odborníci často soustředili jen na staré kresby, protože ruku v ruce s rozvojem zájmu o ni vyvstávalo povědomí o obtížnosti znalectví, které vyžaduje dlouhodobou soustavnou práci.

Bádání se také začalo dělit na specializace podle období: kresby vrcholného a pozdního středověku se postupně stávaly zvláštním oborem, zatímco německá renesance, již „kralují“ kresby Albrechta Dürera, zahrnuje ještě další specifika. Propojenost mezi pozdním středověkem a počátkem 16. století nicméně vede mnohé odborníky k zájmu o obě tato na sebe navazující období. Dnes se německým kresbám středověku soustavně věnuje zejména Stefanie Buck,<sup>3</sup> Guido Messling, nebo také Michael Roth z berlínského Kupferstichkabinetu,<sup>4</sup> významnou autoritou je v této oblasti Fritz Koreny, který vývoj nejstarších německých kreseb - včetně badatelského zájmu o ně - shrnul v článku z mezinárodního symposia v Mnichově v roce 2005, věnovaného právě německé kresbě.<sup>5</sup> Koreny jako samozřejmou součást německého kulturního prostředí –oprávněně - chápe také Čechy. Úzké vazby mezi kresbami jižního Německa a Rakouska nelze přehlédnout a dále na ně také lehce narazíme.

---

<sup>2</sup> BENESCH Otto / TIETZE Hans / TIETZE-CONRAT E.: Beschreibenden Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina V. Die Zeichnungen der Deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus, Albertina Wien, 1934. BOCK Elfried / FRIEDLÄNDER Max: Handzeichnungen Dutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin 1921. BOCK Elfried: Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt am Main 1929.

<sup>3</sup> BUCK Stephanie: Wendelpunkte deutscher Zeichnekunst. Spätgotik und Renaissance in Städel, Kunstmuseum Städel, Frankfurt am Main 2003. Ostatní dále v textu.

<sup>4</sup> Zabývá se zejména kresbami Matthiase Grünewalda a Albrechta Dürera. ROTH Michael: Matthias Grünewald. Zeichnungen und Gemälde, kat. Kupferstichkabinett Berlin, 2008. ROTH Michael: Dürers Mutter: Schönheit, Alter und Tod im Bilder der Renaissance, kat. Kupferstichkabinett Berlin, 2006.

<sup>5</sup> KORENY Fritz: Aspekte deutscher Zeichnung der Spätgotik. Materialien zur Deutung regionaler Stilmerkmale. in LAUTERBACH Iris / STUFFMANN Margaret: Aspekte deutscher Zeichenkunst, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2006.

Avšak nejen v Německu nebo ve Švýcarsku se v posledních desetiletích věnují badatelé nejstarší německé kresbě.<sup>6</sup> John Rowlands vydal v roce 1993 soupisový katalog sbírky Britského musea.<sup>7</sup>

Pochopitelně se velká část badatelů věnuje zvláště kresbám Albrechta Dürera. Jeho kvalitou zcela mimořádné, mnohdy nadčasové a obdivuhodně početné kreslířské dílo, jenž v roce 1981 sepsal Walter L. Strauss, je neustále studnicí badatelských témat a výzev k novým pohledům na jeho dílo.<sup>8</sup> Ostatně umělecké – kreslířské dění v německy mluvících zemích v 1. polovině 16. století je natolik široké a mnohovrstevnaté, že je lze těžko souhrnně obsáhnout a toho zrcadlem je také odborná literatura zabývající se jím.<sup>9</sup>

Druhá polovina 16. století je v centru zájmu poněkud jiné a řekněme hned že užší skupiny badatelů. Nejvýznamnějším byl v posledních desetiletích v tomto směru Heinrich Geissler. Dosáhnout jeho stupně znalectví, založeného na neutuchajícím průzkumu nejrozličnějších sbírek se nelehko získává a prozatím nemá svého nástupce. Geisslerův obsáhlý archiv byl po jeho náhlé smrti bohužel prodán do J. Paul Getty Musea v Los Angeles, a tak dnešní badatel musí jet studovat přehled německé kresby kolem roku 1600 do USA. Geissler ale stihl po sobě zanechat velkolepý dvojdílný katalog obsahující přehled všech kreslířů, kteří se v německy mluvících zemích od roku 1550 do roku 1650 vyskytli a který obsahuje též některé příklady z českých sbírek.<sup>10</sup> Autor však do korpusu zařadil také např. Václava Hollara nebo Antonia Marii Vianiho, Jorise Hoefnagela a další. Tento široký výběr ilustruje umělecké dění ve střední Evropě v té době, ale z hlediska uceleného pohledu na problematiku poněkud

---

<sup>6</sup> FALK Tilman: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel. Teil I. Das 15. Jahrhundert. Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, Die Basler Goldschmiedrisse, Basel 1979.

<sup>7</sup> ROWLANDS John: Drawings by German Artists and Artists from German-speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists born before 1530, I., II., British Museum, London 1993.

<sup>8</sup> STRAUSS W. I., The Complete Drawings of Albrecht Dürer, 6 vols., New York, 1981. Další nepřehledná dürerovská literatura týkající se zejména kreseb je selektována v BARTRUM Giulia: Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist, The British Museum Press, London 2002.

<sup>9</sup> Zásadní tituly v tomto ohledy jsou citovány dále.

<sup>10</sup> GEISLER Heinrich: Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540-1640 I., II., kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1979.

komplikuje např. snahu o celkovou charakteristiku. Znalost Geisslerova díla je nicméně podmínkou pro základní orientaci v dané oblasti.

V poslední době se kresbami toho mladšího období zabývá několik zahraničních badatelů, jako např. Achim Riether, Hans Martin Kaulbach, nebo Tilman Falk (jenž „postoupil“ ze starších období) a někteří další, jejichž zpravidla dílčí publikace jsou více či méně známé. Kromě publikování několika listů z českých a moravských sbírek v Geisslerově korpusu byl donedávna obsah našich sbírkových fondů pro zahraniční badatele velkou neznámou. Malou výjimkou byla například Jutta Grewenig, jejíž diplomová magisterská (taktéž nepublikovaná) práce se zabývala kresbami Hanse Friedrich Schorera a obsahuje též početnou kolekci z pražské Národní galerie.

Mezi českými badateli se tématem dříve zabývala zejména Eliška Fučíková, jejíž disertační práce z roku 1969, kde poprvé zmapovala německé kresby obsažené v českých sbírkách, bohužel nevyšla tiskem.<sup>11</sup> Po té se soustředila na její hlavní zájem – rudolfínské umění. Její disertace obsahuje řadu cenných informací, nicméně některé kresby, o kterých dnes víme ve své době ještě neznala, u některých se časem posunulo autorské určení apod. Tato práce byla donedávna jediným vodítkem pro bádání v dané oblasti. Kresbami z německých oblastí, jež se již dotýkají začátku baroku se ještě okrajově zabýval Pavel Preiss, jenž některé publikoval.<sup>12</sup> Jiní badatelé co se starých kreseb týče se zabývají více italským nebo nizozemskými kresbami, které jsou v českých sbírkách dobře zastoupeny a jsou ostatně „populární“ také mezi badateli i v zahraničí.

Práce se bude nadále opírat o dva katalogy věnované starým německým kresbám, které jsem v minulosti publikovala a ke kterým nicméně přistupuji se

---

<sup>11</sup> FUČÍKOVÁ Eliška: Kresby z doby mezi renesancí a barokem. Nizozemští a němečtí mistři 2. poloviny 16. a počátku 17. století v československých sbírkách, nepublikovaná kandidátská práce, Karlova Univerzita Praha 1969.

<sup>12</sup> PREISS Pavel: Zeichnerische Salisburgensia in den graphischen Sammlungen von Brünn und Prag, in Barockberichte 42-43, 2005, 800-805.

snahou o sebereflexi a s řadou nových poznatků a ohlasů, které jsem získala v poslední době po dalším bádání.

## **Techniky kresby ve střední Evropě od v 15. až 17. století**

*„Jak bylo řečeno, začneš kreslením. Zvykni si na pravidlo, že se má kresliti věrohodně, podle skutečnosti.“*

Cennino Cennini, *Il Libro del Arte*<sup>13</sup>

Úlohu kresby v 15. století dobře ilustruje uvedený citát: kresba byla základem pracovních postupů různých druhů výtvarného umění. Samozřejmě ale není třeba připomínat, že tato umění byla vnímána více jako řemesla a co se týče kresby, k jejímu povýšení mezi ostatní umělecké obory měla uplynout ještě dlouhá doba. Cennini svůj traktát věnoval dílenským radám, které se z velké části týkaly prací iluminátorů, je však jediným cenným dokladem o tom, jak kreslířská praxe v 15. století vypadala obecně. Kreslilo se na dřevěné destičky pokryté sepií (sádrou), směsí pravděpodobně podobné podkladům pro malbu například ikon. V kapitole osmé se dozvíme, jakým způsobem kreslit písačkem a při jakém světle; písačko Cennini radí stříbrné nebo mosazné. „Potom podle předlohy začni s okreslováním snadných a nejsnazších věcí, abys si oblomil ruku a písačkem lehounince po tabulce črtej tak, že sotva je viditelné to, co právě začínáš kreslit; a bude tvých čar přibývat pozvolna, jak se budeš vracet několikrát, abys naznačil stíny.“<sup>14</sup> Popis postupu není nijak překvapivý a lze si jej dobře představit. Dále následuje popis kreslení olověným písačkem a možnosti vymazání chybných tahů chlebovou střídou. „Když jsi se byl po celý rok takto cvičil, více či méně, podle toho, jak jsi k tomu měl více či méně chuti

---

<sup>13</sup> Citováno podle českého vydání: CENNINI Cennino: *Kniha o umění středověku (Il libro del arte)*, A. D. 1437, F. Topinka (ed.), Nakladatelství Vladimír Žikeš, Praha 1. 1946, kapitola 5, nepag.

<sup>14</sup> *Ibidem*, kap. 8.

nebo záliby, tu někdy můžeš kreslit na bavlněném papíře ... a pak kreslí něžně a vypracovávej polostíny a stíny, pozvolna a postupně ... . A chceš-li, aby vypadaly tvoje kresby poněkud hezčí a líbivější, trochu je barvi akvarelově ... .“ Na vrcholu kreslířských technik stála již tehdy perokresba: „Víš co se stane, když budeš pracovat perem? ... nabudeš zkušenosti a cviku ke kreslení z vlastní hlavy.“<sup>15</sup> Následující rady a recepty k tónování papíru a podobně, které jsou již z oblasti technologické přípravy.

Joseph Meder, jenž již v roce 1923 vydal obsáhlé pojednání o kresbě a jejích technikách a který Cenniniho cituje v úvodu kapitoly o vývoji perokresby také upozorňuje na potřebu vytrvalého cvičení.<sup>16</sup> Kresba perem byla nejnáročnějším a nejvyšším stupněm kreslířských dovedností, protože ovládat seříznutý ptačí brk nebylo zcela jednoduché. Zájemcům o studium kresby 15. století Meder dále radí, že byla častější v německých oblastech, kdežto Italové měli v oblibě spíše rudku. Ačkoliv v Itálii se přesto také perokresba během 15 a zejména v 16. století pěstovala a byla vysoko oceňována, pro německé umělce to byl prvořadý kreslířský prostředek.<sup>17</sup> Meder její vývoj zde vnímá jako logické pokračování gotického ducha, jenž po vytříbení grafického umění prostřednictvím Schongauera a jeho předchůdců a současníků, konvenoval potřebě přesného detailního vykreslení motivu. Ani po té co Dürer navštívil Itálii, kde převzal také techniku štětce pro kresby, nikdy nekreslil výhradně jím, ale kombinoval jej s perem, které pro něj zůstalo příznačným. Podle Medera ve druhé polovině 16. století perokresba zůstala základní technikou v dílnách malířů skla, kde postupně degenerovala do řemeslné podoby. Zřejmě pokládal umění perokresby v Německu, jež zde v té době nadále kvetlo v poněkud jiné podobě, více za italské umění. V zásadě lze souhlasit s tím, že během 16. století se odeznělo umění perokresby v podobě, jakou ji pěstovali mistři z jeho počátku.

---

<sup>15</sup> Ibid. kap. 12-13.

<sup>16</sup> MEDER Joseph: *The Mastery of Drawing I*, Translated and revised by Winslow Ames, New. York 1978, 30-31.

<sup>17</sup> Ibidem.

Přesto byla základním kreslířským prostředkem, jenž pak v kombinaci se štětcem zůstával německým umělcům ještě ve století následujícím. Vedle kreseb křídou, stříbrným pisátkem nebo barevných pigmentů nanášených štětcem je množství kreseb provedených seříznutým brkem mnohem větší.

Jako základní médium byl a zůstal pro kreslíře papír, ačkoliv jsou známy příklady prací na pergamenu, které měly ale specifický účel: buď původně náležely do rukopisů, nebo byly v pozdějších obdobích míněny jako samostatné, kabinetní, sběratelské předměty, vytvářené jako exkluzivní privátní díla (např. obr. 100, ačkoliv ten je proveden na papíře). Papír býval různě upraven, zejména kolorován. V Německu byly koncem 15. a v 16. století v oblibě kresby na tónovaném papíře: např. Dürer, pokud nepoužíval benátský modrý papír, měl v oblibě zelený základ pro své perokresby, jeho současníci často pracovali na tmavém papíře bílou nebo jinou světlou barvou, jak uvidíme dále na kresbách Hanse Baldunga zv. Grien (obr. 19-21). Umělci si podklad kolorovali nebo alespoň tónovali velmi často, v řadě případů používali spíše teplé tóny žluté nebo červeno-hnědé barvy, což lze vidět na některých příkladech (obr. 17, 22, 37) Velká část kreseb ale zůstala na přírodním papíře. Jiným příkladem jsou kresby na pomezí malby. Hans Hobein st. někdy pokrýval papír vrstvou křídového podkladu, na který pracoval víceméně malířsky stříbrnými pisátky, perem a štětci (obr. 23). Sérii jeho malých portrétů touto technikou lze pokládat za předchůdce portrétních miniatur. V souhrnu ale lze říci, že pero bylo pro německé kreslíře 1. poloviny 16. století základním nástrojem, jímž pracovali v podstatě způsobem, který popisoval Cennini..

Když se ve druhé polovině 16. století rozvíjela manýristická kresba, byla její technika založena na zcela jiných základech importovaných z Itálie. Naprostá většina kreslířů v Německu používala také v té době pero až na některé výjimky, jako byl Peter Candid, který s oblibou tvořil křídami. Grafický přístup k perokresbě stínované šrafurou se změnil a umělci převzali malířské postupy. V praxi to znamenalo, že nevpracovávali kresbu od obrysu ke stínům a detailům



– jak ostatně radí Cennini, ale postupovali obráceně: Načrtli si velmi zběžný nákres základního rozvrhu, na který nanесли štětcem zředěnou barvou zpravidla široké skvrny přibližně v tom rozvržení, jak se třibil jejich kompoziční záměr. Pak teprve konkretizovali kresbu obrysovými liniemi. Samozřejmě, že na kresbě ještě pracovali dále, například prohloubením stínů, k čemuž používali druhou nádobu s poněkud tmavším tónem barvy, většinou šedi.<sup>18</sup> Kontury se už ale nerozmývaly a zůstaly ostré a jejich linky živé. Takto získala kresba nejen značnou plasticitu, ale také větší dojem bezprostřednosti. Obrysové linie a spodní stíny se velmi často nekryjí přesně, čímž vzniká optický dojem jakéhosi fázovaného pohybu. Tak byla provedena většina kreseb perem a štětcem ve 2. polovině 16. a na začátku 17. století, což lze doložit některými nedokončenými příklady, jako je kresba Mystického zasnoubení sv. Kateřiny z Erlangen, připisovaná dříve Hansi Rottenhammerovi (obr. I.). Tématu jsem se v článcích již dříve věnovala a domnívala jsem se, že zde hrály úlohu také dobové teorie kresby.<sup>19</sup> Spíše však šla technika ruku v ruce s tím, jakého výsostného postavení se kresbě během 16. století dostávalo. Přiblížila se malbě a zároveň více vyjadřovala svou jedinečnou bezprostřednost záznamu vnitřní myšlenky. Badatelé, kteří píšou o kresbě v naprosté většině radí stínování štětcem za obrys perem, přestože postup již dříve popsal Meder a přestože musí znát příklady nedokončených kreseb, ze kterých je jasné, že kresba nebyla lavírovaná nakonec.<sup>20</sup> Na otázku, proč se oněch nedokončených listů zachovalo tak málo je nasnadě odpověď: Byly dokončovány často někým jiným. Starých kreseb překreslených jinou rukou nebo dokončených například ještě v dílně známe

---

<sup>18</sup> Ibid., 38-39. Meder, resp. Winslow, tuto techniku popisuje přibližně podobně. Pro používání dvou nádob s různými intenzitami šedé užívá termín „two-shells“ system.

<sup>19</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Hans Rottenhammer and the Technique of Drawing in BORGREFE Heiner / LÜPKES Vera / KONEČNÝ Lubomír / VLNAS Vít (eds.) Hans Rottenhammer (1564-1625). Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17.-18. Februar 2007), 139-144. VOLRÁBOVÁ Alena: Úloha a chápání kresby v době Karla Škréty a jeho současníků. In STOLÁROVÁ Lenka / VLNAS Vít: Karel Škréta 1610-1674. Studie a dokumenty. Praha 2011, 151-155.

<sup>20</sup> VOLRÁBOVÁ 2007. Nedokončené kresby v podkladových stínech se také zachovaly např. v případě kolekce Petera de Witte zv. Candid z Grafické sbírky v Mnichově.

celou řadu a také se s některými dále setkáme. Do Německa tato technika přišla spolu s umělci, kteří v Itálii začínali nebo zde studijně pobývali, a zdomácněla, až si zde našla svou vlastní typickou podobu, determinovanou tradicí přesnosti a dokončenosti, kořenící v grafické produkci.

Pokud bychom chtěli německou kresbu rámcově charakterizovat, zřejmě bychom ji označili jako obrysově uzavřenou, tvarově ucelenou a v detailech většinou jasně artikulovanou. Jak bylo výše řečeno, pro vývoj kresby v Německu měl velký význam rozvoj grafického umění, který podmínil sklon umělců až k popisnosti. Také zde ale hrála úlohu malba na sklo a její výrazné plynulé linie, nutné pro čitelnost obrazu v průhledu. Přestože sem postupem doby přišly vlivy z Itálie, kde se zpravidla vyznávalo volné kreslířství, založené na svižném projevu, německé prostředí tyto tendence „zkrotilo“ a přizpůsobilo si je ke své libosti.

### **Zastoupení německé kresby v českých sbírkách**

Jak už bylo výše řečeno, německá kresba zůstává přinejmenším v posledních desetiletích ve stínu zájmu sběratelů a badatelů za kresbou původem italskou nebo i nizozemskou. V případě Českých zemí to platí dvojnásob. Pochopitelně se to odrazilo také na jejím zastoupení ve sbírkách, ačkoliv zde nalezneme několik významných listů. V celku vzato na shromážděném materiálu lze postavit vývojový přehled německé kresby od 15. století až dodnes, přičemž dobře zastoupené jsou všechny zásadní okruhy, s výjimkou kreseb Albrechta Dürera. Tato situace je obzvláště paradoxní vzhledem k tomu, že Dürer byl vlastně nejplodnějším německým kreslířem a nelze říci, že by se na trhu uměním jeho kresby ani dříve nevyskytovaly. Dalším paradoxem je skutečnost, že Dürera velmi obdivoval Rudolf II., který nakupoval jeho díla do svých sbírek, kresby nevyjímaje. Krásná a početná kolekce, kterou Rudolfova sbírka

obsahovala, je dnes jedním z pilířů sbírky Musea Albertina ve Vídni.<sup>21</sup> Ještě mnoho dalších kvalitních německých kreseb se z českého prostředí přesunulo do jiných oblastí.

Sledovat jak se vyvíjela německá kresba od jejích středověkých počátků na základě veřejných sbírek v České republice tedy není bez úskalí. Přesto na nich lze ilustrovat ucelený vývojový přehled a určit základní umělecké okruhy.

Jeden z nejvýznamnějších sběratelů kresby v 19. století Vojtěch Lanna sice vlastnil řadu kvalitních německých kreseb, což lze vidět na různých kresbách po světě, které na rubu zdobí jeho značka – okřídlený šíp, ale v daru, jímž obohatil Obrazárnu vlasteneckých přátel umění, již nebyly. Ještě před tím, než on daroval část své sbírky Obrazárně se osvícení vlastenci v 19. století na Moravě, sdružení do Mährisch-Schlesische Gesellschaft, starali o zemské sbírky a již v roce 1863 darovali tehdejšímu Františkovu muzeu v Brně několik listů německých mistrů 16. století zcela mimořádné kvality, jež dodnes patří k nejlepším kresbám ve sbírce. Pokud tedy kresby nepřišly prostřednictvím donátorů - např. dary Vojtěch Lanny Obrazárně vlasteneckých přátel umění nebo Uměleckoprůmyslovému muzeu, Arnolda Skutezkého pro Moravské zemské muzeum v Brně -, záleželo na příležitostech, které se nabízely na trhu. K tomu je ale nutné dodat, že kurátoři cíleně oblast nijak nesledovali.

Zcela výjimečnými se v tomto světle ukazují státní nákupy, kterými se pro obrazárnu vlast. přátel umění ve sbírkách ocitly vzácné středověké listy mimořádné kvality (obr. 1-3). V roce 1921 zakoupilo Ministerstvo školství a národní osvěty meziválečného Československa několik středověkých kreseb, díky jimž můžeme ve vývoji ilustrovat příklady středověké kresby jako takové

I v této době mělo v tomto směru větší štěstí Brno, kde německé kresby – vedle italských a nizozemských - nakupoval tamní továrník a významný sběratel

---

<sup>21</sup> KOSCHATZKY Walter / STROBL Alice: Die Duerer Zeichnungen der Albertina, kat. Salzburg 1971, 16-41. KOTKOVÁ Olga (ed.): Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506-2006, kat. Národní galerie v Praze, Praha 2006, 117-118.

Arnold Skutezky. Jeho poradci, jako byl Joseph Meder, Otto Benesch nebo Franz Haberditzl, jej měli také k nákupům děl německého 16. století původu, a díky jim je jeho nevelká německá kolekce velmi kvalitní. Ze Skutezkého pozůstalosti byla pak jeho sbírka darována v roce 1938 Moravskému zemskému muzeu, odkud přešla do Moravské galerie v Brně.

Zcela jinak tomu bylo se vznikem nevelké sbírky Slezského muzea v Opavě, kde působil Edmund Wilhelm Braun, jenž nakupoval na aukcích přímo pro své muzeum. Zaměřoval se však na mladší období, takže odtud můžeme hovořit o dvou listech vhodných pro náš vývojový přehled.

Obecne lze říci, že akvizice kreseb německého původu bývaly nadále spíše náhodné, v žádném případě nebyla německy mluvící oblast kurátorsky systematicky sledována a nákupy děl byly mnohdy příležitostné.

Snad nejstarší sledovatelnou proveniencí v oblasti kresby je sbírka Arcibiskupství Olomouckého v zámku Kroměříž, jehož sbírky obsahující některé konvoluty nejvýznamnějších sběratelů, jako byl hrabě Thomas Howard z Arundelu. V zásadě lze říci, že konvolut kreseb a grafiky měl zakoupit již v roce 1673 biskup z Lichtensteinu, ale osudy sbírky byly nadále neobyčejně spletité a nepřehledné až do 20. století.<sup>22</sup> Odtud nicméně známe jen některé kvalitní listy, o kterých bude řeč níže.

V roce 1949, kdy se konsolidovala Grafická sbírka Národní galerie v Praze jako taková, byly do ní převedeny sbírky jiných muzeí, jako z Národního muzea nebo Uměleckoprůmyslového muzea, díky kterým se zde ocitlo několik německých listů. Těmito převody se však někdy ztratila původní proveniencie a pokud nemají listy sběratelská razítka, lze ji těžko rekonstruovat.

Ve druhé polovině 20. století šlo o víceméně náhodné akvizice, což bylo odrazem kulturní politiky té které vlády. Tu a tam se naskytl příležitost získat

---

<sup>22</sup> ZLATOHLÁVEK Martin: K provenienci kreseb ze sbírek arcibiskupství olomouckého v Kroměříži. In *Umění* 54/2006, Praha 2006, 271-275.

zajímavou kresbu a pokud byly prostředky, byla zakoupena. Některá díla přišla do státního majetku s konfiskacemi, jako byla kvalitní sbírka dr. Oskara Grosse.

Dost výjimečné byly akvizice v obchodě obrazy Heřmana Štěpánka v roce 1956. Tento starožitník – jeden z mála, kteří ještě v 50 létech vedli podobný obchod pod svým jménem – prodal Národní galerii kromě řady obrazů zejména českých mistrů 19. století dvě kolekce starých kreseb. V roce 1956 to byl nákup 48 kreseb a 20 grafických listů, mezi kterými byla díla Hanse Friedrich Schorera, který je díky tomu snad nejlépe zastoupeným německým kreslířem 17. století v našich sbírkách. Nešlo o metodologicky cílené nákupy, ačkoliv rok 1956 byl pro akvizice německé kresby do Národní galerie výjimečně příznivý. Téhož roku bylo totiž zakoupeno album ze soukromé sbírky, které obsahovalo několik mimořádně kvalitních příkladů německého umění 15.-16. století. Tímto rokem ale hojná léta skončila a posléze už byly získávány jednotlivosti podle možností a bez cílené snahy. Pravdou je, že i dnes lze získat díla pouze díky možnostem trhu a dostatku finančních prostředků, takže v poslední době byly akvizice v dané oblasti vyloženě zanedbatelné.

Kolekce sestavená z českých a moravských sbírek v podstatě pokrývá problematiku daných období a ačkoliv postrádáme některá zásadní jména (kromě Dürera například zástupce tzv. dunajské školy), vývoj kresby v německy mluvících zemích lze plynule představit a ilustrovat. Kreslířská produkce byla v té době většinou figurální, ale krajinářství hrálo významnou roli zejména v umění zástupců dunajské školy, později přinesli krajinářství flámští emigranti do Frankenthalu, kde založili věhlasnou školu. Prozatím mi ale není známo, že by některá krajina z našich sbírek byla dílem umělce působícího v Německu z této doby.

Ostatně je zapotřebí vymezit si pojem „německá kresba“, nebo „kresba z německy mluvících zemí“. Jistě, jsou to oblasti Německa, Rakouska a Švýcarska, ale umělci přicházeli a odcházeli i od jinud, někteří zapustili kořeny, jiní naopak odešli a již se nevrátili. V 15. a na počátku 16. století se umělci nijak

dramaticky nepřesouvali. Většinou absolvovali vandrovní cesty, ale pak se vraceli. A vraceli se, i když byli z domova vyhoštěni, jako například Sebald Beham, který byl z Norimberka jako buřič nejednou vykázán.

Složitější situace je v druhé polovině století a později, kdy přicházeli umělci s původem jiným, než německým. Samozřejmě, další otázka je, do jaké míry sem patří Čechy. Není zcela lehké si okruh vymezit. Na druhou stranu nelze každého, kdo se v Německu zastavil, pokládat za tamního umělce. Pokusila jsem se tedy řídit se zejména německým původem umělců a pokud se narodili v jiných zemích (jako např. Friedrich Sustris), vodítkem je, zda v Německu zůstali a zda se se svým okolím sžili a ovlivnili je.

## Vývoj umění kresby v německy mluvících zemích od 15. do 1. poloviny 17. století

### Kresby pozdního středověku

Nejprve se zastavíme u malé skupiny kreseb vzniklých v 15. století pod vlivem doznívajícího gotického umění, kde lze určit místo jejich vzniku v německy mluvících oblastech.

Jsou to tři listy rakouského nebo jihoněmeckého původu, jeden pravděpodobně z oblasti Frank a dva kvalitní příklady hornorýnské produkce. Účel vzniku kreseb byl sice jistě přípravný, ale nemohlo jít o skici jak je chápeme dnes, spíše šlo o listy ze vzorníků, dílenské pomůcky. Volných studií se obecně zachovalo velmi málo, protože studijní kresby v moderním slova smyslu se ani nedochovaly. To, co se ocitlo na papíře – tehdy ne běžném médiu -, již mělo jistou váhu, protože papír nebyl zejména počátkem století běžným médiem. Podle měřítka a charakteru – i ikonografie raných kreseb – se zdá, že byly spjaty zejména s knižní malbou. Vysloveně studijní charakter některých kreseb z druhé poloviny století, jako jsou například v některých světových sbírkách zachovalé skici Mistra drapériových studií, nemáme bohužel k dispozici. S jistou výhradou ale lze poukázat na kresbu sv. Kryštofa (obr. 4), kde není pochyb o jistém stupni výtvarného procesu. Nehotovost kresby Klanění králů dovoluje uvažovat, že byla také přípravnou skicou. U kresby s exotickými „národnostmi“ – Cikáni, pohané Turci (obr. 5) předpokládáme, že šlo o předlohu určenou ke grafickému zpracování. Kresba světce – či proroka, která má nepochybně vztah k dobovému sochařství, zastupuje příklad kreseb podle jiného díla. Ostatně problematika soudobých kopií není jednoduchá a je nutné k ní přistoupit přísně historicky, a oprostít se od současného vnímání kopií coby záměrných falz.

První skupina kreseb, kterými se budeme zabývat jsou tři velmi kvalitní pozdně středověké listy, které byly v roce 1921 společně zakoupeny ve Vídni a již v době získání byly určeny jako díla rakouská. Bohužel se nezachoval žádný dokument nebo komentář, kde bychom se dozvěděli více o důvodech jejich určení.

Nejdříve se pokusme odpovědět si na otázku, zda do okruhu našeho zájmu opravdu všechny tři náleží. Kresbu **Světce s knihou**, kterou bychom snad mohli označit jako náčrtníkovou předlohou jsem naposledy publikovala jako práci Rakouského (?) mistra z 20. let 15. stol.<sup>23</sup> (Obr. 1) Cípy světcova pláště, které by nám mohly napovědět bližší původ, jsou bohužel odstřiženy. Nevíme, o kterého světce jde, protože postrádáme nějaké další určující atributy. Kresba má ještě specifika, která ji činí výjimečnou: Postava je zcela zahalená do přiléhavého pláště, včetně rukou, ve kterých drží zavřenou knihu. Draperie je stylizovaná do téměř ornamentálních smyček, ale hlava světce je velmi pozorně odpozorovaná a citlivě podaná, jemnými tahy štětce jsou naznačeny vlasy a vousy, partie vlasů při pravé tváři je prozářena světlem, obličej má živý a produchovnělý výraz. Dobře odpozorován je také vržený stín.

Nejistota ve snaze určení autorského okruhu vychází z předchozích návrhů některých badatelů, že by mohlo jít o dílo Mistra Třeboňského oltáře.<sup>24</sup> Schade jej s otazníkem přiřadil německému okruhu, ale Benesch ve své recenzi určil kresbu přímo jako dílo Třeboňského mistra, ačkoliv svou atribuci nijak dále nerozvedl a Zoroslava Drobná to posléze ve své knize odmítla.<sup>25</sup>

Kresba tak mimořádné kvality jistě nevznikla rukou nevýznamného umělce. Některé zvláštnosti, jež na ní nacházíme nám ale situaci komplikují:

---

<sup>23</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Německá kresba 15.-16. století: Kresby autorů německy mluvících zemí z muzejních sbírek České republiky, kat. Národní galerie v Praze, Praha 2003, kat. č.3.

<sup>24</sup> SCHADE Werner: Altdeutsche Zeichnungen, kat. Dresden 1963 s. 15, kat. č. 3, BENESCH Otto: The Exhibition of Early German Drawings in Dresden, in Burlington Magazine, Vol. CV, Nr. 727, 1963. 446-550. 1963.

<sup>25</sup> DROBNÁ Zoroslava: Die gotische Zeichnung in Böhmen, 1956, 82-83



Velmi stylizované tělo pod přiléhavým šatem zůstává bez tvarového rozlišení. Pojetí drapérie s lineárními smyčkovitými záhyby často nalezneme na dobových sklomalbách. Zdá se však, že se můžeme přidržet původního určení a hledat autora někde na jihu Čech nebo snad v Rakousku, například v okruhu Mistra z Laufen, jak upozornila již Zorošlava Drobná.<sup>26</sup> Některé základní stylové podobnosti s naší kresbou lze vidět na jeho oltářním obraze Oplakávání Krista z Laufen v postavě sv. Pavla. Blízké pojetí drapérie nalezneme v kresbě Klanění králů z Universitätsbibliothek Erlangen, které mu bylo donedávna připsáno.<sup>27</sup> Koreny však o tomto určení pochybuje a též upozorňuje na příbuznosti se stylizací okenních maleb.<sup>28</sup> Ale také na oltáři z Hronského Beňadiku (dnes v Ostřihomi) připisovaném Tamásovi Kolozsvári si můžeme povšimnout zajímavých podobností: Některé mužské Hlavy jeho cyklu z Křesťanského muzea v Ostřihomi lze – s jistou výhradou - přirovnat k hlavě světce, také u drapérií, ačkoliv jsou mohutnější, nalezneme podobnou stylizaci záhybů.<sup>29</sup> Nejednou se zde setkáme s ne zcela obvyklým motivem obou rukou zahalených šatem nebo rouškou, jež je nápadný také u naší kresby. Můžeme předpokládat přinejmenším podobná východiska nebo školení ve stejném okruhu. Po tomto zevrubném výčtu problematiky s určením se zdá, že kresba mohla vzniknout dříve než ve 20. letech 15. století pro zjevnou sevřenost figury, která odpovídá starší době vzniku, snad hned z počátku 15. století. Přiřazení Mistru Třeboňského oltáře asi nebylo tak zcela bezdůvodné: Srovnáme hlavu světce s hlavami svatých Třeboňského oltáře. V tomto případě by tedy kresba do našeho okruhu tak zcela nepatřila.

---

<sup>26</sup> DROBNÁ 1956, 84, 86.

<sup>27</sup> Europäische Kunst um 1400, katalog Wien 1962, s. 258, kat. č. 264, tab. 120. BUCK Stephanie / MESSLING Guido: Zeichnen vor Dürer. Die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen, Erlangen 2009, kat. č. 8, 22-24. Erlangenská kresba je sice místy schematictější, ale např. právě jednoduché pravidelné smyčkovité záhyby draperie lze srovnat s draperií světce s knihou.

<sup>28</sup> KORENY Fritz: Die Österreichische Handzeichnung der Gotik in BRÜCHER Günther (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 2000, 562-563, kat. č. 302.

<sup>29</sup> MOJZER Miklós: Gemälde, Skulpturen, Tapiserien aus dem Christlichen Museum Esztergom, Budapest 1989, kat. č. kat. 35-42.

Do oblasti majoritně německy mluvících kulturních okruhů bezesporu náleží další dva listy z pražské Národní galerie. Je to velmi kvalitní Madona, reprezentativní příklad kresby z první čtvrtiny 15. století, se stylizovanou hlavou koně na rubu listu. Zvířecí motiv na straně verso představuje půvabný příklad dobové stylizace zvířete a podporuje domněnku, že původně náležela do náčrtníku.

V případě **Madony (obr. 2)** z období kolem roku 1420 jde nejspíše o práci rakouského či jihoněmeckého mistra a její určení (jako také ostatních listů) bylo dříve předmětem diskuse a ani dnes není zcela jasno.<sup>30</sup> Werner Schade například dříve označil okruh jako Jihovýchodoněmecký, což však je v podstatě totéž jako Rakousko.<sup>31</sup> Pro krásný sloh rakouské kresby počátku 15. století je příznačný typ figury, který Madona představuje, s pokleslými rameny, splývavá drapérie ukončená dlouhými cípy a hlava s vypouklým čelem, tupým malým nosem, ustupující bradou a poněkud „opuchlýma“ očima. V malbě ji můžeme srovnat s poněkud pozdějším obrazem Madona salzburské školy z Národní galerie v Praze, které však chybí půvab a prohnutí těla Madony na kresbě.<sup>32</sup> V katalogu z roku 2003, jsem uvažovala o Mistru Londýnského Gnadenstuhlu jako možném autoru kresby, podle deskové malby Madony s dítětem z oltáře ze zámku Rastenberg, asi kolem roku 1420.<sup>33</sup> U většiny kreseb z tohoto období je však velice ošemetné za každou cenu hledat autora mezi malíři. Možnou kresebnou analogii můžeme srovnat např. ve Staatliche Graphische Sammlung v Mnichově, zejm. v postavě Apoštola Jana,<sup>34</sup> nebo Sedící Madony s dítětem z Kupfestichkabinett v Berlíně, podané více lineárně a s výraznější elegancí, stylově poměrně blízké.<sup>35</sup> Zjevně analogická je bezesporu kresba Čtyř proroků z Erlangen (**obr. 2a**), že lze uvažovat o stejném autorském okruhu: Stavby

<sup>30</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 1.

<sup>31</sup> SCHADE 1963, kat. č. 8, 16.

<sup>32</sup> KOTKOVÁ Olga: German and Austrian Painting of the 14th-16th Centuries, National Gallery in Prague 2007, kat. č. 86, 142.

<sup>33</sup> WIEN 1962, 126-127, kat. č. 61, tab. 15.

<sup>34</sup> FALK Tilman: Die deutschen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts, Mnichov 1994, s. 12, kat. č. kat. 4.

<sup>35</sup> WIEN 1962, 279, kat. č. kat. 309, tab. 119.

figur, typiky hlav a stylu drapérie, zejm. cípů šatu figury vpravo dole jsou velmi blízké, jen vlastní rukopis evangelistů je poněkud méně uhlazený.<sup>36</sup> Stefanie Buck naposledy určuje jako oblast vzniku kresby evangelistů širší teritorium: Rakousko nebo jižní Německo.<sup>37</sup> Také ikonograficky zajímavá kresba z téže sbírky: dvojice kavalíra a ženského aktu (obr. 2b), kterou Buck řadí do Jihoněmecké oblasti, má podobně cítěné partie hlavy a šíje ženské figury, částečně i draperie.

Za dílo rakouského mistra lze pravděpodobně pokládat kresbu **Král, Stětí světice (na straně recto) a Muž kopající kratcem a Groteskní hlava muže (na straně verso)**, vzniklou kolem roku 1425 (obr. 3), jež je poslední z trojice kreseb zakoupených spolu roku 1921 ve Vídni.<sup>38</sup> Také tento list byl dle mínění Wenera Schadeho dílem Jihovýchodoněmeckého (Südostdeutsch) mistra. Jak on, tak Otto Benesch určili této kresbě a Madoně stejné autorství, avšak již Z. Drobná o tomto vztahu právem pochybovala.<sup>39</sup> Schade také upozornil na autorův malířský přístup ke kresbám, s čímž lze souhlasit zejména zde; oproti kontrastní plasticitě Madony nacházíme v podání stětí světice měkčí polohu. Jestliže vznikla kresba někde v pásmu, kde se dnes stýká Morava s Rakouskem, bylo by zbytečné chtít ji přesně umístit. Postava popravčího je zachycena v podobném postoji jako popravčí na perokresbě Stětí sv. Kateřiny připisovanou vídeňskému okruhu (Universitätsbibliothek Erlangen) a jak Buck dokazuje, tato figura má blízkou analogii v knižní malbě.<sup>40</sup> Jinak ale lze jen těžko uvažovat o stejném okruhu.

Ikonograficky jsou výjevy na naší kresbě obtížně určitelné. Figura krále nemá atributy světce a nepochybně byla míněna do širšího celku také vzhledem

---

<sup>36</sup> BOCK Elfried: Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt am Main 1929, díl I., s. 7., kat. č. 8. BUCK / MESSLING 2009.

<sup>37</sup> BUCK / MESSLING 2009

<sup>38</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 2; VOLRÁBOVÁ Alena (ed.), 101: Mistrovská díla ze sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze, Praha 2008, kat. č. 6.

<sup>39</sup> BENESCH 1963 s. 16-17, kat. č. 7., DROBNÁ 1965, 84.

<sup>40</sup> BUCK / MESSLING 2009, kat. č. 12v, s. 35-36.

k rozmáchlému gestu figury. Scéna stětí světice s pozoruhodnou pohybově neobyčejně zvládnutou figurou popravčího (zejm. partie boků a nohou) není opět nijak specifikována. Což podporuje názor, že jde o list ze vzorníku jako u předchozích. Můžeme nicméně předpokládat, že jde o sv. Kateřinu, světici, která byla v té době hojně zobrazována.<sup>41</sup> Muž kopající kratcem do země může mít jak ilustrativní význam, tak by mohl představovat některou např. biblickou postavu. Zajímavý názor naposledy vyslovil Martin Mádl, který navrhl, že by mohlo jít o sv. Jana Křtitele podle kožešiny kolem beder. V tom případě by mohlo jít o motiv z Janova proroctví příchodu Ježíše: „Sekera už je na kořeni stromů; a každý strom, který nenese dobré ovoce, bude vyťat a hozen do ohně“ (Mt 3,7-10. Lk 3, 7-9).<sup>42</sup>

Touto kresbou uzavíráme malou část věnovanou příkladům doznívajícího středověkého umění, jejichž styl odezníval ve 30.-50. létech 15. století. V dalším období, kdy se začal uplatňovat více individuální přístup a formování nových „škol“ a významných center.

## **2. polovina 15. století**

Od kreseb odeznívajícího gotického uměleckého názoru se nyní dostáváme k období druhé poloviny 15. století, kdy se již vyprofilovala nová kreslířská centra, jako jihoněmecké, hornorýnské či norimberské, nebo dílenské okruhy významných umělců, jako Michaela Wolgemuta, nebo Konráda Witze, posléze zejména Martina Schongauera a další. Naše příklady pocházejí z Jižního Německa, z oblastí, kterým mělo nadále patřit vůdčí postavení ve vývoji.

Kolem poloviny století se zejména v Horním Porýní rozvinulo umění kresby s charakteristickými znaky, jako byl způsob modelace tvořený nikoliv šrafováním, ale zpravidla velmi krátkými obloučkovitými tahy, jejichž hustota

---

<sup>41</sup> SCHADE 1963, s. 16.

<sup>42</sup> MÁDL, Martin: Německá kresba 15.-16. století: Kresby autorů německy mluvících zemí z muzejních sbírek České republiky, in Umění 5, 2004, s. 458-460.

závisela na potřebě intenzity stínů. Pro tuto oblast je také příznačná velká pozornost věnovaná bohatě členěné draperii a není náhodou, že původ Mistra draperiových studií je uvažován právě zde.<sup>43</sup> Hornorýnská kreslířská „manýra“ zanechala pak stopy na jiných mistrech, kteří - jak ostatně uvidíme dále - s místní produkcí měli kontakty.

Ve sbírce Národní galerie nalezneme dvě kresby, Hornorýnského původu, obě velmi kvalitní a ikonograficky zajímavé. První z nich je oboustranná kresba **Sv. Kryštofa** bez dítěte v krajině na straně recto a sv. Kryštof studie na straně verso, která vznikla pravděpodobně po roce 1450 (obr. 4).<sup>44</sup> Na straně recto vidíme postavu muže opírajícího se o mladý strom s draperií dozadu bohatě rozvinutou a dodávající muži neobyčejnou dynamiku. Pozoruhodné jsou také některé detaily: kromě tváře a vlasů, také ruka držící větev pozorně promodelovaná stíny. Vzácně velkou pozornost autor věnoval vedutě v pozadí, kde podrobné zpodobení paláce, vznosného gotického chrámu s členitým opěrným systémem a také důkladného opevnění města téměř vyvolává domněnku, že se mohl inspirovat konkrétními stavbami. Oproti propracovaným pasážím této strany listu je skica **sv. Kryštofa** strany verso provedena svižným temperamentním, téměř až neuspořádaným rukopisem. Není však pochyb, že jde o dvě verze téhož výjevu, a to sv. Kryštofa, jenž na volné skice nese na ramenu malého Krista, ale na propracovanější verzi dítě překvapivě není, což je vzhledem k propracovanému provedení až zarážející. Vlastně jde o vzácný příklad ukázky pracovního postupu umělce 15. století, který od temperamentního náčrtu přešel k pečlivému prokreslení.

Tvář Kryštofa s vysokým čelem a opuchlými víčky a zejména výše popsaná kreslířská manýra krátkých hustých čárek, modelující bohatě rozvinutou draperii, řadí list ke skupině kreseb hornorýnských mistrů 15. století.

---

<sup>43</sup> Mistr draperiových studií je dobře zastoupen např. ve sbírkách Britského muzea: ROWLANDS John: Drawings by German Artists and Artists from German-speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists born before 1530, I., II., British Museum, London 1993, kat. č. 4-9, 3-6, obr. 3-9.

<sup>44</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 4; VOLRÁBOVÁ 2008, kat. č. 7.

Sem náleží také např. kresba Madony s dítětem ze Státní grafické sbírky v Mnichově nebo Sedící Madona se sv. Apoštolem Pavlem z Muzea krásných umění v Budapešti, obě tradičně uváděné jako hornorýnské práce a naposledy přímo jako kresbu následovníka Konrada Witze (obr. 4a).<sup>45</sup> Mnichovské kresbě ale chybí dynamika našeho listu. Rukopis budapešťské Madony je „uhlazený“ až tvrdý, nicméně je pražské kresbě velmi blízká i v podání obličejů, modelaci draperie aj. Pokud se však pozorně zahledíme na Kryštofovu mohutnou draperii, kromě trojúhelníkovitých útvarů, které bohatě vytváří, se naspodu náhle rozvíjí do dlouhého cípu, který jeví sklony spirálovitě se zavíjet. Podle této modelace, jejíž vrcholné podoby známe z děl jihoněmeckých mistrů, bychom autora mohli hledat spíše o něco severněji, do jižního Německa, což může upřesnit ještě další bádání.<sup>46</sup>

Druhý příklad hornorýnské produkce představuje nejméně o 20 let mladší výjev **Cikány a Turky** (Originální nápis: Zigiener – Heiden - Turken), označenými Pohané, asi z poslední třetiny 15. století (obr. 5).<sup>47</sup> Původně byla kresba určena jako nizozemské dílo, což má jistě své důvody, například v typice hlav a obličejů. Nicméně v druhé půli 15. století v horním Porýní zapustily kořeny nizozemské vlivy. Typ hlav a kratší kánon figur není vzdálený tvorbě např. Konrada Witze. Rukopis s krátkými čárkami, či spíše protáhlými body, již byl výše označen jako typická manýra kreslířů Horního Porýní. V nizozemské kresbě se pro modelace stínů vytvářela podobnými drobnými čárkami, nicméně lehčím duktem a měkčím podáním. Signifikantní je ostatně německý nápis označující národnosti.

Podobné výjevy zobrazující kočovné kmeny, které přicházely v 15. století do Evropy, nalezneme v *Cosmographie oder beschreibung aller länder* Sebastiana Münstera, vydané v Basileji v roce 1550 nebo v knize Bernarda von

---

<sup>45</sup> FALK 1994, kat. č. 11, 14-15. BRINKMANN Bodo / GEORGI Katharina / KEMPERDICK Stephan (eds.): Konrad Witz, kat. Kunstmuseum Basel 2011, kat. č. 73, 308-309.

<sup>46</sup> SUCKALE Robert: Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Österreich, kat. Linz, Linz 2002, 122-131.

<sup>47</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 5; VOLRÁBOVÁ 2008, kat. č. 8.

Breydenbach *Peregrationes in Terram Sanctam*, vydané v Mohuči roku 1486.<sup>48</sup> Kočovné kmeny se začaly během 14. století více objevovat blíže centra Evropy, kam přicházeli přes Malou Asii z Peloponéského poloostrova vytlačování Turky.<sup>49</sup> Exotičtí příchozí budili pochopitelně pozornost a zvědavost i obavy. Na naší kresbě se obě etnika setkávají v podivné a těžko popsatelné situaci. Obě ženské postavy v turbanu vlevo s nemluvnětem, označené jako Cikánky (Ziginer), jsou oblečené do nezvyklých oděvů s turbany na hlavě, což byla charakteristická pokrývka hlavě právě pro Cikánky, které byly později mylně označovány za Turkyně.<sup>50</sup> Zde se ale nejspíše opravdu setkávají s Turkem s šavlí u pasu, jenž před mužem v turbanu a pěkném plášti smeká a přejímá nebo předává list s pečetí. Těžko říci, jaký dialog se mezi nimi odehrává.<sup>51</sup> Mohlo jít o narážku na legendární dopis od českého krále, zajišťující prý Cikánům ochranu, podle kterého byli paradoxně nadále někdy nazýváni Bohémové.<sup>52</sup> Skupina postav v turbanech vlevo je označena jako Cikáni, muž vpravo má nad sebou nápis v plurálu Turken (list může být ostřížen, protože je na této straně evidentně poškozený, takže zde mohli být zobrazeni další); nápis Heiden zřejmě zastřešuje celý výjev tím, že protagonisty nazývá pohany.

Významná oblast německého umění i po další období, Jižní Německo, kam ostatně zasahovaly vlivy i ze sousedního Horního Porýní, vydávalo v této době řadu zajímavých plodů, z nichž příkladem pozdně středověké práce je pro nás skica **Klanění králů**, asi ze 60. let 15. století (obr. 6).<sup>53</sup> Kresba pochází

---

<sup>48</sup> POKORNY, Erwin: The Gypsies and their impact on 15th-century West European iconography. v *Crossing Cultures. Conflict, Migration, Convergence*. 32nd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), The University of Melbourne, Victoria, Australia, 13th-18th January 2008.

<sup>49</sup> ANZELEWSKI Fedja: Die Türkenfamilie, in *Dürerstudien: Untersuchungen zu den ikonographischen und geistgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983, 57-65, zejm. 59 POKORNY 2009.

<sup>50</sup> POKORNY 2009.

<sup>51</sup> ANZELEWSKI 1983, s. 57-65, zejm. 59.

<sup>52</sup> POKORNY 2009.

<sup>53</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 6.

z vázaného konvolutu zakoupeného v roce 1952, ve kterém byly získány další německé kresby, o kterých bude řeč dále.

Zde zřejmě nejde o list ze vzorníku, ale podle evidentně rychlého záznamu lze tušit, že jde pravděpodobně o přípravnou skicu.

Kompozice výjevu není nijak dobově výjimečná, vychází z nizozemských předloh, bohužel však byl list necitlivě odstřižen, takže jsme přišli o část figury P. Marie. Energický rukopis, rázná šrafura a mírně geometrizující stylizace drapérie nalezneme na některých analogických kresbách: lze např. srovnat s *Vražděním neviňátek* z vídeňské Albertiny (i.č. 42342), jež je dílem Štrasburského mistra. Typy hlav a celkového pojetí figur (měřítkem poněkud nevyvážené) se také blíží kresbě *Nejsvětější trojice s anděly* z Basilejského Kupferstichkabinetu.<sup>54</sup> Přípis na paspartě upozorňuje na blízkost se Stuttgartským okruhem. Rázný duktus a podobně temperamentní projev - včetně svérázné stylizace přírodních motivů – je blízký také kresbám Hornorýnského mistra z roku 1483 ze Stuttgartu.<sup>55</sup> Guido Messling se domnívá, že kresbu tomuto mistrovi nepřesvědčivě připisují, což je však nedorozumění – poukazovala jsem na určité podobnosti.<sup>56</sup> Pokud se tedy vrátíme ke snaze autorsky ji zařadit, nelze než se spokojit s určením, že jde o práci umělce jižního Německa.

Příkladů kreseb z 2. poloviny 15. století, u kterých nelze určit bližší autorský okruh, je většina. Mnohé jsou velmi kvalitní, ale vzhledem k dobovým zvyklostem stylizovat rukopis kresby, která v té době nebyla vnímána jako výsledek individuálního výrazu umělce, se většinou omezujeme na přibližné určení, vycházející z určitých teritoriálních kreslířských zvyklostí.

---

<sup>54</sup> MÜLLER Christian: *Das Ammerbach Kabinett Zeichnungen Alter Meister*, Basel 1991, 12, kat. č. 3. Zvláště hlava našeho krále a Basilejského Boha Otce jsou velmi podobné.

<sup>55</sup> GAUS Ulrike (ed.): *Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung: Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1984, kat. č. 4-6, 13-15.

<sup>56</sup> BUCK / MESSLING 2009, s. 227, v pozn. 14.



Podobně jsme na tom s kresbou **Prorok Izaiáš** (?) německého kreslíře z konce 15. století (obr. 7).<sup>57</sup> Pro asketický zjev, poměrně sporý oděv a pravděpodobně také gesto ruky zřejmě byla figura dosud určená jako sv. Jan Křtitel.<sup>58</sup> Kniha by ale mezi Křtitelovy tradiční atributy patřila pouze s figurou Beránka Božího; a postrádáme také jeho dlouhý kříž. Kniha náleží mezi tradiční atributy proroků, a zde by mohlo jít o starozákonního proroka Izaiáše. Gesto jeho ruky by totiž mohlo poukazovat na (přepokládanou) Madonu s dítětem (Podle slov „Hle, panna počne a porodí syna“ (Iz 7, 14).

Kresba byla nepochybně pořízena jako záznam podle některé sochy, jak soudím také podle konzoly, na které stojí, a je poněkud tvrdá, což bývá známkou kopií. Také rozpaky kreslíře v partiích hrudi vypovídají o jistém nepochopení modelu a ruka přidržující knihu má buď příliš mnoho prstů nebo je neobratně postavena, nakonec nakročení obou pokrčených nohou vyvolává vratký dojem. Nemohlo tedy jít o přípravný návrh, ale nepochybně o kresbu podle jiného díla, pořízenou jako informaci – vzor pro případné další potřeby.

Dříve byla kresba publikována jako práce moravského mistra, ačkoliv Benesch dříve poukázal na souvislosti s vídeňským okruhem.<sup>59</sup> S poněkud nesmělou kresbou sv. Jakuba Menšího Mistra z Mondsee naši figuru spojuje podobná tvorba drapérie, vynechání krku a nejistá stavba ruky.<sup>60</sup> Chybnost tohoto určení je nabíledni v publikaci Zoroslavy Drobné, kde figura promodelovaná tvrdými čarami s drapérií ztuha zalamovanou nápadně ční mezi českými díly plynulých linií, ponejvíce vycházejícími z místní tradice krásného slohu.<sup>61</sup> Zdeněk Kazlepka si byl dříve problému určení vědom, ale nakonec se přiklonil k moravské verzi s poukazem na tamní gerhaertovské vlivy

---

<sup>57</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 7.

<sup>58</sup> CHAMONIKOLA Kaliopi (ed.): *Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*, II. Brno, Brno 1999, kat. č. 232, 471.

<sup>59</sup> BENESCH Otto: *Österreichische Handzeichnungen des. XV, und XVI. Jahrhunderts*, Freiburg in Breisgau 1936, kat. č. 55, 50.

<sup>60</sup> BENESCH 1936, kat. č. 51. 49.

<sup>61</sup> DROBNÁ 1956, 53, obr. 164.

v sochařské tvorbě 15. století.<sup>62</sup> Bohužel ji nelze srovnat s moravskými kresbami, když doložitelný soudobý příklad odtud neznáme. Značně podobná je ale kresbě jihoněmeckého mistra Apoštola Pavla z mnichovské Graphische Sammlung (i.č.19329).<sup>63</sup> Jde o dílo lepšího kreslíře, ale příbuzné pojetí drapérie a tvrdá linie je spojují. Nejblíže je naší kresbě příklad z Erlangen, podle kterého lze určit autorský okruh v oblasti Frank (obr. 7a).<sup>64</sup> Také Hans Messling s tímto názorem souhlasí, včetně sochařského původu modelu.<sup>65</sup>

Norimberk, jedno z rozkvétajících kulturních center Frank, se pro příští období stal místem, odkud byl určován další směr německého umění následujícího století.

Zatímco v Německu obecně doznívala pozdně gotická tradice, vývoj již se zároveň ubíral směrem, jenž vyvrcholil uměním mistrů německé renesance počátku 16. století, zejména Albrechta Dürera. Jak bylo v úvodu řečeno, není ve sbírkách České republiky jeho jediná doložitelná kresba, i když se dříve čas od času zdálo, že některé dílo na papíře mu lze připsat. Jedním takovým příkladem je kresba Vousatého muže v čapce z kroměřížských sbírek, na které byl svého času nalezen zbytek monogramu AD a byla publikována jako dílo Albrechta Dürera.<sup>66</sup> Jak je však již dostatečně známo, není snad ošemetnější signatury, než je ta Dürerova. Více se kresba ostatně blíží tvorbě jeho vlivného předchůdce **Martina Schongauera**, ale jakkoliv je kvalitní, nelze mu ji připsat.

Martinu Schongauerovi, jako průkopníkovi umění grafiky a také kresby, se patří věnovat chvíli pozornost, ačkoliv ani jeho autorské kresby v našich sbírkách nenalezneme.

---

<sup>62</sup> CHAMONIKOLA 1999, kat. č. 232.

<sup>63</sup> FALK 1994, kat. č. 16, 16.

<sup>64</sup> BUCK / MESSLING 2009, kat. č. 108, 307-308.

<sup>65</sup> Ibidem

<sup>66</sup> TOGNER Milan: Kresby starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství olomouckého, Olomouc 1996, kat. č. 54, 75-76.

Narodil se kolem 1430 pravděpodobně v Kolmaru jako jeden z pěti synů zlatníka Caspara Schongauera (činný 1440-81), původem z Augsburgu, od roku 1445 v Colmaru usazeného. Zde také zejména působil a zemřel v roce 1491 v Breisachu.

O jeho životě není mnoho známo. Archivně je prvně doložen v roce 1465 na Lipské univerzitě, kde pobýval jistě ještě v jinošských letech. Neznáme tedy jeho učitele, jenž jej připravil na cestu významného malíře a zcela mimořádného grafika; můžeme jen uvažovat, že se učil u svého otce, jak bývalo ostatně zvykem. Pravděpodobně podnikl někdy koncem 60. let cestu do Nizozemí, kde jej ovlivnil Rogier van der Weyden. Roku 1471 je zde doloženo zaplacení oltáře v dominikánském klášteře v Kolmaru a lze předpokládat, že v té době zde již byla činná jeho dílna. Roku 1489 je doložen jako měšťan v Breisachu, kde vznikla nástěnná malba Posledního soudu pro Münster.

Schongauerovo malířské dílo reprezentuje několik obrazů, z nichž jmenujme Madonu v Růžovém plotu, datovanou 1473 (Colmar), křídla oltáře Jeana d'Orliac (kolem 1470), představeného kláštera v Isenheimu a oltář Dominikánského kláštera v Colmaru (1471-1478), dnes v Unterlindenmuseumu a některé menší desky, dnes v Mnichově, Berlíně, ve Vídni. Schongauerovi se přezdívalo Krásný Martin, což vzniklo možná podle jeho umění, ale mohlo mít i jiné důvody. Jeho velký význam ale spočívá v povýšení grafiky, do té doby víceméně řemeslu, mezi volná umění. Byl totiž zřejmě prvním umělcem, jenž sám ryl matrice, které do té doby prováděli zlatníci a kovotepci. Schongauerovo grafické dílo je neobyčejně početné a projevem již nastupuje cestu německé renesance. Jeho tisky byly často kopírovány a mnohé obrazy nebo jiné grafiky vznikly na základě jeho kompozic. Co se týče kreseb, dá se říci, že jak vzácné jsou vlastnoruční minuciózní a křehké kresby Martina Schongauera, tak časté jsou jejich kopie; ostatně kopií jeho grafik známe nepřeberně.

Schongauerův vliv poznamenal jak Dürerovo dílo – jak jsme výše řekli, tak v řadě případů ovlivnil německé umění obecně. Zřetelné vlivy lze vidět na

již zmíněné kresbě z Kroměříže **Vousatý muž v čapce**, která pochází asi z roku 1490 (obr. 8).<sup>67</sup> Kresba je kvalitní, takže lze předpokládat autorství některého ne nevýznamného umělce kolem roku 1500. Podle výše zmíněného monogramu byla publikována jako dílo Dürerovo.<sup>68</sup> Dürerovy rané práce byly sice Schongauerem ovlivněny, ale jedním ze znaků Dürerových kreseb je jejich neoddiskutovatelná kvalita, jíž naše kresby nedosahuje. Již Milan Togner zde ale nachází podobnosti právě s díly Martina Schongauera, nicméně kresby hlav, jež mu lze prokazatelně připsat, mají měkčí fyziognomii a liší se mistrovým charakteristickým jemným rukopisem.<sup>69</sup> Lze namítat, že přeci také Dürer patřil k Schongauerovým následovníkům a na počátku své tvorby vycházel z pozdně středověkých tradic. Zde se ale dostáváme ke slabším místům kresby, jako je schematická a plošná spodní partie vousů. Nejblíží srovnání se nabízí s kresbou z Schongauerova okruhu podobného námětu i provedení z basilejského Kupferstichkabinetu (obr. 8a).<sup>70</sup> Její autor dokázal daleko lépe vystihnout plasticitu a pracovat se světlem.

Zřejmě nešlo o přímou kopii podle díla „Krásného Martina“, ale o práci jím velmi ovlivněnou. Kopii však podle mistrových grafických listů známe několik od různých autorů. Vznikly sice nejméně pár desetiletí po mistrově smrti, ale o jeho významu tím více vypovídají. Z našich sbírek jsou to drobné kresby se symboly evangelistů Jana – **Lev s páskou** (obr. 9) a Marka – **Orel s páskou** (obr. 10). Jejich ikonografie dodržuje formu podle vidění proroka Ezechiela (1, 5-28) a Vidění sv. Jana (Apokalypsa 4, 7), podle kterých vznikly typy symbolů - atributů evangelistů. Čtveřice kruhových medailonů s těmito symboly, poměrně obvyklého námětu středověkého umění, je v Schongauerově díle dobře znám (Il. Bartsch 73-76). Vychází z podobného cyklu jiného velkého

---

<sup>67</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 9.

<sup>68</sup> TOGNER 1996, kat. č. 54, 75-76. Zde odkazy na starší literaturu; ZATLOUKAL Ondřej / ZATLOUKAL Pavel (eds.): Luk a lyra. Ze sbírek Arcidiecézního muzea Kroměříž, Olomouc 2008, kat. č. 3.24, 89.

<sup>69</sup> Srovnej: KORENY 1996, s. 123-147.

<sup>70</sup> MÜLLER Christian / MIELKE Hans: From Schongauer to Holbein: Master Drawings from Basel and Berlin, National Gallery of Art, Washington 1999, kat. č. kat.8, s. 38-39.

německého grafika 15. století, Mistra E. S., ve kterém jsou se svými atributy zobrazeny vlastní figury svědků Kristova života. Přínosem invence Martina Schongauera je „emancipace“ symbolů samotných. Stejně jako mnohé jeho grafické listy sloužily tyto motivy jako předloha dalším umělcům.<sup>71</sup>

Kopie pocházející ze stejné Schongauerovy série jako předchozí má zjevně jiného, zručnějšího autora. Kresba **Lva s páskou** vyšla z ruky dobrého kreslíře, jednoho z mistrových žáků či spíše následovníků.<sup>72</sup> Je vedena citlivější rukou a práce s drobnými čárkami napovídá školení v horním Porýní nebo alespoň v jižním Německu. Kopista si na druhou stranu zapsal: „Veyt Vatter (?) gemacht am 19 tag Brachmonat Im 33 Jar zu Augspurg“. Nápis je sice poněkud ostřížen, ale nepochybně z něj příliš nechybí. Jistý Vít (Veyt) – snad otec? - z Augsburgu přesně datuje vznik svého díla na 19. června (starý německý název měsíce byl Brachmonat) roku 1533. Kreslíř svou kresbu datoval dával najevo i jisté sebevědomí, ačkoliv je kopií podle váženého mistra. Zde se opět dotýkáme problematiky chápání kopií v kultuře raného novověku, kdy tyto zdaleka nebyly vnímány v negativním smyslu jako dnes, což souviselo dobovým s přístupem k autorství a originality uměleckého díla obecně. Datace do roku 1533, dokládá též dlouho přervávající úctu k Schongauerově autoritě, přestože v té době z velké části ovládala německý prostor osobnost Albrechta Dürera.

**Kresba orla** - symbolu evangelisty Jana -, je o poznání slabší než předchozí.<sup>73</sup> Méně obratný autor se úzkostlivě držel vzoru, což mělo za následek tuhý kreslířský projev; zejména partie stuhy-pásky svědčí o jeho menší obratnosti.<sup>74</sup> K tvrdosti rukopisu jistě také přispívá použitá černá barva. Monogram V.N. napovídá, že autor kopie měl možná v úmyslu přenést výjev na další desku, jak se v případě Schongauerova díla často stávalo.

---

<sup>71</sup> PANTXIKA Béguerie / WIDERKEHR Léna (eds): Der hübsche Martin: Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer, Colmar, 1991, kat. č. kat. 21-24, 292.

<sup>72</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 11.

<sup>73</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 10.

<sup>74</sup> PANTXIKA / WIDERKEHR 1991, tamtéž.

Kresba **Dámy s jednorožcem** (obr. 11) pak možná vznikla ještě později.<sup>75</sup> Její předlohou je Schongauerův grafický list z cyklu figur se znaky, který vznikl po roce 1480 (Il. Bartsch 95-105). To, že jde opět o kopii a ne přípravné kresby lze soudit jednak podle štětcové techniky, u Schongauera velmi vzácné, ale hlavně poněkud nesouměrné proporce figury. Podle typu lehkého papíru dokonce můžeme usuzovat na kopii poměrně pozdní, možná až z konce 16. století.

Ikonografickou stránkou kresby stojí za to se zabývat, bez ohledu na to, zda jde o Schongauerovo autentické dílo nebo ne. Základní problémy jsou vlastně dva: Za prvé – jaké bylo původní určení tohoto výjevu, zda se jedná o kompozici míněnou jako návrh pro grafický list nebo pro např. sklomalbu apod. Vyřešení této otázky nám pak usnadní rozlousknout oříšek nejasné ikonografické stránky listu. Jak jsem již psala v článku v roce 1996 a posléze v katalogu v roce 2003, soubor námětů postav se znaky měl být nejspíše použit pro karetní hru *trapoli*, která se hrála s kruhovými kartami.<sup>76</sup> Její podtext byl dobově politický: hrálo se s listy vyzdobenými symboly významných mocností s jejich panovníky. Vznikala tak překvapivá spojení. Karty nebyly chápány jako pokleslá zábava, ale mívaly intelektuální podtext. Znaky zajíce a Maura byly identifikovány jako znak kolmarské rodiny Hase. Možná, že si hráči mohli „zahrát“ alianční hrátky s významnými rodinami své doby.<sup>77</sup>

Podivná je ještě kombinace nápadného čepce na hlavě dámy – známky vdané ženy - a jednorožce, jenž náleží do společnosti čisté panny, která jej může zkrotit. Možná jde o nevědomý protiklad, pokud je úmyslný, těžko jej vysvětlíme bez kontextu s ostatními symboly. Podobně ztvárnil námět hornorýnský mistr na krásné perokresbě z Basilejského Kupferstichkabinetu,

---

<sup>75</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 12.

<sup>76</sup> LYMANT Brigitte, Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums Köln, Köln 1982, s. 164. Schongaurova kompozice se sice objevila na skleněném malovaném terči z Limperichu u Bonnu, kde ovšem namísto dámy drží znaky – tři, nikoliv jeden – anděl. Volné užití Schongauerovy kompozice bylo zcela obvyklé. VOLRÁBOVÁ 1996, s.129-132, 245-246.

<sup>77</sup> PANTXIKA / WIDERKEHR 1991, 326-327.

kteřá představuje dvě vyobrazení ženy s jednorožcem z Schongauerovského okruhu (obr. 11a).<sup>78</sup> Ani zde není ikonografie vyřešena; autor katalogu navrhuje podle mého názoru poměrně slabé vysvětlení, že žena v čepci může být např. patronka, která dílo zakoupila.

---

## Konec 15. století a počátek 16. století - současníci Albrechta Dürera

### Albrecht Dürer

Jak je obecně známo, za Krásným Martinem se v mládí v roce 1491 vydal **Albrecht Dürer**, ale nezastihl jej již živého. Svými počátky se k němu nicméně hlásí. O Dürerově kreslířském umění je nutné se zmínit, ačkoliv nemůžeme jeho kresby ilustrovat příkladem z českých sbírek, z jednoduchého důvodu: žádné se že zde nenalézají.

Dürerovy životní osudy jsou natolik notoricky známy, že snad stačí připomenout jen některé body, jako například jeho dvě italské cesty, které ovlivnily jak jeho tvorbu, tak otevřely cestu vlivům do Itálie.<sup>79</sup> Zejména jeho grafické dílo bylo velmi rozšířené a i italští umělci z něj čerpali. Směr německého umění grafiky – a kresby – ale určoval ze svého města působení - z Norimberku. Jeho dílnou prošlo několik mimořádných umělců, k jejichž kresbám se dostaneme níže. Co se týče kreslířství, lze hovořit o Dürerově ve své době nepřekonaném mistrovství, které podpořil ještě úctyhodným počtem kreseb, kterých dnes známe na tisíc.<sup>80</sup> Dürer spojil kreslířskou kázeň a pevnost

---

<sup>78</sup> MÜLLER / MIELKE 1999, kat. č. kat. 12, 47-48. Autor katalogového hesla uvažuje o autorství Ludwiga Schongauera, bratra Krásného Martina.

<sup>79</sup> Výběr nejdůležitějších titulů týkajících se díla a života Albrechta Dürera se zřetelem na jeho kreslířské umění je publikován v katalogu: BARTRUM Giulia: Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist, The British Museum Press, London 2002, 315-316.

<sup>80</sup> STRAUSS W. I., The Complete Drawings of Albrecht Dürer, 6 vols., New York, 1974.

objemu, které byly již dříve v německém umění dominantní, s lehkou manýrou, jejíž původ můžeme předpokládat v Italských zkušenostech. Jeho plynulé dlouhé bravurní linie, pevně určující objem tvaru, neopustily sklon ke kaligrafické ornamentálnosti, která se projevila také v díle jeho současníků. Jakkoliv jsou Dürerovy obrazy významné, jeho grafiky nesmírně vlivné, podle mého mínění jeho největší mistrovství spočívá zejména v kresbách. Lze opravdu jen litovat, že žádnou z jeho četných perokreseb, ani z nadčasových akvarelů nemáme v dostupných českých a moravských sbírkách.

Dříve mu připisovaná **Hlava mladé ženy** z NG (obr. 12), datovaná 1519 je nejspíše prací jeho dílny.<sup>81</sup> Náznaku úsměvu, něžný výraz ve tváři a také směr pohledu mladé ženy by mohl patřit Madoně hledící na dítě. Kresba byla již několikrát publikována s různým určením autorství, že je až s podivem, kolik vlivných znalců kresby jí věnovalo pozornost. Nejdříve to byl Werner Timm, který ji určil jako dílo Albrechta Dürera a tak ji následně publikovala Jana Brabcová.<sup>82</sup> Franz Winzinger ji ale Dürerovi odepsal a připsal Hansi Baldungu-Grienovi, ačkoliv podle mého názoru ani jeho kvalit nedosahuje.<sup>83</sup> Strauss, který ji ve svém korpusu Dürerových kreseb publikoval v oddílu chybných atribucí, ale s Winzingerem víceméně souhlasí.<sup>84</sup> John Rowlands ji posléze ve svém článku z roku 1990 připisuje Veitu Stossovi.<sup>85</sup> Před několika lety se Andrew Robison domníval a připsal na paspartě zaznamenal, že autorem je: Wolf Huber.<sup>86</sup>

Kresbě nelze upřít typické znaky Dürerových děl: typ hlavy a tváře lze srovnat s mnoha jeho jinými ženskými portréty. Nejblíže je jí hlava Madony

<sup>81</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 18; KOTKOVÁ Olga (ed.): Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506-2006, kat. Národní galerie v Praze, Praha 2006, kat. č. I./24, 106.

<sup>82</sup> TIMM Werner: An Unknown Drawing by Dürer in Prague, in Master Drawings IV/ 1966, 284. BRABCOVÁ Jana: Sto starých evropských kreseb, kat. Národní galerie, Praha 1977/1978 sine pag.

<sup>83</sup> WINZIGER Franz: Umstrittene Dürerzeichnungen, in Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, díl XXV, 1971, 51-68, zejm. 63-64.

<sup>84</sup> STRAUSS 1974, 3176-3177, XO.2.

<sup>85</sup> ROWLANDS John: A Carchoal Drawing by Veit Stoss, in Festschrift to Erick Fischer: European Drawings from six Centuries, Copenhagen 1990, s. 295-298.

<sup>86</sup> Robison pravděpodobně srovnal kresbu s Mužská hlavou v čapce z Berlína (K. d. Z. 2060), jež např. provedena stejnou technikou, avšak v obličejové části je značně propracovaná. Naposledy ale od tohoto určení ustoupil v badatelské korespondenci. MÜLLER / MIELKE 1999, kat. č. kat. 132.



z Britského muzea.<sup>87</sup> Při pozorném pohledu ale vidíme, že zde přes nepopíratelný půvab kresby v ní nalezneme několik slabých míst, a to zejména v partii šíje nebo pravého ucha. Rytmizované naznačení vlasů podél krku má znaky rutinní práce, obličejová část je málo propracovaná. Badatelé bývali zejména dříve determinováni snahou pro každou kresbu nalézt autora, pokud možno velkého mistra. To se v poslední době mění, pravděpodobně také pod vlivem donedávna vlivného sociologického směru dějin umění, který nestavěl na úloze velkých osobností. Přestože je důležité určit a vymezit působnost určujících umělců, je potřeba udržet si odstup a vzít v potaz neobyčejně velký počet dalších tvůrců, působících v okruhu Albrechta Dürera a pod jeho vlivem. Jeho dílnou jich prošla řada, další jím pak byli druhotně ovlivněni, takže určení kresby do Dürerova okruhu bude postačující.

### **Malí mistři první generace**

Dürerovo působení v Norimberku, jeho velká autorita a mimořádný vliv na následovníky mělo mimo jiné za následek, že několika jeho žákům - grafikům se tradičně říká Malí mistři. Není úplně jasné, zda je to podle jejich mistrovství o poznání menší než bylo mistrovství učitelovo, ačkoliv jejich díla náleží k výrazným fenoménům německé pozdní renesance, nebo zda je tím míněna jejich záliba v malých formátech. Mezi ně patří svou grafickou produkcí **Georg Pencz**. Jmenujeme jej v této kapitole, ačkoliv dílo, které mu připisuje nesouvisí s jeho grafickou tvorbou a není pro něj ani v rámci jeho kreseb příliš typické.

Pencz byl Dürerovým žákem, jenž jej možná doprovázel na cestách do Itálie a kresba **Caritas – Personifikace Země** (obr. 13) vznikla více pod vlivem

---

<sup>87</sup> BARTRUM 2002, kat. č. 150, 206-207.

italského umění než Dürerova.<sup>88</sup> Přípis na zadní straně listu, zmiňuje jméno Lamberta Sustrise, otce významného představitele jihoněmeckého manýrismu Friedricha Sustrise. Tento nizozemský malíř žil v Itálii a jeho dílo je tím pochopitelně silně poznamenáno. Žádný další důkaz pro jeho autorství ale není. Autor spíše pocházel ze střední Evropy a zároveň vstřebal italské vlivy, tak jako Georg Pencz.

Narodil se kolem roku 1500 neznámo kde a zemřel roku 1550, (E. Buchner v korpusu Thieme-Becker uvádí, že v Lipsku). Přestože se zachoval poměrně velký počet jeho obrazů a grafických listů, o jeho životě mnoho nevíme. Je známo, že v roce 1523 byl žákem Albrechta Dürera v Norimberku a často se uvažuje, že předtím pravděpodobně také doprovázel svého mistra do Benátek, kam ale možná zamířil až roku 1530. V roce 1532 je uveden jako městský malíř v Norimberku.<sup>89</sup> Do Itálie – snad do Říma – zamířil pravděpodobně opět roku 1540. Oslovila ho díla Giorgionova a dalších italských mistrů, částečně se vyvázal také z německé kreslířské manýry. V roce 1550 byl pozván jako dvorní malíř do Königsbergu. Italské zkušenosti jeho kresby poměrně ovlivnily, stejně jako jeho barevnost jeho maleb. Pencz se řadí též mezi tzv. Malé mistry, ke kterým se dostaneme níže.

„Personifikace Země“ nesouvisí s jeho maloformátovou grafickou produkcí. Je velmi blízká kresbě s Romulem a Remem z Nelson Gallery-Atkins Musea publikované Thomasem DaCostou Kaufmannem.<sup>90</sup> Další analogie nalezneme spíše v Penczově malbě, jako například Venuše s Amorem z berlínské Gemäldegalerie, asi z let 1528/1529,<sup>91</sup> kde je patrný italský vliv štíhlých půvabných figur bez výrazné muskulatury, obvyklé v německém umění

---

<sup>88</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Německá kresba 1540-1650: Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem / Die Deutsche Zeichnung: Die Kunst der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern zwischen Renaissance und Barock, kat. Národní galerie v Praze 2007, kat. č. 1, 12-13.

<sup>89</sup> GEISLER Heinrich: Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540-1640 I., katalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1979, 38.

<sup>90</sup> KAUFMANN Thomas, DaCosta: Drawings from the Holy Roman Empire 1540-1680: A Selection from American Collections, kat. Princeton 1982, kat. č. 6, 44-45.

<sup>91</sup> LEUKER Tobias: Kleine Gabe, Komplexe Widmung zu Titulus und Ikonographie von Georg Pencz' Gemälde „Venus and Amor“, in Jahrbuch für Kunstgeschichte, LXVI, Kolín nad Rýnem 2005.

1. poloviny 16. století. S kresbou jsou si blízké typem ženského těla a hlavy s oválnou pravidelnou tváří a způsobem jeho zpodobení a zejména dlouhými údy, včetně detailu záhybu kůže nad pupkem. Podobné jsou i dětské postavy. Zvláště nápadné a výjimečné na kresbě je rozšířené chřípí všech postav, které nalezneme právě u výše zmíněné kresby *Romula a Rema*. Pro jednoznačné autorství Pencze uvedené analogie nestačí, i když nejsou nevýznamné.

Ženská postava se dvěma dětmi většinou představuje Caritas, tedy neerotickou lásku. Zde jde však pravděpodobně o personifikaci Země, jejíž plodnost symbolizují děti a rozličná vegetace. Želva pod její nohou je nejspíše připomínkou některých představ, že Země stojí na krunýři. Ani barvy drapérií nemusejí být bez významu: modrá symbolizuje vzduch, červená oheň, voda je přítomna vpravo v pozadí.<sup>92</sup>

Mezi nejvýznamnější osobnosti z okruhu Malých mistrů náleží bratři Behamové, nebo později v další generaci Virgil Solis, Heinrich Aldegrever a další, ke kterým se ale dostaneme níže. Zatímco dříve jsem připsala **Sebaldu Behamovi** (1500-1550) kresbu z Opavského muzea, dnes víme, že tato je mnohem pozdějšího vzniku a zřejmě žádnou jeho kresbu ve sbírkách nenalezneme. Tento umělec a rebel, který se otevřeně dával najevo sympatie se selským hnutím – za což si vysloužil dočasná vyhnanství. Také se dostával do problémů s nařčením z plagiátorství Albrechta Dürera a opět byl vykázán pryč z Norimberka. Což je zajímavým dokladem vzrůstajícího obecného povědomí o osobních právech autora díla. Jeho grafické dílo je rozsahem velmi početné. Jeho kresby jistě nezaprou vliv Albrechta Dürera, kreslířský projev mívá svižný, někdy tíhne také k lehce ornamentální linii. Podobně působil jeho méně plodný Bartel Beham (Norimberk 1502-1540), jenž se mnohé naučil nejen od velkého mistra, ale též od svého staršího sourozence a působil jako grafik a také jako portrétista. Zemřel někde na cestách po Itálii v poměrně mladém věku a

---

<sup>92</sup> Ikonografii kresby jsem takto určila na základě konzultace s dr. Hanou Hlaváčkovou.

nezanechal po sobě grafické dílo tak početné. Kopií podle jeho grafického listu je kresba spícího dítěte jako symbolu Vanitas (obr. 14). Tento ikonografický motiv souvisí s námětem Krista jako chlapce se symboly umučení, který byl poměrně rozšířen v protestantských oblastech Německa, nebo – jako v případě předlohy grafického listu podle Barthela Behama – s lebkami, tedy symboly smrti (obr. 14.a). Níže se k tématu dostaneme v souvislosti s jinou kresbou (viz obr. č. 96). Na kresbě jsou sice napsána jména dalších dvou současníků (Lucase van der Leyden a Georga Pencze), ale s jejich dílem má pramálo společného. Ostatně je poměrně setřelá a její stav nedovolí určit autora, nicméně jako kopie je spíše dokladem dobového zájmu o některé autory a motivy.

Volnou souvislost se selskými náměty bychom mohli přiznat kresbě **Muž na mule** (obr. 15), která ale mohla vzniknout až někdy kolem poloviny 16. století.<sup>93</sup> Rozechvělé obrysové linie, poněkud neukázněná, ale citlivá šrafura a celkově měkké pojetí poněkud odlišují tuto kresbu od typického kreslířského projevu většiny Dürerových současníků a následovníků. Jemná práce perem je dokonce poměrně blízká nizozemským kresbám. Podání přírodního motivu však vede do oblasti tvorby ovlivněné názory podunajské školy; pro její nejvýraznější představitele se ale tato kresba jeví jaksí málo razantní. Drapérie se již nezalamuje, naopak působí měkce. Vyskytl se názor, že by mohlo jít o dílo Antona Möllera, který byl silně ovlivněn nizozemským uměním. Rozechvělý rukopis naší kresby je však Möllerovu „hladkému“ kreslířskému stylu na hony vzdálen.

Zajímavá se ostatně zdá ikonografická stránka výjevu: Muž, jenž sedí na mule, je pečlivě zahalen do teplého pláště s mohutným kožišínovým límcem a přes čapku na uši má nasazen ještě měkký klobouček zdobený péry, jež vypadají v poměru k ostatnímu poněkud směšně. Dva klobouky na sobě – zřejmě známka přehnané starostlivosti o vlastní pohodlí. Za sedlem leží složená houně (?) vedle

---

<sup>93</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 42.

ní zpoza sedícího muže vyčnívají různé předměty, z nichž jeden může představovat dmychadlo. V pravé ruce, která je stejně jako levá zcela přikrytá pláštěm, drží bodec s rožněnou pečínkou, u nohou muly běží sele. K pasu si muž přivázal láhev s pitím a pod krk zvířete sáček zřejmě plný peněz. To vše a jeho otylost znamená zosobnění lenivé požívačnosti až obžerství. Mula, na které sedí, je však dost zubožená a navíc má pravou přední nohu ovázanou. Možná, že autor říká cosi o kulhavé cestě nestřídmosti. Námět může původně pocházet z Nizozemí, selské náměty mnohdy prostředkovaly hlubokou symboliku křesťanské ikonografie zobrazující lidské hříchy. Kresba tedy mohla vzniknout někde v dolnorýnské oblasti.

Nemáme-li v našich sbírkách kresbu Albrechta Dürera, pravděpodobně můžeme v arcibiskupských sbírkách v Kroměříži najít alespoň jedno dílo jeho bratra **Hanse Dürera**: kresbu s **Hlavou muže v kožešinové čepici**, asi z 20. let 16. stol. (obr. 16).<sup>94</sup> Určení autorství ale komplikuje velké znehodnocení kresby: Původně křehké linie profilu kdosi dříve „obnovil“ tvrdou čarou grafitem, takže jsme ztratili původní obrys. Kontura byla jistě původně lehká a pro špatný stav kresby byla již velmi málo zřetelná. Nebýt však tohoto „restaurátorského zásahu“, šlo by o velmi zajímavé dílo.

Schade klade vznik kresby mezi díla Hanse Dürera, zatímco Togner ji připsal Matthiasi Grünewaldovi. Sklony k ornamentálním liniím skutečně vedou k okruhu podunajských vlivů.<sup>95</sup> Jenže ty se objevily i v tvorbě Hanse Dürera.

Hans Dürer, mladší bratr Albrechta a také jeho žák, se narodil v Norimberku v roce 1490 a zemřel v Krakově v roce 1534. Z Albrechtovy tvorby známe jeho dva kresebné portréty a z jeho dopisů Pirckheimerovi některé zmínky o něm. Působil nejdříve také v Norimberku a účastnil se na výzdobě Modlitební knihy

---

<sup>94</sup> Ibid. kat. č. 19.

<sup>95</sup> SCHADE Werner: *Dasein und Vision: Bürger und Bauern um 1500*, kat. Berlin 1989, s. 78, kat. č. kat. B 32. TOGNER Milan: *Kresby starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství olomouckého*, Olomouc 1996, 44-45, kat. č. 25.

císaře Maxmiliána, ale poslední zmínka zde je o něm v roce 1510. Pak jsou známy až archivní zmínky o jeho pobytu v Krakově jako dvorního malíře Zikmunda I., pro kterého pracoval na výzdobě místností hradu Wawelu. Není jednoduché charakterizovat dílo, jenž zůstává v intenzivním stínu svého velkého bratra. Z několika děl, která známe, lze soudit, že jeho projev byl značně expresivní, jak dokládají např. dvě jím signované kresby z Britského muzea v Londýně.<sup>96</sup>

Střih kožešinové čepice a límce muže na kresbě polské módě, což ještě podporuje Hansovo autorství. Monogram ZD je nověji přepsán perem z původního písmene psaného starým typem písma. Není však jasné, zda se jedná o přepis původní značení, či o dodatečnou značku týkající se například kreslíře, který kresbu „restauroval“.<sup>97</sup> Můžeme s určitou výhradou uvažovat, že původní podobou monogramu bylo HD (nebo JD) – Hans nebo Johann Dürer.

Jestliže srovnáváme kresbu muže v kožešině s listy signovanými Hansem Dürerem z Britského Muzea, nelze si nevšimnout podobností s další kresbou z Kroměříže **Hlavy muže s bizardními rysy (obr. 17)**.<sup>98</sup> Podle kreslířských analogií jsem ji dříve připisovala **Monogramistovi H. F.** činnému jako malíř, kreslíř a autor předloh pro dřevořezy v Basileji koncem 15. začátkem 16. století. Náležel spolu s Ursem Grafem, Niklausem Manuelem Deutschem a Hansem Leuem k honorýnskému (Švýcarskému) expresivnímu uměleckému směru. Jak píše Müller, jako kreslíři „pěstovali kaligrafickou hru s perem“<sup>99</sup>. O Monogramistovi H. F. je opravdu málo známo, jen to, že v letech 1510/11 získal zakázku pro nástěnné malby na nově budovanou basilejskou radnici. Bývá však někdy ztotožňován s malířem Hansem Franckem.

Kresbu mu lze připsat na základě srovnávací rukopisné analýzy s jeho díly z Basilejského Kupferstichkabinetu, ale práce s křídou, se světlem a provedení

---

<sup>96</sup> ROWLANDS 1993, kat. č. 282, 283.

<sup>97</sup> Togner pokládá písmeno Z za číslici 3. To však není, domnívám se, v logice věci. TOGNER 1996, 46.

<sup>98</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 14.

<sup>99</sup> MÜLLER 2001, 64.

např. vlasů rukopisem s kaligrafickými sklony se velmi blíží také výše zmíněným kresbám Hanse Dürera.<sup>100</sup> Nejdříve bychom se zastavili u tvorby Wolfa Hubera, jehož srovnatelné portréty byly provedeny také podobnou technikou.<sup>101</sup> Kaligrafické vedení linie a zároveň její temperamentní duktus je blízký tvorbě tzv. Mistra H. F. Ani od jednoho z nich neznáme srovnatelný model. Porovnáním s kresbami mužských hlav monogramisty H. F. z Basileje (inv. č. U IV. 48., U. VI. 29.) shledáme podobnosti v měřítku, námětu a technice i v tvorbě draperie a v celkové nadsázce. Způsob kladení temperamentních tahů křídou a sklony ke kresebnému kaligrafickému „manýrismu“ je velmi blízká proudu švýcarského umění kolem roku 1500.<sup>102</sup> S jistotou můžeme říci jen to, že jde o práci mistra z jižní části Německa nebo Horního Porýní.

Také následující kresba ze sbírek Památníku národního písemnictví, původně z Karáskovy sbírky, umělecky vychází z expresivních směrů. Jejím námětem je římský hrdina **Mucius Scaevola před Porsennou** (obr. 18).<sup>103</sup> Dříve jsem ji na základě konzultace s Christophem Metzgerem připisovala všestrannému umělci Sebastianu Deygovi z Nördlingen (kolem 1474 - kolem 1553), malíři a skláři, též dekorátéru hodin nebo pozlacovači stropů apod., jenž roku 1513 spolupracoval s Hansem Schäufeleinem na oltáři v Annhausenu u Oettingen, ale jako malíř působil též samostatně pro církevní stavby ve svém domovském městě Nördlingen. Deygovi se připisuje kresba Madony, kterou vlastní Bibliothek v Erlangen, opět kreslená tvrdými liniemi a stylizace její tváře je blízká tvářím našich postav, kde linie místy působí poněkud těžce a některé

---

<sup>100</sup> ROWLANDS, 1993, 282, 283.

<sup>101</sup> Srovnatelná je Hlava starce v kožešinové čepici z Erlangen. WINZIEGER Franz: Wolf Huber: Das Gesamtwerk I/II, München 1979, kat. č.kat. 125 a další.

<sup>102</sup> MÜLLER, 1991., 28, kat. č. kat. 79. Zde publikovaná kresba Landsknechta Mistra H. F.

<sup>103</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, KAT. Č. 21. VOLRÁBOVÁ Alena: Zbrklý hrdina Mucius Scaevola a jeho ctnost Trpělivost, in BUKOVINSKÁ Beket / SLAVÍČEK Lubomír (eds.): Pictura verba cupit, sborník k narozeninám Lubomíra Konečného, Praha 2006, s. 151-158.

partie – např. nohy, chodidla – jsou zjednodušeně a schematicky stylizované.<sup>104</sup> Kresba je sice silně lineárně stylizována, čímž se blíží rukopisu jeho maleb, ale není autorsky natolik vyhraněná a mohla ve 20. letech 16. století vzniknout rukou jiného jihoněmeckého umělce.

Není divu, že autor kresby byl původně předpokládán v okruhu Švýcarských umělců. Silná stylizace, jež jeví sklony k ornamentální zkratce, připomíná například styl Urse Grafa. Umělecký projev autora, ornamentální forma např. ohně nebo v podobném duchu deformované figury, náleží k produkci hornorýnských umělců, kteří tvořili pod podunajskými vlivy. Poněkud tvrdý rukopis lze pokládat za znak dobové kopie podle některého grafického listu nebo jiné kresby.

Ikonografický význam kresby na první pohled není jasný: Dvojice vojáků v popředí u ohně s vysokými plameny, v pozadí skupinu dvou sedících za stolem s penězi a muže útočícího na ně mečem. Po straně ještě plave drobná postava ve vodě. Jednou z možností výkladu byl námět z římských dějin nebo nějaký méně obvyklý biblický výjev. Bylo nasnadě, že motiv ohně je pro správné čtení významu určující, a také plavající muž ve vodě nemá nijak podřadnou úlohu. Ve skupině tří v pozadí, jsem se dříve domnívala vidět také jednu ženskou postavu. Téma jinak oblíbeného exemplu – příběhu Mucia Scaevoly je zde totiž podáno volněji, než je známe z ostatních dobových vyobrazení ustáleného ikonografického typu. Význam výjevu spočíval v symbolice, na základě které se tento příběh římských dějin stal příkladem občanské ctnosti, zjednodušeně označované jako Trpělivost. Setkáme se s ním ještě níže, proto se mu chvíli věnujme. Nalezneme jej v antické historické literatuře, jak u Livia, tak u Plutarcha a převyprávěl jej Valerius Maximus ve své sbírce exemplu, *Facti et Dicti Memorabilium Exempla* (Val. Max. Lib. III. De Patientia, Cap. iii.). Liviovo podání je nejpodrobnější (Liv II., 12-13): Stalo se

---

<sup>104</sup> BOCK Elfried: Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt am Main 1929, s. 178-179, kat. č. kat. 740.



za války Říma s Etrusky, kteří jej pod velením krále Larse Porsenny obléhali. Gaius Mucius byl vznešený mladík, který potupné obléhání těžce nesl a chtěl jej odčinit velkým hrdinským činem – zabít Porsenu. Vše předem konzultoval se senátem: „Otcové, chci přeplavat Tiber a .... vniknout do tábora nepřátel....“.<sup>105</sup> Když mezi nepřátele dorazil, byl právě vydáván žold a on omylem zabil písaře - pokladníka pro jeho krásný oděv. Byl zadržen a před králem holedbal stovkami svých následovníků, aby nahnal nepříteli strach. Porsena jej chtěl mučit ohněm, aby řekl víc, ale hrdina se tomu vysmál a sám si ruku upálil. Na krále gesto natolik zapůsobilo, že mu udělil milost (a jeho velkomyslnost naopak udělala dojem na Mucia).<sup>106</sup> Etruskové pak byli pod dojmem neohrožených římských mužů ochotni jednat.

Pokud jsem výše zmínila jistou výjimečnost této kresby, měla jsem na mysli zobrazení hrdiny plavajícího v Tiberu (kterého takto odjinud neznáme) a také podání skupiny u ohně. Vojáci se zde vlastně jen hřejí a nic nenasvědčuje tomu, že by se chytal nějaký dramatický moment. Také vlastní ohniště bývá jinde ztvárněno ne jako prostý oheň, ale jako obětiště - zpravidla jako kovová zdobená nádoba -, protože oheň byl připraven pro bětování bohům před bitvou. Poměrně často se s tímto námětem můžeme setkat v rámci např. výzdoby právnických spisů nebo výzdoby radničních budov apod., spolu s dalšími exemplary, o kterých bude řeč níže (kapitola Švýcarsko).

Z kreseb, které vznikly pod vlivem expresivního uměleckého cítění, jsme prozatím jmenovali několik, nicméně níže se dostaneme k dílům, ve kterých se mísí různé tendence. Zejména v umění kresby, která již pomalu získávala své výsadní postavení a umělci byla vnímána jako možnost jejich svobodnějšího projevu, lze vidět prolínání směrů.

---

<sup>105</sup> Citováno podle LIVIUS Titus, *Dějiny*, I., Praha 1979, 140.

<sup>106</sup> *Ibidem*, 140-142.

To například platí pro kreslířskou (a také grafickou) tvorbu **Hanse Baldunga, zv. Grien**, jehož tři listy z Moravské galerie mají mezi německými kresbami z počátku 16. století v českých sbírkách zcela mimořádné postavení.

Hans Baldung zv. Grien se pravděpodobně narodil ve Švábském Gmündu kolem roku 1484-85 a zemřel ve Štrasburku v září roku 1545. Působil jako malíř, kreslíř, autor předloh pro grafické listy a také pro sklomalbu (kruhové terče). Ačkoliv se jedná o jednoho z nejvýznamnějších německých umělců 16. století, nezachovalo se o jeho životě mnoho doložitelných zpráv. Víme, že pocházel z humanisticky založené rodiny právníků a lékařů (nikoliv z umělecké nebo řemeslnické rodiny, jak bývalo mezi jeho současníky obvyklé). Místo jeho raného školení není známo, ale předpokládá se někde ve Štrasburku nebo ve Švábsku. Jisté je, že od roku 1503 do let 1507/8 působil v dílně Albrechta Dürera jako jeho žák a spolupracovník. S ním jej posléze pojilo přátelství a jeho počáteční tvorba je jeho stylem pochopitelně silně ovlivněna. Z norimberského období pocházejí samostatné malby, kresby a dřevořezy. Jeho přezdívka Grien – zelený, kterou používal od roku 1507, znamená snad jeho nezralost nebo upřednostňování zelené barvy nebo je parafrází na slovo Griernhans – ďábel, pro jeho démonickou fantazii. V letech 1508/9 místy pobýval v Halle a snad pro zdejší městský chrám vytvořil oltář s Klaněním králů. Od roku 1509 je doložen jako měšťan ve Štrasburku, kde se oženil a založil plodnou dílnu. V té době se těšil přízni markraběte Kryštofa I. Bádenského, bratrance císaře Maxmiliána, a pracoval pro něj. Od roku 1512 do roku 1517 pobývá ve Freiburgu, kde pracoval na *trojkřídlem* hlavním oltáři s Korunováním Panny Marie pro tamní Münster. Roku 1515 náležel spolu s Dürerem, Crannachem, Altdorferem a jinými mezi umělce, kteří tvořili návrhy pro výzdobu Maxmiliánovy modlitební knížky. Od roku 1517 do roku 1545 opět žil ve Štrasburku, kde je doložen jako člen malířského cechu a na konci života zde byl povolán čestným radním.

Z Dürerova vlivu se Baldung postupně víceméně vymanil. Nepobýval v Itálii, proto se u něj vlivy Italské renesance příliš neuplatňují ani ve stavbě

figur ani v tématické škále. Jeho dílo je ikonograficky ostatně velmi rozmanité: Od náboženských námětů po portrétní tvorbu a profánní motivy – některé poněkud výstřední a erotické (grafické listy s čarodějnicemi), nebo některé sugestivně pesimistické (alegorie Smrti nebo Vanitas). Navrhl stovky dřevořezů. Jeho rozmanité kreslířské dílo - cca 250 listů – počtem překoná pouze dílo Dürerovo nebo Hanse Holbeina ml.

Všechny tři kresby, o kterých nyní bude řeč jsou provedeny technikou kresby na temně hnědě barvený papír perem černě a bělobou vysvětlované. Výsledný účinek byl pak velmi sugestivní a Baldung ji jistě proto s oblibou používal. Nejvyšší z trojice brněnských kreseb, o jejímž autorství nemusíme pochybovat, je bezpochyby **Hlava muže s kudrnatými vlasy a vousy**, datovaná 1519 (obr. 19).<sup>107</sup> Carl Koch, který také všechny tři listy zařadil do svého soupisového katalogu Baldungových kreseb, ji klade do souvislosti s Freiburgským oltářem.<sup>108</sup> Kresba charakterově výrazové mužské hlavy je vskutku blízká obrazům skupin apoštolů pro Baldungův nejrozsáhlejší malířský počin, který si jistě vyžádal mnoho kresebných studií,<sup>109</sup> ale který byl v roce 1519, kdy je kresba datována, už krátce hotov. V případě kudrnatého muže nenalezneme konkrétní figuru, ke které bychom jej přiřadili. Více by se typově blížil např. ke sv. Kryštofu ze Sebastiánova oltáře z Norimberka nebo k Janu Křtiteli z obrazu Sv. Anny samotřetí v Washingtonu, pravděpodobně z roku 1511. Studie mužských hlav jsou v Baldungově tvorbě poměrně četné a nemusíme je nutně spojovat s některou realizací, ať malířskou nebo grafickou. V jeho grafickém díle jsou sice známy apoštolské cykly datované právě rokem 1519 (Hollstein II, 67-78, 79-91), žádná z jejich hlav s naší není zvláště typově příbuzná, nicméně z toho lze usoudit, že se v tomto období zabýval tímto tématem a neznáme opravdu přímý vztah k jinému jeho dílu – pokud je datace

---

<sup>107</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 16.

<sup>108</sup> KOCH Carl: Die Zeichnungen Hans Baldungs Griens, Berlin 1941, kat. č. kat. 108. BERNHARDT Marianne: Hans Baldung Grien: Handzeichnungen, Druckgraphik, Mnichov 1978, 208.

<sup>109</sup> OSTEN Gert von der: Hans Baldung Grien: Gemälde und Dokumente. Berlin 1983.

originální. Na této kresbě lze stěží najít slabé místo: objem hlavy je pevně vybudován a cítíme jej i pod bujným vousem a kudrnatými vlasy. To, že byl do brněnských sbírek získán spolu s kresbou jiné mužské hlavy s rozevlátými vlasy a vousy ještě neznamena, že je mezi nimi přímá vazba. Rukopisné rozdíly, jako je zde pečlivá propracovanost, na rozdíl od nadcházející kresby rázně podané, mezi ně staví přinejmenším časovou prodlevu. Stylizace kresby je zcela „baldungovská“, ale není „kaligrafická“, jako následující list a ponechává modelu portrétní rysy.

**Hlava starce s vlajícími vlasy** (obr. 20) snad představuje hlavu některého apoštola a mohla vzniknout o něco dříve, asi před rokem 1518. Zde se již musíme ptát, zda jde o Baldungovo vlastní dílo nebo o práci např. dílny. Kresba je signována Dürerovským monogramem, jenž sice vypadá na první pohled důvěryhodně, avšak nepochybně není původní. Podobných signatur bychom našli na Baldungových – a nejen na jeho – kresbách nepřeborně. Dürerova autorita vedla řadu současníků, později sběratelů a obchodníků uměním k dodatečným signaturám AD, což jistě pozvedalo hodnotu díla, ale mohlo být míněno ne zcela jako snaha o podvod, ale o jakousi značku kvality. Námět této kresby je sice podán sugestivně, kvalit předchozí však nedosahuje.<sup>110</sup> Pozorný pohled prozradí jistou schematičnost a hlavně nejasně artikulovanou stavbu hlavy, jejíž partie s příliš velkým uchem předstupuje před obličejovou část a tvar brady pod vousy necítíme. Baldungova oblíbená vysvětlovaná technika může být pro badatele ošidná, protože výraz překrývá rukopisné kvality díla. Nicméně lze kresbu zařadit mezi díla ne-li Hanse Baldunga, tedy alespoň jeho blízkého okruhu.

Hlavami starců kreslenými různými technikami se Baldung zabýval zejména v počátcích své tvorby. A z raných kreseb bychom mohli uvést např. perokresbu pěti mužských hlav z Louvru (Koch 17, datuje ji 1504), dále jsou známé křídové studie starých mužů – pravděpodobně studie pro apoštoly (Koch

---

<sup>110</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 17.

48, 49) nebo velkolepé studie z Londýna a Rotterdamu (Koch 105 a 106) provedené též vysvětlovanou manýrou a datované 1518 a 1519 a sem pravděpodobně také lze vročit datum vzniku brněnského listu. Ostatně se v jeho tvorbě v širším kontextu s charakterově výraznými typy nejen starých mužů setkáváme velmi často. Například mezi jeho grafickou tvorbou shledáme nápadnou podobu s hlavou muže zrcadlově obrácenou (Hollstein II, 277) z roku 1512. Carl Koch míní, že vznik této brněnské kresby spadá do období kolem roku 1518 (před rokem 1518), vzhledem k tomu, že dost možná souvisí s prací na freiburském oltáři.<sup>111</sup> Figura sv. Petra má velmi podobné rysy včetně výrazu tváře. Zjevné podobnosti s naší kresbou nalezneme v křídou provedené studii dvou mužských hlav z British Musea. Původně byla londýnská kresba publikována jako dílo H. L. Schäufoleina. Rowlands ovšem vidí v londýnském listu studii pro obraz Nevěřícího Tomáše z basilejského obrazu Kalvárie a datuje ji proto do doby kolem roku 1512. Klečící Tomáš je opravdu podobný našemu starci, ale takových typů nalezneme – jak jsem již uvedla výše - v Baldungově díle více. Podle mého názoru souvisí londýnská studie také s hlavami apoštolů freiburgského oltáře, jak uvádí Gert von der Osten ve své Baldungovské monografii.<sup>112</sup> Jde přeci o studii dvou překrývajících se hlav, tedy o studii jejich vztahu, což by odpovídalo přípravě pro skupinový obraz. Koneckonců můžeme uvažovat o tomto určení studie také díky kontemplativnímu výrazu obou tváří.

Problém s určením autorství nás kupodivu čeká také v případě výrazné, rozměrné a téměř reprezentativní kresby **Nesení kříže, ukřižování a snímání z kříže** (obr. 21).<sup>113</sup> Její autorství prvně určil Otto Benesch a v roce 1932 ji publikoval.<sup>114</sup> Atribuce byla všeobecně přijata a kresba se stala součástí Kochova korpusu Baldungových kreseb<sup>115</sup>. Benesch ji klade do souvislosti

---

<sup>111</sup> BERNHARDT 1978, 208. Marianne Bernhardt datu kresbu stejně jako předchozí do roku 1519 bez bližšího rozboru.

<sup>112</sup> ROWLANDS 1993, 32, kat. č. 61, tab. 39; OSTEN 1983, 113-114.

<sup>113</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 15.

<sup>114</sup> BENESCH Otto: Meisterzeichnungen II aus dem oberdeutschen Kunstkreis, in BENESCH Eva: German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries, London 1932, 382.

<sup>115</sup> Koch, 35, 135.

s Freiburgským oltářem, ale Koch ji řadil až do umělcova tzv. velkého Strassburgského období a datuje ji rokem 1620. Marianne Bernhardt tuto dataci přejala, avšak opět ji nijak dále nerozvedla a pouze poznamenává, že počátkem 20. let se v Baldungově díle stále více objevuje sklon k manýrismu, který v kresbě zřejmě nachází.<sup>116</sup> Pro působivost kresby prozatím nikdo nezpochybil její autorství, ačkoliv se objevily oprávněné připomínky, že má některé nedostatky.<sup>117</sup>

Technikou, kterou je kresba provedena, se umělec vyjadřoval v podstatě jen do roku 1520, a tento list by měl být jedním z posledních.<sup>118</sup> Zajímavé je, že mu byla vhodným prostředkem spíše pro témata čarodějnická nebo symboliku smrti, Vanitas apod., tedy expresivně a negativně zabarvené náměty. Pro křesťanské motivy ji použil vskutku jen výjimečně. Rozvinuté a působivě podané drapérie v Baldungově díle vznikaly pod vlivem Grünewaldovým, právě v tzv. freiburgském období.<sup>119</sup> Datování kresby by se tak ale posunulo zpět k názoru Benesche (viz výše) někdy do let 1512-1517. Přesto byl list publikován v katalogu výstavy Grünewald un seine Zeit v souvislosti s grünewaldovskými vlivy, a přesto také zde je bez jakéhokoliv vysvětlení datována 1620.<sup>120</sup> Pod dojmem propracovanosti kresby se zde uvažuje nad jejím účelem s domněnkou, že mohlo jít o návrh pro prezentaci objednavateli k některému finálnímu obrazu, jenž pak ale nebyl realizován. Takový názor ale nebere v úvahu soudobou úlohu kresby, která začínala nabývat na významu a již byla mnohdy uvažována jako finální dílo. Jako zvláště výrazné příklady můžeme uvést cyklus Zelených pašijí Albrechta Dürera, nebo některé portréty Lucase Cranacha st. nebo otce a syna Holbeinů, jejichž jeden příklad poznáme níže.

---

<sup>116</sup> BERNHARDT 1978, 208 a 47.

<sup>117</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 15. Že nejde o dílo Hanse Baldunga zv. Grien se domnívá také Fritz Koreny (soukromé sdělení).

<sup>118</sup> DURIAN-RESS Saskia: Hans Baldung Grien in Freiburg, Kat. Freiburg 2001, kat. č. 16, 74.

<sup>119</sup> Ibidem, 17.

<sup>120</sup> MACK-ANDRICK Jessika / REUTER Astrid (eds.): Grünewald und seine Zeit, kat. výst. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2007, kat. č. 65, 239-240.

Pozorný a podrobný průzkum rukopisu kresby Nesení kříže, Ukřižování a Snímání z kříže odhalí některé nedokonalosti zejména v detailech: Například jsou to schematicky kreslené ruce, ale i víceméně tvrdé linie nebo nevyvážené proporce některých postav – zejména nedostatky v délkách paží. Fritz Koreny se před časem rezolutně vyslovil, že jde o kopii, ale tento úsudek pokládám za příliš příkrý.<sup>121</sup> Vezmeme-li „pod lupu“ způsob kreslení rukou, podobně kreslené prsty – tuhé, ale bez kloubů – lze vidět i na jiných mistrových kresbách, o jejichž autorství nikdo nepochybuje, jako např. na listu s Opilým Bakchem z Kupferstichkabinettu Berlin kresleném stejnou technikou. Pravda, pro Baldunga nejsou tato kreslířská zjednodušení obvyklá a můžeme uvažovat o spolupráci dílny. Podíl dílny v případě brněnské kresby také nebude malý.

Ikonografií kresby jsem se velmi podrobně zabývala v katalogu v roce 2003, proto myslím není nutné ji zde široce rozvádět. Již tam mne zaujalo jak plynule přechází všechny tři chronologicky následující motivy nesení kříže, ukřižování a snímání z kříže, že tvoří poměrně kompaktní kompozici. To, že jsem srovnala Nesení kříže s tvorbou Schongauerovou - tzv. Velkým nesením kříže (Hollstein 9) - víceméně potvrzuje nějakou souvislost kresby s freiburským oltářem, kde lze určit podobné vlivy. V posledním baldungovském katalogu je také srovnávána s dřevořezem Lucase Cranacha Korunování trním z roku 1509, podle mého soudu ale poněkud násilně, protože kompozičně zkrátka vycházejí ze stejných dobových vzorů.<sup>122</sup>

Skupina Nesení plynule přechází do skupiny Ukřižování a tvoří ji více skupin různě začleněných do kompozice: Zvláštní samostatnou dvojici tvoří příjíždějící voják (Longinus), jenž zdánlivě vychází z předchozího výjevu, a setník s houbou nasáklou octem, který se k němu gestem obrací. Voják pohrávající si s kostkami u paty kříže sedí zcela stranou ostatních. Longinus, který odzadu přijíždí je ale oblečený jako středověký rytíř s chocholy na helmě.

---

<sup>121</sup> Soukromé sdělení Fritze Korenyho autorce.

<sup>122</sup> DURIAN-RESS 2001, 74.

S kostýmy zacházel autor poměrně volně a použil jejich různé podoby: pro budoucí světce dlouhé hávy a vojáci mají římské vojenské oděvy, zatímco Longinovo brnění náleží středověku.

Nejkompaktněji působí skupina Snímání z kříže vpravo, která je sice počtem figur podstatně řidší, ale kompozičně je vyvážená prostřednictvím bohatě rozvinutých drapérií. Josef Arimatejský a Jan snímají každý z jedné strany Ježíšovo tělo. Janova figura s krásnou bohatě řasenou drapérií zaujala Kocha natolik, že v ní viděl symbol soucitu a obětavosti, neboť Jan jen sám bere Kristovo tělo do náruče a veškerou tíhu klade na svá bedra.<sup>123</sup> Janova postava je bezesporu výjimečná, až exaltovaná, avšak jeho úsilí není nijak mimo ustálený ikonografický typ výjevu. Třetího muže, který vytlouká hřeb z nohou, lze nejspíše označit jako Nikodéma. Z košíku u jeho nohou ční nástroje umučení, které náleží ještě k předchozímu výjevu. Pod křížem lkají Marie, pohrouženy každá sama do sebe. U nohou prostovlasé Magdalény spočívá dóza na vonné masti.<sup>124</sup> Za zmínku stojí, že výjev s postavou Nikodémovou vychází z Janova evangelia (Jan 19, 39), volně z něj vychází také Ukřižování, ale v Nesení kříže figuruje Šimon z Kyrény, kterého Jan neuvádí, ale zná jej Matouš (Mat 27, 32). Všechny tři skupiny jsou propojeny několika kompozičními liniemi, které tvoří pyramidu s vrcholem v ukřižovaném.

V celé této složité sestavě pak autor některé figury akcentoval. Dosáhl toho prostě jejich poměrným zvětšením vůči ostatním postavám. Jak se dá očekávat, jde o vyobrazení Krista, kromě ukřižovaného, a pak kupodivu postava setníka s hracími kostkami. Kristus na kříži – stěžejní figura celého listu – se neobrací k žádné další figuře a působí osamoceně. Pevně semknutá skupina lkajících Marií a Jana pod křížem představuje nejvíce statickou partii výjevu, ale obsahově není bez problémů.

---

<sup>123</sup> KOCH 1941, 35.

<sup>124</sup> Na dóze u nohou Marie Magdalény jsou zbytky čar, které možná dříve patřily k signatuře, pro silné poškození jsou nečitelné.



Pro tři výše jmenované kresby není zásadní, zda jsou výhradně autorské nebo vznikly ve spolupráci s dílnou. V každém případě mají v rámci sbírek staré kresby v České republice výjimečné postavení.

---

**Snímání z kříže** je také námětem dalšího listu, snad z druhé čtvrtiny 16. století, která zůstává prozatím autorsky neurčena (obr. 22).<sup>125</sup> Kresba byla časem velmi poničena, takže chybí její okraje, nicméně zásadní výjevy se zachovaly. Jde o poměrně kvalitní práci, ale zarážející je rozpor kvalitního rukopisu s poněkud nesourodou celkovou skladbou složenou z jednotlivých kompozičních skupin. To prozrazuje rutinní přístup na základě různých pravděpodobně grafických předloh. Vzor pro střední „mužskou“ skupinu bychom mohli hledat nejen mezi německými, ale snad až někde mezi italskými předlohami. Skupina žen však jistě navazuje na německou tradici a také v pojetí figur lze rozeznat rozdíly: štíhlé, ale plnoobjemově cítěné a pevně stavěné postavy u kříže a robustnější avšak volněji lineárně pojaté figury žen. Původ uměleckého cítění bychom u každé skupiny mohli hledat v jiném prostředí. Jejich sestavení pak působí perspektivně nepřesvědčivě, zejména přihlédneme-li ještě k dalším figurám ukřižovaných. Celek autor „podržel“ vlastně hlavně prostřednictvím vysvětlování figur, ale jen ve střední části, a výjev tímto způsobem sjednotil. Snímání Krista z kříže, kdy do náruče jej od Nikodéma a Josefa Arimatejského bere Jan a stranou lká skupinka Marií, není ikonograficky a kompozičně nijak výjimečné. Celý list ilustruje dobovou poměrně početnou produkci dobrého průměru, která vznikala v Jižním Německu v 1. polovině 16. století.

---

<sup>125</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 24.

## **Augsburský okruh 1. poloviny 16. století**

Díky rozkvětu měst a městské kultury v 16. století, podporované nově se tvořící společenskou vrstvou bohatých měšťanů, začala vznikat nová centra, tvořící se nikoliv jen kolem dvorů, ale též kolem patriciátu. Zářným příkladem bohaté a osvícené patricijské rodiny byli augsburští Fuggerové, díky kterým – a dalším tamním rodinám, jako byli např. Welserové - se z města začalo stávat významné kulturní centrum. Augsburg se tak stal na pár následujících století vůdčím uměleckým ohniskem a hostil řadu mimořádných uměleckých osobností. Z nich se zprvu zastavme u Hanse Holbeina st., jehož krásný list z pražské Národní galerie alespoň částečně vynahradí Absenci kresby Albrechta Dürera v českých sbírkách.

**Hans Holbein starší** (1460/65 v Augsburgu – 1524 v Basileji nebo Isenheimu), jehož umělecký odkaz snad není nutné zvlášť zdůrazňovat, své prvotní znalosti pravděpodobně získal někde mezi Ulmem a Porýním. O jeho uměleckém školení je sice známo jen velmi málo, ale je velmi pravděpodobné, že navštívil Nizozemí, protože jeho dílo je ovlivněno nizozemským uměním, zvláště pak Rogierem van der Weyden. Kromě svých maleb zejména náboženských témat kreslil také návrhy pro zlatnictví, sklomalbu a dřevořezy. Od roku 1490 byl činný s několika přestávkami v Augsburgu, kde žil asi do roku 1515 a vytvořil zde své významné obrazy, jako například Oltární desky sv. Afry z roku 1490 a kde si roku 1493 koupil dům a získal měšťanství během práce na Weingartnerském oltáři se stavitelem Michaellem Erhartem pro Katedrálu v Augsburgu z roku 1493. Asi od roku 1495 vedl velkou dílnu, se kterou pracoval na řadě významných realizací pro chrámy i jinde v Německu. Roku 1512 je doložen zpět v Augsburgu, kde pracoval na „Kateřinském oltáři“ a roku 1516 na Šebestiánově oltáři. Po roce 1516 byl Holbein v Isenheimu, ale 1519 opět maloval pro Augsburský manželský pár tzv. Studnu života. Jeho dva synové Ambrosius (narodil se roku 1494) a Hans (kolem roku 1497/98) se jako

malíři učili u svého otce. V letech přes svou smrtí byl Hans Holbein starší opakovaně zmiňován v Augsburgu, přesto neznáme místo, kde roku 1524 zemřel. Jeho kresby se vyznačují pozorností k detailu a projevuje se na nich prostřednictvím plynulých valérů také jeho v první řadě malířské založení. Byl také vynikajícím portrétistou se smyslem pro odlišnou charakteristiku osobností. Mezi jeho komorní portrétní tvorbu náleží také **Podobizna ženy**, drobné dílo na pomezí malby a kresby, pravděpodobně z období kolem roku 1505 (obr. 23).<sup>126</sup>

Autorství prvně připsal listu Werner Schade, jenž identifikoval tvář na kresbě jako ženu neznámého kameníka na základě podobnosti s portrétem ženy kresleným stříbrným pisátkem Hanse Holbeina staršího ze sbírky Kupferstichkabinetu v Berlíně (K.d.Z.2575).<sup>127</sup> Nicméně ohledně této kresby se setkáme se dvěma nejasnostmi: první se týká autorství, druhá její provenience. Drobné dílo zapadá do okruhu Holbeinových maloformátových portrétů provedených na papíře opatřeném šepsem. Jemné obrysové linky profilu a celého objemu hlavy jsou pro Holbeiny typické; pro autorství staršího z nich ještě svědčí lehký sklon k ornamentálním liniím zejména při tvorbě draperie. Je známo, že Hans Holbein st. tyto krásné a živé drobné portréty často ještě jednou varioval a bráno společně s berlínskou variantou odpovídá vše jeho autorství. Kresby Hanse Holbeina st. a jeho synů Hanse ml. a Ambrosia jsou si ale velice blízké, proto někdy může být problematické odlišit je od sebe. Fritz Koreny míní, že náš list pochází z ruky Ambrosia Holbeina, protože syn mohl navázat a kopírovat dílo svého otce. Andrew Robison se domnívá, že kresba je původním dílem Holbeina staršího, ale později přepracovaná jinou rukou. Michael Roth z Kupferstichkabinetu v Berlíně však říká, že tyto portréty Hanse Holbeina st. sice bývají přepracované, nicméně jím samým.<sup>128</sup> Zde se dotýkáme velmi fragilních problémů znalectví staré kresby, které z velké části spočívá v rozlišování těch nejmenších detailů.

---

<sup>126</sup> Ibid. kat. č. 13, VOLRÁBOVÁ 2008, kat. č. 22, 56-57.

<sup>127</sup> SCHADE Werner: *Dasein und Vision. Bürger und Bauern um 1500*, Kat. Berlin 1989, 26, kat. č. A 12.

<sup>128</sup> Tyto informace jsou výsledkem mých osobních konzultací se jmenovanými.

Domnívám se, že naše kresba je dílem Hanse Holbeina st., přes všechny výhrady různých autorit. Charakterem se rukopis naší ženy opravdu blíží Ambrosiovým listům, zvláště pak polopostavě mladého muže z Rotterdamu (inv. č. DI 215), provedené stejnou technikou - štětcovou kresbou na šepsovém podkladu, dílo na pomezí malby a kresby.<sup>129</sup> V žádném případě si nejsou výše zmíněné varianty tak blízké jako tento pražský portrét a další, dnes ztracený ze sbírky významného židovského sběratele Franze Koenigse, která byla rozkradena za 2. světové války.<sup>130</sup> Podle staré fotografie jsou si listy natolik podobné, že na první pohled bychom je vnímali jako totéž dílo, ale v detailech se přeci jen liší, a tak lze uvažovat o kopii.<sup>131</sup> Pro důkladné srovnání však bohužel nemáme dostatečnou dokumentaci ztracené kresby.

Abychom se dobrali k nějakému autorství, srovnáním s ostatními portréty Holbeina otce vidím i na naší kresbě jeho rukopis. To, že se vrchní linie zdají být tvrdší než spodní se mohlo stát stárnutím pigmentů a změnou jejich barevných tónů. Přese všechny výhrady tedy zůstávám u původního určení Hanse Holbeina staršího.

Holbeinův vliv, jenž v Augsburgu zanechal, lze vidět například na kresbě neznámého autora 1. čtvrti 16. století, **Návrhu na epitaf s Madonou s dítětem, čtyřmi anděly a s párem donátorů se znaky** (č. 24), kterou lze datovat kolem roku 1520.<sup>132</sup> List se hlásí na jednu stranu k Dürerovi, protože zde lze nalézt kompoziční vzor v jeho dřevorezu Madona královna andělů z roku 1518, a také typem figury Madony i dítěte (Il. Bartsch 101). Styl a technika pera doplněného lehkými barevnými tóny však odpovídá augsburskému okruhu umělců 1. čtvrti

---

<sup>129</sup> Na rotterdamskou kresbu mne v badatelské korespondenci upozornil Fritz Koreny, který se přiklání k autorství Ambrosiově.

<sup>130</sup> ALEN J. Elen: German Master Drawings from the Koenigs Collection: Return of a Lost Treasure, kat. Rotterdam 2004, 152.

<sup>131</sup> Po zevrubném prozkoumání obou kreseb lze říci, že jde o dva rozdílné listy, i když podobnost je zarážející. Na rubové straně nicméně chybí Koenigsova sběratelská značka. Naše kresba nicméně také pochází z židovského majetku dr. Grosse zabaveného pro změnu komunisty.

<sup>132</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 22.

16. století, kdy zde kolorované kresby produkovala zejména dílna Hanse Holbeina staršího. Prostor nebyl v centru zájmu autora, protože figury andělů i donátorů zjevně dodatečně přikomponoval k Madoně, perspektivní zákonitosti podřídil plošné kompozici. Přesto nelze kresbu označit za nekvalitní a nelze jí upřít půvab a kreslířskou jistotu.

Zajímavé je kulturně-historické pozadí kresby: Realizace epitafu není známa a pravděpodobně vůbec nevznikl.<sup>133</sup> Datace na rubu listu 1420 – o sto let dříve, než určujeme kresbu - náleží roku smrti Burggrafa z Augsburgu, jak byl donátor identifikován, znak jeho ženy, který je příliš všeobecný se však určit nepodařilo.<sup>134</sup> Přitom právě k ní se obrací anděl a dítě na Madonině klíně a také těžko čitelný rubový nápis, jenž hovoří o „Burggrafin“. Roku 1420 v Augsburgu opravdu zemřel jistý Friedrich Burggraf, ten však nebyl ženatý. Ostatně označení Burggraf znamená purkrabí, a tak mohlo jít o zcela jiné osoby jiného příjmení. Proužek papíru s nápisem byl navíc přilepen dodatečně, a tak není vyloučeno, že kresba byla nalezena a po čase špatně označena.<sup>135</sup>

K augsburskému okruhu této doby náleží více než kdo jiný **Jörg Breu starší**

(Augsburg kolem 1475 – Augsburg 1436), malíř a návrhář dřevořezů a vitrají, jehož syn Jörg Breu ml. se posléze také výrazně prosadil. Breu starší pravděpodobně pocházel z augsburské tkalcovské rodiny, což byl v podstatě velmi dobrý původ, protože z cechu augsburských tkalců vzešla tamní patricijská elita sdružující se posléze v tzv. Weberhausu. Do učení šel Breu k Ulrichu Aptovi st. (činný 1481-1532), kde pobyl asi tři roky a od roku 1498 do 1502 putoval do Rakouska a pod vlivem názorů dunajské školy v této době

---

<sup>133</sup> Při hledání mi pomohl dr. Gode Krämer.

<sup>134</sup> Nápis na rubu listu – částečně odštířeno: Anno DMCCCCXX am Montag...(…)olgen ...Burggrafin ...ano(?) Maria Gratia...“ Identifikovat znak pomáhal dr. Pavel R. Pokorný.

<sup>135</sup> Velmi cenné informace mi poskytl dr. Georg Feuerer ze Stadtarchiv, Stadt Augsburg, Upozornil mne také na to, že písmeno V v předním nápisu pravděpodobně neznamená U, ale F – tedy Friedrich (Burggraf) a byl tedy pravděpodobně napsán ještě později, než vznikla kresba.

vytvořil pro Aggsbachské Kartuziány oltář se Scénami z Kristova života datované 1501 (nyní částečně v Augustinerchorherrstift v Herzogenburgu a částečně v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku) a oltáře ve Zwetlu (1500) a v Melku (1502). Od roku 1502 působil opět v Augsburgu, kde je již doložen v daňových knihách do roku 1536. Za svého života navštívil Itálii v letech 1508 a 1514/15 a přinesl si odtud nové podněty. Také opustil dřívější stylové principy, které sdílel např. s Ruelandem Fueraufem, a přiklonil se spíše ke stylu Hanse Burgmaira. Od roku 1504 též navrhoval dřevořezy - zejména knižní ilustrace pro významná augsburská nakladatelství. Také on přispěl v roce 1515 kresbami pro modlitební knihu císaře Maxmiliána, ale například se také velmi věnoval četným návrhům pro sklomalbu. O svém životě podal osobní svědectví v Kronice datované do května 1537, jejíž koncept byl však později pravděpodobně upraven jinou osobou. Jeho kresby mají nejednu polohu – starší jsou dá se říci temperamentní, ale více je znám pozdějšími ukázněnějšími bravurními předlohami pro sklomalbu nebo grafiku.

Přes mnohé analogie s kresbami Jörga Breue staršího, zůstávala kresba **Rytířský turnaj** (obr. 25) poměrně dlouho bez autorského určení.<sup>136</sup> Badatele možná mátlá záhadná signatura A doplněná nezřetelným číslem 14(0), než Thea Vignau- Wilberg přípisem na paspartě autora určila. O jeho autorství nesvědčí ani tolik ústřední dvojice jezdců, jako spíše stafáž v pozadí, kde nalezneme figurální typy, které ztvárnil také na jiných kresbách.

Podle jejího stylu a formátu ji lze pokládat za návrh pro skleněný malovaný tzv. terč; časově zařadit bychom ji mohli do let 1510-1515. Kruhové malované součásti výplní oken byly obvyklou součástí německého – zejm. měšťanského – interiéru počátku 16. století. Souviselo to se změnou architektonického tvarosloví a podoby oken, která se zvětšila, a také s rozvojem sklářského řemesla. Nicméně byl tento obor spíše doménou švýcarských

---

<sup>136</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Jörg Breu the Elder and his Autumn of Chivalry, in Bulletin Národní galerie v Praze IX/1999, Praha 2000, 99-103, 182-184. VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 20.

umělců, kterým bude níže věnována zvláštní kapitola. Z Breuovy tvorby jsou známy cykly návrhů pro kruhové sklomalby, jako např. Dvanáct měsíců (pro rodinu Hoechstetterových) nebo Sedm mechanických umění.<sup>137</sup> Náměty rytířů v brněních v pohybu během vzájemných klání se objevovaly v grafické tvorbě např. Lucase Cranacha a jiných. Parádní zbroj a vyzdobené postroje, nebo ornamenty na tkaninách umožňovaly vytvořit atraktivní podívanou. Kresbu s podobným námětem např. vlastní J. Paul Getty Museum, Los Angeles a není vyloučeno, že rytířské turnaje měly tvořit další takovou řadu, i když ale mohly být zcela jednoduše oblíbené pro svou atraktivnost.<sup>138</sup> Jednu sérii malovaných výplní s turnaji například známe z kaple hrobky ve Wehrkirche v Norimberku, která však byla vytvořena podle rozličných předloh různých autorů spojoval ji pouze přitažlivý motiv.<sup>139</sup> Dvojice rytířů z této řady s meči na koních je velmi blízká naší kresbě. Liší se jen např. oděvy rytířů, postavením paží a zrcadlovým otočením postavení koní.<sup>140</sup>

Znatelný rozdíl mezi pečlivou kresbou rytířů v popředí se skupinou měšťanů v pozadí, jejíž rukopis je o poznání lehčí a svižnější jsem již nejednou ikonograficky vyložila.<sup>141</sup> Lze vyjít z jiného výkladu realizované sklomalby s podobným námětem, jenž lze stručně shrnout tak, že se zde odehrává boj starého s novým – měšťanského stavu se zanikajícím stavem rytířským.<sup>142</sup> Z tohoto úhlu pohledu možná lze naši kresbu chápat jako odvrácení se nového

---

<sup>137</sup> WERNER Wolfgang: Scheibenrisse für die Familie Hoechstetter von Jörg Breu dem älteren und deren Nachfolge. In Zeitschrift für Kunstgeschichte 22, 1959, 17-36. MORRAL Andrew: Jörg Breu the Elder: Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg, Aldershot Ashgate 2001, 53-72.

<sup>138</sup> MORRAL 2001, 56, obr. 1.33. Další přípravný návrh, který se zachoval v kopii v Berlíně dokonce dovoluje uvažovat o zamýšlené řadě návrhů stejného námětu. Existují také analogické výjevy provedené již ve skle ze sbírek Städtische Kunstsammlungen, Maximilianmuseum v Augsburgu nebo z Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.

<sup>139</sup> SCHOLZ Hartmut: Die Mittelalterlichen Galsmalerei in Mittelfranken und Nürnberg: extra muros, I-II, Berlin 2002, I. 273-276, II., 646-647. Kolem řady sklomalb s turnaji se zdá být několik otazníků. Norimberské výplně bezpochyby vznikly podle předloh od různých autorů. Hartmut Scholz jmenuje jen Hanse von Kulmbacha a Albrechta Dürera. Kulmbacha uvádí na základě kresby v British Museum, ale zcela pomíjí Jörga Breue st. jako autora dalších kreseb. Přesto je nutno říci, že výjevy z Norimberka na obr. 178 a 182. jsou velmi blízké Breuovým předlohám.

<sup>140</sup> SCHOLZ 2002, II., obr. 182.

<sup>141</sup> VOLRÁBOVÁ 2000, 99-103, 182-184.

<sup>142</sup> BOOCKMANN Hartmut: Kurzweil viel ohn' Mass und Ziel: Augsburger Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit, Städtische Kunstsammlungen Augsburg 1994, s. 202-203.

stavu – živoucí měšťanské společnosti v pozadí - od zastaralé minulosti, kterou zde symbolizují archaičtí rytíři. Pravdou je, že v době, kdy kresba vznikla byly již rytířské turnaje anachronismem, jenž pěstovaly patricijské kruhy jednak k vlastní zábavě, ale k prezentaci vlastního postavení, nyní srovnatelného se šlechtickým stavem. Těmito „rituály“ bohatí měšťané demonstrovali své nové začlenění mezi nejvyšší vrstvy společnosti.

Nezvyklé a u Jörga Breue st. jinde neznámé je barevné kolorování perokresby. Místy vidíme zásahy hnědou barvou (např. za helmou rytíře vpravo), které zde působí jaksi navíc. Pravděpodobně jsme u dalšího příkladu, kdy byla kresba následně přepracována, což se možná projevilo ztuhlým rukopisem rytířské dvojice. Tento předpokládaný kreslíř se pak mohl podepsat onou záhadnou signaturou „A“.

Velký kulturní rozvoj Augsburgu s sebou přinesl též potřebu tiskařských dílen, které produkovaly knihy a grafické listy. Významnou rodinou v této oblasti byli Hopferové, kteří se zasloužili o rozvoj řemesla zejména z hlediska práce v kovu.

Umělecká rodina Hopferů nejdříve působila v Kaufbeuren – v té době kvetoucím městě -, kde se roku 1470 jim narodil syn Daniel.<sup>143</sup> Ten však přesídlil do Augsburgu, kde získal roku 1493 městská práva a kde působila jeho dílna v grafice a výzdobě zbraní. Tam také roku 1536 zemřel. Z manželství uzavřeného v roce 1497 vzešlo několik dětí, z nichž Lambrecht a Hieronymus pokračovali v rodinné umělecké tradici. Daniel měl kontakty zejména s augsburskou intelektuální a patricijskou elitou – měl úzké vztahy s Konrádem Peutingerem -, pro kterou vytvářel například titulní listy knih nebo se účastnil publikačních projektů císaře Maxmiliána. Pro tytéž zákazníky pracovala jeho dílna na výzdobě zbraní leptáním do kovu, ze které s největší pravděpodobností

---

<sup>143</sup> K životu a dílu Daniela Hopfera a jeho synů nejnověji v obsáhlém katalogu: METZGER Christoph (ed.): Daniel Hopfer: Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen – Holzschnitte – Zeichnungen – Waffenätzungen, Staatliche Graphische Sammlung München, Mnichov 2010.



právě zde vznikla grafická technika leptu. První tisk z leptaného kovu zřejmě vznikl v roce 1513. Ikonograficky nebyla Hopferova tvorba nijak konkrétně vymezena; pracoval podle vkusu a objednávky zákazníka. Vytvářel návrhy na oltářní architektury, náboženské výjevy, zabýval se dekorativními ornamentálními předlohami, ale proslul také výjevy s postavami lancknechtů, mezi něž náleží naše kresba. Nicméně její kvality podle mého soudu nedosahují Danielových děl, proto jsem již dříve navrhla, že jde o dílo syna Hieronyma.

Hieronymus Hopfer se narodil kolem roku 1500 neznámo kde a zemřel po roce 1550 v Norimberku. Nejprve byl činný v Augsburgu, zřejmě v otcově dílně a je zde doložen ještě roku 1528. Od roku 1529 však již pobýval v Norimberku, kde je od roku 1533 zapsán jako měšťan a působil zde nejen jako grafik a dekoratér, ale zabýval se též obchodem zbraněmi a např. hedvábím.<sup>144</sup> Známe od něj pouze grafické listy - lepty, jejichž valnou část tvoří kopie podle velkých německých a italských mistrů. Jeho ornamentální tvorba se nevymanila z tradic a vznikala pod značným vlivem Albrechta Altdorfera, avšak vlastní tvorba portrétní již přijímá nové podněty a je ovlivněna např. renesančními medailéry. S otcem zřejmě spolupracoval na oltáři Zvěstování Panny Marie pro kostel sv. Jakuba v Augsburgu. Jeho samostatné kreslířské dílo jinak není příliš známo.

Kresba **Polopostavy Lancknechta** (obr. 26) vznikla asi ve 40. letech 16. století. Je opatřena zrcadlově obráceným monogramem DH - Daniel Hopfer.<sup>145</sup> Do jeho tvorby námětem zapadá a podáním je mu blízká. Haberdietzel ji srovnává s portrétem Kunze von der Rosena (Il. Bartsch 87-I(493)), a podle zrcadlově obráceného monogramu pochopitelně předpokládá, že kresba měla sloužit jako předloha pro grafiku. Robustní nadsazená Rosenova figura má však k našemu listu daleko.<sup>146</sup> Zcela logicky klade kresbu do Hopferova „lancknechtovského“ repertoáru Achim Riether, který dokonce navrhuje

---

<sup>144</sup> METZGER 2010, 87-103.

<sup>145</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 23.

<sup>146</sup> HABERDITZL Franz Martin: Über Handzeichnungen, in Die Graphische Künste XXXV-XXXVI, Vídeň 1913, 81-84.

vysvětlení nápadně slabých kolorovaných partií: Podle něj mohlo jít o místa, která měla být leptána. Tato teorie se mi ale zdá příliš vykonstruovaná a spíše se kloním k názoru, že předloha byla kolorována z víceméně komerčních důvodů dodatečně.

Srovnáme-li brněnský portrét s kresbami ženských polopostav z jiných sbírek (Portrét mladé ženy, Graphische Sammlung Albertina, Vídeň, i. č. 17595 a Sv. Barbora, Graphische Sammlung der Universitätsbibliothäk Erlangen, i. č. B 755), je nasnadě, že naše kresba jejich kvalit nedosahuje: Obě autor výrazně modeloval pomocí tmavých, hutných až tvrdých stínů.<sup>147</sup> Sugestivní výraz rozpínavého objemu podpořil ještě vytvořením dojmu hladkého povrchu figury. Neméně plasticky cítěné postavy lancknechtů nalezneme na Danielových dřevořezech. Oproti tomu je objem muže na kresbě budován jen nesměle, ale také typ a proporce postavy se zdají být jaksi „málo vyvinuté“. Muž má příliš útlá ramena, drobný obličej a malé ruce. Ačkoliv je – jak bylo již výše řečeno – portrétní stylizace bezpochyby Hopferovská, navrhla jsem naposledy autorství Hieronymovo srovnáním s jeho grafikami (např. portrét Martina Luthera, Il. Bartsch 64 (522) nebo portrét Leopolda Dicka, Il. Bartsch 17 (520). Jeden z autorů posledního Hopferovského katalogu se mnou nesouhlasí a pokládá mé důvody pro Hieronymovi málo průkazné a připisuje kresbu zpět Danielovi. Sám však žádné zvláštní zdůvodnění nenabízí.<sup>148</sup> Vezmeme-li v úvahu dobovou dílenskou praxi, kdy se mistrova díla běžně variovala žáky dílny, myslím, že jsme právě u takového příkladu. List z Hopferova okruhu nepochybně pochází, ale není jeho vlastním dílem a jen těžko říci, zda je dílem syna Hieronyma. Přikláním se nakonec k názoru, že kresba vznikla rukou některého kreslíře z blízkého okruhu.

---

<sup>147</sup> Die Welt im Umbruch : Augsburg zwischen Renaissance und Barock; Augsburg in Zusammenarbeit mit der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Bayern anlässlich des 450. Jubiläums der Confessio Augustana.

Katalog Städtische Kunstsammlungen Augsburg 1980, díl II., s 248 - 253. METZGER 2010, kat. č. kat. Z 20.

<sup>148</sup> METZGER 2010, kat. č. kat. Z 3.

## Malí mistři mladší generace

Norimberk nepřestal být centrem grafické tvorby i pár desítek let po Dürerově smrti, zvláště díky pokračování tradice prostřednictvím mladší generace Malých mistrů. Z kreseb bratří Behamů jsme nemohli nabídnout než velmi vzdálenou ukázkou, ale mnohem lépe je v českých sbírkách zastoupen rytec - grafik a kreslíř **Virgil Solis** (Norimberk ? 1514 – Norimberk 1562), pravděpodobně syn norimberského malíře Hanse Solise, jenž je doložen jako měšťan v Norimberku 1525. O Virgilově školení nemáme zpráv. Ve třicátých letech začal působit v Norimberku, kde založil zřejmě značně širokou grafickou dílnu. V ní působili kromě jeho synů mnozí jiní významní umělci, jako např. Abraham Merten, Jost Amman, Balthasar Jenichen ad. Pod jeho vedením dílna vyprodukovala přes 2000 grafických listů se značkou VS. Kvalita produkce byla však v tomto množství značně kolísavá; mnohé tisky byly kopiemi děl jiných německých mistrů. Hlavní náplní činnosti dílny však byl zejména bohatý zdroj předloh pro různé řemeslníky, kterými byl také hojně používán jak v Německu, tak v širším teritoriálním okruhu. Např. pro sgrafitovou výzdobu českých renesančních staveb představovaly Solisovy předlohy zásobníci námětů. Po jeho smrti dílna pozvolna upadala.

Jeho kreslířský projev, který můžeme poznat z poměrně četných zachovaných listů, je značně poznamenán grafickou manýrou. Kresby bývají signovány podobně jako grafiky VS. Zajímavá je jeho obliba barevných tint, jež užíval pro perokresbu. Možná tedy z jeho dílny pochází nezvykle barevná perokresba **Muže s kohoutem** z teplického muzea (obr. 27). Její námět vychází z dürerovských dřevořezů se selskými náměty. Kreslířsky není práce zvláště vyhraněná a pevné linie odpovídají práci podle předloh – dílenské produkci. Nicméně je tato prozatím nepublikovaná kresba zajímavým příkladem běžné dobové produkce.

Kresba **Ženská figura s křídly, štítem a pohárem**, (č. 28), pocházející ze sbírky Arnold Skutezky, vznikla zřejmě po polovině 16. století a byla dříve určena jako Salus, personifikace blahobytu a slávy Říma.<sup>149</sup> Podle ustáleného ikonografického typu by však v tom případě měla žena dávat pít z misky hadovi, ale toho zde ani nenalezneme. Haberdietzel ji publikoval opatrněji jako ženského génia.<sup>150</sup> Sedící ženský akt s křídly jednou nohou spočívá na kameni; kontrast křídel a kamene vždy znamená snahu velkého rozletu, jenž je ale čímsi „poután k zemi“. Poněkud se podobá personifikaci z jednom pozdního vydání Ripových drobných emblémů s významem umění nebo – s dalšími atributy - zkrocené lásky.<sup>151</sup> Další atributy – štít a pohár, které figura přidržuje, zde ale chybí. V tuto chvíli se budeme muset spokojit s tím, že jde o alegorické vyobrazení prozatím neurčeného významu.

Pečlivý rukopis a typický monogram VS kresbu poměrně spolehlivě určuje, ačkoliv kopie podle Solisových grafických listů nebyly nijak vzácné. Autorův rukopis nezapře ukázněnou ruku grafika zvyklého tvořit se záměrem přenesení na štoček a tím se stává poněkud rutinním. Našemu listu by mohla být protějškem analogická kresba Floris z Berlínského Kupferstichkabinetu (KdZ 967): stojící ženský akt odzadu s rohem květin v ruce, která je ale o něco větších rozměrů (129x101mm).

Další drobná kresba – **Pes** -, která byla do Skutezkého sbírky získána společně s předchozí kresbou, pravděpodobně pochází spíše ze Solisovy dílny (č. 29) asi ze třetí čtvrtiny 16. století.<sup>152</sup> Nesignované dílko může být – a pravděpodobně je – vystřiženo z většího výjevu. Ze škály Solisova kreslířského projevu se nevymyká, ačkoliv její rukopis je tvrdší. Některé jeho kresby – jako např. Apollon z Vídeňské Albertiny (D 201) nesou známky poněkud těžší ruky. Proto není nutné pokládat ji za kopii podle grafiky, ale spíše o dílenskou práci.

---

<sup>149</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 26.

<sup>150</sup> HABERDITZL 1913, s.81 a 84.

<sup>151</sup> RIPA Cesare, *Wie die Virtuosi: Alle Tugenden und Laster*. Augsburg 1704, 52. obr. 12 a 1. obr. 1.

<sup>152</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 27.

Štíhlý, zřejmě lovecký pes se špičatým čenichem, jakých v jeho loveckých námětech nalezneme celé smečky, každopádně náleží k Solisovskému rodokmenu.

Zatímco Solis je proslulý jako vydavatel mnoha grafických předloh , kterých ale ne vždy byl on sám inventorem, přičemž jeho vlastní umělecké schopnosti nebyly většinou nijak vynikající, další malý mistr, jeden z těch, kteří také působili v jeho dílně - **Jost Amman** (Curych 1539 – Norimberk 1591) jej kreslířsky výrazně předčí. Byl nejen inventorem grafik, ale i malířem, ilustrátorem, rytcem a také malířem skla. Jako syn kanovníka a profesora lingvistiky a logiky v Curychu absolvoval Collegium Carolinum, kde jeho otec působil. Jeho dráhu ale nenásledoval a posléze se učil zlatníkem pravděpodobně v Basileji nebo v Curychu. V jeho díle lze nalézt francouzské vlivy, proto je pravděpodobné, že Francii také navštívil. Jistě víme, že podnikal různé cesty: do Schaffhausenu roku 1559, do Basileje roku 1561 a do Norimberka, kde v roce 1561 působil právě v dílně Virgila Solise, a kde se posléze usadil a je zde doložen roku 1577 jako měšťan. Po Solisově smrti roku 1562 byl Amman pravděpodobně pověřen zakázkami Frankfurtského nakladatelství Sigmunda Feyerabenda na jeho pokračujícím projektu Bible (vychází roku 1564). Ostatně nezůstal členem cizí dílny a založil pravděpodobně svou vlastní. Jeho asi nejznámějším grafickým dílem je několikrát vydaný Ständebuch, ale zabýval se také návrhy ornamentů, do publikace *Perspectiva* (1568) a ryl pro Wenzela Jamnitzera perspektivní tělesa, nebo vytvářel portréty norimberských měšťanů nebo navrhoval ex-libris. Také se účastnil přípravy slavnostního ohňostroje na počest císaře Maxmiliána II. Od roku 1581 byl Amman zaměstnancem Feyerabendova nakladatelství. Přes svou pracovitost byl neustále ve finanční nouzi, jak plyne z jeho zachované korespondence. Byl velmi vážen svými současníky, později jej ctili například P. P. Rubens či Rembrandt.

Ze sbírky Artura Feldmanna pochází kresba **Kůň a koňská noha a hlava zpředu – verso listu**<sup>153</sup> (obr. 30) z doby kolem roku 1584, která má nepochybně úzký vztah k Ammanovým dřevořezům ze svazku *Kunstreiche Figuren der Reutterey* z roku 1584.<sup>154</sup> Na jednom z listů nalezneme téměř totožné vyobrazení koně (Il. Bartsch 5.1(369), avšak nelze jej s určitostí označit autorským návrhem. Kůň je vyobrazen nejen ve stejném postoji - v mírném klusu s hlavou lehce skloněnou -, ale grafickému listu odpovídá dokonce i přehrnutí sedla a například počet jeho třapců. Ornament tkaniny sedla ale není otrocky přepsán, jak by učinil kopista, a některá místa jako hřívá a žíně zvířete nebo různé ozdoby, která v grafické podobě působí tvrdě, jsou naopak lehce a svižně kresleny. Také sklon hlav se mírně liší. Nakonec přihlédněme k živé a půvabné drobné studii koňského enface vlevo od hlavního výjevu. Mohlo by jít o studii k titulnímu listu knihy s hybnými jezdeckými skupinami. (Il. Bartsch 5 (369)) a je tedy možné, že jde o Ammanovu vlastnoruční kresbu, i když zarazí poněkud plošně ztvárněná hrud' zvířete. Souvislost kresby a grafiky zatím není úplně jasná.

Kresba koně je na straně verso a bitevní scéna na straně recto z konce 17. století poněkud prosvítá. Její autor ji navíc opatřil dlouhým a nečitelným nápisem. Provenience evidentně prošla zajímavými cestami.

Zatímco tento list byl svého času ve sbírkách Moravské galerie v Brně, následující **Ammanova** krásná kresba s výjevy **Ze života krále Šalomouna** (obr. 31) je uložena v Národní galerii v Praze. Vznikla pravděpodobně kolem roku 1580 a prvně ji určil jako práci Josta Ammana Hans Mielke, což pak následně potvrdila Ammanovská znalkyně Ilse O'Dell-Franke.<sup>155</sup> Zabarvení rubové strany a stopy po překopírování jasně hovoří o tom, že kresba sloužila jako definitivní návrh – předloha, nejspíše grafického listu. Jost Amman jak známo spolupracoval s rytci a stříbrníky a dalšími (uměleckými) řemeslníky ze

---

<sup>153</sup> Recto listu: bitevní scéna, konec 17. Stol.

<sup>154</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 30.

<sup>155</sup> Ibidem kat. č. 31.

Švýcar nebo Německa, proto účelem návrhu nemusela být grafika, ale například stříbrnická práce. Prázdna kartuše nám nepomůže ani dedikací ani jinými nápisy. List pochází ze sbírky slovního sběratele Vojtěcha Rytíře Lanny, odkud byl zakoupen s atribucí Theodor de Bry. Je velmi pravděpodobné, že pochází ze sbírky rodiny rytců, vydavatelů a obchodníků uměním de Bry, a původní atribuce kresby je výsledkem jen špatného pochopení provenience.<sup>156</sup> Jde o velmi kvalitní Ammanovo dílo lehkého a bravurního drobnopisu, jak lze často shledat u malých prokreslených předloh, suverénní jak v podání jednotlivostí, tak v zacházení s kompozičním sestavením námětů. Nacházíme zde vlivy francouzských nebo také italských figurálních typů s již manýristickými sklony.

Náměty tvoří v celku oslavu života krále Šalomouna, jehož ústředním výjevem je bezesporu jeho setkání s Královnou ze Sáby: Král sedící na trůně blahosklonným gestem ruky vítá klečící královnu, za níž její pestrý průvod právě snímá dary ze hřbetů velbloudů a skládá je (1Kr 10,2). Lvi u trůnu symbolizují královskou moc a zároveň jsou připomínkou Šalomounova trůnu (1Kr 10, 19). Mezi jinými dary – vzácnými nádobami – lze spatřit také zvláštního miláčka – živou opici. Opici prý vozilo královi jeho loďstvo každé tři roky (1Kr 10, 22), nelze však opominout také její symbolický význam: opice bývá symbolem Prostopášnosti, Luxurie, a může zde mít úlohu připomenutí Šalomounova mravního úpadku na konci života.

Dalším významným výjevem je Šalomounův soud, který je zde podán podle celkem ustálené ikonografické konvence: Král – soudce na trůně pod baldachýnem, znesvářené ženy klečí na stupních schodů pod ním, za nimi se muž chystá s mečem v rukou vykonat vladařovu vůli (1 Kr 3, 25). Opěradla trůnu tvoří sfingy - symboly Moudrosti.

Výjev Pomazání Šalomouna Bibli interpretuje volněji. Zato druhá část motivu umístěná pod architekturu Davidova lože můžeme „přečíst“ zcela

---

<sup>156</sup> Podobně předpokládá původ Ammanových kreseb O'DELL-FRANKE Ilse v GEISLER 1979, 194.

přesně: Vidíme jezdce na mezku, jásající lid a muže troubícího na polnici. Na první pohled se zdá, že jde o část průvodu královny ze Sáby, ale pozorným pohledem vidíme nového krále Šalomouna v podání, které Bibli poměrně přesně respektuje: “Šalomouna posadili na mezkyni krále Davida ... Zatroubili na polnici a všechen lid provolal: Ať žije král Šalomoun!” (1 Kr 38,39).

S náměty Královny ze Sáby před Šalomounem, s Šalomounovým soudem aj. se v Ammanově grafické tvorbě lze setkat vícekrát. Velmi podobné jsou jeho kompozice s podobnými tématy z cyklu Opera Josephi (Il. Bartsch 12.50) z roku 1580. V našem případě tři scény spojil v jednu kompozici a prostorově rozvedl do kruhového formátu. Je tedy pravděpodobné, že naše kresba vznikla později než jiné, např. výše citované grafické listy, tj. po roce 1580. Ústřední výjev krále sedícího na trůně a před ním klečící královny, která právě nechává složit dary, umístil autor do spodní části kompozice. Nad ním scéna Pomazání Šalomouna králem volně ilustrující Bibli, vpravo Šalomounův soud (Il. Bartsch 12.49).<sup>157</sup> Pozadí scén vyplnil bránou do Jeruzaléma s částí města.

Zatímco list, kterým jsme se zabývali výše náleží k mistrovským dílům Josta Ammana, následující dílo, **Paridův soud** (obr. 32) asi z 80.-90. let 16. století, je pravděpodobně prací dílny.<sup>158</sup> Podání námětu nevybočuje mimo rámeček ustáleného typu: Odpočívajícímu Paridovi představuje Merkur trojici soupeřících bohyní. Styl kresby je sice Ammanovi podobný, ale kvalitou jeho prací nedosahuje. Některé detaily jsou poměrně zdařilé, což ne zcela platí u těžkopádné a místy až disproporční stavbě figur. Autor chtěl reflektovat manýristickou figurální tvorbu protažením kánonu a Paridovou přetočenou pozicí, ale nebyla mu zcela vlastní a ve výsledku působí násilně.

---

<sup>157</sup> Šalomounův soud z Opera Josephi (1580), též titulní list Opera Josephi. S oblíbeným výjevem Šalomounova soudu se lze setkat v Ammanově tvorbě nejednou. Kompozice soudu jako také přijetí Královny ze Sáby aj. vycházejí z Dürerovských kompozic. Konkrétně tento výjev je však v Opera Josephi zpracován značně odlišně jak po stránce formální (čelní pohled), tak po stránce seskupení postav a zachyceného okamžiku děje.

<sup>158</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 31.



## Samostatnou cestou

Zatímco do této chvíle jsme se zabývali okruhy umělců víceméně spjatých s určitými centry, nyní přicházíme k autorovi, kterého lze jen těžko někam zařadit – jak teritoriálně, tak umělecky. Životními daty by spadal do oblastí, kterým se budeme věnovat až v příštích kapitolách, ale pokud můžeme srovnávat jeho poměrně originální kreslířský styl, obrátíme se spíše k německé renesanční tradici, než k novým manýristickým proudům.

Široce založený putující umělec a též diplomat **Melchior Lorck** (Flensburg 1526 nebo 1527 - pravděpodobně roku 1589) působil jako malíř, kreslíř, rytec a autor předloh pro dřevořezy, architekt, zlatník, kartograf, též myslitel a básník. Pocházel z urozené rodiny, avšak byl poslán do učení ke zlatníkovi do Lübecku, se kterým odjel do Dánska a některých pobaltských zemí. Cestování se pak téměř stalo jeho osudem. Jeho osudy lze srovnat např. s jinou zajímavou osobností tehdejší záalpské Evropy, Jorisem Hoefnagalem. Po čase působení v Augsburgu ve službách vysokých kruhů Lorck získal roku 1549 stipendium na čtyři roky studia od dánského krále ale na konci tohoto období přešel přímo do služeb Krále Friedricha II. Pobýval však také kolem roku 1549 v Norimberku, kde se setkal s Hannsem Lautensackem, a pak zde opět byl v letech 1550-1551. Mezitím pravděpodobně navštívil Nizozemí, ale jeho toužebným cílem byla Itálie, kam přijel 5. září 1551. Navštívil zde Benátky, Bolognu, Florencii, Řím a další místa. Někdy kolem roku 1553 ale již byl opět v Neuburgu na Dunaji. Nejvýznamnější kapitolou jeho uměleckého a osobního života byl jeho diplomatický pobyt v Turecku, kam přijel roku 1555 a zůstal další tři a půl roku. Zpět ve Vídni byl asi koncem roku 1559, ale roku 1560 dostal pozvání knížete Hanse von Schleswig-Holsteina do jeho služeb a vytvořil panorama Hamburgu. Zároveň pokračoval v práci na rytinách pro dánského krále. Pravděpodobně se podílel na přípravě triumfálního příjezdu císaře

Maxmiliána II do Vídně, protože od roku 1564 byl přijat na císařský dvůr, kde zůstal do 30. června 1579, a pracoval také na velké mapě povodí Labe. Nadále celá 70. léta zůstal v Německu kromě krátké cesty do Antwerp kvůli schůzce o připravované knize o Turecku, ke které byl přizván kartografem Abrahamem Orteliem a vydavatelem Philippem Gallem. Zřejmě byl také jedním z mnoha autorů publikací *Civitates orbis terrarum*. Přestože po návratu do Německa onemocněl a zchudl, na dřevořezech pro knihu o Turecku pracoval dále. Když mu dánský král mu roku 1583 zastavil finanční podporu, podržela jej penze, kterou pobíral již od 1. června 1579 od Rudolfa II.

Jak výjimečná a svérázná byla životní pouť Melchiora Lorcka, tak svébytné jsou jeho kresby. Přesto lze říci, že ačkoliv se jeho talent vyvíjel samostatně, navazoval na durerovskou tradici a v jeho kreslířském rukopise nalezneme jak základy německých mistrů počátku 16. století, tak také lehké sblížení se stylem nizozemských vzorů. Lorckovo dílo svým obsahem náleží k vlně probuzení zájmu o cesty a cestování v raném novověku, jež našlo svůj výraz v moderním přístupu k informacím a jejich publikování. Lorck získával řadu informací o vzdálených krajích a prostředkoval je Evropanům. Zejména portréty tureckého sultána Sulejmana Nádherného, velké hrozby tehdejší Evropy, byly později znovu a znovu vydávány. Jeho dlouho připravovaná kniha o Turecku byla však ve zkrácené verzi vydána až v roce 1629. Co se týče prací z jeho tamního působení, nejvýznamnějším je několikametrové panorama Istanbulu, dnes uložené v knihovně Univerzity v Leydenu. Lorck také zachycoval oděvy lidí z cizích zemí, mezi které můžeme zařadit asi i kresbu **Mužské postavy v dlouhém plášti**, (obr. 33) datovanou rokem 1553 (?).<sup>159</sup>

Na této kresbě se v krajinné složce mísí ozvuky ornamentalismu dunajské školy, se kterou ho mohl seznámit Hans Lautensack, a s drobnopisnou nizozemskou stylizací, získanou na cestách do Nizozemí. Muž, jehož dlouhý plášť a čepce je pro soudobou středoevropskou módu nezvyklých střihů, by snad

---

<sup>159</sup> Ibidem, kat. č. 32.

mohl být Benátčanem, jak předpokládá Geissler.<sup>160</sup> Pozornost, se kterou se kreslíř zabýval charakterem šatu prozrazuje jeho zájem o oděv. Ostatně měl v úmyslu vydat grafickou sérii kostýmů.<sup>161</sup>

Rubová signatura a datace (1551) nepochází z autorovy ruky.<sup>162</sup> Podepsán je pod ní její pravděpodobně dřívější majitel, augsburský malíř Hans Schorer (Schoer) starší, otec zajímavého augsburského kreslíře 1. poloviny 17. století, kterému níže věnujeme dostatek místa. Pečlivost, se kterou majitel kresbu určil vypovídá o tom, jaké vážnosti se Lorck těšil u svých současníků a následovníků.

Ve sbírkách Universitätsbibliothek Erlangen nalezneme list s neobyčejně blízkým námětem, pravděpodobně z ruky Sebalda Behama.<sup>163</sup> Erlangenská kresba je provedena rudkou a je méně propracovaná. Rozměry se nijak výrazně neliší. Vousatý muž s rukama za zády a hlavou mírně „zamyšleně“ skloněnou je oděn do prosté kutny. Krajina na pozadí je sice jen naznačena, ale charakterem a skladbou odpovídá Lorckově. Obě kresby poměrně dobře zapadají do práce svých předpokládaných autorů: Behamovský ornamentalismus, filigrán vysoké koruny, obvyklý v Dürerovských kruzích, Lorckův časný způsob stylizace stromů, zájem o kostým (z kutny se stal vyšívaný brokátový plášť, aniž by se změnil střih).<sup>164</sup> Je ale nasnadě, že podobných vyobrazení v 16. století vznikalo mnoho, právě v souvislosti s probuzeným zájmem o vzdálené kraje. Umělci navzájem od sebe přebírali určitá schémata a přizpůsobovali je svým potřebám.

Zatímco kresba muže v dlouhém plášti náleží k autorovým výborným kresbám, další v pořadí - **Muž v kožešinovém plášti na koni** (obr. 34) – již postrádá jejích kvalit.<sup>165</sup> Vidíme i méně zdařilá místa, jako jezdcovy nohy nebo

---

<sup>160</sup> GEISSLER Heinrich: On Centraleuropean Drawing Between the Renaissance and Baroque. In: STRAUSS Walter / FELKER T. / OBREHUBER Konrad (eds.): Drawing Defined. New York 1987, 321-351, zejm. 334.

<sup>161</sup> Ibidem

<sup>162</sup> Ibidem, s. 350, pozn. 33. Geissler čte dataci jako rok 1551, ta je však špatně čitelná a zdá se, že může jít o rok 1553.

<sup>163</sup> BOCK 1929, s. 90, kat. č. kat. 307.

<sup>164</sup> FISCHER Erik: Melchior Lorck: Drawings from the Evelyn Collection at Stonor Park England and from the Department of Prints and Drawings the Royal Museum of Fine Arts Copenhagen, Copenhagen 1962, 32, kat. č. kat. 17, 18. Na kresbách fantastických fontán z roku 1563 vidíme způsob stylizace velice příbuzný s naší kresbou.

<sup>165</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 33.

v postoj zvířete a jejich vzájemné proporce. S některými stylizačními deformacemi se ale místy v jeho jiných kresbách ostatních můžeme setkat. Možná – a je to dost pravděpodobné –, že tato byla posléze dokončena ještě jiným umělcem.

Mohla vzniknout asi v 70. létech 16. století a opět představuje exotický motiv. Kostým jezdce na koni lze těžko určit, ale autor jej mohl vidět někde na cestách kolem Turecka, jak můžeme soudit z např. z nezvyklých pérových (?) ozdob.

Melchior Lorck si pozorně všímal lidských typů a vybíral si pro své četné kresby témata málo oficiální, komorní, ačkoliv se mnohdy jednalo o výjevy z dvorského prostředí. Jejich prostřednictvím přišly také do Evropy nové a zajímavé informace o nádheře a exotice sultánova dvora.<sup>166</sup> Kreslířské dílo tohoto zajímavého umělce spojuje mnohé, co ve 2. polovině 16. století hýbalo tehdejší Evropou: Probuzení zájmu o vzdálené kraje a informace o nich, provázanost evropských zemí a politických zájmů, obavy z tureckého nebezpečí a s tím vším spojená grafická a knižní produkce.

---

### **Odkaz velkých mistrů cestou k manýrismu**

Termín Dürerovská renesance je již zcela vžitý pojem a o velké úctě k Albrechtu Dürerovi již bylo mnohé řečeno. Mimořádná autorita tohoto mistra provázela dějiny umění až do 19. století a citace z jeho díla můžeme vidět i v tvorbě 20. století a ještě dnes.

Nejen Dürer však měl své následovníky ve 2. polovině 16. století. Také například Lucas Cranach, který je v českých sbírkách zastoupen obrazy a bohužel ne kresbami, ovlivnil další generace.

---

<sup>166</sup> SIVERNICH Gedeon / BUDDE Hendrik (eds.): Europa und Orient 800-1900, Kat. Berlin 1989, 239-244.

**Kreslíř 2. poloviny 16. století**, jenž nakreslil výjev **Nechte maličkých přijít ke mně** se k němu otevřeně hlásí.<sup>167</sup>

Šlo o námět častý v Cranachově dílně a v protestantském prostředí vůbec a původní určení – Lucas Cranach Werkstatt - je tím z velké části podmíněno. V reformačním Německu šlo o oblíbený ikonografický motiv, jenž Cranachova početná a plodná dílna šířila a jeho popularita přetrvávala dále nejen v dílenském okruhu. Před Lutherovou érou se neobjevuje, protože jeho původ a symbolika tkví v polemice Martina Luthera s Novokřtělci, že víra nespočívá v intelektu a nelze se jí naučit, a proto se má křest přijímat v dětství.<sup>168</sup>

Autor kresby se snažil držet tradičního podání, jen přehuštěná kompozice Cranachových pláten se již rozvolnila. Některé partie – zejm. draperie Kristova šatu – napovídají, že kresba vznikla možná ve druhé polovině 16. století. Průměrná kvalita listu a tuhé kontury některých partií – např. profilů tváří a také chodidla figur místy prozrazující kreslířskou nejistotu řadí list mezi práce některé z dílen.

Ve 2. polovině 16. století se ona již několikrát zmiňovaná velká úcta k Albrechtu Dürerovi projevila nejvíce, a to různými způsoby: Sběratelstvím jeho prací, jejich kopírováním a vytvářením variant či pastišů, které tak prodlužovaly jeho působení. Umělci mnohdy přebírali typy kompozic nebo jednotlivých figur z jeho grafických listů, jako je tomu u kresby **Sv. Petr**, která vznikla rukou **německého kreslíře kolem poloviny 16. století** (obr. 36).<sup>169</sup> K Dürerovu dílu se otevřeně hlásí celkovým pojetím a Petrova tradiční podoba jako šedovlasého starce s vousem vychází rovněž z Dürerových apoštolských obrazů. Odtud autor převzal zejména robustní typ figury a hlavy a postoj v pevném kontrastu. Zvolená vysvětlovaná manýra náležela k běžným technikám kreslířů 1. poloviny století, avšak na modrém podkladu byla méně

<sup>167</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 40.

<sup>168</sup> KOEPLIN Dieter / FALK Tilman (eds.): Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, I., II., Basilej 1974, II., s. 517-518. KOTKOVÁ 2007, kat. č. 16-17.

<sup>169</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 43. KOTKOVÁ 2006, kat. č. II/9., 142.

častá, nicméně autor jí pravděpodobně imituje benátský modrý papír, na který Dürer často kreslil. Petrův mohutný ale měkký plášť ani vzdáleně nepřipomíná šat se zalamovanými záhyby, jak by patřilo k tvorbě Dürerova následníka. Nelze však říci, že by kresba byla pouhou bezduchou kopií. Vychází z Dürerových apoštolských cyklů a nejbliže má postava Petra ke sv. Filipu (Ill. Bartsch 46). Jen atributy autor světcům vyměnil a více rozevřel svrchní plášť. Technikou se kresba také hlásí k velkému mistrovi a jestliže jsme hovořili o dürerovské renesanci, je tato kresba její dobrou ukázkou. Autor citoval velkého mistra aniž by se snažil o plagiát, ale ani o původní dílo, tedy se všemi znaky pastiše, které však v daleko zdařilejší podobě dokázal vytvářet Hans Hoffmann.

Složitější problém máme v případě kresby **Madony s dítětem na nebesích se sv. Blažejem (?) a Annou**, také z konce 16. století (obr. 37).<sup>170</sup> Přestože souvislost v dürerovskou tradici je zde zřejmá, ne zcela jednotný styl kresby ještě před časem badatele mátl natolik, že ji považovali za italské dílo. List je velmi kvalitní a je škoda, že se zachovala v tak špatném stavu. Barvy jsou místy tak vybledlé, že jen těžko rozeznáme dva anděly, kteří korunují madonu. Přes značná poškození barev i podložky vidíme lehkou práci se štětcem (zejm. na drapérii šatu sv. Anny). Kreslíři stačilo málo tahů k vystižení obrysů i objemu. Postava Madony na nebesích vychází z dürerovských vzorů, ale světec (Sv. Blažej ?) i sv. Anna však prozrazují pozdější původ díla ačkoliv autor jejich protáhlé štíhlé figury oděl do mohutných plášťů.

Přestože kresbu lze s určitostí zařadit mezi německá – pravděpodobně přesněji jihoněmecká - díla, jen velmi těžko bychom hledali autora. Citace z děl velkých mistrů, zejména Albrechta Dürera, byly oblíbené v jihoněmeckém prostředí, ale také u pražského dvora či v rakouském teritoriu, v místech, ke kterým se dostaneme níže. Před tím se ještě věnujme specifické oblasti Horního Porýní, kde se styl umělecké tvorby během let velmi proměnil.

---

<sup>170</sup> VOLRÁBOVÁ 2003, kat. č. 41.

## Švýcarsko v 16. století

Jak jsme už viděli na předchozích stránkách, švýcarský – respektive Hornorýnský – umělecký prostor nejen, že měl svá specifika, ale v mnohém ovlivnil další německy mluvící oblasti. Tamní kreslířská tvorba 16. století se ale nadále projevovala osobitým stylem od předchozího zásadně odlišným.

Zatímco pro hornorýnské mistry 15. století byl charakteristický rukopis používající drobných čárek pro stínování, kratší kánon figury a nizozemské vlivy, v následujícím období se kreslířský projev Švýcarů velmi proměnil. Pochopitelně se tak stalo vlivem obecné změny uměleckých směrů vyvíjejících se od pozdní gotiky k záalpskému renesančně-manýristickému. Velkým dílem měl však na této proměně zásluhu také fakt, že se zde neobyčejně rozvinula produkce malovaných skleněných vitrají. Poněkud podobně jako se v jižním Německu bouřlivě rozvíjelo umění grafiky, zde se vyvíjelo umění sklomalby v dílnách, kde pracovali členové rodiny a které se dědily z otce na syna. Zatímco ale v grafických dílnách se často pracovalo také podle předloh jiných mistrů (zejména v pozdějších létech), autory předloh sklomaleb většinou zůstávali vedoucí dílen. Řada tvůrců vitrají se nicméně dílem věnovala rovněž grafickému umění, kde je zapotřebí předlohy důkladně propracovat, ponejvíce šrafurou, v souladu s následnou dřevořezovou či mědiryteckou technikou, zatímco pro sklo byly potřeba kresby plynulých a výrazných obrysových linií stínovaných štětcem ve větších plochách. Také malba na sklo používá štětec, ale kontury musejí být dostatečně výrazné, protože výsledek je vidět díky průsvitu světla a linie určuje čitelnost námětu. Návrhy na malované okenní výplně jsou kreslířským rukopisem lehce rozeznatelné, ale to není jediný jejich společný rys – je to také způsobem kompozice a používanou škálou námětů týkající se cechů, patricijů nebo veřejných budov apod. - a jejich zpracování. Poněkud podobná

kompoziční schémata měly např. titulní strany knih v grafice – používáním různých polí, kartuší pro nápisy apod., ale právě v souvislosti s rukopisem lze ve valné většině s určitostí rozeznat okenní výplň. Těchto kreseb se zachovalo velké množství, což mimochodem svědčí o velké oblibě nového oboru (nového proto, že zpravidla šlo o výzdoby světských staveb, nikoliv církevních), souvisejícího s rozvojem renesančního architektonického tvarosloví a v neposlední řadě také dobového sklářství. Švýcarské vitraje byly též častým exportním artiklem, nebo sami umělci vyjížděli za zakázkami do ostatních míst.

**Návrh na okenní vitraj se zabitím Servia Tullia asi ze 30. let 16. století (obr. 38)** Rolf Hassler dříve určil jako dílo pravděpodobně z okruhu Jakoba Kallenberga, člena bernské malířské rodiny, jenž žil asi mezi léty 1500-1565.<sup>171</sup> Je znám počátek jeho činnosti v Bernu v roce 1635. Pracoval pro městské stavby, zejména pro bernskou radnici, podílel se na restaurování maleb Tance smrti Niklause Manuela Deutsche, jehož vliv je na Kallenbergově patrný. Pravděpodobně se také zabýval dřevořezem, kde lze vysledovat vlivy Hanse Holbeina. Avšak jeho autorství není zcela jednoznačné a zřejmě bude lépe přidržet se obecnějšího určení – **Švýcarského okruhu**.

O účelu kresby pro realizaci v malované vitraji není pochyb, a podle mého názoru také velmi pravděpodobný její původ v hornorýnské oblasti, protože umělecký projev autora se hlásí k vlivům, které sem z podunajského okruhu přinesl Niklaus Manuel Deutsch nebo Urs Graf, kterým byla blízká ornamentální a nadsazená stylizace figur a typické pojetí rostlinných motivů. Zejména ztvárnění architektonického rámce výjevu a postavy „divých mužů“ nad hlavicemi sloupů, se blíží tvorbě těchto mistrů, podobně jako podání draperií hlavního výjevu. Lze se setkat s názorem, že ačkoliv se typ architektury hlásí k Holbeinovským vlivům, kresba je více jihoněmecká, respektive augsburská a může pocházet z okruhu rodiny Hopferů.<sup>172</sup> Stylizace figur se

---

<sup>171</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 2.

<sup>172</sup> Soukromé sdělení Dr. Andrew Robisona z National Gallery of Art, Washington.



opravdu Hopferovým podobá, podle mého názoru ale ne více, než již zmíněným dílům švýcarských tvůrců.

K Bernském původu vede přítomnost dvou medvědů u patek sloupů, ale to může být matoucí. Výpravné vyobrazení totiž nepochybně tvořilo sérii s dalšími podobnými náměty a mělo pravděpodobně zdobit okna některé významné městské veřejné budovy. J. Paul Getty Museum v Los Angeles vlastní další podobnou kresbu ze stejného cyklu s výjevem Mucia Scaevoly (obr. **38a**).<sup>173</sup> Oba výjevy náleží do oblasti starších římských dějin a jistě měly symbolizovat ctnosti a neřesti spojené se světskou vládou, jak byly v té době antické výjevy často vnímány. Zatímco symbolika s výjevem Mucia Scaevoly, je příběhem hrdiny obdařeného neobyčejnou odvahou a trpělivostí, s jakou se dokázal obětovat pro rodné město (viz. výše, obr. **18**), výjev se zabitím Servia Tullia má opačný smysl. Příběh o zradě dcery a zetě, kteří zavraždili významného etruského krále a reformátora Servia Tullia tak, že jej přejeli vozem, obsahuje varovné poselství zrady a otcovraždy způsobených chamtivou touhou po moci. Oba náměty pocházejí z etruských dějin a našly literární předlohu v Liviových *Dějínách*, které ostatně cituje nápis ve vyspořené kartuši přidržované právě medvědy. Tím, že morální smysl obou je opačný, mohlo jít o protějšky související ve smyslu „in bono – in malo“.

Zatímco v předchozím díle si nejsme jisti autorem, v dalším případě se lze spolehnout na autorství z rodiny Langů. **Hieronymus Lang** (1520-1582) a **Daniel Lang** (1543 - po roce 1606) náleželi k tvůrcům okenních malovaných vitrají, jejichž produkce po polovině 16. století kvetla zejména v horním Porýní. Jejich dílna působící v Schaffhausen byla neobyčejně plodná a kreseb se zachovaly desítky.<sup>174</sup> Synové zakladatele dílny Hieronyma Langa Daniel a Martin pokračovali v otcových šlépějích. Pracovali zejména pro klientelu z

---

<sup>173</sup> VOLRÁBOVÁ 2006, 151-158.

<sup>174</sup> HASLER, Rolf, Die Scheibenriss-Sammlung Wyss: Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum, I., II., Bern 1996.

východního Švýcarska a jižního Německa. V uměleckých kruzích ale působili také další členové Langova rodu.

**Předloha pro okenní vitraj s motivem hostiny** z období kolem 1560–1570 (obr. 39) náleží mezi typické práce z jejich dílny z let kolem 1560–1570.<sup>175</sup> Jak říká Rolf Hassler, jenž určil také autorství listu, naše kresba je zajímavá tím, že zobrazuje pijáckou společnost z Bernu a Freiburgu, tedy nejen z východu Švýcarska, kam většinou jejich aktivity směřovaly. Pod figurálním výjevem jsou totiž v páskách podpisy donátorů: *Anton Koch Freyburg a Andres Giger Biel* (nedaleko Bernu). Jestliže v předchozí kresbě přese všechno není bernský původ jistý, zde o bernském prostředí objednavatele nemusíme pochybovat.

Otázkou je však umělecká úroveň kresby, která - provedena jen v obrysových liniích - je příkladem spíše běžné produkce – přestože z této dílny jsou známy kvalitní návrhy – v rámci švýcarských dílen, jež zásobovaly malovanými okny povodí horního Rýna, ale vyvážely své práce i do širokého okolí. Jak bylo výše řečeno, dílna Langů byla velmi produktivní, což v řadě případů znamená snížení kvality, jak lze ostatně říci také o některých grafických dílnách, jako výše jmenovaná dílna Virgila Solise. Návrh s hostinou je zajímavý více kulturně-historicky, než umělecky, což ovšem neplatí o dalších příkladech kreseb, které jsou dílem rodinu Murerů. Tu zřejmě založil Jos Murer, ale proslavili ji jeho synové Josias a zejména Christoph.

**Josias Murer** se narodil v Curychu 1564 a zemřel zde roku 1630. Učil se u svého otce Jose, tvůrce vitrají, stejně jako slavnější bratr Christoph, a pokračoval v rodinné tradici tvorby. Jeho talent byl zemitější povahy než talent Christophův. Oproti Christophovu brilantnímu kreslířství, které uvidíme níže, ale zůstal u tradiční pevné kresby, typické v rámci oboru. Pracoval tedy v bratrově dílně, kde se podílel četnými návrhy, z nichž nejznámějšími jsou pro okna Curyšské radnice, nicméně také vytvářel dřevořezy. Byl velmi dobrým, avšak mnohdy rutinním kreslířem.

---

<sup>175</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 3.

**Návrh na okenní vitraj s Vražděním neviňátek a Útěkem do Egypta** v nástavci z 90. let 16. století (obr. 40) pochází dokonce možná z jeho dílenského okruhu, protože přes standardní kvality, nedosahuje úrovně ostatních kreseb Josiase.<sup>176</sup> Perspektivní vyobrazení architektonického orámování náleží k silnějším stránkám kresby. Další varianta existuje v Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Karlsruhe, i. č. XI. 364). Ikonografie kresby je na první pohled zřejmá: Ústřední výjev představuje vzrušenou scénu *Vraždění neviňátek* a v nástavci *Útěk do Egypta*, děj, který probíhal současně a zároveň byl antitezí k tragédii. Význam stojících ženských postav po stranách výjevu není zcela jasný: dívka vlevo třímá jako atribut jen olivovou (?) ratolest a lze ji tedy jen těžko určit, a žena vpravo drží včelí úl. Půjde spíše o personifikace nějakých kladných vlastností, možná souvisejících s dobrým hospodařením, a pravděpodobně se vztahují k objednavateli.

Dalším příkladem Josiasovy práce je **Návrh na okenní vitraj s náměty Naděje a Daniela v jámě lvové** 90. léta 16. století (obr. 41), ačkoliv také zde se autor držel svého poměrně hutného projevu.<sup>177</sup> Signaturu IM používal Josias Murer od roku 1553 zejména pro své dřevořezy (Boesch 1947, s. 183). Ikonografie návrhu není nijak komplikovaná: Postava Naděje je dobře identifikovatelná díky kotvě u jejích nohou. V horním poli iluzivní apsidy ji doplňuje výjev Daniela, uvrženého do jámy se lvy (Daniel 6, 20-24).

Staatliche Graphische Sammlung v Mnichově uchovává dvě kresby, které s brněnským listem úzce souvisejí. Jednou z nich je blízká varianta provedená pouze v konturách, v jiném profilovaném formátu a s odlišně postavenou architekturou a pozadím za figurou Naděje (i. č. 33180). Jaký je vztah obou kreseb je těžké říci: Buď jde o varianty od téhož autora, anebo spíše je mnichovská kresba pro poněkud nejistý rukopis následnou – snad pracovní - verzí z Murerova okruhu.

---

<sup>176</sup> Ibidem kat. č. 4.

<sup>177</sup> Ibidem kat. č. 5.

Vitraj s personifikací Naděje nepochybně tvořila řadu s ostatními křesťanskými ctnostmi, jak dokládá další mnichovská kresba s personifikací Patientie se ženou s beránkem na kolenou a v nástavci výjev s žebrákem. Srovnáním obou kreseb z možné série, vyvstanou kvality mnichovského listu lehkých linií a citlivé práce se štětcem, „dolíčků“ pro modelaci těla, charakteristických pro středoevropský manýrismus. Autorem mnichovské kresby je nejspíše sám mistr Josias.

Je možné, že kresba **Tančící společnost se senosečí v pozadí – Léto (?) asi z 90. let 16. století** je také prací Josiase (obr.42).<sup>178</sup> Ikonograficky není nijak komplikovaná: Tančící společnost ve volné přírodě, bujná vegetace a letní práce na louce v pozadí pravděpodobně mají symbolizovat alegorii Léta, možná z cyklu Čtyř ročních období. Nejde přímo o návrh na sklomalbu, ale rukopis kresby vede bezpečně do tohoto okruhu. Původní určení Danielu Lindtmayerovi není proto bezdůvodné, ale rukopis jeho křehkých a detailně propracovaných kreseb, je přeci jen odlišný, zejména pro dlouhé pevné ale citlivě vedené linie. Okruh umělcova původu je z charakteristického stylu kresby zřejmý, ale právě pro vzájemnou podobnost projevu švýcarských umělců není snadné autora přímo určit. Poměrně živě provedené rostlinné náměty rámuující kompozici vypovídají o dobrém kreslíři, nicméně v některých detailech – prsty rukou a nohou – kreslil zběžně a schematicky. Pravděpodobně autor pochází z okruhu Murerů, ale zatímco v katalogu z roku 2007 jsem se domnívala, že jde o okruh Christoha, nyní se přikláním k přímému autorství **Josiase Murera**. Také on dokázal kreslit lehčeji než jak vidíme na předchozích listech, což například dokládá kresba Orfea hrajícího zvířatům z Getty Musea (obr. 42a).

Jeho bratra **Christoha Murera** lze označit jako mimořádnou osobnost nejen v oblasti umění Švýcarských vitrážistů, ale za jednoho z nejvýznamnějších kreslířů okruhu.

---

<sup>178</sup> Ibid. kat. č. 6.

Narodil se v Curychu v roce 1558 a zemřel ve Winterthuru 1614. Jak již bylo řečeno, stejně jako bratr Josias se učil u otce Jose a pokračoval v rodinné tradici tvorby malovaných okenních výplní a dřevořezů. Díky svému všestrannému talentu a výbornému vzdělání se z rodiny prosadil nejvíce nejen na uměleckém poli, ale působil také literárně a dokonce i politicky. Nezůstával v Horním Porýní, ale cestoval také po Jižním Německu, kde pracoval na významných zakázkách. Po smrti Jose Murera působil od roku 1583 několik let také ve Štrasburku v dílně Tobiasi Stimmera, ale posléze převzal po otci dílnu. Umělecky se stále více zdokonaloval a prosazoval a v 90. letech byl Christoph Murer nejproslulejším rytcem-grafikem a malířem skla německého Švýcarska. Umělecky již se vymyká nejen běžné, ale i té kvalitní produkci návrhů na vitraje a řadí se k nejlepším kreslířům záalpského manýrismu obecně.

Od roku 1597 pracoval pro norimberské patricije a radnici. Kresby z tohoto období, ve kterých se mu podařilo spojit své schopnosti umělecké a intelektuální, náleží k vrcholům jeho umění, ke kterým řadíme též jeho návrh na okenní výplň s námětem **Iustitie** (obr. 43).<sup>179</sup> Kresba byla dlouhá léta v Moravské galerii vedena jako dílo švýcarského autora.<sup>180</sup> Až badatel Rolf Hasler přiřadil návrh ke konkrétní realizaci: okenní výplně pro radniční budovu v Norimberku. Zachovala se čtyři realizovaná radniční okna se složitě propracovanými alegoriemi: Concordia, Politia, Smíření čtyř ctností a konečně Iustitia z let kolem 1598, dnes v Germanisches Nationalmuseum.<sup>181</sup> Tyto čtyři

---

<sup>179</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Podobenství o světské moci, in *Umění LIII*, 2005, 171-176. VOLRÁBOVÁ 2008, kat. č.7.

<sup>180</sup> Nejprve ji publikoval Boris Lossky jako dílo Heinricha Wägmana: LOSSKY Boris: Deux Dessins de Vitraux Attribuables a Hans-Heinrich Wägmann ou a Son Milieu, in *Gazette des Beaux-Arts*, Mars 1970. THÖNE Friedrich: Hans Heinrich Wägmann als Zeichner, in *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft – Jahresbericht und Jahrbuch*, 1966, Zurich 1967, 112. Jeden zachovaný „Scheibenriss“, Wägmannem signovaný, evidentně opakuje kompozici ústřední scény. Je dost možné, že Wägmann se učil u Christophova otce Jose a převzal tak murerovský styl. Toto určení tedy není správné. Poznámku D. Koeplina „Christoph Murer?“ zapsanou na paspartu z roku 1972 donedávna nikdo nevzal v potaz. Na autorství mne upozornil Rolf Hasler. V zápětí kresbu zmínil v článku BERGMANN Uta/ HASLER Rolf/ TRÜMPLER Stefan: *Malerei über die grenzen*, in: *Glas, Malerei, Forschung: Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, Berlin 2004, 273-280.

<sup>181</sup> VIGNAU-WILBERG Thea: *Christoph Murer und die „XL. Emblemata Miscella Nova“*, Bern 1982, 10-38. VOLRÁBOVÁ Alena: Podobenství o světské moci, in *Umění/Art LIII*, 2005, 171-176; VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č.7.

vrcholně manýristické sklomalby tvoří ucelený soubor složený ze dvou dvojic: Heraldická Concordia je protějškem ke Smíření čtyř ctností, druhý pár představují figurálně bohatě rozvinuté Iustitia a Politia.<sup>182</sup> Vcelku bráno jde o poměrně komplikovanou alegorii světské moci, práva a zároveň oslavu města Norimberka, zcela v intencích dobového vzednutí sebevědomí patriciátu a měšťanstva vůbec. Thea Vignau-Wilberg dříve psala také o kompoziční jednotě celé čtveřice.<sup>183</sup> Zde však musím podotknout, že přes všechnu monumentalitu, složitou kompozici a mimořádnou zdobnost architektonických článků apod. se autor od zaběhlých konvencí, jež v mnohém vycházejí z grafických listů – titulních stran a frontispisů -, ve schématu příliš neodklonil. Dílo náleží do série radničních oken jež se nicméně zachovaly v realizaci a jsou majetkem Germanisches Nationalmusea v Norimberku.

Ikonografie Iustitie je složena z několika exempel, které v souhrnu symbolizují spravedlnost a každé zvlášť ještě vypovídá o svém vlastním významu. Dominantní střední výjev Šalomounova soudu jako proslulá alegorie spravedlnosti moudrého vládce (1. kr 3, 28) náleží k nejrozšířenějším symbolům spravedlnosti, a zřejmě k nejčastějším starozákonním motivům vůbec. Poněkud méně časté jsou dva menší výjevy v dolních rozích, původně převzaté z anonymní sbírky *Gesta Romanorum*, kterou Valerius Maximus použil jako zdroj pro oblíbenou příručku *Facti et dicti memorabilium exempla...* Z tohoto v 16. století oblíbeného zdroje námětů pro výzdobu právnických kodexů apod., ale také právě pro výzdobu radničních nebo justičních budov, jako v našem případě, čerpal pro vnější výzdobu norimberského radničního domu v roce 1621 Albrecht Dürer a jeho repertoáru se posléze přizpůsobil také Murer při volbě témat svých čtyř oken.<sup>184</sup> Také již zmíněný Šalomounův soud k nim náleží, ale

---

<sup>182</sup> VIGNAU-WILBERG 1982, 29-30.

<sup>183</sup> VIGNAU-WILBERG Thea: Zur Entstehung zweier Emblemata von Christoph Murer, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1977, 85-94.

<sup>184</sup> MENDE Mathias: Das alte Nürnberger Rathaus: Baugeschichte und Ausstattung de grosen Saales und der Ratstube, Band I, Norimberk 1979, 410-430. Problematikou exempel v německém prostředí 1. poloviny 16. století se zabýval KONEČNÝ Lubomír: *Speculum iustitiae*, Norimberk 1536. In ČERNÝ Pavol (ed.): *Historia Artium IV*. Sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadraby, CSc., Olomouc 2002, 281-196.

ostatní témata nejsou tak častá: V levém spodním rohu vidíme scénu Zaleukova oslepení, příběh, který se v různých podáních poněkud liší. V Německém vydání vypráví o konzulovi Zaleukovi z Lokri, jenž vydal zákon, podle kterého každý, kdo násilím připraví pannu o její nevinnost, má být potrestán vypíchnutím obou očí.<sup>185</sup> Avšak tohoto činu se dopustil konzulův vlastní syn. Otec sice chtěl syna příkladně potrestat, ale na přímluvu svých kolegů, kteří mu domlouvali, aby svého jediného syna zcela nezmrzačil, rozhodl se pro „kompromis“ a obětoval jedno oko své (Val. Max. Lib. V., Cap. 5, ext. 3). Murer zobrazuje chvíli oslepení obou mužů, kteří v klidu přijímají trest, zcela podřízeni zákonu.

Protější výjev bývá tradičně, ale v podstatě nepřesně nazýván Kambýsův soud. Příběh vypráví o přísném králi Kambýsovi, jenž tvrdě potrestal úplatného soudce Sisamnese, jenž přijal dar – tedy úplatek – a pak soudil nespravedlivě. Kambýses korupci shledal skutkem natolik odporným, že dal Sisamna za živa stáhnout z kůže a touto kůží pak přikázal pokrýt křeslo budoucího soudce, který měl nadále dobře pamatovat, že má soudit nestranně a spravedlivě. Když příštím soudcem jmenoval král Sisamnova syna Otana, který pak usedal na křeslo s otcovou kůží (Val. Max. Lib. VI., Cap. 3, ext. 3), dostalo opatření obzvláště silný podtext. Také tento výjev lze zařadit mezi právníká exempla, kde je spravedlnost kladena nad všechny lidské slabosti a city.

Kambýsův soud je přece jen častějším námětem než Zaleukovo oslepení, a to nejen v Německu; snad nejznámějším příkladem jsou obrazy Gerarda Davida pro radnici v Bruggách z let 1487-1498. V Německu to byl častý námět dřevořezů a následně nástěnných maleb veřejných staveb, ale setkáváme se s ní právě v případě malovaných okenních výplní (obr. 43a).<sup>186</sup> Obliba Kambýsova soudu pak přesáhla až do 17. století.

Do oblasti *exempel* náleží také dva menší výjevy po stranách Šalomounova soudu: Dva muži pod pavučinou představují Solónu, jenž dává

---

<sup>185</sup> Ibidem

<sup>186</sup> o tom např. HEYDRICH Christian: Die Wandmalerei Hans Bocks d. „A. von 1608-1611 am Basler Rathaus: Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik, Bern-Stuttgart 1990, 94 a 203–204.

poučení skytskému knížeti Anacharsisovi: malé mušky se chytí do vláken a nemají šanci se z ní dostat, velké silné mouchy, však tenké nitky přetrhají (Val. Max. Lib. 7, Cap. 2, Ext. 14). Příběh ze starověkých Atén zpracoval nejen Valerius Maximus, ale zachytil jej také Cicero (Tusc. Disp. v. 32).

Protější vyobrazení muže nad kterým visí meč na koňské žíni je nasnadě: Damoklés. Tato látka ale vychází ze spisů Cicera, jenž používal exempla ve svém proslulém řečnění (Cicero, Tusc. V. 21, 61).

Murerova ikonografická škála, ve které lze vidět jeho neobyčejnou erudici, se projevila také v nástavci iluzivní architektury, kde spočívají dvě kardinální ctnosti: Prudentia a Fortitudo. Jejich „význam“ je však relativizován. Sloup, jenž náleží Fortitudo jako tradiční atribut její síly, je zlomený. Prudentii se zrcadlem zas obklopili putti se symboly pomíjivosti -Vanitas: přesýpacími hodinami a lidskou lebkou. Berou tím jejímu zrcadlu význam Moudrosti, jež v její ruce má, a přidávají mu právě význam marnosti, jak patří k zrcadlu ve významu Vanitas. Marnost je zde podtržena ještě nápisy na kladí: Hodie Mihi Cras Tibi a Respice Finem. Obě ctnosti tak posouvají celkový význam kompozice od jednoznačné oslavy Spravedlnosti ke varování před jejím nerespektováním. Ačkoliv hlavní výjevy celku návrhu Iustitie proklamují velikost spravedlnosti, ale všechny jednotlivé náměty nějakým způsobem varují před zneužíváním moci připomínkou její relativnosti a zároveň vlastní lidské pomíjivosti.

Vitraje pro Norimerskou radnici jsou jednak špičkovými příklady dobové umělecké produkce, ale svou ikonografií jsou také reprezentativní pro intelektuální a politické městské prostředí konce 16. století. Švýcarsko však neplodilo jen malované vitraje, také zde kvetly další umělecké obory. Hornorýnští umělci navíc často putovali a šířili své umění dále na sever.

V porovnání s vrcholně manýristickým uměním Christoha Murera se zdá být soudobý následující cyklus stylově málo pokročilý. Je to podobná směs



manýristických prvků s dürerovskými vlivy, jako jsme viděli u kresby Madony s dítětem na nebesích se sv. Blažejem a sv. Annou.

Autorsky prozatím neurčené štětcové kresby Švýcarského mistra konce 16. století, pravděpodobně následovníka Wendela Dietterlina, zobrazují výjevy **Ze života Ježíše Krista - Šest výjevů z pašijového cyklu** a vznikly po roce 1590 (obr. 44-49).<sup>187</sup> Záměrně se vyhýbám jednoznačnému označení Pašijový cyklus, protože řada je neúplná a začíná Klaněním králů, byla tedy širší. Kresby, které známe z našich sbírek jsou **Klanění králů, Obřezání Krista, Vjezd do Jeruzaléma, Poslední večeře, Kristus na Hoře Olivetské a Kristus před Pilátem**. Několik kreseb je uloženo v Moravské galerii v Brně (původně ze sbírky Arnolda Skutezkyho), jedna se pak nachází v Národní galerii v Praze a není vyloučeno, že se časem objeví ještě další náměty. Ostatně, jak uvidíme níže, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart vlastní jednu kresbu, která je námětem totožná a rubová strana rozšiřuje okruh témat a i autorů.

Na listu s kresbou Kristus před Pilátem ze sbírky NG nalezneme fragment filigránu, jenž používala papírna Dürr ve Švýcarsku (Albestroff 1588). Nejstarší typy tohoto vodoznaku pocházejí až z konce osmdesátých let 16. století. Kresby tedy nemohly vzniknout dříve než koncem 16. století, nejspíše tedy ve Švýcarsku. Také přípis na paspartě od Heinrich Geisslera, doposud nejvýznamnějšího znalce německé kresby, řadí možnosti autorství k okruhu Wendela Dietterlina (1550/1-1599). Technika kresby štětcem v temných tónech, stavějící na účinku běloby nebo jiné jasné barvy pro osvětlená místa, je v jeho díle častá. Pokud bychom chtěli cyklus srovnávat s Dietterlinovými krásnými štětcovými kresbami z Basilejského Kupferstichkabinettu *Historie Abraháмова* a *Historie Jákoba a Josefa Egyptského* (i.č. 1904.37 a 1904.38), skutečně nalezneme určité podobnosti např. v přístupu k drapériím, v robustních typech figur a gestech. Avšak ani s nimi, ani s jinými jeho nejlepšími díly, jako je fascinující štětcová kresba Posledního soudu ze Stuttgartu, zcela mimořádná jak

---

<sup>187</sup> VOLRÁBOVÁ 2003. kat. č. 34-39.

v práci s prostorem, tak s barvami a zlacením, naše kresby nelze srovnávat.<sup>188</sup> Kvalitativní nevyrovnanost kreseb a místy konstrukční nejistota by odpovídala – v souladu s Geisslerovým názorem - jen Dietterlinovu vlivu.

Švýcarské určení je v tomto případě relativní, protože Wendel Dietterlin, narozen roku 1550/1 v Pfullendorfu, náležel k těm umělcům, kteří sestoupili z Horního Porýní níže, do Štrasburku, kde také roku 1599 zemřel. Pocházel z rodiny protestantského faráře a jeho pravé jméno vlastně znělo Wendelin Grapp. Zřejmě díky rodinnému původu a z toho plynoucího vzdělání bývají ikonografie jeho kreseb osobité. Do Štrasburku pravděpodobně odešel brzy a pracoval například na vnějších malbách fasády radnice a kde pak působil kromě let 1590-1593, kdy vytvářel pro vévodu Ludvíka z Württembergu na nástěnné malby nového Lusthausu. Jak Geissler píše, náležel k nejsilnějším uměleckým osobnostem své doby.

Některému – nebo některým - z umělců jím ovlivněných pravděpodobně náleží autorství našeho cyklu. Zarážející je značné kolísání v kvalitě listů: Zatímco *Klanění králů* nebo *Kristus před Pilátem* jsou bezesporu mistrně provedeny, některé jiné místy překvapí až kreslířskou neobratností. Nejlepší výše uvedené výjevy mají všechny znaky pokročilého renesančního díla a jsou zasazeny do perspektivně budované architektury. Rámcově lze konstruování kompozice a v některých případech také typy figur hledat v pašijových cyklech Albrechta Dürera. Autoři (nikoliv autor, protože lze rozeznat dva až tři typy rukopisu) však stavěli kompozice z částí různých předloh z různých časových a názorových okruhů. Například kompozice výjevu Krista na Hoře Olivetské vychází ze vzoru o mnoho staršího, nebo těžkopádně konstruovaná architektura Poslední večeře Páně prozrazuje nepochopení perspektivní konstrukce, zatímco přesvědčivá a hybná figura apoštola v popředí nezapře soudobé italské vzory.

---

<sup>188</sup> KAULBACH, Hans- Martin, *Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock*, Staatsgalerie Stuttgart 2007, kat. č. 150; zde předchozí literatura.

Kresba **Klanění králů** (obr. 44) je nejkvalitnějších v rámci cyklu. V zásadě se hlásí k Dürerovským vlivům a v základu vychází ze starších předobrazů, její diagonální kompoziční linie vedou k centrálnímu bodu skupiny Madony s dítětem. Hybné figury králů se již hlásí k uměleckým názorům konce 16. století. Vysvětlování bělobou zde autor mistrně použil k působivé, „třpytivé“ modelaci drapérií a světlo, jakkoliv respektuje jeden směr, vychází více zevnitř. List vytvořil jistě dobrý kreslíř. Z celého cyklu se nejvíce hlásí – jak bylo výše řečeno - ke starší tradici tvorby ještě navazující na dürerovskou linii. Linie štětce, křehké ve srovnání se stylem ostatních výjevů řady, pravděpodobně pocházejí z jiné ruky, než je tomu u dalších kreseb, které se vyznačují energickým hutným rukopisem.

Kresebný projev **Obřezání Krista** (obr. 45) je oproti předchozímu místy poněkud schématický. Nekomplikovaná kompozice s pevně a perspektivně přesvědčivě budovanou architekturou působí zklidnělým dojmem, drapérie sice místy také „svítí“, ale chybí jí ona měkkost. Ztěžklý dojem z kresby znásobují některé disproporce zejména figur v pozadí.

Pojetí rušného výjevu **Vjezd do Jeruzaléma** (obr. 46) autor přizpůsobil také budování prostoru, bohužel poněkud nepřehledného. Štětcem kreslíř zacházel o stupeň energičtěji a také svižněji, zejména při tvorbě drapérií. Prostřednictvím muže v silné zkratce předklonu, kterého začlenil mezi hybné figury v popředí, částečně vyvažoval jinak vertikálně budovanou kompozici. Kresba je poměrně stylizovaná, avšak není disproporční. Za pozornost stojí přesvědčivý a půvabný detail spojených rukou muže a dítěte vlevo. Figuru tohoto muže postavil kreslíř do náročné pozice s náznaky „manýristického“ přetočení, které mu ale zřejmě nebylo vlastní a shledáme v něm snad jediné slabší místo kresby.

**Poslední večere** (obr. 47) je ikonograficky rozvinutější a obsahuje ještě další dva výjevy: Mytí nohou vlevo nahoře a vpravo v pozadí pravděpodobně Jidáše, který přebírá měšec. Podle vzruchu mezi figurami hlavního výjevu

můžeme předpokládat, že zde autor zachytil okamžik, kdy Ježíš ostatním prozradil, že jej jeden z nich zradí, a podle kusů chleba ve svých dlaních jej právě chce označit. Také zde použil autor podobného, snad italského vzoru jako u předchozího listu pro postavu apoštola s konvicí.

Kristova tvář se zde kupodivu jeví značně schematizovaná, podobně jako na dalším listu, **Kristus na Hoře Olivetské** (obr. 48), vracející se k mnohem starším předlohám, snad až k malbám pozdní gotiky. Rukopisem bychom tento list mohli srovnat např. s výjevem Vjezdu do Jeruzaléma i v použití zkratky u spících apoštolů nebo v některých partiích drapérie a rukou.

Kresba **Kristus před Pilátem** (obr. 49), která náleží k nejlepším ze série, je zajímavá hned z několika důvodů. Autor tohoto listu jakoby se již vyvázal ze závislosti na tradičních vzorech. Ve srovnání s *Klaněním králů* se zde již upustilo od sklonů k zalamování drapérie, ve srovnání s dalšími listy vidíme konstrukčně zvládnutý architektonický rámec, v němž kreslíř všechny plány výjevu přesvědčivě skloubil. Pilát, obrácený k nám zády, jenž nesedí na vladařském trůně a jeho lev – symbol vládnoucí moci – mu sedí u nohou, se obrací k Ježíšovi pod schody. Působivost Kristovy figury, nijak nadsazená, spočívá v jejím zklidnění ve srovnání s ostatními figurami vojáků. Ze všech listů je zde nejlépe chápána práce se světlem, vrženým důsledně zleva, s nímž se zachází oproti předešlým poměrně střídme, zato jsou dobře odpozorované, jako zejména stín jdoucí přes hřbet zvířete.

Jak bylo výše řečeno, téměř stejnou variantu kresby vlastní Stuttgartská grafická sbírka (obr. 49a-b).<sup>189</sup> Publikoval ji Hans-Martin Kaulbach a námětově určil jako Kristus před Annášem. Ten by ale nemohl být oblečen do šlechtického oděvu s okružím. (Mimoходом – tento oděv objevující se až od 80. let 16. století podporuje dataci vzniku cyklu. Významná je strana verso stuttgartské kresby s dalším výjevem náležícím do cyklu: Kristus před veleknězem Kaifášem. Figurami a pohybem zaplněné dílo, ve kterém se plně uplatnily

---

<sup>189</sup> KAULBACH 2007, kat. č. kat. 151.

možnosti techniky pracující se světelnými kontrasty, náleží k těm nejlepším, kterými se cyklus přibližuje k dílně Wendela Dieterlina.<sup>190</sup>

Ze švýcarského prostředí ještě přišla řada uměleckých impulzů, které ovlivnily také grafické umění. Například z této enklávy pocházel Matthäus Merian st., kterého rodina se původně zabývala tvorbou vitrají a k němuž se dostaneme v závěru. Mezitím se mezi Alpami a Labem vyvíjela velká a významná umělecká centra.

---

## Jihoněmecká centra 2. poloviny 16. století

Jestliže Augsburg byl v polovině 16. století již kvetoucím kulturním městem, o Mnichovu jako takovém se to ještě říci nedalo. Aktivity záalpských Medicejů, jak jsou někdy nazýváni Fuggerové, kteří díky svým obchodnickým úspěchům také působili jako bankéři a velmi ovlivňovali politické dění, společně s Welsery a dalšími tamními patriciji, se velmi lišily od působení vévodského dvora. Sídlo bavorských vévodů z Wittelsbachu zámek Trausnitz u Landshutu sice v té době získávalo nové impulsy, ale největší rozmach jihoněmeckého manýristického centra započal jednak díky úmyslu vybudovat nový reprezentativní palác po italském vzoru v Mnichově a pak mimořádnou aktivitou vévody Viléma v protireformaci a jeho náklonností zejména k jezuitům. K tomu, aby se obě města vyrovnala svým italským vzorům, bylo zapotřebí získat umělce, kteří vyšli z italských manýristických ohnisek.

Tímto umělcem se nejdříve stal **Friedrich Sustris**, jeden z přímých spolupracovníků Giorgia Vasariho, syn a žák malíře Lamberta Sustrise. Pravděpodobně se narodil v Benátkách kolem roku 1540, ale jižní Německo se mu stalo domovem a zemřel roku 1599 v Mnichově. Zde si můžeme položit

---

<sup>190</sup> Ibidem.

otázku, do jaké míry lze Friedricha Sustrise, jehož rodina pocházela z Nizozemí a on sám vyrostl v Itálii, pokládat za německého umělce. Jsem přesvědčena, že jestliže s novým domovem zcela srostl a navíc mimořádně ovlivnil zdejší umění, je umělcem více německým než např. nizozemským či florentským. Ostatně na problém vlastního původu tehdejších tvůrců a jejich působnosti narazíme ještě vícekrát.

Sustris po učednických létech navštívil Řím a mezi léty 1563-1567 pobýval ve Florencii jako pomocník Vasariho při vnitřní výzdobě Palazzo Vecchio a roku 1565 spolupracoval s toskánskou gobelínovou manufakturou (jako také Petr de Witte, zv. Candid). Byl také členem Accademia del disegno. Roku 1568 jej Hans Fugger povolal do Augsburgu, aby zde pracoval na vnitřní a vnější výzdobě jeho domu s pomocníky Antoniem Ponzanem, Alessandrem Scalzim zv. Paduano a dalšími. Vztahy Sustrise s investorem ale nepatřily k nejlepším. Činorodý Fugger byl asi málo zvědavý na Sustrisův vlekoucí se způsob práce, nazýval jej „Langsam-Maler“ a dával porůznu najevo nespokojenost s pomalu probíhajícími pracemi.<sup>191</sup> Sustrisovi však štěstěna roku 1580 přinesla pozvání do služeb prince Viléma Bavorského, jenž prozatím zveleboval zámek Trausnitz v Landshutu. Zřejmě na tom měl zásluhu významný malíř a jeho budoucí kolega Christoph Schwarz, jenž při svém pobytu v Itálii poznal jeho otce a sám pak přinesl do Bavorska italský kreslířský styl. Sustris se na vévodském dvoře setkal s neobyčejným pochopením a ještě téhož roku byl již v Mnichově jako dvorní malíř v roli vůdčí osobnosti tamní umělecké komunity. Působil zde ale ponejvíce jako „návrhář“ a podle jeho kreseb pomocníci v Mnichově realizovali jeho představy od architektury, přes malířství, sochařství po umělecko-řemeslná díla. Podle jeho nákresů byly realizovány práce na stavbě a vnitřním zařízením jezuitského kostela sv. Michala, koleje a gymnázia aj. Navrhoval obrazové cykly, stavbu Antikvaria, pevnost, ale také mnohá drobná

---

<sup>191</sup> VOLK-KNÜTTEL Brigitte: Der Maler Alessandro Paduano: Die »rechte Hand« von Friedrich Sustris, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XLIX, Mnichov 1998, 47-92, zejm. 49.

díla z bronzu, nebo dekorační předměty apod. Působil jako mistr řady oborů, ale to vše výhradně jako tvůrce návrhů. Možná by ovlivněn dobovým vnímáním kresby jako nejcennějšího uměleckého projevu prostředkujícího „boží“ ideu, sám zde realizoval jen velmi málo maleb.<sup>192</sup> Jako vůdčí osobnost ovlivňoval snad veškeré umělecké dění mnichovského okruhu. Jeho spolupracovníci byli většinou ne nevýznamní umělci a museli projevovat obdivuhodnou loajalitu k jeho vedení.

Těžko říci, zda jeho způsob práce nadále zapříčinil, že řada soudobých výborných německých umělců, o kterých bude níže řeč, působila ponejvíce v kresbách. A ti, kteří pracovali i na realizacích svých návrhů, jako malíři zpravidla nedosahovali takových kvalit jako ve svých vlastních kresbách.

Jedinou vlastnoruční Sustrisovu kresbou (ačkoliv byl plodným kreslířem) v českých sbírkách je **Návrh na nástěnnou malbu pro grottu Mnichovské rezidence – Lovec s kuší** (obr. 50) z Moravské galerie v Brně.<sup>193</sup> Je příkladem křehkého, kultivovaného až nasládlého Sustrisova kreslířského projevu, vyšlého z florentských vzorů, zejména z manýry Giorgia Vasariho. V jižním Německu se Sustrisův styl značně prosadil, protože zřejmě padl na úrodnou půdu připravenou dürerovskou tradicí, která byla předpokladem pro přijetí uzavřenější kresby, vzdálené temperamentnímu „nedokončenému“ kreslířství, které se v té době právě pěstovalo v Itálii. Dalo by se říci, že Sustrisův vliv zprostředkovaně v mnohém určil kreslířské principy umělců působících pak v jihoněmeckém okruhu i po roce 1600.

Jeho dílem byla též grotta, situovaná otevřenou stranou do zahrady mnichovské rezidence – jediné místo nového paláce, kterého výzdoba se přímo netýkala wittelbašské reprezentace nebo protireformace. Měla totiž zcela jiný ikonografický program, než jeho ostatní prostory. V pozadí byla jistě také reprezentace, avšak směřovaná spíše k představení kvalit života vévodského

---

<sup>192</sup> VIGNAU-WILBERG Thea: In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600, Kat. Mnichov 2006, kat. č. D52, D 53, 288-293.

<sup>193</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 11.

dvora. Inspirována byla pochopitelně italskými vzory, podobně jako její výzdoba. Poměrně složitý ikonografický program s prolínajícími se mytologickými motivy spojenými ústředním tématem lásky byl v té době mezi uměleckými náměty převládajícími v mnichovském protireformačním prostředí výjimečný.

Friedrich Sustris zde působil ve své obvyklé úloze ideového autora, architekt a inventora předloh výzdoby. Podle jeho kreseb pracovala na malbách řada dalších více či méně dobrých malířů. Lovecké náměty v nikách měly představovat protiklad k námětům z antické mytologie s Amorem uprostřed a motivům z Ovidiových Proměn v lunetách. Jde o cyklus lovců s kušemi, jejichž cílem jsou ptáci. Význam vyobrazení lovených ptáků měl mít erotický podtext „lovu na lásku“ a malby získaly ještě rovinu významu erotické hry.<sup>194</sup> Na naší kresbě lovec s kuší v popředí vyhlíží kořist, zatímco v pozadí se honitby účastní dva sokolníci. Muži ptáky tedy nejen loví, ale také je krotí, což erotický podtext ještě rozvíjí. Tyto malby byly dříve zřejmě často kopírovány, jak soudíme například z kreseb z mnichovské grafické sbírky.<sup>195</sup>

Sustrisova kreslířská technika, patrná i na této kresbě, stavěla na malířském principu a živém výsledku. Byla zmíněna již v úvodu v části o technikách kresby: Nejprve si kreslíř zlehka naznačil základní kompozici rychlým náčrtem a na něj umělec rovnou nanášel plochy štětcem. Konkrétní podobu kresba získala až konturováním perem, které málokdy opisovalo rozvržení stíny. Několika doteky štětcem ještě dodal autor kresbě plasticitu. Zde lze tento postup vidět zejména na korunách stromů. Takový způsob kreslení umožňoval zachovat výsledku živý hybný dojem. Těžko říci, zda to bylo úmyslem, nebo zda se tak prostě dělo díky zvolenému postupu. Sustris si nepochybně tuto techniku přivezl z Itálie.<sup>196</sup> Jestliže na Vasariho kresbách není

---

<sup>194</sup> VIGNAU-WILBERG 2006, 138–139

<sup>195</sup> Ibidem kat. č. C 5-C 14, 154-171.

<sup>196</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Hans Rottenhammer and the Technique of Drawing in BORGGREFE Heiner / LÜPKES Vera / KONEČNÝ Lubomír / VLNAS Vít (eds.) Hans Rottenhammer (1564-1625). Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften



tato manýra zcela patrná, lze ji vidět v kresbách Federica Zuccariho. V Německu se tento postup velmi ujal a lze jej vidět díky příkladům nedokončených kreseb, které jsou provedeny jen v plochách zředěné barvy.<sup>197</sup>

Vliv skvělého kreslíře Friedricha Sustrise lze vidět jednak v kreslířském stylu, jenž se nadále ubíral v jižním Německu cestou jemu blízkého projevu – dlouhých lehkých linií, plasticky cítěných důsledně uzavřených tvarů a vzdutých draperií a typickou stavbou hlav a obličejů s poněkud „opuchlými rysy. Jeho současníci a následovníci, kteří pokračovali v jím započatém směru pak plynule pokračovali k počátkům barokního umění. Také způsob práce, jenž se zde praktikoval, kdy mistr dodával návrhy a realizovali je jeho pomocníci a spolupracovníci byl nadále v jižním Německu poměrně běžný. Umělci, se kterými se setkáme níže, jako Johann Matthias Kager, Hans Krumper a další postupovali podobně.

Sustrisova dílna byla poměrně početná a velmi vlivná, protože její styl se rozšířil i do širších teritorií, jak uvidíme také v dalších kapitolách. Jedním z příkladů jeho velkého livu je kresba **Madony s dítětem** (obr. 51).<sup>198</sup> Přípisem na paspartě před časem určil kresbu do Sustrisova okruhu Heinrich Geissler. Kroupa ji sice publikoval mezi nizozemskými kresbami jako dílo Martena de Vos,<sup>199</sup> srovnáním s dalšími listy obou mistrů však zůstaneme u Geisslerova určení. Pro okruh významného mnichovského mistra jsou typické zejména hlavy Marie i dítěte s širokými tvářemi a poněkud opuchlými očima, také dlouhé, citlivé a kultivované linie perem i jemné štětcové stínování. Kvalit kreseb Sustrise samotného kresba nedosahuje, nicméně náleží mezi kvalitní práce jemu blízké dílny.

---

durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17.-18. Februar 2007), 139-144. Závěry, ke kterým jsem došla v citovaném článku – že vznik techniky lze vidět ve snaze napodobit prvotní antické kreslíře podle popisu Plinia -, již dnes zcela nezastávám a kloním se k tomu, že technika vznikla přirozeným vývojem.

<sup>197</sup> Ibidem

<sup>198</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 12.

<sup>199</sup> KROUPA Jiří: Nizozemská kresba 16.-18. století ze sbírek Moravské galerie v Brně, Brno 1987, kat. č. 36, 17.

Zda v českých sbírkách nalezneme ve sbírkách kresbu od **Petra de Witte zv. Candid** není zcela jisté, ačkoliv on náležel k nejlepším a nejsobitějším kreslířům jihoněmecké enklávy. Z Brugg, kde se roku 1548 narodil, odešel jako destiletý se svým otcem do Florencie, do dílen výroby tapiserií. Připojil se zde k *Accademia del disegno*, na čas odešel do Volterry a do Říma, aby se zas po roce 1582 opět vrátil do Florencie. Prostřednictvím Giovanniho da Bologna byl ale v roce 1586 povolán do Mnichova, kde se etabloval a kde zanechal početné malířské dílo jednak v chrámu sv. Michala, ale také v malířské výzdobě mnichovské rezidence, pro kterou vytvořil návrhy na řadu rozměrných tapiserií. Pracoval i pro další mnichovské zakázky a po smrti Viléma V. Bavorského přešel do služeb jeho syna Maxmiliána. Zemřel nakonec v Mnichově v roce 1628. Jeho práce pro residenci jsou námětově reprezentativní a týkají se historie rodu Wittelsbachů nebo alegorií ročních období – oslavou zemědělských prací. Návrhy na výzdobu residence, tapiserie a mnohé alegorické figury se zachovaly zejména ve *Staatliche Graphische Sammlung* v Mnichově a představu o jejich přibližné podobě si můžeme udělat z kresby **Sedící Minerva** (?) zezadu z Brněnské Moravské galerie (obr. 52).<sup>200</sup>

Souvislosti s nástěnnou malbou v reprezentativní prostoře odpovídá mírný pohled. Křehké linie, ale uzavřené a jasně artikulované tvary včetně nahození stínů štětcem na úspornou podkresbu před dokončením perem vede k autorům z některého německého centra mezinárodního manýrismu. Zběžné provedení a neviditelná tvář figury nám ale jen těžko dovoluje bližší autorské určení. Podobné návrhy známe například právě z ruky Petra Candida návrhy na tzv. *Wappengang* pro Mnichovskou residenci, které pak v roce 1615 realizoval jeho spolupracovník Hans Käßler.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, 84.

<sup>201</sup> VOLK-KNÜTTEL Brigitte: Peter Candid: Zeichnungen, katalog Staatliche Graphische Sammlung Mnichov, 1978, kat. č. 34-53, 52-56.

Ke Candidovým začátkům můžeme přirovnat styl kvalitní kresby **Ukládání do hrobu** (obr. 53), kterou dříve publikovala Helena Kusáková-Knozová jako práci Daniele da Voltera, což ale nijak neodůvodnila.<sup>202</sup> Posléze byla v rámci sbírky přeřazena mezi německé práce. Kvalitní a kompozičně vyzrálý list je dílem autora, který prošel italskou zkušeností, nicméně jeho uzavřený kreslířský styl vede do středoevropské oblasti a není nepodobná pravidelnou stavbu hlav s oválnými tvářemi a produchovnělým výrazem raným pracím Petra Candida, který byl ale později kreslířem pronikavějšího temperamentu. Candid se tématem Oplakávání Krista nejednou zabýval v souvislosti s oltářním obrazem Oplakávání Krista ve Volteře, pro který vytvořil více dnes známých návrhů.<sup>203</sup> Obraz vznikl ještě před jeho odchodem do Německa, proto není úplně vyloučeno, že tato italské manýře blízká kresba se jeho díla nějak úzce dotýká.

Nově uvažuji o jeho autorství či spíše okruhu u zcela neznámé drobné kresby z Regionálního muzea v Teplicích s **Assumptou s Nejsvětější Trojicí, adorovanou čtyřmi světadily** (obr. 54). Postavy zejména v horní partii – prodloužený kánon a přetočení - napovídají vznik koncem 16. století. Katolická ikonografie by odpovídala protireformačním aktivitám v průběhu budování chrámu sv. Michaela, pro který Candid mj. navrhl Umučení sv. Uršuly (obr. 54a). Drobná návrhová kresba s tímto námětem je po mnoha stránkách velmi blízká teplické kresbě: technikou, rozměry, kompozicí a zejména vedením linií, typickými obličejí a chodidly aj. Také podobný způsob šrafování známe i z některých Candidových kreseb. Kresba ale mohla vzniknout spíše později, nejdříve ve 20. letech 17. století.

Jestliže jsme výše zmínili **Christopha Schwarze**, jehož kresbu ve sbírkách bohužel nenalzáme, můžeme jej připomenout kresbou, která mu byla

---

<sup>202</sup> KUSÁKOVÁ-KNOZOVÁ Helena: Italská renesanční a barokní kresba ze sbírek Moravské galerie v Brně, katalog Brno 1969, kat. č. 108, 36. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 73.

<sup>203</sup> VOLK-KNÜTTEL 1979, kat. č. 1, 8-9, 29.

dříve připisována přinejmenším připisem na paspartě. Je to **Souboj andělů** (obr. 55), tedy vítězství archanděla Michaela nad padlými anděly, mnichovské téma, které se odvíjelo od zasvěcení jezuitského chrámu sv. Michaelovi.<sup>204</sup> Zvolená kompozice je skutečně velmi podobná Schwarzovu obrazu, není však tolik monumentální. Chybí zde také Schwarzův typický kreslířský drobnopis. Téma archanděla Michaela probodávajícího ďábla kopím ale bylo v Mnichově velmi časté a zabývaly se jím i jiné dílny.<sup>205</sup> Můžeme tedy hledat mezi umělci, kteří zde v té době působili..

Naposledy byla kresba publikována jako dílo **Hanse von Aachen**,<sup>206</sup> jehož kreslířský styl je v daném okruhu kresbě nejbližší a kterému jej již dříve připsala Eliška Fučíková, ale posléze na od tohoto autorství zřejmě ustoupila, jak usuzuji z toho, že kresbu posléze nepublikovala.<sup>207</sup> Polopostavy v popředí dolního okraje formátu a kreslířský rukopis vyznávající zahrocené tvary jsou Aachenovi blízké. Nejsem ale přesvědčena o Aachenově autorství, protože zde mimo jiné postrádám esprit Aachenových kreseb. Michaelova figura ve zkratce nepůsobí příliš dramaticky a některé okolní postavy padlých andělů jsou mírně schematické. Jacoby sice o jeho autorství nepochybuje, ale vzhledem k Aachenovu mimořádnému kreslířskému mistrovství se kloním v tomto případě spíše k práci okruhu nebo dílny.<sup>208</sup>

Hans von Aachen jako reprezentant internacionálního manýrismu působil jednak v Mnichově, ale významně také v Praze, kde spolu s Bartolomeem Sprangerem ovlivnili řadu dalších umělců působících při císařském dvoře. Pocházel z Cách – jak ostatně vyplývá z jeho jména -, kde se narodil roku 1552. Po studiích u malíře Jerrigha v Kolíně zde vstoupil do malířského cech, ale

---

<sup>204</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 13.

<sup>205</sup> BAUMSTARK Reinhold (ed.): Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Mnichov 1997, 412–433, obr. V.

<sup>206</sup> JACOBY in FUSENIG Thomas (ed.): Hans von Aachen (1552-1615). Malíř na evropských dvorech, katalog výstavy Cáchy – Praha – Vídeň, Praha 2010, kat. č. 64, 194-195.

<sup>207</sup> FUČÍKOVÁ Eliška: Kresby z doby mezi renesancí a barokem. Nizozemští a němečtí mistři 2. poloviny 16. a počátku 17. století v československých sbírkách, nepublikovaná disertační práce Univerzita Karlova, Praha 1969, kat. č. 136.

<sup>186</sup> JACOBY in FUSENIG 2010, kat. č. 64, 194-195.

v roce 1574 odejel do Itálie, do Benátek a posléze do Říma, kde studoval a zdokonaloval kresbu pod vlivem Hanse Speckaerta, nicméně se vrátil do Benátek, kde již založil dílnu. Když se v roce 1586 vrátil do Kolína, čekala jej hned následujícího roku řada zakázek z Augsburgu i Mnichova od Fuggerů a Wittelsbachů a od tamních jezuitů. Střídavě pro ně pracoval, až v roce 1592 se ale stal dvorním malířem Rudolfa II. a je dnes vnímán zejména jako reprezentant tzv. rudolfínského okruhu. Nejdříve pro Rudolfa II. pracoval z Bavorska, ale v roce 1596 nakonec do Prahy přesídlil a zemřel zde v roce 1615.

Aachenovo působení v Mnichově a Augsburgu je ostatně významné, takže jej vnímáme jako součást tamního uměleckého centra, ačkoliv jeho individuální způsob práce náleží spíše praxi pražského okruhu a jeho typický figurální styl je příznačný pro rudolfínské umění. V katalogu z roku 2007 jsem jej do výběru nezařadila, ale v širším horizontu jej nelze pominout už pro jeho německý původ. Jeho tvorba námětově refletovala jak mnichovskou, tak rudolfínskou uměleckou oblast, kterou lze velmi těžko rozdělovat, i když některá témata jsou zřejmá: světské a mytologické náměty více náleží Praze, zatímco jeho náboženská tvorba bývala častěji určena bavorským vévodům či jezuitům v obou městech. Ani to ale nelze přesně vymezit. Kreslířsky Aachen vyznával precizní a přesto svižnou práci perem, ale jeho temperament se ještě více projevoval v kresbách křídou, která mu zřejmě vyhovovala pro možnosti různých intenzit čar. Tvary často modeloval prostřednictvím několika souběžných tahů, což si zřejmě odnesl ze svého Speckaertovského školení. Jacoby říká, že v Mnichově Aachen převzal Sustrisův „nápadně expresivní figurální styl“, ale podle mého mínění expresivitu mohl předávat naopak Aachen Sustrisovi, jehož figurální tvorba je demonstrativně noblesní a klidová.<sup>209</sup>

Kresba **Curriculum Vitae Christianae** (obr. 56) ale mezi temperamentní práce nepatří. Ikonografie, jež již byla několikrát vyložena, vychází z antické

---

<sup>209</sup> JACOBY in FUSENIG 2010, 134.

legendy o třech sudičkách – Parkách, které předou nit lidského života, obohacená o ryze křesťanskou symboliku.<sup>210</sup> Bývá pokládána za předlohu pro grafický list Aegidia Sadelera **Nicomachia Vitae**, ale podle mého názoru jde o dvě varianty.<sup>211</sup> Kresby vznikaly také jako samostatná díla – tzv. „Kunsthederstück“ - a zde pravděpodobně máme jeden z příkladů. List je mimořádně propracován i v rámci Aachenova kreslířského díla, což může být bráno jako předlohová práce, ale pokud by šlo o přímou předlohou pro grafické zpracování, byla by zrcadlově obrácená. Emblematický text Jorise Hoefnagela, jedné z nejzajímavějších osobností uměleckého prostředí záalpské Evropy, je na každém listu odlišný. Vignau-Wilberg říká, že jsou obě vyobrazení shodná, avšak na grafice chybí lilie po stranách Beránka Božího. Na dobovou roli kresby jako samostatného uměleckého díla se často zapomíná a automaticky je pokládána za návrh, přestože její dobový význam je všeobecně znám.

Je-li Curriculum Vitae ukázkou jeho „ukázněné“ polohy, představuje list **Malý Bakchus na sudu s ženami hrajícími na hudební nástroje** (obr. 57) její protipól. Bujně modelovaná postava Bakcha samotného pro něj není typická, na rozdíl od ženy v popředí, která je pro jeho figurální tvorbu signifikantní. Eliška Fičíková list naposledy řadí do Aachenova Mnichovského období, i když je velmi těžké ji časově zařadit; Bakchus provází jeho umění v různých obdobích.<sup>212</sup> Pokud Aachen používal křídu, vybíral si její měkkou variantu, která mu lépe dovolila vyjádřit světelné kontrasty. V tomto případě ale sáhl po tvrdé, která zvýraznila bujarost námětu.

Ačkoliv Aachen bývá vnímán coby umělec jako solitér, jeden mnichovský umělec se jím nechal zásadně ovlivnit: Hans Holtzmayr. Narodil se kolem 1565 v Mnichově a tamtéž zemřel někdy po roce 1625. Řadí se k umělcům pracujícím pro vévodovu novou rezidenci. Ačkoliv není známo, že by pobýval někdy v Praze, jeho umění následuje mistrův styl. Několik kreseb, jež jsou uloženy

---

<sup>210</sup> VIGNAU-WILBERG 2006, kat. č. G 1, 406-408. FUSENIG 2010, kat. č. 52, 176-177.

<sup>211</sup> FUSENIG 2010, kat. č. 52, 176-177.

<sup>212</sup> FUČÍKOVÁ in FUSENIG 2010, kat. č. 55, 181.

v Národní galerii jsou jeho kopiemi nebo díly v Aachenově stylu.<sup>213</sup> Jejich těžkopádný rukopis je poznamenán právě snahou o důslednou nápodobu Aachenova kreslířství.<sup>214</sup> To se týká také kresby **Klanění pastýřů** (obr. 58), kterou mu Eliška Fučíková připsala. Ačkoliv list nepostrádá kvalit, její rukopis je poněkud tvrdý. Manýristickou nadsázkou, kompozičním schématem a zejména zahroceným tvaroslovím, se hlásí k Aachenovým pracem.<sup>215</sup>

Aachenova díla vzniklá v jižním Německu byla ostatně velmi vážená. Také jeho komorní malby na kameni pro zámek Ferdinanda Tyrolského v Ambrasu byly předmětem obdivu a kopírování, jak soudíme z různých kopií, např. podle kresby **Faethonova pádu a proměny Heliad** (obr. 59).<sup>216</sup> Jinak ale svým kreslířstvím více náleží Praze. Přímo Ferdinandovu dvoru nelze připsat žádného kreslíře, jež by působil pro vévodu, jenž se ostatně obklopoval zejména svou věhlasnou knihovnou a pro umělecké práce si „půjčoval“ umělce z jiných center. Ambras tedy v tomto smyslu neznamenal žádný „most“ mezi jižním Německem a Rakouskem.

---

## Vazby s Rakouskem

Jižní Německo a Rakousko byly přesto provázané nejen teritoriálně, ale i kulturně, ačkoliv na poli kresby možná méně, než bychom mohli očekávat. Někteří umělci putovali mezi např. Salzburgem a Mnichovem, ale nelze říci, že by Sustrisův vliv rakouské kreslíře výrazněji zasáhl. Ti, kteří udržovali kontakty mezi oběma oblastmi byli Bocksbergerové, rozvětvená původně salzburská rodina, z níž pocházel **Melchior Bocksberger**, jehož příbuzenský vztah k

---

<sup>213</sup> FUČÍKOVÁ Eliška: Kresby z doby mezi renesancí a barokem. Nizozemští a němečtí mistři 2. poloviny 16. a počátku 17. století v československých sbírkách, nepublikovaná kandidátská práce, Karlova Univerzita Praha 1969.

<sup>214</sup> GEISLER 1979, D 18, 149.

<sup>215</sup> FUČÍKOVÁ Eliška: Rudolfínská kresba, kat. Národní galerie 1979, kat. č. 4.

<sup>216</sup> FUČÍKOVÁ 1969, 149. JACOBY 2000, kat. č. 40. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 91.

ostatním ale není úplně jasný. Susanne Kaepelle uvažuje, že snad byl členem širší rodiny.<sup>217</sup> Datum jeho narození není známo – pravděpodobně někdy kolem roku 1530 - a předpokládáme, že se učil u svých příbuzných. V Salzburku ale nezůstal a v roce 1559 je již doložen jako mistr v Mnichově a víme, že jedním z jeho žáků byl jiný mnichovský umělec Georg Pecham, o kterém bude řeč níže. Melchior pracoval jako dvorní malíř na vévodském dvoře v Mnichově mezi lety 1560–1573, ale střídavě se uplatnil také v Dachau a od roku 1573 byl již činný v Řezně, kde pracoval na svých nevýznamnějších pracech - vytvořil návrhy na vnější výzdobu Řezenské radnice a jiných tamních budov.<sup>218</sup> Zde vznikly jeho proslulé návrhové kresby se zvířaty, dobře rozeznatelné pro svou zvláštní volnou kreslířskou manýru. V Řezně zůstal do konce života roku 1587.

Kresbu **Adam a Eva u stromu poznání** (obr. 60) lze určit zejména právě díky jeho typickému stylu kreseb zvířat, které jsou velmi blízké návrhům vlysů se zvířecími náměty ze Staatliche Graaphische Sammlung Mnichov (zejm. i. č. 40760), které Kaepelle celkem logicky pokládá přímo za Melchiorovu specialitu.<sup>219</sup> Jeho měkký kreslířský styl stavící na výrazné práci štětcem a rychlých svižných liniích je naprosto nezaměnitelný. Kompozice výjevu s centrální dvojicí obou prarodičů u stromu se zakázaným ovocem mezi zvěří by nebyla nijak neobvyklá, kdyby zde někteří „protagonisté“ nepřebývali a někteří nechyběli: Evě jablko, po kterém sahá, nejen, že nepodává had, ale vůbec jej zde nenajdeme. Mezi zvířaty ale zaujme neobvyklá ptačí figura s ženskou hlavou, dlouhým ocasem a s pavím chvostem které upřeně pozoruje počínání Evy, jakoby je schvalovalo. Za Adamem vyhlíží další podivné stvoření, které můžeme pokládat snad za kočku, ale spíše za malou opici. Symbolické významy těchto zvířat, páv – pýcha, opice – luxuria, mohou být vědomým komentářem, které špatné lidské vlastnosti vedly první lidi k jejich smrtelnému hříchu. Dalším

---

<sup>217</sup> KAEPELLE Susanne: Die Malerfamilie Bocksberger aus Salzburg: Malerei zwischen Reformation und Italienischer Renaissance, Salzburg 2003, 12-13.

<sup>218</sup> Ibidem, 146–161.

<sup>219</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 8.



společníkem prarodičů lidí je slon, jenž přichází zleva a vidíme jen jeho hlavu. Přítomnost slona známe z ikonografie kresby Adama a Evy od Bartolomea Sprangera.<sup>220</sup> Podle Lubomíra Konečného má slon v případě tohoto výjevu kladný význam, ve smyslu cudnosti, střídmosti a zbožnosti. Možná tedy má jeho přítomnost vyvažovat negativní symboliku paví - baziliščí postavy vpravo. Za povšimnutí ale stojí anatomické zobrazení slona, jenž nebyl v té době běžně k vidění a v grafických předlohách se objevoval v dost stylizované podobě.<sup>221</sup> Zde je nesporné, že Bocksberger studoval zvířata pokud ne podle živého modelu, tedy podle věrných a kvalitních předloh, které zřejmě nepřejímal nekriticky.

Pro život dalšího z této salzburské rodiny, **Hanse Bocksbergera ml.** se zachovalo málo archivních dokladů. Narodil se v roce 1539 jako syn malíře Hanse Bocksbergera staršího. Ve svých čtyřadvaceti se mu podařilo odejet do Mnichova, ale roku 1564 je již doložen v Norimberku, kam přišel zřejmě z Řezna. Nakonec je v letech 1579 a 1583 doložen ve Vídni.

Hans Bocksberger mladší byl činný zejména v grafické tvorbě dřevořezu. Známe jeho kresebné návrhy na drobné listy, spolupracoval na grafických cyklech Josta Ammana, zejm. na Bibli z roku 1564 a na ilustracích Livia.

Jeho kresba **Krádež měšce** (obr. 61) vznikla asi po polovině 16. století.<sup>222</sup> Drobný list již rozměry, ale i žánrovým námětem spadá do sféry pozdní produkce malých mistrů. Způsob práce s perem a štětcem odpovídající předlohám pro grafiku a zejména typy poněkud strnulých postav s velkými hlavami a stylizace jejich tváří je víceméně charakteristické pro Bocksbergera mladšího, jenž se v dílně Josta Ammana zabýval návrhy pro grafické cykly, jimž tato kresba stylem zcela odpovídá.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> KONEČNÝ Lubomír: Sprangerův Slon, in VOLRÁBOVÁ Alena (ed.): *Ars linearis: Stará grafika a kresba Čech, Německa a Slezska v evropských souvislostech*, sborník z kolokvia Národní galerie v Praze, Praha 2009, 42-47.

<sup>221</sup> Ibidem.

<sup>222</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 9.

<sup>223</sup> KAEPELLE 2003, 179-180.

Výjev se odehrává na schodišti chrámu – soudě z části oblouku s nikami se sochami, kterým však chybějí svatozáře. Ve cviklu dokonce vidíme – zřejmě reliéf – vodního božstva. Soudím tedy, že hlavní děj se odehrává u nějakého pohanského chrámu, zatímco v krajině v pozadí vidíme mimo jiné kříž postavený v přírodě. Dáma v popředí věnuje pozornost muži, který se k ní obrací galantním gestem. Zaujetí dvojice ale využívá pár žebráků, kteří ženu obírají o měšec (?) a dýku u boku. V krajině s mostem v pozadí se odehrávají jiná dramata: Po cestě jede jezdec a jeho kůň se vzpíná, nahoře ve skalách zápasí diví lidé s kyjem. Mezi tím vším se krčí malý kříž. Ikonografie je velmi komplikovaná, že je kupodivu kolik motivů lze zobrazit na tak malém listu, by asi byla výmluvnější s dalšími listy z předpokládaného cyklu. Může jít ovšem o ilustraci některé knihy, protože Hans Bocksberger ml. se ilustrační tvorbou také zabýval.

Dalším malířem, kterého lze začlenit do salzburského okruhu je **Caspar Memberger**, který se narodil roku 1555 v Kostnici v tamní malířské rodině. Byl však povolán jako dvorní malíř do Salcburku, kde namaloval oltářní obraz, epitafy apod. pro kapli dómu a pro biskupství, ale pracoval i pro jiné objednavatele také v Kostnici. Je možné, že navštívil Benátky, ale jinak je v jeho rukopise inklinujícímu k zalamování tvarů zřetelný vliv německých předchůdců, zejména grafiků. Zemřel ve svém rodném městě někdy před rokem 1626. Jeho kresbu **Kristus v bouři na jezeře Genezaret** (obr. 62) datovanou rokem 1593 již dříve určil jako jeho dílo Heinrich Geissler, když před tím byla dlouho připisována některému kreslíři z rodu Bocksbergerů, pravděpodobně podle lokality a datace.<sup>224</sup> Salcburk však koncem 15. století lákal mnohé jiné umělce, jako například Georga Pechama, zastavil se zde také Paulus van Vianen a mnozí jiní méně známí umělci. Caspar Memberger, který sem nepřišel z žádného centra internacionálního manýrismu, ale z Horního Švábska, tvořil – jak píše

---

<sup>224</sup> GEISSLER 1897, 242. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 10.

Geissler – pod vlivem Daniela Lindtmaiera, jenž čerpal z tradic pozdní gotiky.<sup>225</sup> Ačkoliv se tedy pohyb protagonistů Membergerovy kresby víceméně odvíjí po spirálovité ose, postrádají figury typicky manýristickou nadsázku a protažené údy. Postavy jsou sporé a draperie jeví tendenci k zalamování, mocný záhyb lodní plachty se spirálovitě vine v duchu německých vzorů kolem roku 1500. Namísto dlouhých svižných linií používá krátké zahrocené tahy perem. Přesto nelze říci, že by byla kresba historizující; její styl nepostrádá v rámci soudobých směrů kus originality.

Dramatický výjev představuje výjev z Lukášova evangelia. Nejde o bouři na jezeře Genezareth (jak kresbu publikoval Geissler), protože Kristus nekráčí po moři, ale klidně spí. Lukáš vypráví o spícím Kristovi, kterého vyděšení učedníci probudili, a on živly utišil (Lukáš 8, 22-25, Matouš 8, 23-27).

Jedním z těch, kteří dotvrzovali kontinuitu jihoněmecké kresby s rakouským okruhem byl **Johann Reitter** (nebo také Raider, Reuter apod.) původem z Mnichova, kde se narodil někdy kolem roku 1585, a jenž pak zemřel v Salzburku kolem roku 1626. Ví se o něm poměrně málo a i jeho původ je odvozen ze signatury jedné kresby.<sup>226</sup> Také odtud víme, že v roce 1609 byl snad tovaryšem v Augsburgu a možná, že je příbuzným Bartolomea a Michaela Reiterů, kteří působili v Candidově okruhu a doložen je poté v Salzburku, kde byl činný až do své smrti. Pradoval zde na výzdobě radničního sálu malbou znaků nebo nástěnných maleb v klášterním chrámu v Nonnenbergu. Z jeho několika signovaných kreseb Geissler usuzoval, že byl také ovlivněn rudolfínským uměním.

Fragmentární kresba **Dvě ženské postavy** (obr. 63), kterou jsem původně nedokázala autorsky zařadit, je jím signovaná (Reitter) a kreslířsky je pro něj

---

<sup>225</sup> GEISLER 1897, 242.

<sup>226</sup> GEISLER 1979, 118.

navíc typická.<sup>227</sup> Zejména výrazně plasticky pojaté kuželkovité tvary paží a nohou a jemné obličejové mají jeho rukopis. Rozechvělé ale jisté linie draperií kontrastují s hmotným citěním. Ikonografii kresby lze těžko určit už pro její fragmentárnost. Dvě ženské postavy oděné do dlouhých plášťů v poměrně patetických postojích jsou nejspíše částí některého biblického výjevu.

Reitterova ukázka doplňuje skupinu jihoněmecko – rakouských kreseb v dalším odstínu spektra tamního kreslířství, rozvíjejícího se podobně jako další umělecké aktivity, které se v mnohém odehrávaly kolem církevních objednávek a Salzburské rezidence.<sup>228</sup>

---

## Mnichov mimo vévodův okruh

V Mnichově ale umění kvetlo nejen na vévodském dvoře, ale také ve městě, kde působili zajímaví umělci, které známe zejména z jejich kreslířského působení. Například **Georg Pecham (nebo Beham)** byl městským malířem, jenž však nezůstával pouze v Mnichově, kde se narodil kolem roku 1568 a pak roku 1604 zemřel. Byl žákem Melchiora Bocksbergera, který je doložen v Mnichově jako mistr v roce 1559, než odešel do Řezna. Pecham působil jako malíř a zabýval se také návrhy pro grafické listy. Byl zapsán roku 1593 v Mnichově jako mistr, ale pracoval také pro augsburské měšťany např. na fasádních malbách. Pravděpodobně také někdy v 90. letech navštívil Benátky, což poněkud ovlivnilo jeho rukopis a celkový smysl pro kompozici. Za svůj život působil na dalších místech: Jeho učitel jej zřejmě přivedl do Salcburku i do Řezna, po roce 1600 působil v Tyrolsku a Rosenheimu nebo ve Štýrském Hradci.

---

<sup>227</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 89.

<sup>228</sup> AMMERER Gerhard / HANNESSCHLÄGER Ingolda (eds.): Strategien der Macht. Hof und Residenz in Salzburg um 1600 – Architektur, Repräsentation und Verwaltung unter Fürterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau 1587 bis 1611/12, Salzburg 2011.

Kreslířsky náleží mezi zajímavé osobnosti německého manýrismu. V jeho kresbách se pojí již typická jihoněmecká manýra, rozvolněná benátskými vlivy s osobitými prvky.

Kresba datovaná na 15 srpna 1595 představuje snad Vzkříšení Lazara nebo možná spíše **Uzdravení mladíka z Naimu** (obr. 64).<sup>229</sup> Nepochybně jde o novozákonní výjev zázraku, pro Lazarovo vzkříšení ale chybí některé typické znaky, jako otevřená hrobka, posmrtné roucho či náznak zápachu, proto se domnívám, že jde o vzkříšení syna naimské vdovy, jenž se právě posadil a jeho matka je zpodobena jako prosebnice u Kristových nohou (Luk. 7, 11-17).

Určení autorství této zajímavé kvalitní kresby prošlo pestrým vývojem. Zatímco dříve se badatelé stavěli k určení velmi opatrně, Eliška Fučíková ji připsala Matthiasi Kagerovi na základě podobností se skicářem ze soukromé sbírky v Augsburgu. Tak ji také před časem publikoval Pavel Preiss.<sup>230</sup> Kagerovým kresbám je opravdu podobná obloučkovým kreslířským stylem a kánonem figur. Podobně ale kreslil také Georg Pecham, k jehož autorství se přiklonil již Heinrich Geissler přípisem na paspartě a nedávno jej potvrdila Szilvia Bodnár. Podle její informace v datace pobýval tento putující kreslíř právě v Salcburku.

Přitažlivost figurální studie spočívá zejména ve volném rukopisu. Je zřejmé, že kreslíř nejdříve „nahodil“ rozvržení figur razantními tahy štětcem a pak je konkretizoval pomocí pera; i on tedy pracoval metodou, kterou jsme výše popsali.

Pro Pechama bylo poměrně typické časté používání lehkého kolorování kreseb. To je případ také dílenské kresby **Sv. Jiří v boji s drakem** (obr. 65).<sup>231</sup> Zatímco předchozí kresba (č. kat. 14) reprezentuje volnou kreslířskou poloh Georga Pechama, náleží kresba Sv. Jiří do oblasti řemeslně propracovaných

---

<sup>229</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 14.

<sup>230</sup> PREISS Pavel: Zeichnerische Salisburgensia in den graphischen Sammlungen von Brünn und Prag, in Barockberichte 42-43, 2005, 800-805.

<sup>231</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 15.

návrhů. Budeme-li hledat podobnosti s jeho jinými autentickými listy, jmenujme kresbu Diana a Aktaeon z Norimberka (KdZ 4891), s patrnými analogiemi v zobrazení přírodnin na pozadí, jež patří k silnějším stránkám naší kresby. Jinak ale list postrádá svižnost, zdvojené linie hlavní skupiny jsou příliš krátké a vzájemně se napojují. Celková kreslířská úzkostlivost odpovídá kopii podle mistra. Ústřední skupina sv. Jiří na koni v boji s drakem je kompozičně pozorně propracována, což má ale za následek právě ztrátu lehkosti a švihy. Velikost a formát kresby odpovídají návrhu na okenní vitraj, skleněný terč, čemuž odpovídá i žluté kolorování, protože žlutou – tj. stříbrnou – lazurou se okenní terče zpravidla malovaly. Ikonograficky je výjev pojat v tradičním duchu s rytířem a drakem v popředí a v pozadí princeznou. Kruhový formát také dovolil do dolní části kompozice nakreslit symboly smrti – lebky, kosti a mrtvého.

Autorem kresby **Apollon hrající na harfu** s různými figurálními výjevy (verso) (obr. 66) je bezpochyby **jihoněmecký mistr z mnichovského nebo augsburského okruhu**.<sup>232</sup> Eliška Fučíková vyslovila názor, že jde o také dílo **Georga Pechama** podle analogií s kresbou Tři Marie z Hamburku a opírala se o podobný způsob kreslení přírodních motivů.<sup>233</sup> Pechamovo autorství není vyloučeno, i když srovnatelným rukopisem tvořil například i mnichovský dvorní umělec vévodkyně Marie Maxmiliány Hans Weiner.

Neobyčejně zajímavá je ikonografie listu: Sedící mladý muž hrající na harfu byl určován jako Orfeus, ale naznačená záře kolem jeho hlavy odpovídá více Apollónovi, jenž býval také zobrazován s podobným nástrojem. Strana recto sloužila umělci pro rychlé skici několika polí s figurálními kompozicemi, které spolu na první pohled nesouvisí. Vidíme zde jednak Merkura přinášejícího zprávu, Útěk do Egypta, ale i některé méně čitelné náměty, z nichž jeden představuje jakousi dvouhlavou bytost. Odstřižený papír nám bohužel nedovolí

---

<sup>232</sup> Ibidem, kat. č. 17.

<sup>233</sup> FUČÍKOVÁ 1969, 95.

přečíst nápis na levé straně, kromě některých slov, překvapivě – chymických pojmů. Nápadná jsou pak právě čitelná psaná slova: ..., tedy, stříbro, síra, rtuť. K umělecké praxi nebylo rtuti třeba, ale v alchymii jsou to oba důležité prvky. Pravděpodobně máme co do činění s alchymistickou ikonografií.<sup>234</sup> Vodítkem je nám zejména právě dvouhlavé stvoření – hermafrodit v alchymistickém smyslu. Alchymie jako běžná součást intelektuálního života zvláště dvorských kruhů pochopitelně zanechala své stopy také v ikonografii výtvarného umění a mnohdy i v námětech, které byly spojeny také s dalšími významy. Smysl celého „cyklu“ zadní strany kresby bohužel nejspíše zcela nepřečteme. Pro alchymii bylo též důležitým symbolem slunce, takže i bůh Apollón může mít podobné konotace. Psané poznámky u kresby by podporovaly autorství Geora Pechama, protože tento originální umělec mnohdy neváhal a vpisoval si do kreseb poznámky.

Pecham mohl být kopírován, nebo sloužil jako zásobník předloh, což by se mohlo týkat kresby s poněkud nejasným ikonografickým námětem, představujícím **Venuši s Amorem a Bakchem** (obr. 67).<sup>235</sup> Dřívější připsání Bartholomeu Sprangerovi a pak Drážďansko-slezskému mistru Jacobu Waltherovi prozrazují nejistotu badatelů o autorství listu. Srovnání s prací Georga Pechama Diana a Aktaeon z Norimberka (inv. č. Kd Z 489/a) objevíme nápadně podobný ženský akt shodně postavený a ve stejné pozici. Společnost naší Venuše je podána oproti Pechamovým ostatním nervním kresbám poněkud příliš klidově. Tam, kde postavu Venuše překrývá malý Amor dokonce kreslíř figuru zcela nezvládl a přerušil kontinuitu linie postavy. Stejný problém v případě plynule lineárně kresleného ženského aktu má také signovaná kresba Venuše Merkur a Amor **Hanse Pachmaira** ze Sbírký Städel Musea ve

---

<sup>234</sup> Za cenné připomínky ohledně alchymistické ikonografie děkuji Ivo Puršovi.

<sup>235</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 16.

Frankfurtu nad Mohanem (obr. 67a).<sup>236</sup> Podobnosti nalezneme i v tvorbě draperie a v poměrně volné a úsporně používané šrafuře, zahrocené prsty rukou mají elegantní křivky, prsty nohou jsou proti tomu zkroucené. Také mytologická ikonografie je podobně nejasná.

Ústřední dvojice naší kresby bezpochyby představuje Venuši s Amorem, po její levici polonahý otlý muž s číší v ruce je nepochybně Bakchus, po pravici se k nám ve spirálovitém natočení obrací žena s loutnou, což může být múza či personifikace hudby, či snad jedna z Bakchantek. Venuše ale od Bakcha přijímá cosi z mísy, kterou jí podal – nad to měly být hrozny a kreslíř je nedokončil – v tomto místě zůstala kompozice jen v podkresbě.

Navržený autor kresby Hans Pachmair není archivně příliš doložen. Víme, že se narodil někdy kolem roku 1565 v Pfaffenhofenu a že v roce 1580 byl žákem Hanse Schöpfera v Mnichově. Od roku 1583 žil v Landshutu, kde působil jako malíř fasádních výzdob a zemřel zde někdy po roce 1603. Snad také navštívil Prahu a Itálii, jak soudíme z jeho kreslířské manýry.

Georgu Pechamovi původně náleželo určení kresby **Zvěstování Panny Marie** z počátku 17. století (obr. 68).<sup>237</sup> Na rubu je sice datovaná: Zu dem 160/Jar 7 21 sep./ in Hall, ale přesná data na rubu kresby bývala zvykem spíše u kopií než u originálů kreseb. Pechamovi byla připsána pravděpodobně pro jeho oblibu jemného kolorování kreseb. Pečlivé, ale poněkud plošné provedení kresby odpovídá kopii. List náleží k ukázkám průměrné jihoněmecké kreslířské produkce, která byla v té době velmi četná.

Kompozice ctí tradiční schéma a navíc se hlásí k obrazu *Zvěstování Panny Marie* od Petra Candida v mnichovském kostele sv. Michala; necituje však doslova. Srovnáme-li náš list s Candidovou předlohou z Herzog Anton-Ulrich Musea (i. č. Z 514), je jasné, že namísto Boha Otce náš autor vkomponoval

<sup>236</sup> GEISSLER 1979, kat. č. D 42, 178-179.

<sup>237</sup> FUČÍKOVÁ 1969, 96-97. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 80.



skupinu andílků, andělské skupiny po stranách pozměnil, archanděla přinášejícího zvěstování nechal přilétnout a Panně Marii postavil vedle čtecího pultíku vyšívací potřeby.

Kreseb dílenských pomocníků, se zachovalo velké množství a několik ukázek, které jsme uvedli ilustruje jejich kvalitu, úroveň a částečně i šíři jihoněmecké kreslířské produkce. Jsou časté v mnoha evropských sbírkách, nicméně autorsky jsou zařaditelné jen v rámci okruhu.

### **Vně hlavních center**

Charakteristická podoba mnichovsko augsburského kreslířství dobře vynikne porovnáním se soudobým děním v nedalekých městech jižního Německa, kde nezávisle vyrostly originální umělecké individuality. Prvním z nich byl **Caspar Freisinger**, jenž se narodil kolem roku 1560 v Ochsenhausen u Memmingen, ale roku 1583 je již doložen jako tovaryš v Ingolstadtu, kde pak získal městská práva a stal se zde mistrem. Není však známo jeho umělecké školení, které se odehrávalo nejspíše mimo Mnichov (i když dříve se uvažovalo o Christophu Schwarzovi). Geissler naznačil, že v jeho díle jsou patrné zkušenosti z italského pobytu, pro něž ale nemáme zatím žádné doklady. Freisinger byl velmi plodným umělcem a jsou od něj známy mnohé oltářní obrazy, epitafy i nástěnné malby, nejen pro své domovské město, ale také pro okolí. Působil také jako rytec a miniaturista při Ingolstadtské univerzitě. V Ingolstadtu pak v roce 1599 zemřel na mor. Kreslířsky sice reflektuje soudobé manýristické principy, ale rukopisem se vymyká stylu jihoněmecké kresby, jak ji obvykle chápeme. Jeho křehké a rozechvělé, často zdvojené obrysové linie zejména z pozdních let lze poměrně dobře rozeznat, ačkoliv také někdy měnil kreslířský projev, jak ostatně níže uvidíme.

Kresbu **Kristus jako zahradník (Noli me tangere)** (obr. 69) jsem pro pochybnosti o jeho autorství do svého katalogu z roku 2007 bohužel nezařadila.

Ikonograficky kresba zobrazující příběh Marie Magdaleny s zmrtvýchvstalým Kristem nevybočuje z tradiční formy (Jan 20, 11-18). Není pochyb, že jde o Freisingerovo dílo z jeho raného období pravděpodobně z 80. let. Velmi podobnou kresbu Kristus ukazován lidu publikoval Geissler v roce 1979.<sup>238</sup> Listy mají tolik společného, že vzhledem k námětům lze uvažovat o jednom pašijovém cyklu. V tomto období Freisinger modeloval postavy s citem pro pevný objem, k čemuž mu napomáhala štětcová technika s vysvětlováním bělobou. Citlivá a křehká práce perem se zde ještě tolik neprosadila, jako později.

Až na kresbě **Zajetí Krista** (obr. 70) (verso Klanění pastýřů od jiného autora) lze vidět jeho nezaměnitelný styl perokresby, který je charakteristický zejména pro jeho pozdější léta.<sup>239</sup> Podle něj můžeme list přibližně datovat do 90. let 16. století. Působivá noční scéna za světla ohňů, kdy zfanatizovaný dav a vojáci přišli zatknout Ježíše je plná dramatického vzruchu (Luk. 22, 47-53, Jan 18, 2-11). Vysvětlovaná technika propůjčuje výjevu sugestivní atmosféru. Apoštol Petr je zobrazen jak utíná ucho služebníkovi nejvyššího kněze Malchusovi a Jidáš se sáčkem s odměnou za zradu se chystá Krista políbit.

Freiseingerovo působení nezůstalo bez následovníků. Nejvýznamnějším z nich byl mezi kreslíři autor ještě originálnější - **Georg Kopp**, jenž se narodil se v Rottenburgu u Neckaru kolem roku 1570 a zemřel ve Straubingu pravděpodobně roku 1622. Ještě v roce 1599 je doložen jako tovaryš ve Straubingu, kde se roku 1600 oženil. Neznáme jeho učitele, a je pobytem doložen v roce 1591 v Augsburgu, ale podle srovnáním kreslířských principů se předpokládá, že byl žákem Caspara Freisingera. Roku 1599 působil již jako tovaryš v Straubingu. Věnoval se návrhům na oltářní obrazy. Jako mnozí umělci v navštívil koncem 16. století Itálii, což ale jeho originální kreslířský styl zásadně nepoznamenalo.

---

<sup>238</sup> GEISLER 1979, kat. č. D 31, 163-165.

<sup>239</sup> FUČÍKOVÁ 1969, 76. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 18, 48-49.

Jeho kresba **Oplakávání Krista** (obr. 71), signovaná a datovaná 1610 je reprezentativním příkladem jeho kreslířství.<sup>240</sup> Jak výstižně poznamenává Geissler, Georga Koppa se téměř nedotkl mnichovský ani pražský manýristický styl,<sup>241</sup> což svědčí o jeho pevném uměleckém naturelu, což není zase tak překvapivé, když většinou působil mimo tato centra. Ani roční pobyt v Římě jej v kreslířské manýře neoslovil a jeho zemitý projev poněkud poodhaluje jeho tvůrčí povahu, která těmto vlivům dobře odolávala. V období kolem jeho římské cesty používal štětce v hojnější míře než jeho současníci, a to také způsobem, jenž by více náležel peru. Pro drobné krátké stíny modelující figury, které dříve vyjadřoval malými tahy pera, používal skvrnu štětcem, což spolu s nervní linií dodalo jeho pracím neklidný charakter. Kresba Snímání z kříže, ponořená do přítmi hojně použitých štětcových stop a stínů je pro jeho období kolem roku 1610 typická.

Jestliže si Kopp z Itálie nepřivezl kreslířskou manýru, nepominul ikonografické motivy. Například skupina oplakávající Krista sestávající ze tří Marií, sv. Jana Evangelisty a dvou andělů s nástroji umučení je doplněna další ženskou postavou třímající v ruce jakýsi předmět zabalený do jejího pláště. To platí i pro kresbu **Ukládání Krista do hrobu** (obr. 72) k kterou lze datovat kolem roku 1620.<sup>242</sup> Typ piety je pro německé prostředí nezvyklý, protože se přiklání k italskému vertikálnímu vzoru, jenž Kopp jistě poznal za svého římského pobytu. Ačkoliv je kresba rukopisem zcela „koppovská“, její určení komplikují matoucí monogramy. Monogram CF na naší kresbě náleží Casparu Freisingerovi, ale ten byl v době datace po roce 1600 se vši pravděpodobností již mrtev (uvádí se zpravidla rok 1599). Již v katalogu z roku 2007 jsem upozornila stylově velmi podobnou Koppovu kresbu Krista na Hoře Olivetské ze Staatliche Graphische Sammlung v Mnichově.<sup>243</sup> Signatury mnichovského listu jsou

---

<sup>240</sup> FUČÍKOVÁ 1969, 90. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 23.

<sup>241</sup> GEISLER 1979, 168.

<sup>242</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 24.

<sup>243</sup> Ibidem, kat. č. 24, 60-61.

podobně zmatené a špatně čitelné a ačkoliv se zdají být původní, mohly být z nejrůznějších důvodů přepsány. Některá místa ukazují na citlivou perokresbu, která není pro Koppa zcela typická a možná se v budoucnu autorství ještě upřesní.

Kolín nad Rýnem sice nebyl kulturně nevýznamným městem, nicméně na svůj zenit měl z jedné strany za sebou a na nový si měl ještě počkat. V 16. století zde každopádně vycházely svazky série *Civitates Orbis Terrarum* editora Georga Brauna, kolínského děkana a humanisty, jehož snad mladší bratr **Augustin Braun** se zde narodil roku 1570. Nicméně jejich příbuzenský vztah dodnes není doložen, podobně jako nejsou žádné zprávy o Augustinově uměleckém školení. Možná, že se základům grafického umění přiučil v dílně Franze Hogenberga, rytce a vydavatele zmíněných svazků. Každopádně byl Augustin činný jako malíř a zejména v počátcích byl plodným grafikem. Jeho dílo obsahující grafické cykly, návrhy na oltářní plátna apod., námětově protireformační, výtvarně vstřebalo vlivy nizozemských umělců, ale i některé soudobé podněty manýristů působících v jihoněmeckých centrech. Augustin Braun zemřel ve svém rodném městě někdy po roce 1639.

Kresba **Tóbiáš se loučí** (obr. 73), datovaná 1609 a signovaná AB je pro něj v několika ohledech typická.<sup>244</sup> Často se zabýval předlohami pro grafické listy, což je dost pravděpodobné i v tomto případě, kde lze – přihlédneme-li k námětu – předpokládat sérii dalších ilustrací k biblické knize Tobiáš. Grafický účel poněkud poznamenal jeho propracovaný až málo svižný kreslířský styl. Braun, který působil stranou nejvýraznějších ohnisek středoevropského manýrismu vstřebal nizozemské vlivy zvláště v proporcích a modelaci figur nebo provedení drapérie. Nicméně náleží k okruhu pozdních manýristů (viz andělská postava), či snad lépe řečeno prebarokních umělců.

---

<sup>244</sup> FUČÍKOVÁ 1969, 77. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 26.

Námět loučení Tóbiáše se slepým otcem Tóbitem a plačící matkou Chanou (Tóbiáš, 5, 17-18) možná zapadal do širšího cyklu věnovaného tomuto biblickému románu, oblíbenému v katolických kruzích. Skupina hlavních aktérů s andělem Rafaelem (a také psem), který Tóbiáše doprovázel na cestě pro stříbro svého otce, který očekával brzkou smrt. Další výjevy z příběhu v pozadí, jsou ale zběžně provedené a nelze určit o které motivy jde. Je ale dost pravděpodobné, že se týkají paralelního příběhu Tóbiášovy budoucí ženy Sárý, kterou pomocí anděla zachránil před zlým démonem, podobně jako posléze vyléčil otcovu slepotu.

Poklidná kompozice oživená propletením paží postav a zvýrazněným půvabem anděla, je zasazena do venkovského prostředí, čímž autor podtrhuje rodinný ráz knihy. Kreslířsky je kresba kvalitní, nicméně poněkud řemeslná, což v případě Brauna není nijak vzácné.

---

### **Augsburg kolem 1600.**

Silnou generaci působící v mnichovsko-augsburském okruhu kolem roku 1600 dobře reprezentují Hans Rottenhammer a Johann Matthias Kager. Ve své době velmi oceňovaný a sběrateli vyhledávaný **Hans Rottenhammer** se narodil v Mnichově v roce 1564, kde se učil u dvorního malíře Hanse Donauera. Pro Rottenhammera byly významné jeho cesty do Itálie, kde nejen načerpal kreslířské dovednosti, ale navíc zde navázal kontakty s Nizozemci Paulem Brilem a Janem Brueghelem, se kterými pak spolupracoval. Po návratu se roku 1606 usadil v Augsburgu. Jako malíř tvořil nástěnné malby – profánní i světské - a věnoval se tvorbě oltářních a velmi oblíbených kabinetních obrazů malých formátů, které proto naštěstí unikly zničení za 2. světové války, na rozdíl od mnoha děl v architektuře. Jeho umění posléze poněkud upadalo a zacyklilo se v

opakující se vlastní manýře. Jeho poměrně tragický skloněk života byl nedávno dobře popsán.<sup>245</sup> Zemřel v chudobě v Augsburgu roku 1624.

Jeho charakteristický byl rukopis ovlivněný italským, zejména benátským kreslířstvím, a rané období, kdy tvořil pod tímto vlivem, je také jeho nejlepším. Sem lze zařadit kresbu **Vulkán u kovadliny** (obr. 74), snad z doby kolem roku 1600, jenž náleží k Rottenhammerovým dobrým skicám.<sup>246</sup> Neznáme sice účel, pro který vznikla, ale podobných motivů lze v jeho díle nalézt více; možná kresba souvisí s některou nástěnnou malbou z jeho dílny. Právě tato kresba je příkladem jeho snahy o svižný dojem, také on totiž vytvářel částečně předjímáním práce štětcem před závěrečným konturováním, techniku, která byla kolem roku 1600 v německých centrech poměrně oblíbená. Doložit to lze jeho zachovanými nedokončenými kresbami, které zůstaly v rozvržení štětcem.<sup>247</sup>

Kresba **Křest Kristův** (obr. 75) bohužel následně utrpěla pozdějšími zásahy.<sup>248</sup> Náleží mezi Rottenhammerovy kabinetní listy, které vznikly ve více provedeních. Další kresbu stejného námětu například vlastní Kupferstichkabinett Dresden (Schlichtenmaier Z I 45). Pražský list má ale jinak všechny typické znaky umělcova kreslířského stylu, zejména sklony k „lámaným“ liniím, protáhlé figury stylizované až k jisté deformaci, a také kompozice s manýristicky odsunutou hlavní scénou do pozadí odpovídá Rottenhammerově tvorbě. Jestliže umělec vytvořil více obrazů na toto téma, mohl vytvořit taktéž více kabinetních kreseb.

---

<sup>245</sup> BORGGREFE Heiner / LÜPKES Vera / KONEČNÝ Lubomír / BISCHOFF Michae (eds.): Hans Rottenhammer: begehrt-vergessen-neu entdeckt, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, 2008.

<sup>246</sup> SCHLICHTENMAIER Harry: Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564-1625): Maler und Zeichner mit Werkkatalog, univ. Diss., Tübingen 1988, kat. č. Z.I.43. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 19, 50-51.

<sup>247</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Hans Rottenhammer, edice Grafické kabinety, Národní galerie v Praze 2009, 2-3, obr. 1.  
<sup>247</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Hans Rottenhammer and the Technique of Drawing in BORGGREFE Heiner / LÜPKES Vera / KONEČNÝ Lubomír / VLNAS Vít (eds.) Hans Rottenhammer (1564-1625). Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17.-18. Februar 2007), 139-144.

<sup>248</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 20. BORGGREFE / LÜPKES / KONEČNÝ / VLNAS, kat. č. 28, 124, obr. 174. VOLRÁBOVÁ 2009, 4-5, obr. 2.

Z obrazů mezi známá díla náleží Křest Kristův, který Rottenhammer varioval ve více variantách – např. v Augsburgu v Missouri aj.,<sup>249</sup> jimž je naše kresba velmi blízká, ale jeden exemplář vlastní také Národní galerie v Praze a nebo je ve sbírkách Schloss Brake, Lemgo. Kompozičně je kresba přibližně stejně postavená, včetně ústřední skupiny i skupiny v popředí, chybí pouze dvojice andělů asistující Janu Křtiteli. Stafáž vlevo autor změnil a celkově poměrně poklidnou scénérii kresby v obrazech poněkud zdramatizoval. Kreslířsky je znát snaha o jistou lehkost, což podtrhuje velkorysá práce štětcem, méně už perem. Zde se dotýkáme váhání při určení kresby přímo Rottenhammerovi, kterému jsem ji připisovala s otazníkem, spíše jako práci dílny. Dnes se domnívám, že paradoxně obojí je správné: Spodní bravurní linie a mistrná práce štětcem budou opravdu prací Rottenhammerovou, ale vrchní linie jsou dílem jiné ruky. Je možné, že i tato kresba původně zůstala v základním rozvržení a dokončena byla některým z žáků nebo následovníků.

Podobnou figurální kompozici zvolil autor kresby **Odhalení těhotné Calisto** (obr. 76), která byla původně připsána Josephu Heintzovi, posléze Hansi Rottenhammerovi.<sup>250</sup> Josef Heintz je sice autorem obrazu tohoto námětu, ale ani kreslířsky mu list neodpovídá. Profánní náměty byly sice více oblíbené v rudolfínském okruhu, ale není to pravidlem, takže lze kresbu řadit volně do okruhu středoevropských kreslířů kolem 1600.

Augsburský kreslíř počátku 17. století volně podle grafického listu Hanse Rottenhammera a Lucase Kiliana nakreslil variaci části z alegorie **Felicitas** (obr. 77, 77a). Vybral jednu ze dvou ženských postav doprovázených s atributy hojnosti a lásky, doprovázených dvěma putti. Jestliže je mědiryt datován 1615, nemohla kresba vzniknout před ním. Atributy autor postavě ponechal, ale její postoj poněkud pozměnil, připojil k ní putti, kteří původně doprovázeli její

---

<sup>249</sup> PELTZER Rudolf Arthur: Hans Rottenhammer, Wien-Leipzig 1916, obr. 28; SCHLICHTENMAIER G I. 12, G. II. 13; EWING Dan: The Baptism of Christ by Hans Rottenhammer, in *Muse* 20, Annual of the Museum of Art and Archaeology University of Missouri-Columbia, Columbia Missouri 1986, 77.

<sup>250</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 74.

společníci; nicméně nedokončil olivovou snítku v její ruce. Kreslířsky list zapadá do prostředí, ze kterého vyšel: Pevné, mírně ornamentálně stylizované linie byly v augsburském okruhu oblíbené, jak ostatně dokládají kresby Hanse Friedricha Schorera nebo Caspara Strausse, ke kterým se dostaneme níže.

Ne nepodobnou ženskou postavu představující mythologický symbolický námět, snad **Personifikaci Míru (?)** (obr. 78), lze také volně začlenit do **Augsburského okruhu před rokem 1600**, ale již se řadí mezi díla obecně náležící středoevropskému manýrismu a tudíž těžko zařaditelná.<sup>251</sup> Kvalitní kresba sloužila nejspíše jako předloha pro některého stříbrníka, jak usuzujeme ze tvaru kartuše, do kterého je námět komponován. Autora ale opět lze jen těžko určit.

Zajímavá je její ikonografie, která ale není zcela jasná. Sedící žena odložila atributy Minervy – přilbu a meč, nasadila korunu a třímá v rukou roh hojnosti. Bez významu nemusí být ani strom, u kterého sedí, jenž má dva kmeny. Mezi známými emblémy lze například nalézt personifikaci Charakteru ženy, kde ženská postava v jedné ruce drží olivovou ratolest a ve druhé meč jako symboly protikladných ženských vlastností (Henkel-Schöne, 1542); na našem listu ale dívka zbroj odložila a vládne hojností.

Z mnichovského okruhu pocházel poněkud mladší Rottenhammerův současník **Johann Mathias Kager**, jenž se etabloval také v Augsburgu. Kager je pokládán za jednoho z tamních významných malířů a zejména za jednoho z nejlepších augsburských kreslířů, jenž ovlivnil následovníky a předznamenal cestu k baroknímu umění.

Narodil se roku 1575 v Mnichově a učil se zde u Jakoba Jelle a Jörga Karla a brzy působil ve dvorských službách, kde na něj zapůsobilo dílo Christopha Schwarze a Friedricha Sustrise. Ve druhé polovině 90. let podnikl cestu do Itálie, pak se roku 1603 usadil v Augsburgu, kde vytvořil početné

---

<sup>251</sup> Ibidem, kat. č. 82.



malířské dílo, z něhož nejvýznamnější jsou malby Zlatého sálu radnice. Pracoval ale také pro okolní města, jako Freising, Ingostadt, Eichstätt a další. Spolu s Hansem Rottenhammerem a Lucasem Kilianem představovali výrazné osobnosti augsburského okruhu. Jak poznamenává Geissler, jeho význam spočívá více v tvorbě předloh – snad podle příkladu Friedricha Sustrise, což byla poměrně častá jihoněmecká praxe. Kager přijímal zakázky jak od Welserů, tak od Fuggerů. V roce 1605 začal pracovat pro fasádní malby Weberhausu a pak dostával objednávky pro další významné a veřejné budovy včetně radnice.<sup>252</sup> Zemřel pak v Augsburgu v roce 1634. Jeho kresby mají typický „klidový“ charakter, prostředkovaný dlouhými plynulými liniemi tvořícími oblé tvary na lehkém štětcovém základě. Kagerovy kresby jsou charakteristické uzavřeným obrysem tvořeným kultivovanou linií. Také jsou pro něj typické oválné tváře s „opuchlými“ víčky očí a širokýmnosem, modelované stíny vrženými shora. V okruhu soudobých augsburských kreslířů lze rozeznat jeho následný nemalý vliv právě podle těchto známek.

**Madona s dítětem adorovaná sv. Barborou a Otylí** (obr. 79) byla již jako jeho práce určena.<sup>253</sup> Nekomplikovaná kompozice je velmi blízká kresbě podobného námětu Madony se sv. Kateřinou a sv. Annou ze Stuttgartu,<sup>254</sup> a srovnáním s ní náš list již dříve Kagerovi připsala Eliška Fučíková. Tilman Falk před časem vyslovil určité pochyby o jeho autorství s poukazem na poněkud tvrdé linie, ale naposledy se pro Kagerovo autorství vyslovila Sylvia Bodnár.<sup>255</sup>

Půvabný list s **Nanebevzetím Panny Marie** (obr. 80) a Fragmentem ženské postavy a nápisy na straně verso je bohužel poměrně poničený, přestože ještě uchovává zbytky svých kvalit, které původně nepochybně měl.<sup>256</sup> Dříve

---

<sup>252</sup> podrobně se jeho životními osudy a uměleckým vývojem zabývá Tilman Falk: FALK Tilman: Vom Weberhaus zum Rathaus. Zeichnungen und Biographisches aus Johann Matthias Kagers Augsburger Zeit, in Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, LIX 2008, 65-157.

<sup>253</sup> FUČÍKOVÁ 1969, 86. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 21.

<sup>254</sup> KAULBACH 2007, kat. č. 285

<sup>255</sup> Soukromé sdělení Tilmana Falka, BODNÁR Sylvia (rec.): Alena Volrábová: Německá kresba 1540-1650.

Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem, in Umění 57/2009, 3, 200-289.

<sup>256</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 22.

jsem kresbu opatrně kladla do Kagerova okruhu, když naposledy mi jeho autorství potvrdil nejlepší znalec Kagerových kresbeb Tilman Falk.<sup>257</sup> Postava Panny Marie jeho kresbám odpovídá. Andělské figury – zejména na levé straně – jsou blízké sustrisovskému stylu, což lze ale u Kagera vidět na řadě jiných kreseb.

Po restaurátorském průzkumu byl na straně verso odhalen fragment pérové kresby ženské figury, která snad měla být variantou k přední straně. Bohužel, ostřížení listu nás připravilo o její hlavu a drapérie této figury je poměrně kvalitně ale ne nějak specificky utvořena, takže autorství příliš nenapoví. Četné nápisy na rubové straně by mohly být vodítkem, ale jsou bohužel velmi špatně čitelné.<sup>258</sup>

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

Zajímavá otázka se naskýtá v případě další kresby **Studie mužského aktu a skupina vojáků** (obr. 81), kde byl autor zjevně poučen italskou zkušeností.<sup>259</sup> Na listě jsou dva figurální výjevy, které spolu nejspíše nesouvisí, takže se nemůžeme opřít o ikonografii. Některý z badatelů dříve napsal na paspartu, že je kresba blízká Matthiasi Kagerovi, pravděpodobně na základě stejné kresby z Kagerova skicáře z grafické sbírky v Augsburgu. Musí jít o námět oblíbený jako studijní kompozice. Kreslířsky není kresba pro Kagera příliš charakteristická, nicméně má prozatím k jeho umění ne zcela jasné vztahy.

Jak velký vliv měl Kagerův kreslířský styl na jeho současníky dokládá kresba

**Klanění tří králů** (obr. 82).<sup>260</sup> Donedávna byla kresba připisována českému mistru Michalu Václavu Halbaxovi žijícímu na přelomu 17. a 18. století, ale

---

<sup>257</sup> Badatelská korespondence s T. Falkem.

<sup>258</sup> Přečíst se je nepodařilo ani T. Falkovi.

<sup>259</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 75.

<sup>260</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 86.

naposledy jsem ji publikovala – opatrně – jako dílo augsburského kreslíře 1. poloviny 17. století. Je však natolik „Kagerovská“, že ji můžeme klást do jeho blízkého okruhu, nebo lépe jeho následovníkům.

Pokračovatelem mnichovské tradice byl architekt a sochař a návrhář uměleckého řemesla **Hans Krumper**. Narodil se ve Weilheimu kolem roku 1570 jako syn sochaře Adama Krumpera a pokračoval v umělecké rodinné tradici. Učil se od počátku v mnichovském dvorském okruhu a u Huberta Gerhardta. Od roku 1590 již náležel k okruhu dvorských umělců a byl poslán do Benátek a Florencie, aby zdokonalil své umění. Po návratu se roku 1592 oženil s dcerou Friedricha Sustrise a po tchánově smrti se stal jeho nástupcem ve službách Viléma V. Pracoval ale také na zakázkách z dalších jihoněmeckých míst; jeho působnost byla velmi široká. Stylově navazoval na umění svého tchána, které však poněkud rozmělnil. Zemřel v Mnichově roku 1634. Kreslířskou manýru poněkud převzal po Sustrisovi, ale pod jeho rukou se z ní již vytratil šarm manýristické nadsázky. Typiku postav a různého tvarosloví udržoval „mnichovskou“, ale přetížil ji pozorností k mnoha detailům.

Charakteristické jsou pro něj poněkud ploché tváře, které např. vidíme na kresbě **Čtyř andílků s malým Ježíšem, symboly eucharistie a hedvábím** (obr. **83**).<sup>261</sup> Široké tváře andílků a také jejich takřka krátké paže i zjednodušující stylizace rostlinných ornamentů je pro jeho tvorbu rozmělnující původní sustrisovské impulzy příznačná a lze ji vidět i na kresbě studie dítěte v koši z Mnichovského Stadtmusea (obr. **83a**). Matoucí se může zdát signatura I. K. fecit, kterou bychom čekali u grafiky, ale ji nalezneme i na kresbách a zde může znamenat, že šlo o předlohu pro grafický list. Monogram může znamenat jaké Johan, latinsky psaného Iohannes, takže I namísto H je možné. V mnichovském Stadtmuseum (Graphische Sammlung, inv. Nr. 36/1895) je uložen návrh na

---

<sup>261</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 30, VOLRÁBOVÁ Alena: Radostné Vánoce a šťastný nový rok in *Ars linearis* II. Sborník z kolokvia o grafice a kresbě, Národní galerie v Praze 2010, 22-29.

relikviář se sv. Tiburtem se stejnou signaturou.<sup>262</sup> Ikonografie kresby je velmi zajímavá a možná reflektuje nějaké mystické vidění. Podobné zážitky jsou popsány zejména z ženských klášterů v 15. století.<sup>263</sup> Nápisy na kresbě praví, že vše zobrazené bylo dříve zahaleno v různě barevná hedvábí:

„Část žlutého hedvábí, do něhož byly zabaleny pleny narozeného Krista.“

„Část bílého hedvábí, v níž byla uchovávána košile svaté Panny Bohorodičky, kterou měla na sobě, když syna Božího rodila pro spásu světa.“

„Toto červené hedvábí obsahovalo plátno, které bylo rozloženo pod sv. J. Křtitele a bylo zbroceno doruda, když byl stínán ve vězení.“

„Do tohoto hedvábí byl zabalen kus látky, kterou bylo pokryto tělo Krista, buď když viselo (na kříži), nebo když bylo sňato.“

Symbolika připomíná zaznamenané vidění řeholnice Diemut z Katharinenthal z 15. století, které se prý zjevila bytost a dala jí do ruky kousek šňůry spletené ze zelených a rudých hedvábných nití. Červené hedvábí prý znamená nejvyšší božství, a zelená znamená lidskou podstatu našeho Pána, a takto spletené dohromady symbolizuje, že ony dvě přirozenosti, božská a lidská, se spojily v naší Paní. Podle její rady bychom měli o adventu tuto šňůru rozplétat.<sup>264</sup> Připomínky ušlechtilé tkaniny hedvábí na naší kresbě nepostrádají také barevnou symboliku: Žlutá může být i královská zlatá – souvisí s právě narozeným Kristem; bílá – neposkvrněná je barva hedvábí uchovávající košili

---

<sup>262</sup> KAULBACH 2007, kat. č. kat. 345, 177.

<sup>263</sup> Ikonografií kresby se nejnověji zabývám v článku VOLRÁBOVÁ Alena: Child in the Cradle, Child Saviour, sborník z konference Hans von Aachen and new Research, v tisku.

<sup>264</sup> KAMMEL Frank Matthias: Das Christkind in der eignen Stube: Private Bilder zum Weihnachtsfest im Spätmittelalter und Heute, in Im Zeichen des Christkinds: Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Ergebnisse der Ausstellung Spiegel der Seligkeit, Nürnberg, 2003.

Panny Marie; červená – krvavá souvisí s krví Jana Křtitele. Jedině hedvábí použité při ukřižování zůstává bez barvy. Zda je nebo není ikonografie ovlivněna mystikou se snad časem prokáže.

Kopii podle Krumperovy práce je kresba **Zvěstování Panny Marie** (obr. 84), podle jejích nezaměnitelných kreslířských známek.<sup>265</sup> Můžeme dokonce uvažovat, že jde o jeho vlastní kresbu, i když anděl nesoucí zvěst má krátkou paži: neúměrně krátkou ruku má ale také Kristus ze stuttgartského listu Kristus s putti na oblacích.<sup>266</sup> Panna Maria sedící u okna a postele s nebesy u čtecího pultíku, stranou odložila vyšívání symbolizující její ženské ctnosti. Pohledem se neobrací k archandělu, jak bývá obvyklé, ale hledí ven z výjevu na nás. Také tato kresba je signována „fecit“, a pravděpodobně tedy souvisí s grafickou produkcí.

Byl-li Hans Krumper především sochařského založení, následující kresba **Návrh na kašnu s Alegorií Života** (obr. 85) jistě pochází z něho přímo z jeho ruky, tedy z dílny.<sup>267</sup> Jde o návrh na kašnu s jasnou symbolikou tří fází lidského života. Říční bůh hrající na harfu s nápisy o narození – životu a smrti (SIC NASCIMUR . SIC VIVIMUS . SIC MORIMUR) sedící na rybě která chrlí vodu a zároveň postavy symbolizující ony životní stupně, představuje originální, nicméně bohužel zřejmě nerealizovanou kompozici.

### **Dílenské kresby augsbursko-mnichovského okruhu**

Jak už jsme nejednou viděli, jihoněmecký umělecký okruh byl velmi početný a plodný a řada kvalitních kreseb zřejmě zůstane bez určení jejích autorů. U některých šlo ponejvíce o dílenské práce nebo dobové kopie, jako například v případě kresby **Sv. Jan Křtitel** (obr. 86) z Moravské galerie v Brně,

---

<sup>265</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 29.

<sup>266</sup> KAULBACH 2007, kat. č. 344.

<sup>267</sup> Ibidem, kat. č. 72.

snad z konce 16. století.<sup>268</sup> Autor kresby byl ovlivněn tvorbou Matthiase Kagera, jak lze usoudit např. z výrazných stínů vržených shora, ale rutinní rukopis poukazuje na práci některé dílny. Ikonograficky nejde o nijak výjimečné zpracování. Svatý Jan Křtitel se svým typickým atributem – dlouhým křížem, který ukazuje na ležícího beránka, symbol Beránka Božího, Ježíše Krista, se tak představuje jako prorok, jenž předpovídá brzký příchod Spasitele.

Poněkud sustrisovské znaky má kresba ženské postavy se srdcem v jedné a šípem v druhé ruce, snad **Personifikace Lásky** (obr. 87). Její autor jistě pracoval někde v jihoněmeckém okruhu.<sup>269</sup> Zajímavé je lehké kolorování, které se příliš často neobjevovalo, a používali je jen někteří autoři, jako např. Georg Pecham. S touto kresbou nepochybně souvisí cyklus kreseb z Kupfersich-Kabinettu v Drážďanech, představující různé personifikace (obr. 87a). Nejbližší je jí mužský protějšek s houslemi (?) a lukem, jenž je zde ve dvou variantách, přičemž v jedné z nich je jeho hlava lemována paprsky podobně jako hlava Apollóna. Ostatní postavy (všechny ne zcela vynikajících kreslířských kvalit) představují např. Lunu, jindy Merkura, Jupitera ale ve chvíli, kdy se domníváme, že má jít o různé personifikace planet, objeví se postava sv. Kryštofa. Zřejmě máme tedy co do činění s návrhy kostýmů pro některou slavnost, lépe řečeno slavnostní průvod, které v té době byly oblíbeným druhem dvorské reprezentace. Zejména známe podobné svatební nebo korunovační průvody, jejichž výzdobě a symbolům byla věnována mimořádná péče a připravovaly ji věhlasné osobnosti. Proslulá je série kreseb korunovačního průvodu Maxmiliána II. zachycené Albrechtem Dürerem.<sup>270</sup> Známé jsou kostýmní návrhy Giuseppe Arcimbolda,<sup>271</sup> a našla by se řada jiných příkladů, které mívají více kulturně-historický význam.

Kresba **Nejsvětější Trojice** (obr. 88), dílo Jihoněmeckého kreslíře po 1600, patří – podle slov Elišky Fučíkové - k dobrému průměru bavorského

---

<sup>268</sup> Ibid. kat. č. 77.

<sup>269</sup> Ibid. kat. č. 71.

<sup>270</sup> SCHRÖDER Klaus Albrecht / STERNATH Maria Luise (eds.): Albrecht Dürer, katalog Museum Albertina, Wien 2003, kat. č. 159-160.

<sup>271</sup> FERINO-PAGDEN Sylvia: Arcimboldo 1526-1593, kat. Vídeň 2008, 243-261.

umění té doby.<sup>272</sup> Kresba není bez kvalit, nicméně kreslíř nejevil snahu po originalitě. Opíral se o jihoněmecké vzory, možná více augsburské než přímo mnichovské. Podle zvoleného formátu jde nepochybně o návrh na oltářní obraz, ikonograficky značně tradiční.

Podle neznámého originálu vznikly rukou různých nejspíše jihoněmeckých kreslířů kolem roku 1600 dnes známé tři kopie námětu **Nechte maličkých přijít ke mně** (obr. 89), z nichž známe dnes pražskou kresbu, variantu ze Stuttgartu, a Kaulbach uvádí ještě třetí verzi v Niederösterreichischen Landesmuseum.<sup>273</sup> Heinrich Geissler před časem určil jako autora původní předlohy Friedricha Sustrise pravděpodobně podle rukopisů sledujících oblé tvary. Například ženská postava vpravo vychází také ze sustrisovských typů. Kaulbach ale upozorňuje na repusoárovou dvojici polopostav, což byl typický kompoziční prvek Aachenových výjevů. Další varianta ve Stuttgartu dokládá poměrně velkou oblibu výjevu, jenž dříve spadal ikonograficky do protestantských oblastí. Není ale vyloučeno, že případným objednavatelem někdo z protestantských kruhů byl, protože umělci přijímali zakázky víceméně bez ohledu na konfesi zákazníka.

Další příklad díla doznívání záalpského manýrismu směsí jihoněmeckých a pražských vlivů představuje kresba pravděpodobně **Augsburského kreslíře počátku 17. století s Umučením sv. Šebestiána** (obr. 90), datovaná 1621.<sup>274</sup> Lokace jejího vzniku za datací: „zu Aug“ ji určuje do augsburského okruhu, nicméně se hlásí k vlivu obrazu Hanse von Aachen z mnichovského kostela sv. Michaela.<sup>275</sup> Část se sv. Šebestiánem doleva je jeho volnou citací, kdy pozměněná pozice světce postrádá dramatického napětí - muka snáší v postoji víceméně teatrálním - a lukostřelci jsou odsunuti hlouběji do pozadí. Repusoárová dvojice vojáků však Aachena cituje poměrně věrně, až na

<sup>272</sup> FUČÍKOVÁ 1969, 91. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 79.

<sup>273</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 78; KAULBACH 2007, kat. č. 893.

<sup>274</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 85.

<sup>275</sup> JACOBY in FUSENIG 2010, kat. č. 46, 166-167.

chybějící napřaženou pravici, namísto které autor zakomponoval přední nohu koně jezdce, jenž zabírá pravou část a je nejvýraznější inovací Aachenovy kompozice. Pevně stavěná modelace koně odkazuje k projevům augsburské prebarokní tvorby. Ostatně k vzájemným kontaktům mezi pražským a jihoněmeckým okruhem stále lze mnohé říci.

---

## Vazby s Prahou

Se zařazením Prahy mezi oblasti německé kresby je samozřejmě zásadní problém už proto, že Praha nepatřila mezi majoritně německy mluvící města. Na druhou stranu se jí nelze nezabývat, protože v 16. století byly vazby mezi centry záalpského manýrismu úzce propojené. Heinrich Geissler Prahu do svého korpusu německé kresby z roku 1979 bez rozpaků zařadil, zřejmě také s ohledem na širší politické uspořádání tehdejší Evropy.<sup>276</sup> Charakterizovat pražské kreslířství kolem roku 1600 ale není tak jednoduché, jak se může zdát. Hovoří se sice o tzv. Pražské škole, ale tou je míněn zejména dvůr císaře Rudolfa II., a nikoliv město. Navíc se v poslední době objevily názory, že nelze centra pražského a mnichovského okruhu rozdělovat, ale měly by se vnímat jako jedna oblast středoevropského manýrismu, a začíná se na toto téma rozvíjet diskuse.<sup>277</sup>

Například kresba **Ležícího Bakcha** (obr. 91) mohla vzniknout ve kterémkoliv z významných center.<sup>278</sup> Z rukopisu je jen patrné, že autor byl v kontaktu s nizozemskou dobovou produkcí, bližší určení by ale bylo velmi ošemetné. Účelem byl nejspíše návrh na dekorativní mísu, jak napovídá naznačený ovál, do kterého je vepsaná kompozice. To by napovídalo vzniku

---

<sup>276</sup> GEISLER 1979, passim.

<sup>277</sup> VIGNAU-WILBERG 2006, 22-23. FUČÍKOVÁ Eliška: Prager Schule – Münchner Schlule? in BUKOVINSKÁ Bekt / KONEČNÝ Lubomír: München – Prag um 1600, Studia Rudolphina 2009, 71-75.

<sup>278</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 70.



někde v augsburském okruhu, i když není vyloučeno také jiné jihoněmecké centrum nebo snad Praha. Ikonografie není nijak výjimečná a zapadá do běžné produkce. Poněkud podobně je tomu se dvěma návrhy na **Dvě předlohy pro ornamentální výplně** (obr. 92), kde se nelze přidržet ikonografie ani stylových odlišností.<sup>279</sup> Umění mělo internacionální povahu a ani teritoriální hranice nebyly nijak nepropustné.

Mnozí pražští umělci například pocházeli původně z německých oblastí, nebo odtud naopak přijímali žáky. Velká část špičkových umělců pracovala pro oba dvory – císařský a vévodský – a tím se stíraly hranice mezi tvorbou jihoněmeckou a rudolfínskou. Kresbami **Hanse von Aachen** jsme se zabývali již v mnichovském okruhu. Zde jej však musíme alespoň připomenout. Jako námětově pražskou totiž lze pokládat Aachenovu kresbu představující **Pallas Athénu uvádějící Malířství k Apollonovi a Múzám** (obr. 93), která pravděpodobně vznikla z popudu povýšení malířství z řemesla na umění Majestátem Rudolfa II. z roku 1595.<sup>280</sup> Brněnská varianta tohoto oblíbeného výjevu možná náleží mezi díla Aachenova okruhu, jak svého času naznačil Joachim Jacoby,<sup>281</sup> ale domnívám se, že spíše jde o autorskou variantu. Kreslířsky je pro svého autora nanejvýš typická: kombinace štětce a pera v různých stupních šedé, přičemž některá místa jsou zvýrazněna tahy širokou stopou pera a intenzivním tónem šedi. Jiná verze výjevu byla mezi léty 1592-1597 realizována také v mědirytu, jenž byl ale dedikován bavorskému vévodovi Maxmiliánovi a nikoliv Rudolfovi II., jehož byl Aachen od roku 1592 dvorním malířem bez povinnosti pobývat u jeho dvora.

Kromě dvorského okruhu ale zdaleka není probádaná kreslířská tvorba umělců pražských městských, kterých byla celá řada, ale od kterých známe bohužel jen málo kreseb. Zdá se však, že do města dorazily mnichovsko-augsburské vlivy ve větší míře, než jsme doposud předpokládali.

---

<sup>279</sup> Ibidem, kat. č. 69.

<sup>280</sup> KONEČNÝ in FUSENIG 2010, kat. č. 50-51, 174-175.

<sup>281</sup> JACOBY Joachim: Hans von Aachen 1552-1615, München/Berlin, 2000, kat. č. 52, 162.

Kresbu připisanou Eliškou Fučíkovou **Hansi Georgu Heringovi** s Pallas Athénou (obr. 94) lze v mnohém srovnat s jihoněmeckým kreslířstvím.<sup>282</sup>

Hering se narodil kolem roku 1570 v Eschwege a učil se u Christopha Müllera v Kasselu. Pak strávil několik let v Itálii, zejména v Římě. V 90. letech pak přišel do Prahy, kde chtěl vstoupit do malířského cechu, ale byl nakonec v roce 1620 jmenován dvorním malířem. Dílem ale patří více městu Praze, kde zemřel v roce 1648.

Eliška Fučíková, která se Heringem dříve podrobněji zabývala, ukázala, jaký kus cesty tento umělec urazil ve vývoji svého kreslířství.<sup>283</sup> Od figurálních výjevů provedených tuhými tahy perem, víceméně podle rudolfínské manýry, se jeho projev uvolnil. Když porovnáme figurální složku na našem listu s postavami na kresbě Minerva jako strážkyně umění z Kupferstichkabinettu v Basileji, Heringem signovanou a datovanou, jsou mezi nimi ve stavbě figur značné rozdíly.<sup>284</sup> Kresbu Danae z Leningradské Ermitáže, datovanou 1615, již tvoří plynulá a živá perokresba na široce rozprostřených lehkých stínech. Práci se štětcem nadále kultivoval a v jeho krajinách už hraje převažující roli.

V případě kresby Pallas Athény jistě lze vidět rudolfínské vlivy, ale typ postavy bohyně lze také srovnat s některými ženskými postavami z tvorby umělců jihoněmecké oblasti: Postava Athény je pod vlající draperií stavěna poměrně pevně s nadsazenou spodní partií těla. Postojem a pohledem odspodu poněkud připomíná Candidovy návrhy pro nástěnné malby. Nejvíce „mnichovsko-augsburské“ jsou ale Athéniny družky v pozadí kreslené kultivovanými subtilními liniemi, na rozdíl od propracované partie stromu a hlavní figury, provedených vrstvením stopy štětce. Jejich oblá ramena i hlavy se zdají být poučeny jihoněmeckou zkušeností. Je velmi dobře možné, že nějaký čas působil i tam a načerpal zdejší vlivy.

---

<sup>282</sup> FUČÍKOVÁ Eliška: Rudolfínská kresba, Praha 1986, tab. XVII.

<sup>283</sup> FUČÍKOVÁ Eliška: Studie zur Rudolfinischen Kunst: Addenda et Corrigenda, in Umění XXVII, 1979, 489-511, zejm. 503-507.

<sup>284</sup> GEISLER 1979, B 39.

Ikonograficky je námět velmi zajímavý a ne zcela řešitelný, ale snad jde o **Oslavu vzdělanosti**: Athéna s kopím v ruce, helmu zdobenou sedící sovou a držící štít, poukazuje na kámen, do něhož malý chlapec tesá latinský nápis: *Inscius non honorabitur*, tedy snad, že bez znalostí nebude poct. Ženské postavy v pozadí drží globus a Merkurovu hůlku – caduceus, atribut výmluvnosti a intelektuální schopnosti a zcela vzadu vidíme postavu hrající na loutnu. Vzhledem k tomu, že Merkur byl ale posel bohů, společně s globem dostává symbolika další rozměr, jenž by možná vyřešila identifikace necelé postavy vpravo se šňůrou – uzdou? – v rukou. Je-li kresba Heringovým vlastním dílem, zařazuje se tento malíř oltářních obrazů pro pražské kostely mezi umělce, jejichž kreslířské umění výrazně převyšovalo jejich malířské schopnosti, jako tomu bylo v případě např. augsburského okruhu.

Jestliže byl Hering posléze lepším krajinářem než figuralistou, u Jiřího Gabriela Majera o jiných námětech nevíme. Kresba, která se nám zachovala s jeho vlastnoruční signaturou a datací: „Girg Gabriel Meyer, Maler gesel von Eger, geschehen in Prag 1613“, bývá uváděna jako příklad vlivů Petra Stevense.<sup>285</sup> Svůj mistrovský kus ale složil v dílně Jiřího Nehera, jenž pravděpodobně přišel z německých oblastí a lze uvažovat i o zprostředkovaných dalších vlivech, např. z Frankenthalské školy (?). Zdá se, že na rozdíl od poměrně uzavřeného rudolfínského dvora mělo město vskutku čilejší kontakty s Jižním Německem. To dokládá také kresba **Madony adorované donátorkou** z Národní galerie umění ve Washingtonu, která je zcela „sustrisovská“, ale podepsána „Georg Neher, Maler in Prag“ (obr. 95). Zařazujeme ji, ačkoliv není ze sbírek v České republice, ale otevírá nové srovnávací možnosti pro pochopení vývoje manýristické kresby ve střední Evropě obecně.

Odkud **Georg (Jiří) Neher** do Prahy přišel nevíme. Je zde uváděn už jako malíř a vedl početnou dílnu mezi léty 1601-1627. Přesto není znám jediný jeho

---

<sup>285</sup> ŠRONĚK Michal: *Pražští malíři 1600-1656*, Praha Artefactum 1997, 74.

obraz a doposud ani jednu kresbu.<sup>286</sup> Podle kreslířského projevu ale soudím, že přišel z jižního Německa, kde se pravděpodobně také vyučil. Zde tedy máme příklad kresby situované do Prahy v evidentním jihoněmeckém stylu. Srovnáme-li její figurální typy s jinými ženskými postavami z dílny Friedrich Sustrise, nelze než konstatovat blízké principy: Postava oblých ramen a širokých boků, oválná hlava s „opuchlými“ víčky, to vše modelované lehkými stíny štětcem a delikátní kultivovanou konturou perem. Podobně lze charakterizovat také kresbu Madony s dítětem z Moravské galerie, kterou jsme již uvedli jako práci Sustrisova okruhu. Možná se časem ukáže, že některé kresby, které nyní mechanicky klademe do jihoněmeckých center, mohly vzniknout v Praze – městě. V městském prostředí rudolfínské Prahy také působila řada umělců, jejichž kresby nejsou dosud známy nebo nejsou připsány. Není vyloučeno, že jedním z nich byl **Andreas Fischer** nebo Rischer), od kterého se nám zachovala drobná půvabná kresba **Madony s dítětem** (obr. 96), datovaná rokem 1613. (Ke kresbě se totiž naštěstí zachovala stará fotografie, na které je ještě patrné správné datum a nikoliv dnes čitelné 1648, jež vzniklo časem, kdy kresba bohužel znatelně zestárla.)

Hrdě podepsaný autor Anderas – snad – Fischer byl podle signatury v té době tovaryšem v některém městě snad od P, což může být také Praha. Projevem je kresba silně ovlivněna německým, zejména augsburským kreslířstvím.

Thomas Hampe uváděl v korpusu Thieme-Becker jediného malíře toho jména činného v Norimberku kolem roku 1600, který však byl pohřben již roku 1608. Vzhledem k málo čitelnému místu určení, které pravděpodobně začíná písmenem P nebo B, možná bychom mohli uvažovat, že šlo o některého potomka vratislavského malíře (Vratislav – Breslau) Andrease Fischera, činného zde v létech 1488-1513. Byla-li oním městem Praha či Vratislav nebo jiné město, šlo by o další příklad jihoněmeckých vlivů zasahujících širší oblasti.

---

<sup>286</sup> Ibidem, 84.

---

## Slezsko a severní oblasti Německa

Do slezského centra velmi zasáhly vlivy rudolfínského umění, jak již před časem upozornil Heinrich Geissler.<sup>287</sup> I tak mělo umění kresby v severnějších německy mluvících oblastech – například v Sasku a Slezsku - ale specifika, která je od jižních center výrazně odlišují. Tamní umělci nedbali tolik na křehkost linie pera a lehkost štětcových tónů, ale naopak mnohdy pěstovali hutnou kresbu s rasantními tahy a výraznými kontrasty světla a stínu. Více se zde objevovalo používání štětce a husté barvy pro obrysové tahy i modelaci objemů.

Jedním z umělců, u kterých lze nalézt spojení jak rudolfínských vlivů, tak drážďanské manýry byl **David Heidenreich**, jenž zpočátku působil v Drážďanech. Narodil se ve Freibergu kolem roku 1573. O jeho školení a začátcích není mnoho známo. Podobně jako další severoněmecký kreslíř působící ve Vratislavi Jacob Walther začal na drážďanském kurfiřtském dvoře, než přesídlil do Slezska. Víme, že nejdříve se Heidenreich pohyboval v okruhu drážďanských umělců, ale předpokládá se, že kolem roku 1597 pobýval krátce v Praze, kde načerpal sprangerovské vlivy,<sup>288</sup> roku 1600 je doložen jako tovaryš u Bartholomea Strobela st. ve Vratislavi, kde se roku 1601 stal mistrem, působil zde jako malíř a do své smrti vedl poměrně početnou dílnu.<sup>289</sup> V jeho životopise však chybí cesta dále na jih, do Itálie nebo alespoň pobyt v Mnichově, a jako kreslíř tím pádem nevstřebal rafinovanost a lehkost italské manýry. Nevyznává smyslnou líbeznost patrnou například právě u Jacoba Walthera, nicméně v

---

<sup>287</sup> GEISSLER Heinrich, *Rudolfinische Filiationen in der Zeichenkunst um 1600, in Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II.*, Essen 1989, 70-83.

<sup>288</sup> GEISSLER 1979, 153.

<sup>289</sup> OSZCZANOWSKI Piotr / GROMADZKI Jan: *Theatrum Vitae et Mortis: Grafika, rysunek i malarstwo kniazkowe na Slasku w latach ok. 1550- ok. 1650*, Kat. Wrocław 1995, 114. NIEDZIELENKO Andrzej / VLNAS Vít (eds.): *Slezsko - perla v české koruně: Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2006, kat. č.

tvarosloví a stylizaci náleží k reprezentantům internacionálního manýrismu, mezi nimiž má pro svou originalitu zvláštní místo. Heidenreichovi byly vlastní rázné a výrazné perokresby, figury s nadsazenými rysy a stylizací těla, kreslené širokou stopou pera. Roku 1617 pracoval na triumfálních obloucích pro příjezd císaře Ferdinanda II., ale i pro Friedrich Falckého v roce 1620. Zemřel roku 1633 ve Vratislavi na mor.

Kresba **Ježíš jako chlapec**, signovaná a datovaná 1629 pro Heidenreicha jako kreslíře není příliš typická (obr. 97).<sup>290</sup> Také námětem se poněkud liší od autorovy běžné produkce. Jde o novoročenku, jak je zřejmé z nápisu – signatury na sedátku dítěte: zde je datum 30. ledna a v souvislosti s motivem malého chlapce s nástroji umučení a hořícím srdcem zapadá námět do tradice středoevropských novoročních přání, které zejména v grafice produkovaly dílny od 15. století. Na těch nejstarších lze vidět zpravidla malého Ježíše se směsí symbolů plodnosti a naděje s nástroji Ježíšova utrpení. V protestantské Vratislavi je tento výjev Ježíše jako dítě s křížem v ruce podmíněn místní náboženskou tradicí. Tomu odpovídají též nápisy na listu odkazující na Slovo Boží. Zajímavým detailem je ruka přidržující vyobrazení Ježíška v medailonu. To bychom mohli vysvětlit v souvislosti s citátem na jeho rámu, kde autor použil slova z Janova Evangelia: „Neboť Bůh tak miloval svět, že dal svého jediného syna, aby žádný, kdo v něho věří, nezahynul, ale měl život věčný“ (Jan 3, 16). To je tedy onen dar a Bůh Otec nám jej podává jako symbol naděje do Nového roku.<sup>291</sup>

Díla nejlepších drážďanských kreslířů jako byl Johann Kellerthaler nebo Johann Fasold bohužel v českých sbírkách nenalezneme a reprezentantem tamní kresby je pro nás

---

<sup>290</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 28, 68-69.

<sup>291</sup> Ikonografií této kresby jsem se podrobně zabývala v článkách: VOLRÁBOVÁ, Alena: Radostné Vánoce a šťastný nový rok 1629, in: *Ars linearis* 2010, s. 22-29; VOLRÁBOVÁ, Alena: Child in a cradle – Child Saviour, sborník z konference Hans von Aachen and new Research, v tisku.

**Michael Treuding**, drážďanský malíř, nejspíše syn Michaela Treudinga st., jenž byl představitelem víceméně tradiční kresby související s grafickými předlohami. Archivně i dílem je Treuding mladší málo doložen: V Drážďanech v roce 1601 a 1613. Mezi léty 1607-1615 doložen také v Lipsku. Je od něj známa vlastně jediná kresba ze sbírek Národní galerie v Praze **Alegorie Malířství** (obr. 98), datovaná 1601, která byla dlouho známa jen z předchozího popisu a pak identifikována ve sbírce Národní galerie.<sup>292</sup> Hutnou malířsky působící kresbou, častou právě v severoněmeckých centrech, modeloval postavy jako soustavu organicky málo propojených údů a svalů. Výsledkem méně svižná a asi těžko zaměnitelná kresba a další kresby Hanse Treudinga ml. bychom nyní možná poměrně dobře identifikovali.

Žertovný verš v horní části a podrobná signatura odpovídají stylu kresby do Stammbuchu: „Künste soll mann billig Lieben / Dann sich sicher von der Dieben“. Umění tedy má zůstat levné, jen tak bude uchráněno před zloději. Samotné vyobrazení malíře s paletou coby aktu není právě obvyklé. Těžko říci, zda měl k tomu autor nějaký symbolický důvod nebo zda si jen oblíbil kreslení aktů.

V severních oblastech Německa se projevila jistá výhoda kreslířů působících mimo hlavní centra, kteří takto zůstávali umělecky více nezávislí. Na rozhraní mezi severní a jižní částí působil mimořádně originální kreslíř **Hermann Weyer**. Narodil se v Coburgu roku 1596 a zemřel neznámo kde někdy po roce 1621. Nevíme nic o jeho školení, nicméně je známo, že pocházel z Coburské malířské rodiny a působil při dvoru vévody Johanna Casimira von Sachsen-Coburg.<sup>293</sup> Sám se specializoval jako kreslíř, jak soudíme z faktu, že není známa jediná malba ani grafika z jeho ruky. Soudí se, že někdy kolem roku

---

<sup>292</sup> Schade kresbu znovu publikoval s vyobrazením až v roce 1988. SCHADE, Werner: Dresden und Prag um 1600, in Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., kat. Essen 1988, díl 3., s. 261-266. VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 25.

<sup>293</sup> KRAMER Karl.-S.: Das Scheibenbuch des Herzogs Johann Casimir von Sachsen-Coburg. Adelig-bürgerliche Bilderwelt auf Schießscheiben im frühen Baroc, Coburg 1989, 41-45.

1616 navštívil Nizozemí, což mělo na jeho kresby zásadní vliv; začal kreslit s větší uměleckou odvahou, soustředil se na výrazné šrafování a více využíval kontrastů světla a stínů. Jeho autorské kresby bohužel v českých sbírkách nejsou, nicméně k jeho okruhu můžeme přiřadit kresbu římského **Vojáka na pozadí architektury v krajině** (obr. 99) z Moravské galerie v Brně.<sup>294</sup> Dříve jsem ji řadila k okruhu Tobiasi Stimmera, nyní se domnívám, že rázné šrafování může mít původ někde v dílně tohoto originálního kreslíře. Ve srovnání s kresbou z Drážďanského Kupferstichkabinetu je zřejmé, že rukopisem založeném na ostré šrafuře jsou si blízké (obr. 99a). Ostatně Coburská umělecká enkláva není příliš známá a není vyloučeno, že v budoucnu se ohledně této zajímavé kresby objeví další souvislosti.

---

## 1. polovina 17. století a doznívání manýrismu

Již v předchozích kapitolách jsme zašli hlouběji do 1. poloviny 17. století. Manýristické směry ještě poměrně dlouho doznívaly a odrazily se v raném díle řady umělců, které již řadíme mezi barokní mistry. Kresby Karla Škréty, Václava Hollara a Johanna Heinricha Schönfelda z 20. let evidentně navazují na manýristická prostředí. Také grafikové se drželi některých modelů a grafické listy Lucase Kiliána nebo počáteční tvorba Matthaea Meriana st. či některých z rodiny Custosů ještě tkví v tradici manýrismu. Augsburští mistři počátkem 17. století vesměs ctíli jistý kreslířský styl, jenž například reprezentovali stárnoucí Johann Matthias Kager nebo Johann König, či Caspar Strauss.

V německém prostředí byla cesta od manýrismu k baroku v porovnání s uměním v českých zemích poměrně plynulá. Již v mnichovských a augsburských kresbách kolem roku 1600 lze vidět principy, které dále rozvíjel barok: Oproti pražskému kreslířství například byly tamní figurální typy cítěny

---

<sup>294</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 68.



v plnějších formách, obecně se zde také více zažilo oblé tvarosloví. Náboženskými – katolickými náměty se začaly šířit do střední Evropy nadále častá ikonografická schémata. V mnohém ale zde právě proto ještě dlouho do poloviny 17. století přetrvával starší styl tvorby a radikální barok, jak jej známe z 2. poloviny 17. století, sem přinesli umělci až s další vlnou italských vlivů. Sběratelské kabinetní obrazy, návrhy pro grafické listy apod. v sobě ještě nějaký čas uchovávaly umělecké dědictví předchozích let.

Stále byly sběratelsky oblíbené miniatury, resp. temperové maloformátové malby na pergamenu, jejichž častým autorem byl Johann König, jinak svérázný kreslíř, nebo Adam Elsheimer, jenž se také často zabýval kabinetní malbou. Příklad dobové „miniatury“, jejímž námětem je již nejednou zmiňovaný příběh **Mucia Scaevoly před Porsenou** (obr. 100) je však proveden na papíře.<sup>295</sup> Dříve se soudilo, že kresba je z českého prostředí, protože v 16. století zde kvetla pozdní produkce knižní malby. Ale dílo je zcela evidentně pozdější. Problematická je její kreslířská kvalita, ačkoliv podobné miniatury byly někdy provedeny podobně toporně, což bylo často dáno snahou vměstnat epické děje do malého formátu jako v tomto případě.

Naše kresba poněkud trpí nedostatkem lehkosti, což napovídá, že její předlohou byl grafický list: Byla to ilustrace z *Historische Chronica der vier Monarchien von Erschaffung der Welt ... Johanna Lud. Godfrieda, zv. Godfrieds Chronik*, která vycházela 1629–1634. Mezi ilustracemi Liviových *Dějin*, které se staly součástí díla, je vytištěno téměř identické vyobrazení Mucia Scaevola. Kreslíř převzal vyobrazení i s chybou (Gaius Mucius si totiž má pálit provou, ne levou ruku) a knižní ilustraci „povýšil“ na samostatný sběratelský list.

Ale sám **Matthäeus Merian st.** byl zajímavým kreslířem. Syn Basilejského tvůrce vitrají a grafika Walthera Meriana (1558-1617) se narodil roku 1593. Po té se vyučil u Dietricha Meyera v Curychu. Při svém putování po Holandsku a zejména ve Francii se seznámil s grafikem a sběratelem

---

<sup>295</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 33.

Theodore de Bry, jehož dceru si vzal za ženu a s její rodinou zprvu působil v Basileji. Po smrti tchána však odešel do Německa, kde ve Frankfurtu nad Mohanem založil věhlasnou a neobyčejně plodnou grafickou dílnu. Roku 1626 zde získal měšťanská práva. Jeho potomci pokračovali v otcově tradici a grafická dílna Merianů působila ještě v 18. století. Zemřel ve Schwalbachu roku 1650, ale jeho potomci převzali dílnu a pokračovali v řemesle.

Jako kreslíř se Matthäeus Merian st. stále držel stylu kreslířů návrhů malovaných vitrají, který poznal ještě u svého otce, což lze vidět i na kresbě – grafické předloze **Zavraždění Albrechta z Valdštejna v Chebu 25. února 1634** (obr. 101).<sup>296</sup> Kresba představuje typickou polohu figurativní tvorby Merianovy dílny, jejíž rozsáhlá produkce zahrnovala zejména topografické a krajinářské tisky. Produkce jeho dílny je obrazem doby, která již prahla po informacích a která byla plna událostí, které bylo třeba šířit. Z dílny pocházela též široká krajinná a městská panoramata, která měl touhu poznat mladý Václav Hollar a podle kterých se snad posléze naučil také komponovat perspektivní pohledy. Vycházely zde volné listy nebo ilustrované knihy, knižní cykly (jako např. *Topographia M. Zeillera*), nebo také menší knihy emblémů. Dílna ale proslula ilustracemi historických prací, jako tzv. *Godfrieds Chronik* nebo *Theatrum Europeaeum*, které vycházelo postupně ve svazcích a informovalo o dřívějších i soudobých událostech. Ve třetím dílu v roce 1634 vyšel mědiryt s vyobrazením události, která zasáhla do dění Evropy sužované několika léty války, která se nakonec stala třicetiletou: Zavraždění ambiciózního generála vévody frýdlantského, Albechta z Valdštejna v Chebu. Původně vyšel list jako samostatný leták, protože Merianova dílna pružně zareagovala na aktuální dění, a až později se stal součástí svazku.

Vlastnoruční kresba vedoucího dílny pojímá zobrazení události jako seriál a pro autentičnost jako noční scénu ve světle loučí. Noční atmosféra vynikla zejména na mědirytu, jenž vznikl vzápětí, ale ani kresbě nelze upřít působivost.

---

<sup>296</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 32.

Rukopis Zavraždění Albrechta z Valdštejna navíc dokládá jak dobrý byl kreslíř zejména v podání figurálních námětů a v tomto případě také jeho neobyčejnou schopnost kompoziční vyváženosti a přesvědčivosti skupinových scén. Kresba je začerněná na rubové straně, nepochybně tedy sloužila jako přímá předloha pro mědiryt, což ostatně plyne i z jejího zrcadlového obrácení. Nejsou úplně časté případy, kdy máme co do činění s přímou předlohou pro grafiku. Výše jsme se setkali jen s jednou takovou kresbou Josta Ammana. Mnohé kresby, které mají s grafickou produkcí přímé souvislosti mohou být ve skutečnosti např. studijní přípravy, dílenské verze, ale často kreslířské varianty jako samostatné listy (tzv. Kunstfederstuck). Často ani nebývají stranově obrácené, jak by se dalo u předloh očekávat. Stejně kresby z malířských dílen nevznikaly jen jako příprava nebo studie pro obraz, ale také jako varianty a často jako „model“ pro představu objednavatele.

Někteří umělci ale dokázali potlačit své osobní ambice a zaujali postoj poněkud pasivního prostředkovatele umění jiných. Jedním z kreslířů z této doby byl **Anton Gasser**, jenž se narodil v Augsburgu kolem roku 1585, a víme, že roku 1594 se učil tamtéž u Hanse Schorera ml., kde sdílel učednická léta s mistrovým synem Hansem Friedrichem Schorerem. V roce 1610 je doložen jako dvorní malíř v Drážďanech, ale v tomtéž a následujícím roce působil v Praze, kde se seznámil s dílem Josepa Heintze, který jej tak oslovil, že se přimkl k jeho vzoru, což se velmi projevilo v jeho kreslířství i malbě. Často kopíroval jeho díla a např. na jiném listu z Berlína připsal „...nach meines Herren Joseph Heintz...“.<sup>297</sup> Heintz pak působil na drážďanském dvoře od roku 1615 jako dvorní malíř. Jeho dílo je svým způsobem zajímavé malou snahou o vlastní originální projev, přesto jeho kresby náleží mezi nadprůměrná díla. Gasser zemřel po roce 1622, neznámo kde. V tomto roce ještě datoval kresbu, která byla doposud publikována jako Oslavení Josefa Heintze (obr. 102), podle

---

<sup>297</sup> ZIMMER Jürgen: Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen und Dokumente, Mnichov – Berlin 1988, s. 37, 298.

připisu na soklu ústřední postavy, jenž byl čten M.Ioseph. Heintz Ao. 1622.<sup>298</sup> Zde se však do nápisu přimísila linka kartuše a správné čtení je N.Ioseph Heintz, čili Nach – tedy podle Josepha Heintze. Druhou zběžnou kopii známe ze skicáře slezského - vratislavského zlatníka (obr. **102a**), Heintzovo dílo bylo tedy známo dalším, ačkoliv nevíme, zda šlo o obraz nebo o kresbu nebo např. o grafiku.<sup>299</sup> Gasser tedy kreslil podle svého milovaného mistra a dost pravděpodobně kresbu věnoval do některého Stammbuchu, jak soudíme podle veršů o nedosažitelnosti umění na horním okraji: „Das Tudt der Kunst. Niemandts ersteigtz (?) / Wie wols Hoch kompt, ein schatt Nur Heist.“

Ikonografie listu ostatně není zcela jasná. Pravděpodobně bychom ji nakonec rozšifrovali jako **Oslavu svobodných umění**, ale přesný význam zatím neznáme. Žena již poměrně barokních tvarů by mohla být podle malého okřídleného synka Venuše, a štětec v její ruce je symbolem malířství, nebo umění v širším smyslu a kružidlo je symbolem správných proporcí – drží jej v ruce Ripova Krása.<sup>300</sup> Není jasné, proč si malý Amorek hraje s hadem, který je tradičním společníkem např. Prudentie, kde má zastupovat obezřetnost – snad máme být obezřetní jako hadi i v případě umění -, anebo znamená inteligenci. Poněkud záhadná je bílá hrdlička na ruce ženy, která může znamenat zdraví, ale sem v tomto významu nezapadá.

Gasserovy kresby jsou výrazně obrysově lineární, což jej řadí k dalšímu kreslíři, o kterém již byla zmínka: **Hansi Friedrichu Schorerovi**. Narodil se v Augsburgu v roce 1585, kde pravděpodobně prožil celý život až do své smrti roku 1654.<sup>301</sup> Učil se v dílně svého otce malíře Hanse Schorera mladšího. (V jeho majetku byla kresba Melchiora Lorcka, o které byla řeč výše.) Kreslířský styl, který je pro Hanse Friedricha tolik typický, měl z nepochybně velké části kořeny v rodinné dílně.

---

<sup>298</sup> VOLRÁBOVÁ 2007, kat. č. 27.

<sup>299</sup> OSZCZANOWSKI Piotr / GROMADZKI Jan: *Theatrum Vitae et Mortis: Grafika, rysunek i malarstwo kniazkowe na Slasku w latach ok. 1550- ok. 1650*, Kat. Wrocław 1995, kat. č. kat. 220.

<sup>300</sup> RIPA Cesare: *Iconologia*, 1618, Torino 1986, 37.

<sup>301</sup> GREWENIG Jutta: *Hans Fridrich Schorerer, Zeichner und Radierer*, nepublikovaná dipl. práce 1983.

Málokterému uměleckému projevu tak padne slohové označení tvorby „mezi manýrismem a barokem“, jako kresbám tohoto Gasserova dílenského druhu z učednických let. Oba také více či méně rezignovali na původnost svého díla: Zatímco Gasser se přimkl k Josephu Heintzovi, Schorer šel cestou svébytného eklekticismu. Dalo by se říci, že s Schorerem ml. si byli blízcí nejen věkem, ale také nějakým způsobem i naturelem, který prosakuje z kreslířského projevu a vztahu k umělecké praxi obou: Absence jakékoliv skicovitosti, lpění na výrazně artikulované, pevné, ale měkké linii u obou vede až ke stupni stylizace hraničící s ornamentalitou. V jeho díle nalezneme vzory italských a německých mistrů, nebo nizozemských krajinářů, v různém stupni modifikování. Z tohoto eklektismu pak vznikl jeho svébytný nezaměnitelný styl. Schorerův charakteristický umělecký projev založený na kultivovaných plynulých liniích, pečlivém stínování a celkově uzavřeném objemu je poměrně snadno rozeznatelný. Navíc své práce velmi často pečlivě signoval a datoval. Pravděpodobně působil výhradně jako kreslíř a námětová škála jeho početných kreseb sahá od krajin přes mythologické náměty, po ornamentální návrhy včetně uměleckořemeslných prací. Navrhoval grafické listy, z nichž několik je známo z realizací Raphaela Custose.<sup>302</sup>

Jeho rukopis byl svým způsobem natolik charakteristický pro augsburský okruh, že někdy jsou jeho kresby připisovány jiným tamním umělcům, jako naposledy Hansi Rottenhammerovi.<sup>303</sup> Ve sbírce staré kresby v Národní galerii v Praze nalezneme 29 listů, které lze Schorerovi s jistotou připsat a které jsem publikovala v katalogu v roce 2007, proto pro ukázkou jeho prací vybírám jen některé (obr. **103-107**).<sup>304</sup>

Umělec se zřejmě vždy nějaký čas zabýval určitým námětovým okruhem: Zpočátku to byly kromě figurálních námětů také krajiny ve stylu Hanse Bola a

---

<sup>302</sup> VOLRÁBOVÁ Alena: Kresby a grafiky Hanse Friedrich Schorera, in Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavička, Brno 2009, 311-318.

<sup>303</sup> BORGGREFE Heiner / KONEČNÝ Lubomír / BISCHOFF Michael / FUSENIG Thomas (eds.): Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt, München 2008, kat. č.51-52, 147-149.

<sup>304</sup> Volrábová 2007, kat. č. kat. 34-62.

komponované mytologické figurální náměty, přičemž jak lidské tak zvířecí figury modeloval s důrazem na hladký objem. Dále vytvářel figurální náboženské náměty, známe též zajímavý soubor studií rukou a nohou – snad pro potřeby žáků – nebo i ornamentální návrhy. Typická je pro něj pevná sochařská modelace vlasů. Již zpočátku měl sklon hmotu pravidelně rytmizovat, ale dlouho se držel jistého „realismu“ a od prvních datovaných kreseb z počátku 17. století se jeho rukopis dlouho nemění. Některé kresby se zdají být jeho dílům jen podobné, ale možná je v budoucnu určíme jako jeho vlastní.

Lze na nich vidět jeho ukázněný rukopis, pravidelné šrafování a hladký objem. Krajiny mnohdy koloroval (obr. 107), kolorovaná je také kresba viněty se symboly vanitas, která již náleží k jeho pozdním dílům. Kolorování vidíme také na portrétu z americké soukromé sbírky (obr. 108), na kterém se ve snaze o charakteristiku modelu poněkud vymanil ze své ornamentální stylizace.

Hans Friedrich Schorer se svým kreslířským dílem řadí ke skupině jihoněmeckých umělců působících v grafických dílnách. Snadno lze vidět v jeho díle podobnosti s kresbami některých Custosů a nebo Lucase Kiliana, který zejména ornamentální motivy modeloval podobně ukázněně.

Umělecké prostředí střední Evropy se postupem doby velmi měnilo též z velké části v návaznosti na politické změny bouřlivého 17. století. Po odchodu císařského dvora z Prahy a po dalších létech po bitvě na Bílé Hoře značně prořídly řady umělců v Praze a někteří nadějní umělci nové generace – například Václav Hollar a Karel Škréta - odcházeli na vandrovní cesty. Zastavili se v Německu – doloženi ve Stuttgartu -, kde se přes válečná dění umělecké aktivity tak drasticky nepřerušily.<sup>305</sup> Jejich tvůrčí začátky jsou tedy spjaty s tamním prostředím a mnozí badatelé je kladou mezi německé kreslíře.<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Naposledy jsem se Stuttgartským obdobím některých německých a českých umělců zabývala v VOLRÁBOVÁ Alena: Raná léta Václava Hollara in STOLÁROVÁ Lenka (ed.): Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Sborník příspěvků z odborného kolokvia pořádaného Národní galerií v Praze v Kláštře sv. Anežky České ve dnech 23.-24. března 2010, Praha 2011, 79-88.

<sup>306</sup> GEISLER 1979,

Ostatně Stuttgart byl zřejmě přitažlivým místem pro mladé umělce.<sup>307</sup> Víme, že se zde zastavil např. Mathäeus Merian, jako učeň se ke Stuttgartu Hlásí Michael Herr, o němž bude řeč vzápětí. Většina mladších odcházela stejně jako oni (kromě Hollara) do Itálie, kde se učili novým směrům, ačkoliv zpravidla vycházeli kreslířsky ze stále aktuálních manýristických principů. Johann Heinrich Schönfeld, jehož počátky jsou také spjaty se Stuttgartským dvorem, také nejdříve reflektoval principy manýrismu, než jej cesta do Itálie obrátila k vrcholně baroknímu projevu. Posléze založil plodnou dílnu v Augsburgu, který si zachoval svůj kulturní význam, a odtud umělecky působil v širokém teritoriu. V Mnichově raně barokní tvorbu představoval Ulrich Loth, kterého kreslířství ale není příliš známé, zatímco jeho syn Carl je spíše reprezentantem benátské kresby.

Zajímavou postavou německého kreslířství té doby byl Michael Herr, který svým dílem překročil manýristické principy a tvorbou jak po formální stránce, tak také tématicky zasahoval již do barokních proudů.<sup>308</sup> Herr se narodil v roce 1591 a zemřel 1661 v Norimberku, kde s přestávkou cesty do Itálie působil jako malíř. Učil se však ve Stuttgartu, ačkoliv nevíme u koho. Jeho dobový význam dobře vystihuje název článku o něm: Mezi tradicí a inovací na cestě k baroku.<sup>309</sup> Ostatně Heinrich Geissler jej staví po této stránce po bok Johanna Mathiase Kagera.<sup>310</sup>

S výhradou jsem do jeho okruhu připisovala naposledy kresbu poněkud nejasného ikonografického námětu, jenž se blíží nejvíce pomluvě Apellově (obr. **109**), a i když někteří badatelé se mnou nesouhlasí, je mu kresba poměrně blízká. Hrdinu vlekou závist a Křivé obvinění k vládci. jemuž našeptává Ignorantia a Podezíravost. Pravda se cudně halí stranou ve stínu. Daleko větší

---

<sup>307</sup> VOLRÁBOVÁ 2011.

<sup>308</sup> Naposledy se významu Herra – kreslíře věnoval Lubomír Slavíček na kolokviu *Ars Linearis III* v září roku 2011: *Ars nullum habet inimicus nisi ignorantem*. Neznámá kresba Michaela Herra (1591–1661) v Opavě

<sup>309</sup> GATENBRÖCKER Silke: Michael Herr (1591-1661): Zwischen Tradition und Innovation auf dem Weg zum Barock, in *Barockberichte* 20/21, 1998, 196-203.

<sup>310</sup> GEISSLER 1979, kat. č. E 31-33, 220-223.

porce barokních principů je ale obsažena v kresbě, kterou objevil ve Slezském muzeu v Opavě Lubomír Slavíček: s námětem umění ohrožovaného bláznem (pošetilostí) - *Ars nullum habet inimicus nisi ignorantem* (obr. 110).<sup>311</sup> Rukopis autora plynule pokračuje v tradicích německého lineárního kreslířství klíčícího již v 15. století a plně se rozvíjejícího během 16. století, které nejen determinoval velký zjev Albrechta Dürera, ale kdy vykrytalizoval středoevropský umělecký styl, jenž v kresbě našel specifické médium. Jak už bylo výše řečeno, umělecká tradice zejména v jižním Německu nebyla přerušena, jako například umělecké dění v Praze, a vyvíjelo se dále postupně k novým výtvarným názorům. Kreslířství se změnilo a manýristické a renesanční vlivy, jehož stopy lze ještě spatřit v kresbách Hollara i Škréty (v technice i např. figurální složce), se z tvorby umělců 17. století postupně vytrácelo, až uvolnilo cestu baroknímu a klasicistickému projevu, jenž navazoval na nové italské impulzy.

---

## Závěrem

Jak jsme mohli vidět, vývoj německé kresby probíhající ve více než dvěma sty lety prošel řadou změn a odehrával se v mnoha navzájem více či méně propojených centrech. Teritoriálně lze sledovat vývoj od významných jihoněmecko-hornorýnských center 15. století směrem více na sever, kde vznikala další kulturní střediska, přející kresbě zejména ve druhé polovině 16. století. Počátky německé kresby byly spjaté s knižní malbou, ale brzy zejména s rozšířením papíru jako média a s tím související grafickou produkcí. Kresba v 15. století zde měla zejména účel přípravný, ve smyslu jednak uchování

---

<sup>311</sup> SLAVÍČEK Lubomír: *Ars nullum habet inimicus nisi ignorantem*, přednáška přednesená na kolokviu *Ars linearis*, Národní galerie 2011. Za poskytnutí fotografie děkuji též profesorovi Slavíčkovvi.



důležitých motivů v dílně – zejména prostřednictvím vzorníků -, ale zvláště v grafickém umění, měla nezastupitelnou roli jako součást pracovního postupu. Z toho plynula její podoba v různých stupních propracovanosti. Pro učební účely a také právě pro uchovávání důležitých figur a kompozic vznikaly řady dílenských kopií, které jsou dokladem jednak dobové kresby, ale také přístupu k ní jako k uměleckému fenoménu, jenž teprve krystalizoval. Zachované listy např. z Schongauerovy dílny a následné kopie podle jeho prací jsou toho názorným příkladem. Kresba v 15. století ještě nezískala svou později tak oceňovanou uměleckou svébytnost. To bylo až dílem změn v 16. století, kdy doznala takového významu, jakého už po té nezískala, ačkoliv zůstala váženým druhem umění. Brilantní kresby Albrechta Dürera, ale jeho dalších současníků, mistrů záalpské renesance (Hanse Holbeina st. a ml., Hanse Baldunga Griena a dalších) byly počátkem cesty úlohy kresby jako uměleckého vyjádření. Poté, co se začaly rozvíjet nejen grafické dílny pod vedením tzv. malých mistrů (Virgil Solis, Jost Amman), ale také švýcarské dílny malířů skla (Christoph a Josias Murer, bartaři Langové aj.), doznala kresba již širokého rozkvětu. Když ji po té přinesli v Itálii školení mistři do jihoněmeckých center jako základ umělecké tvorby, od níž se odvíjely ostatní techniky, již přišli na půdu připravenou jejímu přijetí. Nakonec sběratelský zájem ještě podnítil její rozkvět a širokou produkci. Proto dnes kromě listů od nejlepších kreslířů, jako byl Friedrich Sustris, Johann Mathias Kager nebo např. Hans Rottenhammer a další, známe mnoho kreseb od méně známých, ale i ještě zcela neznámých autorů, které dokážeme pouze zařadit do okruhů. Německá kresba v té době totiž dozrála do charakteristické podoby, již můžeme popsat většinou jako lineárně pevnou a tvarově víceméně uzavřenou, dokončovanou obrysovými konturami a vnitřní modelací krátkými tahy. To se týkalo zejména nejvýznamnějších jihoněmeckých center, i když také v jiných nedalekých oblastech působili zajímaví a originální kreslíři, jako rodina Bocksbergerů v Rakousku nebo pak v Řezně, Caspar Freisinger v Ingolstadtu, Hermann Weyer v Coburgu či David Heidenreich ve Vratislavi. Měkké

tvarosloví a zároveň plný objem si umělci ponechali i nadále a až počátkem 17. století se prosadil zejména výrazně lineární styl, který pěstovali jak malíři (Kager, Rottenhammer), tak sochaři (Hans Krumper), i grafici (Mathäus Merian), ale i mistři, kteří se projevovali snad výhradně v kresbě (Hans Friedrich Schorer). Nakonec principy manýristické kresby v Německu plynule přešly do umění barokního, kde se posléze proměnily v kreslířství již jiného uměleckého názoru.

Německá kresba zejména na přelomu 15. a 16. století, kdy ji vnímáme zejména jako Dürerovu školu, tak i konce 16. a počátku 17. století, kdy je chápána jako významný projev záalpského manýrismu, náleží k vrcholům v rámci umění evropské kresby vůbec.

## Literatura

ALEN 2004

ALEN J. Elen: German Master Drawings from the Koenigs Collection: Return of a Lost Treasure, kat. Rotterdam 2004.

AMMERER / HANNESSCHLÄGER 2011

AMMERER Gerhard / HANNESSCHLÄGER Ingolda (eds.): Strategien der Macht. Hof und Residenz in Salzburg um 1600 – Architektur, Repräsentation und Verwaltung unter Fürterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau 1587 bis 1611/12, Salzburg 2011.

ANZELEWSKI 1983

ANZELEWSKI Fedja: Die Türkenfamilie, in Dürerstudien: Untersuchungen zu den ikonographischen und geistgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen, Berlin 1983, s. 57-65.

BARTRUM 2002

BARTRUM Giulia: Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist, The British Museum Press, London 2002.

BAUMSTARK 1997

BAUMSTARK Reinhold (ed.): Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Mnichov 1997.

BENESCH 1936

BENESCH Otto: Österreichische Handzeichnungen des. XV, und XVI. Jahrhunderts, Freiburg in Breisgau 1936.

BERGMANN / HASLER / TRÜMPLER 2004

BERGMANN Uta / HASLER Rolf / TRÜMPLER Stefan: Malerei über die Grenzen, in: Glas, Malerei, Forschung: Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann, Berlin 2004, s. 273-280.

BERNHARDT 1978

BERNHARDT Marianne: Hans Baldung Grien: Handzeichnungen, Druckgraphik, Mnichov 1978.

BENESCH 1932

BENESCH Otto: Meisterzeichnungen II aus dem oberdeutschen Kunstkreis, in BENESCH Eva: German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries, London 1932.

BENESCH 1963

BENESCH Otto: The Exhibition of Early German Drawings in Dresden, in Burlington Magazine, Vol. CV, Nr. 727, 1963. 446-550. 1963.

BOCK 1929

BOCK Elfried: Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothäk Erlangen, Frankfurt am Main 1929.

BODNÁR 2009

BODNÁR Sylvia (rec.): Alena Volrábová: Německá kresba 1540-1650. Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem, in Umění 57/2009, 3, 200-289.

BOOCKMANN 1994

BOOCKMANN Hartmut: Kurzweil viel ohn' Mass und Ziel: Augsburger Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit, Kat Augsburg 1994.

BORGGREFE / LÜPKES / KONEČNÝ / BISCHOFF 2008

BORGGREFE Heiner / LÜPKES Vera / KONEČNÝ Lubomír / BISCHOFF Michael (ed.): Hans Rottenhammer: begehrt-vergessen-neu entdeckt, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, 2008.

BORGGREFE / KONEČNÝ / BISCHOFF / FUSENIG 2008

BORGGREFE Heiner / KONEČNÝ Lubomír / BISCHOFF Michael / FUSENIG Thomas (eds.): Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt, München 2008.

BRABCOVÁ 1977/1978

BRABCOVÁ Jana: Sto starých evropských kreseb, kat. Národní galerie, Praha 1977/1978 sine pag.

BRINKMANN / GEORG / KEMPERDICK 2011

BRINKMANN Bodo / GEORGI Katharina / KEMPERDICK Stephan (eds.): Konrad Witz, kat. Kunstmuseum Basel 2011.

CENNINI

CENNINI Cennino: Kniha o umění středověku (Il libro del arte), A. D. 1437, Topinka F. (ed.), Nakladatelství Vladimír Žikeš, Praha 1. 1946.

BUCK 2003

BUCK Stephanie: Wendelpunkte deutscher Zeichnekunst. Spätgotik und Renaissance in Städel, Kunstmuseum Städel, Frankfurt am Main 2003.

BUCK / MESSLING 2009

BUCK Stephanie / MESSLING Guido: Zeichnen vor Dürer. Die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen, Erlangen 2009

DROBNÁ 1956

DROBNÁ Zoroslava: Die gotische Zeichnung in Böhmen, 1956

DURIAN-RESS 2001

DURIAN-RESS Saskia: Hans Baldung Grien in Freiburg, Kat. Freiburg 2001.

EWING 1986

EWING Dan: The Baptism of Christ by Hans Rottenhammer, in *Muse* 20, Annual of the Museum of Art and Archaeology University of Missouri-Columbia, Columbia Missouri 1986, 77.

FALK 1979

FALK Tilman: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel. Teil I. Das 15. Jahrhundert. Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, Die Basler Goldschmiedrisse, Basel 1979.

FALK 1994

FALK Tilman: Die deutschen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts, Mnichov 1994

FALK 2008

FALK Tilman: Vom Weberhaus zum Rathaus. Zeichnungen und Biographisches aus Johann Matthias Kagers Augsburger Zeit, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, LIX 2008, 65-157.

FERINO-PAGDEN 2008

FERINO-PAGDEN Sylvia: Arcimboldo 1526-1593, kat. Vídeň 2008, 243-261.

FISCHER 1962

FISCHER Erick: Melchior Lorck: Drawings from the Evelyn Collection at Stonor Park England and from the Department of Prints and Drawings the Royal Museum of Fine Arts Copenhagen, Copenhagen 1962.

FUČÍKOVÁ 1969

FUČÍKOVÁ Eliška: Kresby z doby mezi renesancí a barokem. Nizozemští a němečtí mistři 2. poloviny 16. a počátku 17. století v československých sbírkách, nepublikovaná kandidátská práce, Karlova Univerzita Praha 1969.

FUČÍKOVÁ 1979

FUČÍKOVÁ Eliška: Studie zur Rudolfinischen Kunst: Addenda et Corrigenda, in Umění XXVII, 1979, 489-511.

FUČÍKOVÁ 1979a

FUČÍKOVÁ Eliška: Rudolfinská kresba, kat. Národní galerie 1979.

FUČÍKOVÁ 1986

FUČÍKOVÁ Eliška: Rudolfinská kresba, Praha 1986.

FUČÍKOVÁ 2009

FUČÍKOVÁ Eliška: Prager Schule – Münchner Schule? in BUKOVINSKÁ Beket / KONEČNÝ Lubomír: München – Prag um 1600, Studia Rudolphina 2009, 71-75.

FUSENIG 2010

FUSENIG Thomas (ed.): Hans von Aachen (1552-1615). Malíř na evropských dvorech, katalog výstavy Cáchy – Praha – Vídeň, Praha 2010.

GATENBRÖCKER 1998

GATENBRÖCKER Silke: Michael Herr (1591-1661): Zwischen Tradition und Innovation auf dem Weg zum Barock, in Barockberichte 20/21, 1998, 196-203.

GAUS 1984

GAUS Ulrike (ed.): Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung: Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1984.

GEISSLER 1979

GEISSLER Heinrich: Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540-1640 I., II., kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1979.

GEISSLER 1987

GEISSLER Heinrich: Zur Zeichenkunst in Salzburg 1550-1620, in Salzburger Landesausstellung Fürsterbischof Wolf Dietrich von Reichnau, Grunder des Barocken Salzburg, Salzburg 1987, 240-245.

GEISSLER 1987a

GEISSLER Heinrich: On Centraleuropean Drawing Between the Renaissance and Baroque. In: STRAUSS Walter / FELKER T. / OBREHUBER Konrad (eds.): Drawing Defined. New York 1987, 321-351.

GEISSLER 1989

GEISSLER Heinrich, Rudolfinische Filiationen in der Zeichenkunst um 1600, in Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II., Essen 1989, 70-83.

GREWENIG 1983

GREWENIG Jutta: Hans Fridrich Schrorer, Zeichner und Radierer, nepublikovaná dipl. práce 1983.

HABERDITZL 1913

HABERDITZL Franz Martin: Über Handzeichnungen, in Die Graphische Künste XXXV-XXXVI, Vídeň 1913, 81-84.

HASLER 1996

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

HEYDRICH 1990

HEYDRICH Christian: Die Wandmalerei Hans Bocks d. ,A. von 1608-1611 am Basler Rathaus: Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik, Bern-Stuttgart 1990, 94 a 203–204.

HOLLSTEIN

SCHMIDT Lothar / STOGDON Nicholas (ed.): Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, XLIX, Rotterdam 1999.

CHAMONIKOLA 1999

CHAMONIKOLA Kaliopi (ed.): Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, II. Brno, Brno 1999.

JACOBY 2000

JACOBY Joachim: Hans von Aachen 1552-1615, München/Berlin, 2000.

KAEPPELLE 2003

KAEPPELLE Susanne: Die Malerfamilie Bocksberger aus Salzburg: Malerei zwischen Reformation und Italienischer Renaissance, Salzburg 2003.

KAUFMANN 1982

KAUFMANN Thomas, DaCosta: Drawings from the Holy Roman Empire 1540-1680: A Selection from American Collections, kat. Princeton 1982.

KAMMEL 2003

KAMMEL Frank Matthias: Das Christkind in der eignen Stube: Private Bilder zum Weihnachtsfest im Spätmittelalter und Heute, in Im Zeichen des Christkinds: Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Ergebnisse der Ausstellung Spiegel der Seligkeit, Nürnberg, 2003.

KAULBACH 2007

KAULBACH, Hans- Martin, Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock, Staatsgalerie Stuttgart 2007.

Katalog Augsburg 1980

Die Welt im Umbruch : Augsburg zwischen Renaissance und Barock; Augsburg in Zusammenarbeit mit der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Bayern anlässlich des 450. Jubiläums der Confessio Augustana. Katalog Städtische Kunstsammlungen Augsburg 1980.

KOCH 1941

KOCH Carl: Die Zeichnungen Hans Baldungs Griens, Berlin 1941, č. kat. 108.

KOEPPLIN / FALK 1974

KOEPPLIN Dieter / FALK Tilman (eds.): Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, I., II., Basilej 1974.

KONEČNÝ 2002

KONEČNÝ Lubomír: Speculum iustitiae, Norimberk 1536. In ČERNÝ Pavol (ed.): Historia Artium IV. Sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadrabý, CSc., Olomouc 2002, 281-196.

KONEČNÝ 2009

KONEČNÝ Lubomír: Sprangerův Slon, in VOLRÁBOVÁ Alena (ed.): Ars linearis: Stará grafika a kresba Čech, Německa a Slezska v evropských souvislostech, sborník z kolokvia Národní galerie v Praze, Praha 2009, 42-47.

KORENY 2000

KORENY Fritz: Die Österreichische Handzeichnung der Gotik in BRÜCHER Günther (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 2000

KORENY 2006

KORENY Fritz: Aspekte deutscher Zeichnung der Spätgotik. Materialien zur Deutung regionaler Stilmerkmale. in LAUTERBACH Iris / STUFFMANN Margaret: Aspekte deutscher Zeichenkunst, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2006.



KOSCHATZKY / STROBL 1971

KOSCHATZKY Walter / STROBL Alice: Die Duerer Zeichnungen der Albertina, kat. Salzburg 1971, 16-41.

KOTKOVÁ 2006

KOTKOVÁ Olga (ed.): Albrecht Dürer: Ružencová slavnost 1506-2006, kat. Národní galerie v Praze, Praha 2006.

KOTKOVÁ 2007

KOTKOVÁ Olga: German and Austrian Painting of the 14th-16th Centuries, National Gallery in Prague 2007

KRAMER 1989

KRAMER Karl.-S.: Das Scheibenbuch des Herzogs Johann Casimir von Sachsen-Coburg. Adelig-bürgerliche Bilderwelt auf Schießscheiben im frühen Baroc, Coburg 1989, 41-45.

KROUPA 1987

KROUPA Jiří: Nizozemská kresba 16.-18. století ze sbírek Moravské galerie v Brně, Brno 1987.

WIEN 1962

Europäische Kunst um 1400, Katalog Kunsthistorisches Museum Wien 1962.

KUSÁKOVÁ-KNOZOVÁ 1969

KUSÁKOVÁ-KNOZOVÁ Helena: Italská renesanční a barokní kresba ze sbírek Moravské galerie v Brně, katalog Brno 1969.

LEUKER 2005

LEUKER Tobias: Kleine Gabe, Komplexe Widmung zu Titulus und Ikonographie von Georg Pencz' Gemalde „Venus and Amor“, in Jahrbuch für Kunstgeschichte, LXVI, Kolín nad Rýnem 2005.

LIVIUS Titus, Dějiny, I., Praha 1979.

LOSSKY 1970

LOSSKY Boris: Deux Dessins de Vitraux Attribuables a Hans-Heinrich Wägmann ou a Son Milieu, in Gazette des Beaux-Arts, Mars 1970.

LYMANT 1982

LYMANT Brigitte, Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums Köln, Köln 1982.

MACK-ANDRICK / REUTER 2007

MACK-ANDRICK Jessika / REUTER Astrid (eds.): Grünewald und seine Zeit, kat. výst. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2007.

MÁDL 2004

MÁDL, Martin: Německá kresba 15.-16. století: Kresby autorů německy mluvících zemí z muzejních sbírek České republiky, in Umění 5, 2004, s. 458-460.

MEDER 1978

MEDER Joseph: The Mastery of Drawing I, Translated and revised by Winslow Ames, New. York 1978.

MENDE 1979

MENDE Mathias: Das alte Nürnberger Rathaus: Baugeschichte und Ausstattung de großen Saales und der Ratstube, Band I, Norimberk 1979.

METZGER 2010

METZGER Christoph (ed.): Daniel Hopfer: Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen – Holzschnitte – Zeichnungen – Waffenätzungen, Staatliche Graphische Sammlung München, Mnichov 2010.

MOJZER 1989

MOJZER Miklós: Gemälde, Skulpturen, Tapiserien aus dem Christlichen Museum Esztergom, Budapest 1989

MORRAL 2001

MORRAL Andrew: Jörg Breu the Elder: Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg, Aldershot Ashgate 2001.

MÜLLER 1991

MÜLLER Christian: Das Ammerbach Kabinett Zeichnungen Alter Meister, Basel 1991.

MÜLLER / MIELKE 1999

MÜLLER Christian / MIELKE Hans: From Schongauer to Holbein : master drawings from Basel and Berlin. From Schongauer to Holbein: Master Drawings from Basel and Berlin, National Gallery of Art, Washington 1999.

NIEDZIELENKO / VLNAS 2006

NIEDZIELENKO Andrzej / VLNAS Vít (eds.): Slezsko - perla v české koruně: Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů, katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2006.

OSTEN 1983

OSTEN Gert von der: Hans Baldung Grien: Gemälde und Dokumente. Berlin 1983.

OSZCZANOWSKI / GROMADZKI 1995

OSZCZANOWSKI Piotr / GROMADZKI Jan: Theatrum Vitae et Mortis: Grafika, rysunek i malarstwo kniazkowe na Slasku w latach ok. 1550- ok. 1650, Kat. Wrocław 1995.

PANTXIKA / WIDERKEHR 1991

PANTXIKA Béguerie / WIDERKEHR Léna (eds): Der hübsche Martin: Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer, Colmar, 1991.

PELTZER 1916

PELTZER Rudolf Arthur: Hans Rottenhammer, Wien-Leipzig 1916.

POKORNY 2008

POKORNY, Erwin: The Gypsies and their impact on 15th-century West European iconography. v Crossing Cultures. Conclit, Migration, Cobvergence. 32nd

Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), The University of Melbourne, Victoria, Australia, 13th-18th January 2008.

PREISS 2005

PREISS Pavel: Zeichnerische Salisburgensia in den graphischen Sammlungen von Brünn und Prag, in Barockberichte 42-43, 2005, 800-805.

RIPA Cesare, Wie die Virtuosi: Alle Tugenden und Laster. Augsburg 1704.

RIPA Cesare, Iconologia, reprint z roku 1618, Torino 1986.

ROTH Michael: Matthias Grünewald. Zeichnungen und Gemälde, kat. Kupferstichkabinett Berlin, 2008.

ROTH Michael: Dürers Mutter: Schönheit, Alter und Tod im Bilder der Renaissance, kat. Kupferstichkabinett Berlin, 2006.

ROWLANDS 1990

ROWLANDS John: A Carchoal Drawing by Veit Stoss, in Festschrift to Erick Fischer: European Drawings from six Centuries, Copenhagen 1990.

ROWLANDS 1993

ROWLANDS John: Drawings by German Artists and Artists from German-speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists born before 1530, I., II., British Museum, London 1993.

SCHADE 1963

SCHADE Werner: Altdeutsche Zeichnungen, kat. Dressden 1963.

SCHADE 1988

SCHADE, Werner: Dresden und Prag um 1600, in Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., kat. Essen 1988, díl 3., s. 261-266.

SCHADE 1989

SCHADE Werner: Dasein und Vision. Bürger und Bauern um 1500, Kat. Berlin 1989.

SCHOLZ 2002

SCHOLZ Hartmut: Die Mittelalterlichen Galsmalerei in Mittelfranken und Nürnberg: extra muros, I-II, Berlin 2002.

SCHLICHTENMAIER 1988

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

SCHRÖDER / STERNATH 2003

SCHRÖDER Klaus Albrecht / STERNATH Maria Luise (eds.): Albrecht Dürer, katalog Museum Albertina, Wien 2003.

SIVERNICH / BUDDE 1989

SIVERNICH Gedeon / BUDDE Hendrik (eds.): Europa und Orient 800-1900, Kat. Berlin 1989.

STRAUSS 1981

STRAUSS Walter L, The Complete Drawings of Albrecht Dürer, 6 vols., New York, 1981.

SUCKALE 2002

SUCKALE Robert: Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Österreich, kat. Linz, Linz 2002, 122-131.

ŠRONĚK 1997

ŠRONĚK Michal: Pražští malíři 1600-1656, Praha Artefactum 1997.

THIEME - BECKER

THIEME Ulrich / BECKER Felix (eds.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1916.

THÖNE 1967

THÖNE Friedrich: Hans Heinrich Wägmann als Zeichner, in Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft – Jahresbericht und Jahrbuch, 1966, Zurich 1967, 112.

TIMM 1966

TIMM Werner: An Unknown Drawing by Dürer in Prague, in Master Drawings IV/ 1966, 284.

TOGNER 1996

TOGNER Milan: Kresby starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství olomouckého, Olomouc 1996.

VIGNAU-WILBERG 1977

VIGNAU-WILBERG Thea: Zur Entstehung zweier Emblemata von Christoph Murer, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1977, s. 85-94.

VIGNAU-WILBERG 1982

VIGNAU-WILBERG Thea: Christoph Murer und die „XL. Emblemata Miscella Nova“, Bern 1982.

VIGNAU-WILBERG 2006

VIGNAU-WILBERG Thea: In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600, Kat. Mnichov 2006.

VOLK-KNÜTTEL 1978

VOLK-KNÜTTEL Brigitte: Peter Candid: Zeichnungen, katalog Staatliche Graphische Sammlung Mnichov, 1978.

VOLK-KNÜTTEL 1998

VOLK-KNÜTTEL Brigitte: Der Maler Alessandro Paduano: Die »rechte Hand« von Friedrich Sustris, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XLIX, Mnichov 1998, 47-92.

VOLRÁBOVÁ 2000

VOLRÁBOVÁ Alena: Jörg Breu the Elder and his Autumn of Chivalry, in Bulletin Národní galerie v Praze IX/1999, Praha 2000, 99-103, 182-184.

VOLRÁBOVÁ 2003

VOLRÁBOVÁ Alena: Německá kresba 15.-16. století: Kresby autorů německy mluvících zemí z muzejních sbírek České republiky, kat. Národní galerie v Praze, Praha 2003, č.3.

VOLRÁBOVÁ 2005

VOLRÁBOVÁ Alena: Podobenství o světské moci, in Umění/Art LIII, 2005, 171-176.

VOLRÁBOVÁ 2006

VOLRÁBOVÁ Alena: Zbrklý hrdina Mucius Scaevola a jeho ctnost Trpělivost, in BUKOVINSKÁ Beket / SLAVÍČEK Lubomír (eds.): Pictura verba cupit, sborník k narozeninám Lubomíra Konečného, Praha 2006, s. 151-158.

VOLRÁBOVÁ 2007

VOLRÁBOVÁ Alena: Německá kresba 1540-1650: Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem / Die Deutsche Zeichnung: Die Kunst der Zeichnung in den deutschsprachigen Ländern zwischen Renaissance und Barock, kat. Národní galerie v Praze 2007.

VOLRÁBOVÁ 2007a

VOLRÁBOVÁ Alena: Hans Rottenhammer and the Technique of Drawing in BORGGREFE Heiner / LÜPKES Vera / KONEČNÝ Lubomír / VLNAS Vít (eds.) Hans Rottenhammer (1564-1625). Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17.-18. Februar 2007), 139-144.

VOLRÁBOVÁ 2008

VOLRÁBOVÁ Alena (ed.), 101: Mistrovská díla ze sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze, Praha 2008

VOLRÁBOVÁ 2009

VOLRÁBOVÁ Alena: Hans Rottenhammer, edice Grafické kabinety, Národní galerie v Praze 2009.

VOLRÁBOVÁ 2009a

VOLRÁBOVÁ Alena: Kresby a grafiky Hanse Friedrich Schorera, in *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, 311-318.

VOLRÁBOVÁ 2010

VOLRÁBOVÁ Alena: Radostné Vánoce a šťastný nový rok in *Ars linearis II. Sborník z kolokvia o grafice a kresbě*, Národní galerie v Praze 2010, 22-29.

VOLRÁBOVÁ 2011

VOLRÁBOVÁ Alena: Raná léta Václava Hollara in STOLÁROVÁ Lenka (ed.): *Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Sborník příspěvků z odborného kolokvia pořádaného Národní galerií v Praze v Kláštře sv. Anežky České ve dnech 23.-24. března 2010*, Praha 2011.

VOLRÁBOVÁ 2011a

VOLRÁBOVÁ Alena: Úloha a chápání kresby v době Karla Škréty a jeho současníků. In STOLÁROVÁ Lenka / VLNAS Vít: *Karel Škréta 1610-1674. Studie a dokumenty*. Praha 2011, 151-155.

VOLRÁBOVÁ

VOLRÁBOVÁ Alena: *Child in the Cradle, Child Saviour*, sborník z konference *Hans von Aachen and new Research*, v tisku.

WERNER 1959

WERNER Wolfgang: *Scheibenrisse für die Familie Hoechstetter von Jörg Breu dem älteren und deren Nachfolger*. In *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22, 1959.

WINZIGER 1971

WINZIGER Franz: *Umstrittene Dürerzeichnungen*, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, díl XXV, 1971.

WINZIEGER 1979

WINZIEGER Franz: *Wolf Huber: Das Gesamtwerk I/II*, München 1979.

ZATLOUKAL / ZATLOUKAL 2008

ZATLOUKAL Ondřej / ZATLOUKAL Pavel (eds.): *Luk a lyra. Ze sbírek Arcidiecézního muzea Kroměříž*, Olomouc 2008.

ZIMMER 1988

ZIMMER Jürgen: *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen und Dokumente*, Mnichov – Berlin 1988.

ZLATOHLÁVEK 2006

ZLATOHLÁVEK Martin: K provenienci kreseb ze sbírek arcibiskupství olomouckého v Kroměříži. In Umění 54/2006, Praha 2006, 271-275.



## Seznam vyobrazení

I.

**Jihoněmecký kreslíř kolem 1600** (dříve Hans Rottenhammer),

**Mystické zasnoubení sv. Kateřiny**, Kresba perem a štětcem v hnědo-šedě, Universitätsbibliothäk Erlanagen, foto Universitätsbibliothäk Erlanagen, archiv autorky

1.

**Rakouský (?) mistr, Světec s knihou**, 20. léta 15. stol.

Kresba perem v hnědém tónu, štětcem v šedém a černém tónu na papíře s vodoznakem, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

2a.

**Rakouský nebo Jihoněmecký, Čtyři apoštolové**, kolem 1420

Kresba perem a štětcem šedohnědě, stíny štětcem v šedých tónech

Universitätsbibliothek Erlangen, reprodukce z knihy BUCK Stephanie / MESSLING Guido: Zeichnen vor Dürer. Die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothäk Erlangen, Erlangen 2009

2b

**Jihoněmecký Ženský akt s ptákem v ruce a kavalír**

Kresba perem a štětcem v lehkých šedohnědých tónech, štětcem šedě

Universitätsbibliothek Erlangen, reprodukce z knihy BUCK Stephanie / MESSLING Guido: Zeichnen vor Dürer. Die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothäk Erlangen, Erlangen 2009

3.

**Rakouský mistr**

**Král, Stětí světice – recto / Muž kopající kratcem, Groteskní hlava muže – verso**, Kolem 1425

Kresba perem v hnědém tónu a štětcem v šedém – recto; kresba perem černě, štětcem v červeném, zeleném a hnědém tónu - verso.

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

4.

**Hornorýnský nebo jihoněmecký mistr 15. století**

**Sv. Kryštof (bez dítěte) v krajině - recto / sv. Kryštof (studie) – verso**

Po 1450, kresba perem černě na papíře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**4a.**

**Honorýnský mistr (Konrad Witz – následovník)**

**Madona s dítětem a se sv. Pavlem**, Kolem poloviny 15. století

Kresba perem černě, Muzeum krásným umění Budapest, reprodukce z knihy BRINKMANN Bodo / GEORGI Katharina / KEMPERDICK Stephan (eds.): Konrad Witz, kat. Kunstmuseum Basel 2011

**5.**

**Honorýnský mistr, Cikáni a Turci**

Poslední třetina 15. století, kresba perem v hnědém tónu na papíře.

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**6.**

**Jihoněmecký mistr 15. století, Klanění tří králů**, 60. léta 15. století

Kresba perem v černém na hnědočerveném papíře

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**7.**

**Franky, konec 15. Stol., Prorok Izaiáš (?)**, 90. léta 15. Století

Kresba perem v hnědočerném tónu, Moravská galerie v Brně, foto archiv autorky

**7a.**

**Franky, poslední čtvrtina 15. století, Sv. Jan Křtitel**, Kresba perem světlehnědě a šedohnědě, Universitätsbibliothek Erlangen, reprodukce z knihy BUCK Stephanie / MESSLING Guido: Zeichnen vor Dürer. Die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen, Erlangen 2009

**8.**

**Martin Schongauer (1430-1491) – následovník, Hlava vousatého muže v čapce**

Po roce 1490, Kresba perem v tmavohnědém tónu, vysvětlováno bíle na červenohnědě tónovaném papíře.

Arcibiskupství Olomoucké, Zámek a zahrady Kroměříž, foto archiv autorky

**8a**

**Martin Schongauer - dílna Hlava vousatého orientálce** 1480-1490 Kresba perem hnědou barvou, Basilej, Kupferstichkabinett, reprodukce z knihy MÜLLER Christian / MIELKE Hans: From Schongauer to Holbein : master drawings from Basel and Berlin. From Schongauer to Holbein: Master Drawings from Basel and Berlin, National Gallery of Art, Washington 1999

9.

**Augsburgský kreslíř podle Martina Schongauera, Okřídlený lev s páskou**

Kopie z roku 1533, kresba perem v černém na zhnědlém papíře

Národní galerie v Praze, foto NG

10.

**Martin Schongauer (1430-1491) – kopie, Orel s páskou – symbol evangelisty**

**Jana**, kresba perem v černém na zhnědlém papíře, Národní galerie v Praze, foto

NG, archiv autorky

11.

**Martin Schongauer (1430-1491) – kopie, Dáma s jednorožcem**

Kresba perem a štětcem v černém a šedém tónu na nažloutlém papíře

Kopie z 16. Století, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

11a.

**Hornorýnský – okruh Ludwiga Schongauera, Divá žena a dáma s jednorožcem**, konec 15. století

Kresba perem hnědě, Kupferstichkabinett Basel, reprodukce z knihy MÜLLER Christian / MIELKE Hans: From Schongauer to Holbein : master drawings from Basel and Berlin. From Schongauer to Holbein: Master Drawings from Basel and Berlin, National Gallery of Art, Washington 1999

12.

**Německý mistr počátku 16. století, Hlava mladé ženy**

Datováno 1519

Kresba černou křídou, vysvětlovaná bělobou na hnědočerveném papíře s filigránem: Koruna, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

13.

**Georg Pencz (kolem 1500-1550) ?, Personifikace Země**

1. čtvrtina 16. století

Kresba perem černě, kolorováno transparentními barvami, vysvětlováno bělobou, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

14.

**Německý kreslíř 1. čtvrtiny 16. století, Spící chlapec**

Kresba olůvkem a tvrdou černou křídou, Národní galerie v Praze, foto NG  
archiv autorky

14a.

**Bartel Beham (1502-1540), Vanitas**, dřevořez,

foto-repro: [http://www.wikigallery.org/wiki/painting\\_315881/Barthel-Beham/Sleeping-Child-with-Four-Skulls](http://www.wikigallery.org/wiki/painting_315881/Barthel-Beham/Sleeping-Child-with-Four-Skulls)

**15.**

**Dolnorýnský mistr 1. poloviny 16. století, Muž na mule**

Kresba perem hnědě, Moravská galerie v Brně, foto archiv autorky

**16.**

**Německý mistr 1. poloviny 16. stol. – Hans Dürer (1490-1534) ?**

**Hlava muže v kožešinové čepici, 20. léta 16. stol.**

Kresba černou křídou a grafitem, Sbírký arcibiskupství Olomouckého, Zámek a zahrady Kroměříž, foto archiv autorky

**17.**

**Monogramista H. F. ?, Hlava muže s bizardními rysy,**

Poč. 16. stol., kresba černou křídou, vysvětlováno bíle na červenohnědém papíře  
Sbírký Arcibiskupství olomouckého, Zámek a zahrady Kroměříž,  
foto archiv autorky

**18.**

**Hornorýnský nebo jihoněmecký kreslíř 1. čtvrtina 16. století**

**Mucius Scaevola pře Porsennou, 20. léta 16. století**

Kresba perem černě na papíře, Památník národního písemnictví Praha,  
foto PNP, archiv autorky

**19.**

**Hans Baldung zv. Grien (1484/5-1545), Hlava muže s kudrnatými vlasy a vousy, datováno 1519, kresba perem a štětcem černě a bíle na tmavohnědě tónovaném papíře**

Moravská galerie v Brně, foto archiv autorky

**20.**

**Hans Baldung zv. Grien (1484/5-1545) – okruh?, Hlava starce s vlajíci vlasy, kresba perem a štětcem černě a bíle na tmavohnědě tónovaném papíře**

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**21.**

**Hans Baldung zv. Grien (1484/5-1545) a dílna? Nesení kříže, ukřižování, snímání z kříže, mezi léty 1512-1517**

Kresba perem a štětcem černě a bíle na tmavohnědě tónovaném papíře,  
Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**22.**

**Jihoněmecký kreslíř 1. poloviny 16. století, Snímání z kříže**

Kresba perem černě a bíle na červenohnědě tónovaném papíře  
Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**23.**

**Hans Holbein st. (1460/65-1524), Podobizna ženy, kolem 1505**

Kresba štětcem v černém, hnědém a bílém tónu na papíře opatřeném křídovým podkladem

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**24.**

**Augsburský kreslíř 1. poloviny 16. století, Návrh na epitaf s donátory, kolem 1520**

Kresba perem šedočerně, štětcem transparentními barvami

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**25.**

**Jörg Breu st. (1475-1536), Rytířský turnaj, 1515-1525**

Kresba perem černě, štětcem šedě a transparentními barvami

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**26.**

**Daniel Hopfer (1470-1536) – dílna, Polopostava Lancknechta**

30.-40. léta 16. století, kresba perem černě, štětcem hnědě

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**27.**

**Virgil Solis (1514-1562) – dílna ? Mužská postava s kohoutem v ruce**

Kresba perem barevnými inkousty, Regionální muzeum Teplice, foto archiv autorky

**28.**

**Virgil Solis (1514-1562), Ženská figura s křídly, štítem a pohárem**

po polovině 16. století, kresba perem černě,

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**29.**

**Virgil Solis (1514-1562) Pes, kolem poloviny 16. století, kresba perem černě,**

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**30.**

**Jost Amman** (1539-1591), **Kůň**, kresba perem černě, soukromá sbírka (dříve Moravská galerie v Brně), foto MG, archiv autorky

**31.**

**Jost Amman** (1539-1591), **Ze života Krále Šalomouna**, kolem 1580, kresba perem a štětcem šedo-černě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**32.**

**Jost Amman** (1539-1591) – **dílna, Paridův soud**

Kresba perem a štětcem šedo-černě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**33.**

**Melchior Lorck** (1526/7-1589), **Muž v dlouhém plášti**, datováno 1553 (?),

Kresba perem a štětcem šedohnědě

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**34.**

**Melchior Lorck** (1526/7-1589), **Muž na koni** asi 70. léta 16. století

Kresba perem a štětcem hnědočerně, částečně kolorováno světle modře

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**35.**

**Německý kreslíř 2. poloviny 16. století, Nechte maličkých přijít ke mně**

Kresba perem šedo-černě, štětcem v šedých tónech

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**36.**

**Německý kreslíř 16. století, Sv. Petr**, kolem poloviny 16. století

Kresba perem a štětcem šedo-černě na modře tónovaném papíře, vysvětlováno bělobou

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**37.**

**Německý mistr poslední čtvrtiny 16. století**

**Madona s dítětem se sv. Blažejem (?) a sv. Annou**

Kresba perem a štětcem šedohnědě na žlutohnědě tónovaném papíře, vysvětlováno bělobou

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**38.**

**Švýcarský mistr 1. poloviny 16. století, Návrh na okenní vitraj se zabitím Servia Tullia**, asi 30. léta 16. stol., kresba perem černě, štětcem šedě, kolorováno růžově a žlutě

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**38a.**

**Švýcarský mistr 1. poloviny 16. století, Návrh na okenní vitraj Muciem Scaevolou pře Porsennou**, asi 30. léta 16. století

Kresba perem černě, štětcem šedě, kolorováno růžově a žlutě

J. Paul Getty Museum, Los Angeles, foto J. Paul Getty Museum,

**39.**

**Hieronymus Lang (1520-1582) a Daniel Lang (1543-po 1606)**

**Předloha pro okenní vitraj s motivem hostiny**, kolem 1560-1570

Kresba perem černě, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**40.**

**Josias Murer (1564-1630), Návrh na okenní vitraj s Vražděním neviňátek a Útěkem do Egypta**, 90. léta 16. století, kresba perem černě a štětcem šedě a hnědě, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**41.**

**Josias Murer (1564-1630), Návrh na okenní vitraj s náměty Naděje a Daniela v jámě lvové**, 90. léta 16. století

Kresba perem černě, štětcem šedě a hnědě, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**42.**

**Josias Murer (1564-1630) - ?, Léto - Tančící společnost a senoseč**

Asi 90. léta 16. století, kresba perem a štětcem šedo-černě

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**42a.**

**Josias Murer (1564-1630), Orfeus hrající zvířatům**, kolem 1600, kresba perem černě a štětcem hnědě, Jean Paul Getty Museum, Malibu, Los Angeles, foto-repro <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=138858>

**43.**

**Christoph Murer (1558-1614), Iustitia – návrh na okenní výplň norimberské radnice**, před rokem nebo roku 1598, kresba perem a štětcem šedo-černě, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**43a.**

**Švýcarský malíř skla kolem 1600, Kambýsův soud**, sklo malované švarclotem a stříbrnou lazurou, Slezské zemské muzeum v Opavě, foto Jan Diviš, archiv autorky

**44.**

**Wendel Dieterlin (1550/1-1599) následovník, Klanění Králů**, 80. léta 16. století, kresba perem a štětcem hnědou barvou, vysvětlovaná bělobou na hnědě tónovaném papíře, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**45.**

**Wendel Dieterlin (1550/1-1599) následovník Obřezání Krista** 80. léta 16. století Kresba perem a štětcem hnědou barvou, vysvětlovaná bělobou na hnědém papíře, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**46.**

**Wendel Dieterlin (1550/1-1599) následovník, Vjezd do Jeruzaléma**, 80. léta 16. století

Kresba perem a štětcem hnědou barvou, vysvětlovaná bělobou na hnědě tónovaném papíře, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**47.**

**Wendel Dieterlin (1550/1-1599) následovník, Poslední večeře** 80. léta 16. století Kresba perem a štětcem hnědou barvou, vysvětlovaná bělobou na hnědém papíře, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**48.**

**Wendel Dieterlin (1550/1-1599) následovník, Kristus na Hoře Olivetské**, 80. léta 16. století

Kresba perem a štětcem hnědou barvou, vysvětlovaná bělobou na hnědě tónovaném papíře, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**49.**

**Wendel Dieterlin (1550/1-1599) následovník, Kristus před Pilátem**, 80. léta 16. století

Kresba perem a štětcem hnědou barvou, vysvětlovaná bělobou na hnědě tónovaném papíře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**49a-b.**

**Wendel Dieterlin (1550/1-1599) následovník**

**Kristus před Pilátem – recto, Kristus před Kaifášem -verso**

80. léta 16. století Kresba perem a štětcem hnědou barvou, vysvětlovaná bělobou na hnědě tónovaném papíře,

Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, foto Staatsgalerie Stuttgart



**50.**

**Friedrich Sustris (1540-1599), Lovec s kuší – návrh pro nástěnnou malbu v Grottě Mnichovské rezidence, mezi 1586-1588**

Kresba perem a štětcem v různých intenzitách šedé  
Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**51.**

**Friedrich Sustris (1540-1599) – následovník, Madona s dítětem, před rokem 1600, kresba perem černě, štětcem šedě,**

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**52.**

**Mnichovský kreslíř 2. poloviny 16. století, Sedící Minerva, kresba perem a štětcem hnědě**

Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**53.**

**Peter de Witte zv. Candid (1548-1628) – okruh nebo následovník**

**Ukládání Krista do hrobu, konec 16. století, kresba perem a štětcem v různých intenzitách hnědé, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky**

**54.**

**Peter de Witte zv. Candid (1548-1628) - následovník,**

**Assumpta adorovaná čtyřmi světadily, počátek 17. století, kresba perem a štětcem šedo-hnědě, Regionální muzeum Teplice, foto archiv autorky**

**54a**

**Peter de Witte zv. Candid (1548-1628) Umučení sv. Uršuly, kolem roku 1588, kresba perem a štětcem šedo-hnědě, Staatliche Graphische Sammlung München, foto Staatliche Graphische Sammlug Mnichov**

**55.**

**Hans von Aachen (1552-1615) – následovník, Souboj andělů, 80.- 90. léta 16. století, kresba perem šedě a hnědě, štětcem transparentními tóny šedé, modré a růžové, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky**

**56.**

**Hans von Aachen (1552-1615), Curriculum vitae Christianae, před 1590**

Kresba perem a štětcem šedohnědě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

57.

**Hans von Aachen** (1552-1615), **Bakchanál**, před 1596

Kresba černou křídou, místy roztíranou, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

58.

**Hans Holzmayr** (kolem 1600 činný v Mnichově), **Klanění pastýřů**, kresba perem a štětcem šedo-černě,

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

59.

**Hans von Aachen** (1552-1615) – **kopie, Faethonův pád a proměna Heliad**

Kresba perem a štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

60.

**Melchior Bocksberger** (kolem 1530-1587), **Adam a Eva u stromu poznání**

Asi 70. léta 16. století, kresba perem černě a štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

61.

**Hans Bocksberger** (1539 - po roce 1583), **Krádež měšce**, po polovině 16. století, kresba perem černě, štětcem šedě, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

62.

**Caspar Memberger** (1555-1626), **Kristus v bouři na jezeře Genezareth**, datováno 1593, kresba perem šedohnědě, štětcem transparentní šedomodrou a hnědou, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

63.

**Johann Reitter** (kolem 1585-kolem 1626), **Dvě ženské postavy (fragment)**

Kresba perem a štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

64.

**Georg Pecham** (1568-1604), **Uzdravení mladíka z Naimu (?)**, datováno 1595,

kresba perem a štětcem šedo-černě na modře tónovaném papíře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

65.

**Georg Pecham** (1568-1604), **Sv. Jiří v boji s drakem**, konec 16. století, kresba

perem a štětcem šedo-černě, kolorováno žlutou, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

66.

**Jihoněmecký mistr konce 16. století, Apollon hrající na harfu**, kresba perem a štětcem šedo-černě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

67.

**Hans Pachmair** (1565-po roce 1603) – **připsáno, Venuše s Amorem, Bakchus a bakchantka (?)**, kresba perem černě, štětcem hnědě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

67a.

**Hans Pachmair** (1565-po roce 1603), **Venuše, Merkur a Amor**, Kresba perem černě a štětcem šedě, Kunsthalle Hamburg, reprodukce z knihy GEISSLER Heinrich: Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540-1640 I., II., kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1979.

68.

**Jihoněmecký kreslíř kolem 1600, Zvěstování Panny Marie**, datováno 1607, kresba perem černě, štětcem šedomodře a hnědě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

69.

**Caspar Freisinger** (1560-1599), **Kristus jako zahradník (Noli me tangere)** Kresba perem a štětcem šedo-černě, Moravská galerie v Brně, foto MG

69a.

**Caspar Freisinger** (1560-1599), **Kristus ukazován lidu**, kresba perem a štětcem šedo-černě, vysvětlovaná bělobou Soukromá sbírka Německo, reprodukce z knihy GEISSLER Heinrich: Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540-1640 I., II., kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1979.

70.

**Caspar Freisinger** (1560-1599), **Zajetí Krista**, asi 90. léta 16. století Kresba perem černě, štětcem šedo-černě a hnědou, vysvětlováno bělobou na hnědě tónovaném papíře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

71.

**Georg Kopp** (kolem 1570-1622), **Oplakávání Krista**, datováno 1610 Kresba perem černě, štětcem šedě na zhnědlém papíře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

72.

**Georg Kopp** (kolem 1570-1622), **Ukládání Krista do hrobu**, asi kolem 1620,

kresba perem černě a štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**73.**

**Augustin Braun (1570-1639), Tóbijáš se loučí**, datováno 1609

Kresba perem černě, štětcem hnědě a modře, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**74.**

**Hans Rottenhammer (1564-1624) Vulkán u kovadliny**, kolem roku 1600, kresba perem černě, štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**75.**

**Hans Rottenhammer (1564-1624) a dílna, Křest Kristův**

Kresba perem a štětcem šedo-hnědě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**76.**

**Jihoněmecký kreslíř kolem roku 1600. Odhalení těhotné Calisto**

Kresba perem hnědě, štětcem šedě a hnědě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**77.**

**Augsburský kreslíř 1. čtvrti 16. století, Felicitas**

Kresba perem černě a štětcem šedě, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**77a.**

**Lucas Kilian podle Hanse Rottenhammera, Felicitas**, mědiryt, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**78.**

**Jihoněmecký (augsburský) kreslíř kolem roku 1600, Personifikace Míru (?)**

Kresba perem šedohnědě, štětcem hnědě a šedomodře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**79.**

**Johann Matthias Kager (1575-1634), Madona s dítětem adorovaná sv. Barborou a Otylíí**, kresba perem černě a štětcem v šedých tónech, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**80.**

**Johann Matthias Kager (1575-1634), Nanebevzetí Panny Marie**, kresba perem šedo-černě, štětcem šedě na podkresbě olůvkem, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**81.**

**Johann Matthias Kager (1575-1634), Studie mužského aktu a skupiny vojáků**, kresba perem černě, štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**82.**

**Johann Matthias Kager (1575-1634) - následovník, Klanění králů**  
1.čtvrtina 17. století, kresba perem černě, štětcem šedě a šedomodře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**83.**

**Hans Krumper (1570-1643), Čtyři andělci se symboly eucharistie, hedvábím aj.**, kresba perem hnědě, štětcem v šedých tónech, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**83a.**

**Hans Krumper (1570-1643), Studie dítěte v koši**, kresba perem a štětcem v šedo-hnědé, Stadtmuseum München, foto Stadtmuseum München

**84.**

**Hans Krumper (1570-1643) - kopie, Zvěstování Panny Marie**  
Kresba perem hnědě, štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**85.**

**Hans Krumper (1570-1643) – dílna ?, Návrh kašny jako alegorie Života**  
Kresba perem hnědě, štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**86.**

**Jihoněmecký kreslíř kolem roku 1600, Sv. Jan Křtitel**, kresba perem tmavošedě, štětcem šedě, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**87.**

**Jihoněmecký kreslíř kolem 1600, Postava personifikace Lásky ?**, kresba perem tmavo-šedě, štětcem kolorována světlemodře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**87a.**

**Jihoněmecký kreslíř kolem 1600 Postava Apollona**, kresba perem tmavošedě, štětcem kolorována růžově, Kupferstich-Kabinett Dresden, foto autorka

**88.**

**Jihoněmecký kreslíř po roce 1600, Nejsvětější Trojice**, kresba perem tmavě hnědě, štětcem šedo-hnědě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**89.**

**Jihoněmecký kreslíř kolem roku 1600, Nechte maličkých přijít ke mně**, kresba perem tmavošedě, štětcem šedomodře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**90.**

**Augsburský kreslíř počátku 17. století, Umučení sv. Šebestiána**, kresba perem černě, štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**91.**

**Středoevropský kreslíř kolem roku 1600, Ležící Bakchus**

Kresba perem šedo-hnědě na podkresbě černou křídou, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**92., 92a.**

**Středoevropský kreslíř kolem roku 1600, dva dekorativní pásy s vojenskými motivy**

Kresba perem černě, štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**93.**

**Hans von Aachen (1552-1615), Pallas Athéna uvádí Malířství k Apollonovi a Múzám**, kresba perem a štětcem šedo-černě, Moravská galerie v Brně, foto Moravská galerie

**94.**

**Hans Georg Hering (1570-1648), Sapientia (Ostava vzdělanosti)**, kresba perem černě, štětec šedě, podkresba pravděpodobně černou křídou, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**95.**

**Jiří (Georg) Neher (doložen v Praze 1601-1627), Madona s dítětem adorovaná donátorkou**, kresba perem a štětcem v šedých tónech, National Gallery of Art, Washington, foto National Gallery of Art Washington, archiv autorky

**96.**

**Andreas Fischer (Rischer), Madona s dítětem**, kresba perem čedo-černě, štětcem šedě,

Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**97.**

**David Heidenreich (1573-1633), Ježíš jako chlapec**, kresba perem a štětcem šedě a černě, vysvětlováno bělobou, Slezské zemské muzeum v Opavě, foto Jan Diviš

**98.**

**Michael Treuding ml. (činný v Drážďanech a Lipsku mezi 1601-1615), Alegorie Malířství**

Kresba perem černě, štětcem šedě na modře tónovaném papíře, vysvětlováno bělobou, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**99.**

**Herman Weyer (1596- po roce 1621) – okruh, Voják na pozadí krajiny s architekturou**, kresba perem černě, Moravská galerie v Brně, foto MG, archiv autorky

**99a.**

**Herman Weyer (1596- po roce 1621), Alegorická postava**, kresba perem černě, Kupferstich-Kabinett Dresden, foto autorka

**100.**

**Mathäus Merian st. (1593-1650) – kopie, Mucius Scaevola před Porsennou**, kresba štětcem krycími barvami, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**101.**

**Mathäus Merian st. (1593-1650), Zavraždění Albrechta z Valdštejna v Chebu**

Kresba perem hnědě, štětcem v šedých tónech, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**102.**

**Anton Gasser (1585-1622), Oslava svobodných umění (?)**, kresba perem tmavošedě, štětcem šedomodře, růžově a červeně, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**102a.**

**Vratislavský zlatník, po roce 1600, Náčrt podle Josepha Heintze z náčrtníku,**

Kresba perem hnědě, štětcem světle modře, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków, foto autorka

**103.**

**Hans Friedrich Schorer (1585-1654), Paridův soud,** datováno 1609, kresba perem tmavě šedě, štětcem hnědě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**104.**

**Hans Friedrich Schorer (1585-1654), Návrh na pohár,** mezi 1610-1614, kresba perem černě, štětcem šedě, kolorováno světle žlutou, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**105.**

**Hans Friedrich Schorer (1585-1654), Studie nohou v sandálech,** kresba perem černě, štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**106.**

**Hans Friedrich Schorer (1585-1654), Viněta se symboly Vanitas**

Kresba perem černě, štětcem světle modře, růžově a žlutě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**107.**

**Hans Friedrich Schorer (1585-1654), Krajina s chatrčí**

Kresba perem hnědě, štětcem hnědě, šedě a světle modře, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**108.**

**Hans Friedrich Schorer (1585-1654), Hlava muže,** kresba perem černě, štětcem šedě, žlutě a růžově, Soukromá sbírka New York, foto archiv autorky

**109.**

**Michael Herr (1591-1661) – okruh, Pomluva (Apellova (?),** kresba perem černě, štětcem šedě, Národní galerie v Praze, foto NG, archiv autorky

**110.**

**Michael Herr (1591-1661), Umění ohrožované pošetilostí (?),** kresba perem černě, štětcem šedě, Slezské zemské muzeum v Opavě, foto SZM Opava



## **Obrazové přílohy**