UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zita Hájková

Mytologické náměty v díle Lucase Cranacha staršího

Mythological subjects in the work of Lucas Cranach the Elder

PRAHA 2011

Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za jeho odborné vedení, rady, připomínky a konzultace. Za odborné posouzení překladu latinských textů PhDr. Bočkové, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 20. května 2011

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá tvorbou německého malíře Lucase Cranacha staršího. Po úvodním seznámení se životem Lucase Cranacha staršího, se převážná část práce věnuje mytologickým námětům, se zřetelem na jejich původ v pramenech a literatuře. Posuzuje vliv na jeho tvorbu v kontextu se soudobými malíři a humanismem. Představuje podmínky, především na dvoře saských kurfiřtů, ve kterých Cranach tvořil.

Abstract

This thesis deals with the production of Lucas Cranach the Elder. After the introductive encounter with the life of Lucas Cranach the Elder the emphasis is put on the mythological subjects with respect to their origin in historical sources and classical literature. The thesis also considers the different influences on Cranach´s work in context with contemporary painters and humanism and presents the conditions mainly in the court of the Saxon Prince-electors where Cranach worked.

Klíčová slova

Lucas Cranach starší
Malířství
Renesance
Mytologické náměty
Ikonografie
Humanismus
Deskový obraz
Dřevoryt
Mědiryt
Reformace
Umělecká dílna

Keywords

Lucas Cranach the Elder
Painting
Renaissance
Mythological subjects
Iconography
Humanism
Desk painting
Wood engraving
Copperplate
Reformation
Art workshop

Obsah

Úvod 9
1. Umělec, jeho život a tvorba 12
2. Humanismus a humanistické tendence v německých zemích a v díle Lucase Cranacha staršího 17
3. Mytologické náměty 19
3.1 Paridův soud [6-13] 21
3.2 Venuše [14-29] 27
3.2.1 Venuše a Amor 28
3.2.2 Venuše a Amor jako zloděj medu 30
3.2.3 Venuše 33
3.3 Odpočívající nymfa [30-39] 34
3.4 Lukrécie [40-46] 37
3.5 Věky časů [47-54] 39
3.5.1 Zlatý věk [47,48] 40
3.5.2 Stříbrný věk [49,50] 41
3.6 Faunova rodina [55-59] 43
3.7 Herkules [60-64] 45
3.7.1 Herkules a Antaeus [61,62] 46
3.7.2 Herkules a Omfale [63,64] 47
3.8 Opilý Bakchus s dětmi a dvěma ženami u bečky s vínem [65] ... 49
3.9 Apollón a Diana, Diana a Aktaión [66-70] 51
3.10 Pramen mládí [71] 53
3.11 Tři Grácie [72,73] 55
Závěr 57
Seznam použité literatury 60
Seznam příloh 63
Přílohy 1-33

Seznam zkratek

atd.	a tak dále
např.	například
tzv.	takzvaný
tj.	to je(st)

Úvod

Cílem této práce je představit mytologické náměty v díle Lucase Cranach staršího a vysvětlit jejich ikonografické interpretace především, ve wittenberské tvorbě, mezi lety 1505 až 1553, kdy byl malířem saského dvora. Během svého života zde vytvořil četná díla s náměty antických božstev a mýtů, ve kterých lze rozeznat stopy a vlivy německých, nizozemských a italských umělců.

Lucas Cranach starší **[1]** je po roce 1500 považován za zakladatele a tvůrce mimořádně úspěšného stylu saské umělecké školy a dílenské praxe.[1] Osobnost tohoto umělce vnesla do německé rané renesance mnoho inovací. Řadíme ho k umělcům jako byl Albrecht Dürer nebo Hans Holbein mladší. Albrecht Dürer se po návštěvě Itálie pokoušel sloučit německou gotiku s italskou renesancí, avšak Lucas Cranach pracoval v takovém prostředí, kde tradice tvorby chyběly. Podmínky k umělecké práci mu postupně vytvářela saská knížata.

Mezi lety 1501-1504 pobýval ve Vídni, kde se seznámil s humanismem šířeným především z renesanční Itálie. Friedländer zhodnotil Cranachovu uměleckou činnost a rozdělil ji na dvě části. První vídeňské období ohodnotil jako výbušné a druhé wittenberské už jen jako umělecké „vytékání“, neboť Lucas Cranach byl od vlivu podunajské školy vzdálen. Hodnotí, že ve vídeňské fázi byla Cranachova expresivní tvorba pod násilným psychickým tlakem.[2] O tvorbě ve Wittenbergu soudil, že s přibývajícími lety a rutinou dochází u něho k uvolnění ve stylu a kompozici, která přechází od chaosu k pořádku, od drsnosti k uhlazenosti až k duchovní ukázněnosti.

Přesídlení umělce roku 1505 do rezidenčního města saských kurfiřtů Wittenbergu znamenalo v jeho tvorbě změnu.

---

[1] Berthold Hinz: Cranach, Lucas, in: SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 22, München/Leipzig 1999, 168.

[2] Anne Kolind POULSEN: Fläche, Blick und Erinnerung. Cranachs Venus und Cupido als Honigdieb im Licht der Bildtheologie Luthers, in: Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne, Kat.Ausst., Ostfildern 2003, 140.

Samo město, které se saský kurfiřt snažil povýšit a změnit v kulturní centrum, se zároveň stalo i centrem německé reformace a to především pod vlivem Martina Luthera. Ten formuloval podmínky dodržování mezi ikonoklasmem a katolickou potřebou obrazu. Lucas Cranach se stal zároveň i přítelem Martina Luthera.

Lucas Cranach si postupně vydobyl takové postavení, že mohl pracoval pro oba znepřátelené tábory.[3] Tvořil i pro kardinála Albrechta Braniborského (1490-1545), kterého Luther kritizoval za nevhodný způsob života. Z toho důvodu sepsal roku 1517 teze (95) proti tehdejším praktikám církve, zejména proti obchodům s odpustky.

Tvorba Lucase Cranacha se zaměřovala na hledání nových dvorských ideálů a motivů. Ve svých dílech zobrazil i současné módní trendy v oblékání. Po své nizozemské cestě (v letech 1508-1509) začal ve svých dílech zobrazovat ženské tváře a nahá těla.

V obrazech propojil tradiční křesťanské náměty s nově objevenými germánskými dějinami a antikou. Předlohy získával z nově sepsaných kronik, kde němečtí humanisté spojovali svaté legendy s příběhy vládců. S jeho mytologickými náměty a jejich zobrazováním se postupně seznámila celá Evropa. Dílo malíře bylo natolik oblíbené, že jednotlivé náměty vytvářela umělcova dílna v celých sériích. Malířská produkce byla omezena na určitý počet běžných formátů, sérii kompozičních forem s pevně daným pozadím. Lucas Cranach výrazně stylizoval kompozice ustálených námětů, nové nevytvářel, používal stejné nebo je jen zčásti měnil. Produkce jeho dílny byla veliká, ale i přesto jsou dochovaná díla jen torzem původní tvorby. Jeho umění bylo vyhlášené po celé Evropě.

V druhé dekádě 16. století vytvořil celou skupinu mytologických námětů, jimiž se zabývali humanističtí učenci. Podklady pro své názory hledali v antice. Jejich cílem byla morální obnova společnosti. Mytologické alegorie rozvíjel zjednodušováním, především v zobrazování ženských aktů. V erotických zobrazeních našel vlastní typologii, kterou používal s různými obměnami a variacemi.

---

[3] CHAMONIKOLA: Lucas Cranach a české země, Pod znamením okřídleného hada, Kat.Ausst., Praha 2006, 8.

Claus Grimm napsal o Cranachovi: „Cranach nebyl skutečně žádný vizionář…., ale nejproduktivnější a podnikatelsky nejúspěšnější německý malíř své doby a nejspíše vůbec“.[4]

[4] Ibidem 6.

1. Umělec, jeho život a tvorba

Lucas Cranach starší **[1]** je považován za zakladatele nového německého umění. Narodil se roku 1472 v hornofranckém městečku Kronach, které se nachází severně od Norimberka a východně od Coburgu. Přesné datum jeho narození není podloženo a často je i zpochybňováno. Badatelé většinou vycházejí z data uvedeného na jeho autoportrétu ve florentské galerie Uffizi nebo podle dochovaného data na pomníku ve Výmaru. Byl synem malíře Hanse, který měl příjmení či přezdívku Maler, Moller nebo Müller.[5] Samotné jméno Cranach mohlo také sloužit jako pseudonym.[6] Nejpravděpodobnější je, že se malíř tímto jménem nazval sám podle svého rodného města. Mezi lety 1495-1498 pracoval u otce v Kronachu. Poté odešel do Vídně, cestou prošel Bavorskem a Podunajím. Spatřil díla Grünewalda a Dürera (Apokalypsa a Listy z Velkých pašijí), která měla později velký vliv na jeho tvorbu.

Ve Vídni navázal kontakty s humanisty, ke kterým patřil například Conrad Celtis, profesor poetiky a rétoriky, či Johannes Cuspinian. V tomto městě vznikly i jeho první známé dřevoryty a ilustrace. V obrazové tvorbě se zaměřoval především na náboženské motivy a zbožné portréty dobře situovaných občanů.[7] Vytvořil si vlastní styl malby v různých stupních vyzrálosti, což dokazuje srovnání archaicky malovaného Ukřižování pro vídeňský Schottenstift z doby okolo roku 1500 **[4]** a stylově velkolepého, asymetricky komponovaného Ukřižování z roku 1503. V počátcích své tvorby zachovával gotické schéma, ale postupně do svého umění zahrnoval i nové vlivy a podněty, které na své cestě poznal. Náměty již obsahovaly určitý expresivní náboj.

Sjednotil expresivní a lyricko-romantický styl s nově vytvořeným smyslem pro barevnost, jež si přisvojila Podunajská škola.[8] Podunajská škola ovlivňovala německé a rakouské malířství mezi lety 1490 až 1540. Oblast mezi Řeznem a Vídní nabízela umělcům mnohotvárné motivy.

---

[5] HINZ (pozn. 1) 169.

[6] Heinz LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner zeit, Berlin 1953, 9.

[7] Mirela PROSKE: Lucas Cranach der Ältere, Der Maler der Reformation, München 2007, 6.

[8] HINZ (pozn. 1) 169.

Prostředí proto hraje v Podunajské škole důležitou roli. Ústředním motivem obrazu již není pouze lidská postava, ale její vztah k prostoru a především ke krajině, námět tedy stojí až na druhém místě a stává se pouhou stafáží. Typickým představitelem Podunajské školy byl Albrecht Altdorfer, který v této době teprve začínal svou uměleckou dráhu. Lucas Cranach na obraze Odpočinek na útěku do Egypta z roku 1504 **[5]** již plně vyjádřil poměr mezi člověkem a přírodou a zároveň v něm propojil barevnost podunajského stylu s tvorbou Albrechta Dürera. Obraz byl poprvé signován znaky LC.[9]

Ve Vídni namaloval portréty známých humanistických učenců Dr. Johannesa Cuspiniana a Dr. Reuβe. Obrazy ukazují vysokou uměleckou úroveň především přirozeným zakomponováním portrétu do krajiny. Vytvářel obrazy a dřevoryty pro vídeňského tiskaře a vydavatele Johanna Winterburgera.[10] Ve Vídni pobýval do roku 1504. Téhož roku dostal nabídku od saského kurfiřta Friedricha III. Moudrého, aby se stal jeho dvorním malířem ve Wittenbergu. Tuto nabídku Cranach přijal a okolo velikonoc roku 1505 se odešel ke zmíněnému dvoru, kde ještě téhož roku otevřel svou dílnu.[11]

Wittenberg byl hlavním městem saského kurfiřtství. Jeho prostředí bylo chudé na kulturní život, přestože patřilo v první čtvrtině 16. století k duševnímu centru německé reformace. Friedrich III. Moudrý začal budovat ve městě nákladné stavby a vrcholem jeho snah bylo zřízení wittenberské univerzity roku 1502. Panovník zval na svůj dvůr vynikající humanisty, učence, vědce i umělce (Georg Spalatin, Filipp Melanchthon, Martin Luther).

Před příchodem Lucase Cranacha na saský dvůr ovlivňoval německé umělce italský malíř Jacopo de´ Barbari. Velký vliv na Cranachovu tvorbu měl Albrecht Dürer, který jej patrně jako první seznámil s italským renesančním uměním.

Lucas Cranach starší byl považován za měšťana velké vážnosti. Roku 1513 se oženil s dcerou radního z Gothy, Barbarou Brengbier, s kterou měl pět dětí.

---

[9] Ibidem.

[10] PROSKE (pozn. 7) 5.

[11] HINZ (pozn. 1) 169.

Dva synové pokračovali v jeho umělecké tvorbě. V letech 1505-1553 vybudoval dílnu, která dominovala celému regionu. V ní se věnoval malbě obrazů, tvorbě dřevorytů a dohlížel na stavební činnost. K zakázkám jeho dílny patřila i výzdoba saských zámků (Torgauský, Wittenberský, atd.). Navrhoval a maloval rodové znaky, slavnostní dekorace, štíty a prapory. Prováděl venkovní výzdobu domů, plotů, saní a vozů. Postupně se stal jedním z nejbohatších lidí ve Wittenbergu. V jeho majetku bylo několik domů, lékárna, tiskárna, vinný šenk a knihkupectví. V letech 1537-1544 zastával úřad starosty města a opakovaně byl volen do městské rady.

U saského dvora zůstal Lucas Cranach až do své smrti. Byl důvěrníkem dvora, účastnil se honů, turnajů a různých diplomatických cest. Roku 1525 zemřel kurfiřt Friedrich III. Moudrý. Po něm vládl v letech 1525 až 1532 jeho bratr Jan I. Věrný. Po roce 1532 se stal kurfiřtem Jan Friedrich I. Velkomyslný, který byl s Lucasem Cranachem ve zvlášť dobrém přátelském vztahu.

Mezi lety 1505 - 1513 změnil Cranach styl své malby, důvodem bylo hledání dvorského reprezentativního stylu.[12] Prvním zdokumentovaným dílem ve Wittenbergu byl Kateřinský oltář z roku 1506, který měl zdobit kurfiřtský zámek případně univerzitní kostel.[13] Jsou na něm zobrazeny soudobé portréty panovníků Friedricha Moudrého, Jana Stálého a světice na křídlech. Ty představují saské princezny a neznámé dvorní dámy v dobových oděvech. Od roku 1506 se ve tvorbě dřevorytů objevila dvojice kurfiřtských erbů, skoro na všech tiscích, jako ochranná značka.[14]

Roku 1509 vytvořil 123 dřevorytů do „Heiltumsbuch“ 14 listů s námětem Pašijí a první mědirytiny. Ve velké oblibě dvora byly obrázky s žánrovými náměty rytířů, honiteb a turnajů. Některé malby a dřevoryty poté užíval v další tvorbě s kompozičními změnami a několikrát je opakoval (např. Madona s dítětem, Adam a Eva, Judit, Salome, Venuše **[14,17,22,27]** a Paridův soud **[6,10,11,12]**).

---

[12] PROSKE (pozn. 7) 6.

[13] HINZ (pozn. 1) 169.

[14] Ibidem.

Na podzim roku 1508 doprovázel saského kurfiřta do Nizozemí. Jeho úkolem bylo reprezentovat umění saského dvora. V Mecheln portrétoval pozdějšího císaře Karla V., v té době osmiletého (dnes ztraceno). V dílech, které vytvořil po návratu z této cesty, se začal projevovat vliv nizozemských mistrů. V kompozici, kostýmech i ikonografii se u něho projevil styl antverpského malíře Quentina Massyse.[15] Lze jej vysledovat v kompozici na oltáři Svaté rodiny z roku 1509 (Dessauský oltář).[16]

V druhém desetiletí 16. století se úzce specializoval na obrazy s námětem Madon a jednotlivých světic, na portréty a postavy bohatých měšťanů a šlechty. V této době začínal tvořit i profánní náměty. Roku 1515 se podílel na výzdobě modlitební knížky pro císaře Maxmiliána. Od roku 1517 začal spolupracovat s Martinem Lutherem a pod vlivem teologa Melanchthona se v jeho díle projevila nová protestantská ikonografie.[17] Souběžně pokračoval na zakázkách pro katolickou církev.

Proces uměleckého zrání jeho individuálního stylu byl dokončen po roce 1530. Poté už jen opakoval vytvořená schémata kompozic i jejich barevnost. U portrétní tvorby zůstal Cranach věrný formě vystižení charakteru osoby, kterou většinou pokládal na tmavá pozadí. Vliv jiných umělců a stylů už na něho nepůsobil. Jeho nově vytvořená kompozice se projevovala nejvíce u obnažených i oblečených postav, v mytologických a křesťanských příbězích, žánrech.

Malířská dílna v té době zhotovovala díla v sériích a s rutinou. Občas byl soubor stávajících námětů rozšířen. Styl, náměty, ikonografie a barevnost byly v neznámé míře standardizovány.

Dne 6. ledna 1508 udělil Friedrich III. Moudrý Cranachovy erb (erbovní list), kde bylo psáno: „My Friedrich, z Boží Milosti vévoda Saský, udělujeme s rozvážnou myslí a dobrou radou Lucasi Cranachovi jmenovaný klenot (šperk) a erb **[2,3]**, se jménem vloženým do znaku, na němž má černý had uprostřed dvě černá netopýří křídla, na hlavě červenou korunu a v ústech zlatý prsten, do něhož je vložen rubín,……“[18]

---

[15] KOTKOVÁ (pozn. 3) 10.

[16] HINZ (pozn. 1) 169.

[17] Ibidem 170.

[18] PROSKE (pozn. 7) 15.

Werner Schade se domnívá, že symbolika okřídleného hada představuje humanistický význam k řeckému bohu času Kronu a současně s tím naráží na latinské znění jména Cranach.[19] Rokem 1537 své signum změnil ze vztyčených netopýřích křídel na vodorovně ležící.[20] Uvádí se, že změna polohy křídel měla souvislost se smrtí Cranachova prvorozeného syna Hanse, který byl hlavní oporou dílny a zemřel dne 9. října 1537 na cestě po Itálii (v Bologni).[21]

Díla signovaná tímto hadem nebyla jen jeho vlastnoruční značkou, ale označovala produkci celé umělecké dílny. Jeho umění mělo vliv i v odlehlejších částech Saska, protože malíři vyučení v jeho dílně ho nadále rozšiřovali. V českých zemích působil malíř označován podle své signatury jako Mistr IW, který je považován také za Cranachova žáka.

Jako šedesátiletý muž maloval Lucas Cranach už jen vybrané zakázky, především portréty. Po porážce protestantů roku 1547 v bitvě u Mühlbergu byl saský kurfiřt Jan Friedrich I. Velkomyslný zajat císařem Karlem V. Roku 1550 se Lucas Cranach rozhodl, že bude svého pána následovat do zajetí. Předal celý svůj majetek synovi a odjel do Augsburku. Roku 1552 bylo kurfiřtovo zajetí ukončeno. Společně se vrátili do Výmaru, kam Jan Friedrich I. přesídlil svůj dvůr. Lucas Cranach zemřel dne 16. října 1553 ve věku 81 let.

---

[19] KOTKOVÁ (pozn. 3) 11.

[20] HINZ (pozn. 1) 170.

[21] Ibidem 169-170.

2. Humanismus a humanistické tendence v německých zemích a v díle Lucase Cranacha staršího

Cílem humanismu byla především snaha o nahrazení Boha člověkem a zároveň pojmout člověka jako střed veškerého dění. Humanistům šlo o vytvoření určitého pořádku, kde bude vládnout štěstí a svoboda, bez jakékoli nadpřirozené vyšší moci. Středem a pánem světa se měl stát člověk. Samotný Pico della Mirandola roku 1486 prohlásil: „Můžeme být tím, čím chceme být.“[22] I architekt, umělec a humanista Leon Battista Alberti řekl: „Člověk může dělat cokoli, co bude chtít.“[23] Znamená to, že lidská vůle je dostatečně silná, člověk dokáže vše, bude všemocný a najde oporu v sobě. Jak se ve své době vyjádřil Archimédes: „Dejte mi pevný bod a já pohnu zeměkoulí.“[24] Další lidskou hodnotou, na které byl založen humanismus, je čest. Ta byla stanovena jako jedna z podmínek tzv. „pevného bodu“. Reálný život lidí té doby byl však bojem o přežití mezi válkami, hladomory a nemocemi. Na základě této situace si humanismus kladl za cíl změnit celou společnost.

Rok 1500 byl dobou změn, objevů a knížata hledala nové cesty k vládnutí. Měšťané převzali klíčové pozice v hospodářství. Kapitál byl v držení řemeslníků a obchodníků. Humanisté udělali z člověka měřítko všech věcí a pokračovali v hledání věčné pravdy. Nové měšťanské představy o hodnotách života se rozvíjely jako opačný koncept k dvorsko-šlechtickému světu. Lucas Cranach potkal ve Vídni humanisty a učence, z nichž někteří studovali v Bologni, kde mohli poznat portrétní tvorbu. Naopak ve Vídni se vzdělávali italští profesoři (Cimbriacus, Amaltheus, Hieronymus Balbus a další učenci), kteří sem přinesli myšlenky italské renesance. Roku 1509 napsal Cranachovi Christoph Scheurl dopis, ve kterém se vyjádřil: „Můj učitel Beroaldus velebí Francesca di Francia z Bologni, ale ještě neviděl Tvá díla……“[25]

---

[22] John CARROLL: Humanismus. Zánik západní kultury., Brno 1996, 8.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem.

[25] Karl OBERHUBER: Humanismus in Bologna 1490-1510, Kat.Ausst., Bologna 1988, XI.

Philipus Beroaldus byl velkým humanistou a miloval umění Francesca Francia. Již okolo roku 1500 byla humanistická kultura v rakouském a jihoněmeckém umění na takovém vzestupu, že ji lze měřit s uměním severní Itálie, okolí Bologni, Padovy a Benátek.

Zaalpskými humanisty byli ceněni antičtí klasikové jako Cicero a Seneca. Jejich antické spisy byly základem pro křesťanské texty v latinském a řeckém znění (bible, apoštolské spisy a spisy církevních otců). Spojení těchto klasiků s křesťanskými příběhy nazýváme křesťanským humanismem. Ten ovlivnil ranou tvorbu Lucasa Cranacha staršího.

Prvním vládcem, který poprvé projevil humanistický zájem o německé dynastické dějiny, byl císař Maxmilián I. Historické sebevědomí německých humanistů se projevilo objevením nejstarších latinských textů německé básnířky Hrotsvithy (Roswithy) von Gandersheim (okolo 935 – okolo 970) a to okolo roku 1500.[26] Vydání těchto textů zajistil Conrad Celtis v roce 1501. Vídeňští humanisté oslavovali znovuobjevení Hrotsvithy von Gandersheim jako svědectví jejich vlastní německé minulosti. Německo-křesťanský humanismus spojil nově objevený anticko-germánský dávnověk (znám ze středověké literatury) s řecko-římskou antikou.[27] Spojitost germánské minulosti a řecko-římské antiky se poprvé projevila prostřednictvím vlastních předků v křesťanských a mytologických námětech.

[26] Edgar BIERENDE: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 62.

[27] Ibidem 65-66.

3. Mytologické náměty

Mytologické náměty, které Lucas Cranach zobrazoval, byly v severní Evropě známy už více než sto let. Mezi hlavní témata lze zařadit Venuši s Amorem, Paridův soud, Tři Grácie, Lukrécii, Apollóna a Dianu, Bakcha a Herkula. Zpracovával je většinou na malé deskové formáty nebo je maloval přímo na zdi a plátna. Produkce deskových obrazů byla jen pouhou částí jeho díla, poněvadž do jeho tvorby patří i velká část dnes již ztracených nebo zničených pláten. Objednavatelům dokázal díla dodat ve velmi krátkém termínu. Užíval omezený počet běžných obrazových formátů a sérii kompozičních forem, výškové nebo obdélné formáty s pevně daným pozadím. Rozhodoval se v podstatě pro dva způsoby pozadí: buď černá plocha, nebo krajina, obyčejně s velkým stromem, několika zvířaty a s hrady na návrších, které mohly patřit saským kurfiřtům.[28]

Zadavateli těchto témat nebyli jen saští kurfiřti, ale i měšťané a šlechtici. Lucas Cranach pak tyto náměty využíval ve své tvorbě pro jejich oblíbenost. Ve sbírkách anglického krále Jindřicha VIII. se nacházel nejen portrét knížete Jana Friedricha Saského, ale také kompozice ženy s koroptvemi, kterou Cranach tak často maloval.[29] Spousta jeho vlastních mytologických děl a aktů, je již za jeho života, uvedena v inventářích na panovnických dvorech severní Evropy.

Na počátku 16. století tvořil obrazy s náměty Venuše a Amora **[17]** (1509), Paridův soud **[10]** (1510/15), Svatou rodinu, Adama a Evu, ale i rytířské turnaje. Pozdější styl jeho tvorby se stal elegantnějším zjednodušením kompozice. Způsob reprodukování děl se změnil, místo tisku malovali Cranachovi spolupracovníci četné varianty a repliky, čímž jeho dílna rozvíjela manufakturní dílenský provoz.[30]

Lucas Cranach vlastnil ve své dílně předlohy, s jejichž pomocí prováděl a reprodukoval svá mytologická a ostatní díla: studie zvířat, tisky s detaily postav, figurativní kresby i celé kompozice.

---

[28] Susan Foister: Cranachs Mythologien. Quellen und Originalität, in: Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne, Kat.Ausst., Ostfildern 2003, 117.

[29] Ibidem 116.

[30] Ibidem 117.

Při tvoření nového tématu nepotřeboval žádný nový návrh, ale přepracovával jen starší. Poptávka po jeho dílech byla tak veliká, že například zobrazení Caritas nebo Lukrécie produkoval v celých sériích.[31]

Předpokládá se, že první mytologickou malbou v Německu je malba z roku 1507, s námětem Satyrovy rodiny od Albrechta Altdorfera.[32] Sám Lucas Cranach pomohl najít nové kompozice v již ustálených námětech. Nejznámějšími mytologickými díly, které vytvořil pro saský dvůr, byl Paridův soud **[10]**, Venuše a Amor **[17]**, Lukrécie **[41]** a také Zlatý věk **[47]**. Od dvacátých let 16. století už otevřeně rozvíjel náměty se zobrazením ženských aktů, které byly jeho dílnou znovu a znovu kopírovány.[33] Erotika v tématech aktů jako je zobrazení Venuší a Amorů vytváří v díle Cranacha vlastní typologii s mnohotvárnými variacemi.

Přesto jím prováděné zobrazování hrdinů a lstivých žen není v žádném případě jednoznačné. Mytologie, legendy a alegorie dodávají Lucasi Cranachovi další náměty pro „názorné“ ženské soubory.[34] Jeho první Venuše **[17]**, Paridův soud **[6]** a Nymfa **[34]** byly chvalozpěvem na krásu lidského těla, která osvobozovala lidskost a přirozenost ze středověkých pout. Byl to humanistický protest proti askezi a klášternímu životu. Téma Lukrécie **[41]** znamenalo vyznání římských měšťanských ctností. Její sebevražda z důvodu zneuctění a její smrt byly signálem ke svržení Římské říše. Tak byla Cranachova Coburská Lukrécie, z doby kolem roku 1518, znamenitým příkladem morální touhy po osvobození v době reformace a impulsem k založení historických věd.[35]

Cranachovo zobrazení antického tématu, v německém dvorském prostředí, bylo renesančním ideálem.

---

[31] Ibidem 118.

[32] Dieter KOEPPLIN: Wilde Leute und Verwandtes, in: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bd. 2, Kat.Ausst., Stuttgart 1974, 586.

[33] FOISTER (pozn. 28) 119.

[34] Veronique BÜCKEN: Heroinen und Femmes Fatales im Werk Lucas Cranach, in: Die Welt des Lucas Cranach, Kat.Ausst., Leipzig 2011, 64.

[35] LÜDECKE (pozn. 6) 114.

V Německu, zejména ve Wittenbergu, se nečerpaly náměty z vlastní antické tradice jako v Itálii. Jacopo de´ Barbari, který působil ve Wittenbergu před Cranachem, mohl pouze některé vzory z Itálie zprostředkovat. Při cestě po Nizozemí poznal Cranach malířství, které bylo ovlivněno italskou renesancí a předpokládá se, že spatřil i některá italská díla. Výběr témat závisel především na dlouhodobé spolupráci mezi malíři a učenci.

3.1 Paridův soud [6-13]

Tento antický mýtus pojednává o mladším synovi trojského krále Priama a Hekaby. Paris svým rozhodnutím způsobil pád rodného města Tróji. Samotné matce, Hekabě, se ještě před narozením Parida zdálo, že porodí pochodeň, která později zapálí celou Tróju. Tento sen byl prohlášen za omyl, i přesto trojský král Priamos rozhodl, že dítě musí zemřít. Matka Hekabe své dítě zachránila od smrti tím, že ho odnesla na horu Ídu blízko Tróje. Tam se ho ujali pastýři (jiné prameny uvádí medvědici) a vyrostl z něho krásný mladík. [36] Jednoho dne se vrátil do rodné Tróje, kde se tou dobou konaly pohřební hry. Přihlásil se do soutěže a celou ji vyhrál. V městě potkal věštkyni Kassandru, která v něm poznala svého bratra a představila ho otci. Král Priamos byl šťastný, že se shledal se svým synem.

Téma Paridova soudu se událo na hoře Ídě. Tři bohyně si ho vyvolily, aby rozsoudil jejich spor. Jednalo se o zlaté jablko, které jim dala bohyně sváru Eris pod podmínkou, že ho dostane ta nejkrásnější. Héra mu nabízela moc a vládu nad celou Asií, Athéna moudrost a vítězství v každé bitvě. Poslední v řadě žen, Afrodita, mu slibovala nejkrásnější ženu tehdejšího světa, spartskou královnu a manželku krále Menelaa, Helenu. Rozhodl se pro Afroditu.

[36] Sandrine AUGUSTA-BOULAROT/Brigitte BUFFARD-MORET/Annie COLLOGNAT/Edith FLAMARION/Karen HADDAD-WOTLING/Nicole MONCHÂTRE/René MARTIN: Slovník řecko-římské mytologie a kultury, Praha 1993, 190.

Legenda o Paridovi byla známa po celý středověk díky latinským spisům Aeneidě od Vergilia či Ovidiovým Metamorfózám. Téma Paridova soudu bylo velmi oblíbeným námětem pro spisovatele na počátku 16. století.[37] V pozdně středověkých zobrazeních bývá Paris představován jako rytíř **[7, 8]**. Je pravděpodobné, že toto zobrazení vychází z písemných pramenů „Bellum Troianum“ (Trojská válka), eventuelně „Historia destructionis Troiae“ (Dějiny o zániku Tróji) pozdně antického autora Darea Phrygia, který se objevil v okruhu wittenberských humanistů, během první čtvrtiny 16. století. Jeho popis trojské války byl považován za fiktivní zprávu očitého svědka, která byla líčena z pohledu Trójanů.[38]

Literární námět trojské války byl uváděn v souvislosti s počátkem německého rytířství a zároveň se omezoval pouze na genealogii šlechtických rodů. Tímto se námět významně rozšířil v době pozdního středověku. Trojská legenda byla považována za pramatku měst.[39] Námět trojské války nebyl až do pozdního středověku, případně novověku, chápán jako legenda či morálně-alegorický mýtus, ale byl předkládán jako historická zpráva o počátcích německých dějin. Legenda pak pomáhala dokazovat šlechtickým rodům, jejich kmenům či zemím, ale i městům a občanům, rodový původ z Tróji. Cíleně se dařilo spojovat německá knížata a jejich rody s antikou a dávnými časy.[40]

Z údajů humanisty Georga Spalatina, v roce 1513, jsou pak ve Výmarské kronice představeny různé teorie a zprávy o původu Saska. Spalatin činný ve Wittenbergu se zde poprvé pokusil sestavit německou historii vlády a země. Vysvětluje v ní, že Sasové mohli vzniknout z Dánů nebo Gótů, ale také z Normanů či Angličanů.

---

[37] Anna GOSSLAR: Lucas Cranach d.Ä. und humanistische Strömungen seiner Zeit, München 2009, 2.

[38] Ibidem 3.

[39] BIERENDE (pozn. 26) 198.

[40] Ibidem 199.

Snažil se bez respektování historických podkladů Enea Silvia Piccolominiho, aby předvedl, že nejstarší a zároveň nejušlechtilejší mytologicko-historický původ Sasů je z Malé Asie, případně Frygie, že Sasové pocházejí až z rodu vojevůdce Alexandra Velikého nebo přímo z Trójanů.[41]

Nejranějším zobrazením Cranachova námětu Paridova soudu je dřevoryt signovaný a datovaný rokem 1508 **[6]**. Původní antickou báji, kterou musel umělec znát, zde nezobrazil, poněvadž hlavní hrdina má tvář lancknechta v těžkém turnajovém brnění a vedle něho stojí Merkur jako vousatý stařec. Parida znázornil podle středověkého románu od Quida da Colonna „Historia destructionis Troiae" z roku 1287.[42] V tomto středověkém zpracování antického tématu se vypráví, že Paris zabloudil při honu v lese, uvázal koně ke stromu a usnul. V hlubokém spánku se mu zjevil Merkur, posel bohů, a požádal ho, aby rozhodl, která ze tří bohyň je nejkrásnější. V tomto textu Paris vyzval bohyně, aby se svlékly. Potom vyřkl svůj soud. Na dřevorytu září světlá těla tří bohyň a za nimi je vkomponována krajina. Postavy stojí vedle sebe, aniž by se zakrývaly. Krása ženského aktu je zobrazena v půvabných pohybech dívek.

Navázání na středověkou tradici je představeno zobrazením Parida jako snícího rytíře. Tím je dokazováno, že Lucas Cranach a jeho současníci užívali kompoziční vzor, který mohli vidět na mědirytu od neznámého umělce (Meister mit den Bandrollen) **[8]** po polovině 15. století.

První zobrazení tohoto námětu **[7]** se objevilo v roce 1502 v mytologicko-historické zprávě Daria Phrygia „Bellum Troianum", a bylo vytištěno ve Wittenbergu u Nikolause Marschalka, jako latinský cvičební text pro studenty univerzity.[43] Autor tohoto dřevorytu není znám. Na dřevorytu vidíme na zemi ležícího Parida, který spí, v pozdně středověkém brnění. Vlevo vzadu za ním stojí tři bohyně ve dvorském burgundském odění z 15. století. Uprostřed je studna a vpravo stojí bůh Merkur.

---

[41] BIERENDE (pozn. 26) 201.

[42] GOSSLAR (pozn. 37) 3.

[43] BIERENDE (pozn. 26) 205-208.

V zadním plánu za postavami se objevuje krajina se stromy a kopci. Nad zobrazením stojí latinský nápis: „IVDICIVM PARIDIS“ (Paridův soud). Cranachův dřevoryt navazuje na wittenberský obrazový cyklus „Bellum Troianum“ a na stejný typ textu, z kterého čerpal Spalatin pro svou kroniku. V ní se totiž objevují odděleně součásti antické (Darius Phrygius) a pozdně středověké historie (Johannes Rothe, Enea Silvio Piccolomini, Georg Spalatin), stejně jako antické mýty ve formě básní (Vergilius, Ovidius, Homér).[44]

Rozdílem mezi již zmíněným zobrazením Paridova soudu z Daria Phrygia **[7]** (1502) a Cranachovým prvním dřevorytem **[6]** stejného tématu je nahota tří bohyň a detailní zobrazení krajiny. Cranachovy figury nejsou v popředí jako u předchozího dřevorytu, ale jsou umístěny ve středoněmecké krajině s architekturou. Obnažené bohyně jsou až na šperky bez oděvů, s jemným závojem v rukách. Vycházejí z antických sochařských vzorů. Znalost antického sochařství mohl Lucas Cranach získat z kreseb, grafiky nebo malých bronzů. S antickými motivy ho mohl seznámit Jacopo de ´Barbari, italský malíř, který byl před Cranachem dvorním malířem ve Wittenbergu. Z jeho díla známe deskové obrazy a mědirytiny.[45]

Cranachův dřevoryt Paridova soudu **[6]** z roku 1508, je vytvořen velmi moderním způsobem, na velkém formátu a s vysokými uměleckými nároky. Lze ho považovat za autonomní umělecké dílo, místo pouhé ilustrace.[46] Na dřevorytu jsou uvedeny v erbech kurfiřtské zkřížené meče a wettinský routový věnec. Na deskových obrazech tyto erby nezobrazoval.

Námět byl velmi oblíbený, proto malíř namaloval více verzí a převedl je i do deskové malby. Nejranější dodnes dochovaný malovaný obraz Paridova soudu **[10]** je z roku 1513 (dnes v Kimbell Art Museum, Fort Worth). K němu se dochovala i skica **[9]**. Na obraze jsou umístěny tři světlé akty bohyň, za nimiž je uprostřed kompozice umístěn kmen stromu.

---

[44] BIERENDE (pozn. 26) 209.

[45] Ibidem 209-210.

[46] KOEPPLIN (pozn. 32) 585.

Paris v červeném oděvu a zbroji sedí na levé straně u studánky a za ním je uvázán ke stromu jeho kůň. Mezi bohyněmi a Paridem stojí Merkur se skleněným jablkem sváru, na němž je napsáno „AMORTX.N“ (Amor láska a něco neobjasněného).[47] Do zadní části umístil hrad stojící na skále.

Paridův soud **[11]**, dílo z roku 1527 (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst), je představeno tak, že působí jako spojení tří aktů do jedné skupiny, která zaujímá střed obrazu. Do této skupiny bohyň je Paris lákán. Za ním stojí Merkur v červenozlatém brnění s helmou Arguse (dobyvatele); v jedné ruce drží lesknoucí se kouli. [48] Ta bude patřit, podle rozhodnutí Parida, nejkrásnější bohyni. V druhé ruce má tyčku, kterou budí spícího Parida. Hlavní hrdina leží na vyvýšenině, pod kterou je studánka. Pohledem s otevřenými ústy visí na Afroditě. Afrodita, která stojí nejblíže Paridovi, je zobrazena zpředu celá nahá, vlasy má rozpuštěné a na krku má zlatý šperk s perlami. Vedle ní stojí zády Héra se svázanými vlasy a pocitem studu. Poslední je Athéna s vlnitými vlasy, která jako jediná se dívá z obrazu. V oblacích je přítomný Amor, který míří svým šípem na bohyně. Kůň oproti dřevorytu z roku 1508 **[6]** je uvázán u stromu na pravé straně. V krajině na zadním plánu vystupuje skála s hradem a v údolí pod ní město.

Různá zobrazení tohoto námětu ukazují na více možností jeho vysvětlení. V první řadě může být chápána Paridovým rozhodnutím „voluptas“, neboli smyslnost (rozkoš), což je negativním příkladem v kontextu křesťanské morálky.[49] Dalším vysvětlením by byl protiklad a to je „virtus“ neboli ctnost, jehož častým příkladem je Herkules na rozcestí.[50]

---

[47] KOEPPLIN (pozn. 32) 628-629..

[48] Werner SCHADE: Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne, Kat.Ausst., Ostfildern 2003, 180.

[49] GOSSLAR (pozn. 37) 3.

[50] Ibidem.

V 6. století našeho letopočtu podal antický spisovatel mytologie, Fulgentius, vysvětlení, které bylo po celý středověk obvyklé. Vyložil Paridův soud jako další podobenství „vita triplex“, tedy obecnou volbu rozhodnutí mezi třemi různými cestami. To znamená, že Minerva (Athéna) v tomto případě by znamenala rozvážný život (vita contemplativa), Juno (Héra) aktivní život (vita activa) a Venuše (Afrodita) smyslný život (vita voluptaria).[51] Toto vysvětlení převzali i humanisté.

Z roku 1506 pochází dřevoryt od Hanse Burgkmaira **[13]**, který představuje idealizaci císaře Maxmiliána I. Jsou na něm zobrazeny císařská orlice, symboly dobré vlády a pod nimi kašna s múzami, na jejímž podstavci se nachází Paridův soud s nápisem „ERRANDO DISCITUR PHILOSOPHIA“ (moudrosti se člověk naučí skrze omyly). Existuje domněnka, že se Lucas Cranach tímto dřevorytem také inspiroval.[52]

Roku 1513 použil stejný námět, při provádění výzdoby knížecí svatby v Torgauském zámku.[53] Na svatební lože vymaloval celou kolekci antických motivů, mezi nimiž byly Venuše a Amor, Paridův soud, Apollo a Marsyas, různé scény z Herkulova života a Lukrécie.

Dalším dílem je obraz Paridova soudu z roku 1530 **[12]** (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe). Jeho kompozice je podobná jako u předcházející malby. Paris je tu zachycen jako těžce oděný rytíř, který je znaven z lovu; posel bohů Merkur jako zkušený světa znalý stařík ve zlaceném brnění, který třepáním budí Parida ze spánku. Héra, Venuše a Athéna jsou zde pojaty jako koketující krásky. Hornatá krajina s koněm a flórou uzavírá kompozici.

Franz Matsche interpretoval motiv Paridova soudu tím, že pozorovatel si má podle Ficina vybrat všechny tři bohyně namísto jedné, což Paris udělal a tím chyboval.[54] Vizuálním důkazem je podobnost všech tří bohyň, takže člověk nemůže rozeznat jednu od druhé a z toho důvodu není schopen si vlastně vybrat.

---

[51] Ibidem.

[52] Ibidem 4.

[53] LÜDECKE (pozn. 6), 113.

[54] POULSEN (pozn. 2) 140.

Nemožnost výběru se stává samotnou pointou a z luteránského pohledu by mohlo znamenat, že výběrem všech tří nevybere žádnou. Tato interpretace odpovídá situaci Krista, který také neměl na výběr.

Před Cranachem byl Paridův soud zobrazován jen v dekorativních souvislostech a to v nástěnném malířství na zámcích a rezidencích, na malovaných svatebních nábytcích a dekoracích (již zmíněná výzdoba svatebního lože vévody Johanna Saského z roku 1513) nebo v grafice. Z funkčních ozdob převedl Lucas Cranach obrazy Paridova soudu do volné umělecké tvorby. Povýšil bohatě ilustrovaný dřevoryt **[6]** velkého formátu, z roku 1508, na umění srovnatelné s malbou.[55]

3.2 Venuše [14-29]

Venuše byla původem římská bohyně vegetace a zahrad. Byla matkou Enea (mytický zakladatel římského lidu). Teprve ve 2. století před Kristem byla přiřazena k řecké Afroditě, bohyni lásky a krásy. Spolu s dalšími bohy (Athéna, Apollón, Arés,…) patřila mezi dvanáct olympských bohů. Podle bájí byla dcerou nejvyššího boha Dia a bohyně Dióny. Jako bohyně lásky byla sama láskou spalována. Hlavní vládce bohů, Zeus, jí určil za manžela Héfaista. Afrodita se zamilovala do Area a z jejich lásky se narodily děti: Erós, Anterós, Deimos (Strach) a Fobos (Hrůza). Měla milostné poměry i s dalšími bohy jako byl Hermes, Poseidón či Dionýsos. S Hermem zplodila syna Hermafrodita a s Dionýsem Priápa. Bohyni Venuši římští císaři kultovně uctívali, dokonce Caesar ji považoval za Venuši roditelku (Venus Genetrix), od níž odvozoval původ svého rodu („gens Iulia“).

[55] KOEPPLIN (pozn. 32) 613.

V Platónově spisu Faidros uvažuje autor o bytí dvou Afrodit jedna nebeská, vzbuzující vznešenou lásku a druhá pozemská, původkyně smyslné lásky.[56] Lukrecius, římský básník v textu O přírodě považuje Venuši za svrchovanou mocnost a zdroj veškerého života, za symbol rozkoše (voluptas). Ve Vergiliově podání Aeneidy je Venuše Eneovou ochránkyní. Eros (Amor), syn Venuše, má za úkol svádět vždy dvě samostatné bytosti, spojit je, aby se z nich zrodil další jedinec.

3.2.1 Venuše a Amor

Kompozice dřevorytu Venuše a Amora **[14]** je Cranachovým zobrazením obnaženého ženského těla z roku 1509 (zobrazená datace 1506 je chybná). Jörg Robert považoval tento dřevoryt za „interpretatio physica", tj. Venuši bohyni planet **[15].** Tuto roli hraje Venuše průběžně též v Celtisových „Amorech".[57] Bohyně Venuše nemá v Cranachově dřevorytu odpovídající atributy jako je hvězda, váhy, zrcadlo a květiny, ale kráčí zde po obláčcích. Z toho důvodu je považována za tradiční bohyni planet. Lucas Cranach se při vytváření její postavy inspiroval dílem Jacopa de´ Barbariho a jeho zájmu o klasické ženské akty **[16].** Nelze však jasně prokázat, zda pro Lucase Cranacha byly při tvorbě přímou inspirací antické italské sochy a plakety s Venuší nebo s jinou obnaženou ženskou postavou, neboť v Itálii osobně nebyl. Podobný námět stojícího ženského aktu vytvořil italský umělec Benedetto Montagna mezi lety 1500-1508 **[21]**, na něm je zobrazena Venuše držící zrcadlo.

Melancholická a obnažená Venuše s Amorem **[17]** v životní velikosti, z roku 1509, se pak zásluhou Lucase Cranacha stala první malbou na sever od Alp. Vzorem pro tuto malbu byl pravděpodobně předcházející dřevoryt.[58]

---

[56] AUGUSTA-BOULAROT (pozn. 36) 20.

[57] Jörg ROBERT: Die Wahrheit hinter dem Schleier. Lucas Cranach heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese, in: Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne, Kat.Ausst., Ostfildern 2003, 109.

[58] FOISTER (pozn. 28) 119.

Připomíná na zobrazení křesťanské Evy. Veřejně prezentovanou nahotu profánní postavy zesílilo její zobrazení v životní velikosti. Erotický aspekt je zde kontrastován gestem Venuše, která se snaží zadržet Amora, aniž by vyšel z jejího pozadí. Toto gesto popisuje latinský nápis: „PELLE CVPIDINEOS TOTO CONAMINE LVXVS / NE TVA POSSIDEAT PECTORA CECA VENUS“ („braň se celým úsilím proti prostopášnosti Amora / aby Venuše nemohla ovládnout tvé zaslepené srdce“).[59] Moralizující nápis varuje před prostopášností. Tmavý podklad malby podtrhuje melancholii Venuše.[60]

Mytologické náměty se tak inspirují v pramenech antického klasického sochařství **[19]**. Badatelé se však domnívají, že se jedná o antický nebo pseudo-antický typ Venuše, která již dnes neexistuje.[61] Ramena Venuše vypadají velmi nepřirozeně jako by padala. Přesně stejný typ nahé ženy zobrazil Albrecht Dürer v kresbě z roku 1506. Vzorem mohl Lucasovi Cranachovi být i obraz z okruhu Jana van Eycka (dnes ztracen), který mohl vidět při cestě do Nizozemí mezi lety 1508 až 1509. Informaci o námětu tohoto ztraceného díla nám podává obraz **[20]** z roku 1628 od Wilhelma van Haechta (1593-1637),[62] na kterém vidíme dvě ženy v interiéru (asi v koupelně), z nichž jedna si myje tělo.

Na tomto obraze je Venuše **[17]** zobrazená zepředu, má na krku perlový náhrdelník a slabý závoj jí spadá z levého ramene k pravému stehnu. V levé části obrazu je umístěno cartellino s hadem mezi písmeny LC a datací 1509. Obraz byl natolik úspěšný, že Lucas Cranach díky němu začal být přirovnáván k slavnému antickému malíři Apellovi, jehož zobrazení (podle Plinia) bylo považováno za nejlepší.[63] Předstihnul i invenci Albrechta Dürera a jeho nahé figury Adama a Evy (datovány a signovány 1507) v životní velikosti. Venuše s Amorem z let 1520/1525 je dílem vysoké kvality díky vykreslenému držení a křehkosti. Tento obraz byl součástí sbírky Rudolfa II.

---

[59] GOSSLAR (pozn. 37) 5-6.

[60] Heinz LADENDORF: Cranach und der Humanismus, in: Lüdecke Heinz, Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit., Berlin 1953, 93.

[61] BIERENDE (pozn. 26) 220.

[62] Ibidem 223.

[63] Ibidem 225-226.

Zobrazení námětu Venuše a Amora mohlo hrát důležitou roli v dějinách a politice saských kurfiřtů. Nový námět byl poprvé ve dvorském prostředí použit za kurfiřta Friedricha III. a mohl být vykládán jako akt nově probuzeného historického sebepoznání. Kurfiřt Friedrich III. tím navázal na slavnou antickou minulost Julia Césara a Magdeburskou Venušinu svatyni.[64]

Chtěl se takto vyrovnat v konkurenčním boji s císařem Maxmiliánem I., který si nechal zpětně sledovat svůj rod a území až do antické doby (privilegium maius a rodový původ z Tróji). Z tohoto důvodu mohla zakázka kurfiřta na zobrazení dřevorytu Magdeburské Venuše být zadána tak, aby vyzněla jako bohyně a pramatky Julia Cesara.[65] Nechal proto označit dřevoryt kurfiřtskými a šlechtickými erby, aby si tak získal respekt a uhájil svůj knížecí původ. Takto pojatá prezentace znamenala politickou moc, ale i napomáhala k udržení míru v zemi, stala se podkladem pro obnovu života na základě křesťanského humanismu.

3.2.2 Venuše a Amor jako zloděj medu

Dalším námětem s ženským aktem a latinským nápisem je Venuše s Amorem **[25]** jako zlodějem medu. Tento námět byl novým typem v umění začínajícího 16. století. I u Albrechta Dürera nalezneme tento motiv na perokresbě z roku 1514 **[18]**, ale sám tento námět více nerozvíjel. Na rozdíl od Lucase Cranacha, který tento námět použil v různých verzích (dnes je jich známo více než 20),[66] lze konstatovat, že mimo něho se tomuto tématu žádný jiný umělec nevěnoval.

---

[64] Ibidem 217.

[65] Ibidem 217.

[66] POULSEN (pozn. 2) 130.

Výjimky nalezneme u malých dřevorytových ilustrací v knize Andrey Alciatiho: „Emblematum liber“ z roku 1531 a mědirytině Hanse Brosamera z roku 1541.[67] Podle Anne Poulsenové lze porozumět tomuto námětu, přestože je mytologický, do jisté míry jako luteránskému.

U těchto námětů je buď pozadí tmavé **[23]** nebo s bujnou krajinou**,** kterou zobrazuje malba z roku 1530 v Londýně **[25]**. Na levé straně je část lesa s jelenem a na pravé straně vzdálená krajina s hradem na útesu, nad vodní plochou, v níž se stavba zrcadlí. Amor drží plástev medu a nad jeho hlavou poletuje roj včel, který vyletěl z kmene stromu. Strom je vložen mezi Venuši a Amora a je celý obalen jablky. Levou rukou drží Venuše větev stromu a levou nohu opírá o spodní větev u země. Latinský nápis je umístěn vpravo nahoře a zní: „DUM PUER ALVEOLO FURATUR MELLA CUPIDO / FURANTI DIGITUM CUSPITE FIXIT APIS. / SIC ETIAM NOBIS BREVIS ET PERITURA VOLUPTAS, / QUAM PETIMUS TRISTI MIXTA DOLORE NOCET.“ („Zatímco Amor ukradl med z včelího úlu / píchla ho do prstu včela žihadlem. / A tak nám krátká a pomíjející rozkoš, / kterou žádáme, ubližuje smísená se smutnou bolestí“.) Jedná se o jednu z nejpečlivěji provedených maleb s tímto námětem. Malířská dílna je zpracovala i v dalších verzích, které se liší jen malými kompozičními změnami. Nápis se nachází na každé.[68]

Ve variantách s tmavým pozadím je ještě postaven kmen stromu **[32]**, aby bylo názorně ukázáno, odkud má Amor plásty medu. Cranachovo zobrazení tématu se liší od zobrazení Albrechta Dürera. Formát na výšku se přibližuje formátu Venuše a Amora na dřevorytu z roku 1509. Držení ruky Venuše odpovídá dřevorytu s Adamem a Evou z roku 1509.[69]

Georg Bauch toto téma interpretoval roku 1895 ve shodě s básní řeckého básníka Theokrita ze 3. století. Báseň se nazývá Zloděj medu a je součástí sbírky „Idyll XIX.“. [70] Theokrit v ní popisuje, jak si Amor stěžuje u své matky Venuše na popíchání včelkami, poté co jim ukradl plástev medu. Zároveň se ptá matky, jak je možné, že tak malé bytosti mu dokázaly udělat taková zranění. Venuše mu s úsměvem vysvětluje, že jeho poranění je srovnatelné s ranami, které on svým šípem způsobil druhým.

---

[67] Ibidem.

[68] FOISTER (pozn. 28) 120.

[69] Ibidem 121.

[70] POULSEN (pozn. 2) 130.

Pro člověka z toho plyne poučení, že za získání sladkého medu fyzické lásky, ho stihne trest. Je nabádán, že místo tělesné lásky si má vybrat duševní (platonickou), která je tím pravým typem lásky. Celé Theokritovo pojednání básně je takto staženo do jednoho úsloví.

Tyto řecké texty se staly známými díky humanistům. Jedno z prvních vydání Theokritových literárních děl v řeckém originále publikoval Aldus Manutius roku 1495 v Benátkách.[71] Je možné, že saský kurfiřt tyto výtisky vlastnil, neboť sbíral texty, které vydával Aldus Manutius. Zrovna tak v 16. století se tento literární text nacházel mezi latinskými překlady humanistů. Dokonce jedno vydání řeckého textu vlastnil humanista Pirkheimer, na jehož první stránce byl umístěn akvarel s datováním 1504, který byl připsán Albrechtu Dürerovi.[72] Na začátku 16. století začal být Theokritův text hojně překládán a roku 1522 byl vydán v Basileji humanistou Casparem Ursinem Veliem. V překladu Ercola Strozziho vydaného roku 1513 Aldusem Manutiem zní nápis velmi podobně jako ten, který použil Lucas Cranach na malbě. Dokonce druhý řádek je velmi identický.

Lucas Cranach mohl najít inspiraci tohoto námětu i u humanisty Philippa Melanchthona, který učil na wittenberské univerzitě řečtinu a Theokritův text překládal (zveřejněn roku 1528).[73]

Stálými prvky na obnaženém těle Venuše jsou různé šperky, pokrývky hlav a zdobné klobouky. Tyto doplňky jsou malovány podle tehdejší německé módy, protože stejné ozdoby nalezneme na podobizně soudové mladé ženy. Další co nás na obrazech tohoto tématu upoutá je přímý pohled Venuše, který navozuje protiklad mezi obnaženým tělem a morálním nápisem. Závoj, který má Venuše přes tělo (ne na všech malbách), zdůrazňuje její krásu.

Spousta existujících verzí námětu poukazuje na stejné moralizující podtexty, které umělec pokaždé dodržel. Vznikla řada variant jednoho námětu, ale žádná replika. Dodnes není známo, jestli bylo tmavé pozadí pouhým zjednodušením nebo rozvojem stylu malby.[74] S jistotou můžeme tvrdit, že poptávka po tomto tématu byla veliká.

---

[71] FOISTER (pozn.28) 121.

[72] Ibidem 121.

[73] Ibidem 123.

[74] POULSEN (pozn. 2) 138-139.

3.2.3 Venuše

Náměty s obnaženou Venuší či Nymfou patřily k nejdůležitějším mytologickým zobrazením. V souladu s biblickým a profánním zobrazením namaloval velký počet ženských aktů, které lehce pozměňoval a zařazoval do mytologických okruhů.

Anatomicky nesouměrná ženská těla umísťoval na černém pozadí nebo v krajině. U většiny maleb je hlava lehce pootočena do strany, přičemž Venušin pohled se upírá ven z obrazu. Její průhledný závoj **[27,28,29]** zdůrazňuje křivky obnaženého tělo. Tato díla byla, jak dokazují tehdejší platební dokumenty, byla velmi žádaná mezi soukromými i dvorskými objednavateli bez ohledu na náboženské vyznání.[75] Obrazy jsou tematicky společné. Na některých obrazech je namalována místo mladé ženy vyhublá kurtizána **[27]**, která vábí pozorovatele svým tělem. Na jiných je zobrazena stojící mladá dívka **[28]**, v rukou drží průhledný závoj. Richard Muther se domnívá, že Lucas Cranach tyto dívky nikdy nemaloval podle živého modelu.[76] Zatímco Albrecht Dürer kladl velký důraz na anatomickou správnost, z Cranachových aktů vyzařuje smyslnost. Z tohoto důvodu si ho cení i moderní umělci a nechávají se jím inspirovat (např. Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirschner nebo Alberto Giacometti).

Zobrazené náměty byly pochváleny i od wittenberských humanistů Christopha Scheurla a Johanna Stigela. Proto Stigel vytvořil ve svých Epigramech z Cranachových Venuší výchozí bod pro latinské Ekfráze. [77] Porovnával Cranachovy náměty s Apellem, kladl důraz na smyslnost, kterou jsou postavy na obrazech vnímány.

Zasazení námětu Venuše do kontextu dvorsko-humanistických dějin evokuje teritoriální požadavky na magdeburské území. Friedrich Moudrý, který území ovládal, si s pomocí historických výzkumů potvrzoval nárok na vlastnictví.[78]

---

[75] PROSKE (pozn. 7) 84.

[76] Ibidem 84.

[77] ROBERT (pozn. 57) 112-113.

[78] GOSSLAR (pozn. 37) 7.

Podle středověkých kronik byl za zakladatele města Magdeburku považován César, který zde zasvětil místní svatyni Dianě. Na základě lepších znalostí antických pramenů bylo zjištěno, že svatyně byla zasvěcena i Venuši, jelikož ta byla považována za pramatku Césara a šlechtického rodu Juliů.[79]

3.3 Odpočívající nymfa [30-39]

Nymfy byly buď dcery Gáie, nebo podle Homéra dcery Dia. Slovo nymfa z lingvistického hlediska v řečtině označovalo každou mladou zahalenou ženu. Též v širším smyslu dívku či mladou ženu, která okouzluje svým půvabem a krásou. Odvozené slovo Nymfaion z latinského nymphaeum představovalo místo, které bylo zasvěcené nymfám. Obvykle jím byla přírodní nebo uměle vytvořená skála, odkud vytékala voda. Nymfy byly zpodobovány již ve starověku, jak dokládají figurky z pálené hlíny ze 4. století před naším letopočtem. V antických námětech doprovázely Artemis a Apollóna nebo byly pronásledovány Satyry.

V pozdější době byly většinou zobrazovány osamoceně nebo u vodních toků. Lidé se k nim modlili, aby je získali na svou stranu. Nymfy doprovázely bohyně, například Artemis nebo i ostatní významné nymfy jako byla třeba Kalypsó. Řekové a Římané je rozdělovali na několik druhů: Nereovny byly nymfy moří, Najády řek a bystřin, Hamadryády obývaly lesy, Dryády duby, Oreády hory, Napaje údolí, Méliady jasany a Alseidy háje. O jejich zrození se dočteme ve spisech Hesioda a Homéra. Zmiňuje se o nich Vergilius v Bukolikách nebo se o nich píše v Horatiových a Ovidiových spisech. Hesiodés srovnává nymfy s Múzami.

Z tvorby Lucase Cranacha se dodnes dochovalo 17 deskových obrazů s tímto námětem.[80] Z tohoto počtu dochovaných děl lze usuzovat, že toto téma bylo v tehdejší době ve velké oblibě.

---

[79] Ibidem 8.

[80] BIERENDE (pozn. 26) 226.

Koncem druhého desetiletí 16. století se námět Odpočívajících nymf v Cranachově tvorbě poprvé objevil na sever od Alp jako ležící ženský akt.[81]

Roku 1499 byl vydán v Benátkách spis „Hypnerotomachia Poliphili" od Francesca Colonny **[30]**, v němž je popisován mýtus o Poliphilovi, který potkal ve snu bájné antické bytosti a bohy.[82] Ležící postava ženy ze spisu mohla být pro Cranacha inspirací, popřípadě ho s takto voleným námětem mohli seznámit humanisté při rozpravách.

Antické vzory sloužili umělcům jako jejich inspirace, což dokazuje Jacopo de´ Barbari a jeho kresba Nymfy **[32]** z doby okolo roku 1500 nebo kresba Albrechta Dürera Ležící nahé ženy **[33]** z roku 1501. Plastika Spící Ariadny **[31]**, která byla roku 1514 vystavena ve Vatikánu a v dobových pramenech označována za Kleopatru,[83] byla pojímána jako postava pramene. Nymfa zobrazena v tomto spise na dřevorytu leží obnažená pod stromem a u ní jsou tři satyrové. Postava nymfy tehdy značila různé kontexty, v nichž byly představovány mytologické bytosti: Helena, Diana a Múzy.

Přímo na tomto dřevorytu **[30]** ze spisu Colonny je nymfa úzce spojena s mytologickým životem Venuše. Spis popisuje srovnání nymfy s plastikou Venuše od Praxitela.[84]

Jeden z nejznámějších Cranachových obrazů Odpočívající nymfy je signován a datován rokem 1518 **[34]**. Je považován za nejkrásnější z jeho děl. Obnažená postava nymfy leží na karmínově červené draperii, hlavu má podepřenou jednou rukou a druhou ruku klidně položenou podél těla. Její pravá noha je ležérně položena přes levou nohu. Leží ve stylu klasického sochařského díla. Na levé straně obrazu dominuje studna se sloupkem v antickém řádu, z kterého vytéká pramen. Na vrcholku sloupku je posazen nahý mužík. Na studni je vepsán epigram v doslovném znění: „FONTIS NIMPHA SACRI SOMNUM NE RUMPE QUIESCO", („Já, nymfa posvátného pramene, odpočívám, neruš můj spánek"). Tento nápis se objevuje u všech variant Cranachových nymf. Krajina vylíčená na pozadí byla již zobrazena v díle Odpočinek na útěku do Egypta **[5]** z roku 1504.

---

[81] GOSSLAR (pozn. 37) 8.

[82] Ibidem 9.

[83] BIERENDE (pozn. 26) 234.

[84] Ibidem 235-237.

Nejranější zachovaná malba s tímto tématem vznikla pravděpodobně v letech 1515/16. Podobá se akvarelové kresbě od Albrechta Dürera z roku 1514 **[39]**, kterou dnes nalezneme ve Vídni.[85] Cranachova kompozice tohoto tématu zůstala dodržena a té odpovídají další vzniklé verze. U nich nalezneme další prvky, jako trvale tekoucí pramen, tmavá oblaka, pár koroptví (odpovídající holubímu páru), jeleny, jabloň. Luk a šípy, které jsou atributy bohyně Diany, poukazují na spojení k mytické studánce alchymisty Bernarda Trevisana.[86] Podobné je to s jeleny, kteří souvisí s námětem Diany a Aktaióna, který byl proměněn v jelena a vlastními psi roztrhán. Koroptve jsou často interpretovány jako erotický symbol touhy. Konrád z Megenberku je ve své knize o přírodních naukách popisuje jako nemravná zvířata.[87]

Obrat k Dianě-Nymfě byl pravděpodobně iniciován benátskými obrazy z okruhu Giorgiona, Tiziani a Palma Vecchia.[88] Franz Matsche interpretoval nymfu pramene ve smyslu zhotoveného památníku míru pro kurfiřta. V tomto kontextu považoval zobrazená zvířata za vyjádření míru, protože nejsou lovena.[89]

Opakování mytologických námětů bylo v souladu se zájmem knížat a humanistů o vlastní dějiny Saska. Ve dvou „knížecích zrcadlech“ (kronikách) od Georga Spalatina, to znamená Výmarské a Coburské kronice o Sasku, Durynsku a Míšni, lze dohledat kapitolu o počátku míšenských obyvatel. Ve Spalatinových kronikách hrála rozhodující roli pro založení města Míšně krása přírody a vody.[90] Byl to zejména Spalatin, který pochopil ctnosti a neřesti germánské minulosti jako kulturní a historickou veličinu. K těmto konstantám se počítaly víra a pověry, mír a válka, ale i střídmost a rozkoš. Na wittenberském dvoře se o těchto tématech a základních verzích vedly diskuze. Pod tímto vlivem pak vznikal Cranachův křesťansko-humanistický obrazový svět.[91]

---

[85] FOISTER (pozn. 28) 119.

[86] KOEPPLIN (pozn. 32) 633.

[87] GOSSLAR (pozn. 37) 10.

[88] KOEPPLIN (pozn. 32) 636.

[89] GOSSLAR (pozn. 37) 11.

[90] BIERENDE (pozn. 26) 227.

[91] Ibidem 233.

Cranachova ležící nymfa tím vyjadřovala paralelu k dvorsko-humanistickým kronikám Spalatina (Výmarská a Coburská kronika) s cílem odůvodnit mocenský nárok saských knížat na území Míšně. Podkladem mohl být i Tacitův spis „Interpretatio Romana“, který podle humanistů popisoval počátky země a rodokmen saských knížat. Proto Cranach nalezl ikonografický obraz ležící nymfy, který byl dříve římsko-antickým motivem a změnil jej z „Interpretatio Romana“ na vlastní germánský obraz minulosti. V Tacitově díle „Germania“ byly uvedeny tři krátké pasáže o způsobech chování Germánů. Popisovaly úctu Germánů k ženám a přírodě. Kultovní místa Germáni respektovali a podřizovali se údělům věstby.[92]

Tacitovy texty o všedním životě Germánů byly čteny a vyhodnocovány křesťanskými humanisty, především se zřetelem na národní nebo regionální zájmy. Motiv Nymfy pramene je běžně zobrazován ve výtvarném umění od 16. do 20. století.

3.4 Lukrécie [40-46]

Římanka Lukrécie byla manželkou Tarquinia Collatina, který byl synovcem krále Tarquinia Superba. Byla považována za velmi krásnou ženu a spousta mužů byla její krásou uchvácena. Při obléhání Ardeje králův syn Sextus Tarquinius odjel potajmu v noci z vojenského tábora a vnikl do Collatinova domu k Lukrécii. Pod výhružkou zabití ji znásilnil. Lukrécie to prozradila svému muži a žádala od něho, aby ji pomstil. Sama se nemohla smířit se svou pohanou a rozhodla se pro sebevraždu. Tím dala příklad ostatním ženám. Celá aféra vyvolala povstání a nakonec vyhnání králů z Říma. Od té doby byla Lukrécie považována za vzor římské ženy a manželky. Popisy této legendy nalezneme u Tita Livia a mnoha dalších autorů.

[92] Ibidem 233.

Zpodobení Lukrécie je často srovnáváno s křesťanským zobrazením Judity. Obě jsou považovány za ženské hrdinky, které obětováním svého života způsobily osvobození vlasti od utiskovatele. V umění byl námět Lukrécie hojně užíván. Zdůrazňoval znásilnění a utlačování, jindy zase sebevraždu. Církev ji považovala za ctnostnou hrdinku i přes nesouhlas s dobrovolnou smrtí, která v tomto případě byla shledána odvážným činem. V 16. století nalezneme množství příkladů v italském **[42]**, flámském a německém malířství. Ve wittenberském zámku byly tyto náměty k vidění již před rokem 1507. V Dürerově tvorbě nalezneme kresbu stojící Lukrécie z roku 1508 a její malbu z roku 1518.

Od Hanse Baldunga Griena jsou známy s tímto námětem dvě kresby, a to z roku 1520. I u Cranacha se dochovaly dvě kresby s námětem stojící Lukrécie **[40]** před podokenní zdí a zdí se závěsem. Sebevraždící postava Lukrécie je znázorněna s důstojným klidem bez uvedení celého mýtu. Malíř neměl zájem ukázat dramatický akt sebevraždy, nýbrž chtěl předvést uvážlivou situaci blízké smrti.[93] Jím namalovaná Lukrécie se tedy nezraní, protože její paže se pohybují v prostoru a špice dýky neproniká do těla. Obraz Lukrécie z roku 1510/1513 **[41]** se přibližuje k italskému umění, s kterým se autor seznámil pravděpodobně v Nizozemí. Tím lze jeho první zobrazení polopostav Lukrécie zasadit do doby krátce po nizozemské cestě. Asi od roku 1510 začal Cranach téma obměňovat.[94] Rozvoj námětů Lukrécie se vyvíjel současně se zobrazením Venuší, především v malých formátech, na nichž byla zobrazena celá postava nebo polopostava. Charakter zobrazení přijal z „malých plastik“.[95] Lukrécie zobrazuje zjemnělý typ ženy (důraz klade na jemné vlasy podobné nejranějším verzím Nymf). Pravděpodobně bylo zpodobení polopostavy Lukrécie pendantem k lisabonské Salome, která vznikla po Cranachově cestě, asi okolo roku 1509.[96] Šperk na krku s vloženým drahokamem je srovnatelný se šperkem u Salome.

---

[93] KOEPPLIN (pozn. 32) 660.

[94] BÜCKEN (pozn. 34) 59.

[95] KOEPPPLIN (pozn.32) 661.

[96] Ibidem.

V pozdějším období zobrazuje stojící Lukrécii před tmavým pozadím **[44,46]**, jež silně podtrhuje její nahotu. Náměty Lukrécií byly vytvářeny v různých variacích s rozdílnými typy žen. V řadě případů stojí celá figura Lukrécie v esovitém postoji na zemi poseté kamením.

Na obrazech malých formátů rozvinul Lucas Cranach jemnou miniaturní techniku malby, která byla brána za tzv. kabinetní malby. Vycházel tím vstříc vkusu dvorské módy té doby.

3.5 Věky časů [47-54]

Tyto náměty začal Lucas Cranach vytvářet v druhé polovině dvacátých let 16. století. Oba náměty nejsou součástí žádného vzájemného konceptu. To znamená, že spolu nesouvisí, protože Zlatý věk **[47,48]** je namalován na šířku a Stříbrný věk **[49,50]** na výšku. Lze souhlasit s tezí, že každý byl namalován jako samostatné umělecké dílo, i přes podobnost obsahů obou námětů. Podle Hesiodova vyprávění o Zlatém a Stříbrném světě, filozofující úvahy odpovídají ráji, zhřešení (pádu) a vyhnání.

Němečtí umělci 16. století se odvolávali na další prameny. Za nejznámější lze považovat Ovidiovy Metamorfózy, které byly díky své moralizující formě ve středověku velmi populární. V počátku nebyla úplně jasná ikonografická souvislost mezi křesťansko-humanistickým obrazem světa a kronikami (knížecími zrcadly). Podle dobových kronik jako je například Spalatinovo knížecí zrcadlo, saské a durynské kroniky či Tacitovy „Germanie“ se otevřela možnost prozkoumat dosud nejasnou ikonografii těchto děl se zřetelem na tehdejší dobu. Výraz „knížecí zrcadlo“ byl v době německého humanismu velmi obvyklý a byly jím nazývány kroniky o životě knížat. Stávali se povědomými především sepsáním jejich vlastních ctností a neřestí. Knížata při čtení vlastních zrcadel spatřovali sami sebe. Stávající křesťansko-humanistické doba se stávala zrcadlem nebo obrazem minulost a přítomnosti.[97]

---

[97] BIERENDE (pozn. 26) 250.

3.5.1 Zlatý věk [47,48]

Zlatý věk je mýtické období počátků lidstva, které známe ze spisů antických autorů. Jde o určité zpodobení pozemského ráje, kde všichni lidé žili šťastně. První bylo lidstvo Zlatého věku, které stvořili olympští bohové, a žilo za vlády boha Krona.

Někdy je Zlatý věk nazýván dobou Krona. Lidstvo nezatěžovaly žádné starosti, žili v bezpečí, neznali bídu, nemoc, ani stáří. Po celý život byli stále mladí. Všechen volný čas trávili při oslavách a radovánkách. Neštěstí je netrápilo, poněvadž ho nikdy nepocítili. Smrt byla pouhým usnutím, proto zmizeli stejně, jako se v rozpuku mládí objevili. Země dávala úrodu sama od sebe, bez práce. Všichni žili v krásném, souzněném světě a v míru.

Téma Zlatého věku nejvíce projednávali moralisté. Považovali ho za ztracený ráj, kde vládla Spravedlnost. Samotné chvalozpěvy o Zlatém věku a jeho mravech byly součástí sociální satiry. Doba Zlatého věku souvisí s vládou Saturna. Byl považován za zakladatele nové civilizace. Mýtus o Zlatém věku nalezneme u Hesioda, Ovidia i Vergilia, který konec Zlatého věku podává jako konec lidské otupělosti a bezpracného blahobytu.

Lucas Cranach sestavil kompozici **[47]**, kde ústředním motivem je ovocný strom, kolem kterého tančí obnažení a šťastní lidé. Tento námět připomíná rajskou zahradu. V době vzniku Zlatého věku (1530) nebyl pro toto téma v německém umění žádný vzor. Umělec vychází pravděpodobně ze svých obrazů s náboženskou tematikou, na kterých zobrazuje nebeský ráj. Základem kompozice může být také nález básně kurfiřtského dvorního básníka a Celtisova žáka Georga Sibuta Daripina z roku 1508, která popisuje wittenberskou slavnost v mytologické podobě a předpokládá návrat bohů do Wittenberka.[98] Současně tuto událost spojuje s návratem Zlatého času, který popisuje Ovidius ve svých Metamorfózách.

[98] GOSSLAR (pozn. 37) 12.

Další Cranachovo dílo se stejným námětem **[48]** a datováním má kompozici obohacenou o pramen vytékající ze studánky. Dílu dominuje pramen před ovocným stromem, který je zde umístěn v levé části obrazu. I krajina za touto uzavřenou zahradou je bohatší. Do horního levého rohu je zakomponován do krajiny kurfiřtský zámek Hartenfels u Torgau.[99]

Podle komentářů z Tacitovy „Germanie" je poukazováno na dávnou dobu Germánů v Durynsku, která je považována za Zlatý věk. Durynové žili v míru na zemi do té doby, než přišli Sasové. V kronice Georga Spalatina a Sebastiana Franckse „Thuringia" jsou zachovány popisy krajin podobných ráji.[100] V textu jsou uvedeny zprávy o úrodnosti polí, bohatosti fauny a flóry i o kráse lidí s popisem zeměpisných zvláštností typických pro danou zemi. Jedná se o zidealizované vylíčení minulosti germánského Durynska, která byla ztotožněna s Cranachovým Zlatým věkem. Zobrazení tance, koupele a zábavy souvisí s Tacitovou citací o nečinnosti Germánů. Spalatinův zájem o dějiny Saska a Durynska měl pro saská knížata veliký význam. Sasové zde byli líčeni jako národ nepřemožitelných válečníků. Boje mezi Saskem a Durynskem jsou popisovány jak ve Výmarské, tak Coburské kronice.

3.5.2 Stříbrný věk [49,50]

Stříbrný věk je období, které přišlo po Zlatém, v době Diovy vlády. Tato doba už není představována jako bezstarostná. Přinesla střídání ročních období a vznik zemědělství. Do života lidí začali zasahovat války. Hesiodos popisuje člověka Stříbrného věku jako slabého jedince, který nebere žádný ohled na své současníky, bohy, stvoření či Satyry.[101] Jeho text byl však zveřejněn teprve v roce 1493.

---

[99] Ibidem.

[100] BIERENDE (pozn. 26) 252.

[101] FOISTER (pozn. 28) 124.

Námět Stříbrného věku **[49,50]** lze srovnat s německými soudobými díly, na kterých byl zobrazen boj mezi nahými muži. Převážně se jednalo o mědirytiny. Zobrazovaly se různé mytologicko-historické boje, jako byl Únos Heleny **[52]**, boj mezi Řeky a Trojany **[54]**, boj Achillea a Hektora **[53]**, atd. Cranachovo vylíčení mytologicko-historických událostí antiky či dávné doby Germánů odpovídá obrazovému typu, který byl znám již v italském umění 15. století u Antonia Pollaiuola (1431-1498) **[51]** nebo Pietra Cosima (1462-1521).

V italském umění byly zdrojem inspirace k tomuto tématu Lukrecius a jeho spis „De Rerum Natura“, který byl znovuobjeven italskými humanisty.[102] I ve středověku byly známy klasické texty, které byly dále rozšiřovány, vyvozovaly se z pohanské víry a její ceremonie spočívaly v představách o polozvířecích tzv. „zdivočelých lidech“.[103] V raném 16. století byl zájem o pravěké bytí znovu oživen zprávami z nově objevených světů.[104] I Cranachovi současníci toto téma zachycovali, protože v nich vzbuzovalo zájem. Šlo o vylíčení života primitivních lidí v daleko širším kontextu, od bajek a mýtů až po polobohy Satyry a Fauny.

Lucas Cranach zasadil do zobrazení Stříbrného věku obnažené bojující obyvatelstvo se sukovými větvemi. Hrady a další dříve skvostné stavby v dálce nemají evidentně nic společného s bojujícími. Lidé Stříbrného věku již uměli stavět obydlí. Postavy Lucas Cranach v kompozici pečlivě a náročně uspořádal. Některé jsou zobrazeny ve velmi aktivním pohybu, včetně perspektivně zkrácených figur, které leží na zemi. Hlavy mají otočeny v protisměru. Ztvárnění figur upomíná na rytinu od Antonia Pollaiuola **[51]**, která zobrazuje boj nahých mužů. Na rozdíl od tématu Venuše nebylo téma tzv. „zdivočelých lidí“ vícekrát v díle Lucase Cranacha opakováno.

Na Cranachově deskovém obrazu Stříbrného věku působí boj mužů velmi archaicky, neboť se bijí pěstmi a klacky. Tento námět souhlasí s dobovým textem a popisy v již zmíněné Výmarské a Coburské kronice.[105]

---

[102] FOISTER (pozn. 28) 125.

[103] Ibidem 126.

[104] Ibidem 126.

[105] BIERENDE (pozn. 26) 254.

Nahé naříkající ženy s dětmi jsou umístěny na okraji nebo v pozadí. Umělec mohl převzít podnět k zobrazení sasko-durynského boje z dobových kronik nebo i zprostředkovaně přes antické prameny wittenberských humanistů.

V únoru roku 1508 ukončil císař Maxmilián I. konflikty mezi knížaty Wettinů a Albertinů a donutil je k dodržování míru. Tato dějinná událost se mohla stát v Cranachových dílech námětem dobrých a špatných časů.

3.6 Faunova rodina [55-59]

Faunové, latinsky Fauni považovali Latinové za drobná venkovská božstva, která žila v lesích a ochraňovala stáda. Byla to hodná božstva, ale jediný pohled na ně znamenal smrt. Podle pověsti se narodili z prastarého boha Fauna, který byl opakem římského Pána, ochránce pastýřů a stád.

V antickém umění je zobrazován stejně jako řecký bůh Pán s chlupatýma kozíma nohama a špičatýma ušima, ale s lidskou podobou.

Faunova rodina **[57]** z doby okolo roku 1530 je označována též jako tzv. „divocí lidé“. Dodnes není jasné, jestli tyto lidi máme považovat podle středověké tradice za primitivy nebo za lesní obyvatele z antických literárních děl.[106] Úvahy o historickém původu prvních lidí byly s určitostí líčeny humanisty. Kulturní sebevědomí humanistů a jejich spojitost s antickými básněmi, které tyto věci pojednávaly a podporovaly úvahy a teorie o vzniku „humanum genus“ (lidského rodu), znepokojovala primitivita dřívějších lidí. Zkulturnění lesních (divokých) obyvatel se uskutečnilo podle názoru antických a humanistických autorů dvěma způsoby, a to nalezením ohně a tvorbou rodiny. Tyto aspekty byly Cranachovy známé a v díle je interpretoval.[107] Těmto námětům se věnoval mezi lety 1526 až 1535.

---

[106] GOSSLAR (pozn. 37) 13.

[107] KOEPPLIN (pozn. 32) 588.

Tvorba rodiny znamenala první krok k vyšší kultuře. Lucas Cranach osvobodil tzv. „divoké lidi“ z podřadného systému světového a duševního utlačování a zároveň tuto tematiku zařadil mezi dekorace, ilustrace a malované obrazy.[108]

Nejranější dílo s námětem tzv. „divých lidí“ nebo Faunovy rodiny z roku 1526 je inspirováno Lukreciem, který je zmiňován v antických a pozdně středověkých pramenech. Podle podobných stromů, zbarvení nebe a dekorativního charakteru je pravděpodobně pendantem k tomuto dílu stejně velká malba Apollóna a Diany. Na kameni je zobrazen sedící muž stejně jako na dřevorytu z roku 1523 a 1524. Má lehce špičaté uši jako měli Faunové nebo Silváni. Rozpoložení připomíná malbu s prvními lidmi po vyhnání z ráje, připsanou Fra Bartolommeovi, kde Adam sedí obnažen na kameni s podepřenýma rukama a před ním kráčí Eva s malými dětmi.[109]

Cranachův obraz **[55]** ukazuje čtyřčlennou obnaženou rodinu v klidném rozpoložení. Vzadu za nimi se otevírá pohled na hrad a krajinu. Stejný námět nalezneme na dvou grafických listech od Jacopa de ´ Barbariho **[58]** z let 1503/1504 a Albrechta Dürera **[59]** z roku 1505.[110] Nesouvisí však s žádnou antickou legendou. Na obraze z roku 1528 **[55]** sedí muž taktéž na kamenném bloku, v ruce drží hůl a u nohou má mrtvé zvíře. Žena s dětmi stojí opodál, aby byl mezi nimi vidět průhled do krajiny, kde je na skále hrad a pod ním město. Statečného muže lze přirovnat k Herkulovi, který je ztělesněním ctnosti a ochráncem rodiny. Stojící nahá žena je připodobována lásce k bližnímu, Caritas.[111] Na ostatních Cranachových obrazech stejného námětu je vždy zobrazena nahá rodina s malými kompozičními změnami.

---

[108] KOEPPLIN (pozn. 32) 592.

[109] Ibidem 601.

[110] BIERENDE (pozn. 26) 238.

[111] GOSSLAR (pozn. 37) 14.

Na malbě z roku 1531 **[56]** má Faun mrtvého lva přímo pod sebou a matka už nedrží jedno dítě za ruku. Dítě sedí mezi mužem a ženou a obdivně sleduje statečného muže. V pravé části obrazu žena kojí malé dítě. I krajina působí jinak než na dvou předchozích obrazech. Celá rodina je zde v zákrytu husté houštiny a v dálce je vidět město.

Prameny pro tyto náměty mohl čerpat z Mersenburské kroniky středověku a raného novověku. Alegorická interpretace byla spojena s mytologicko-historickými zprávami o Sasku a Mersenburku. V historickém mýtu je vylíčena doba od vzniku Saska až ke germánským bohům Mersenburského kraje. Ve Faunovi je spatřován germánský bůh Zuttibera, který je v této kronice zmiňován (1556).[112]

3.7 Herkules [60-64]

V Řecku byl nazýván Héraklem. Je jedním z největších hrdinů řecké mytologie. Jeho otcem byl Jupiter a matkou Alkmena. Teprve po své smrti byl povýšen mezi bohy na Olymp. Nebyl za své činy jen obdivován, ale ztělesňoval vládce morálky a ctnosti. V době starověkého Řecka byl uctíván jako ochránce lidí a strážce měst a jeho kult se rozšířil i v antickém Římě. Během dvanácti let vykonal dvanáct prací, což byl trest za usmrcení jeho vlastních dětí. V jednom z úkolů měl získat zlatá jablka ze zahrad Hesperidek. Měl to být Héřin svatební dar, který nechávala hlídat nymfami a drakem v zahradě, kam mohl vstoupit pouze obr Atlas. Během tohoto činu obra Antaea zabil. Lze konstatovat, že po celý středověk nebyl považován za pohanského poloboha, ale za vzor hrdiny.

Herkules je v Cranachově tvorbě srovnáván se Samsonem, přestože jejich činy jsou rozdílné. Heroický boj neozbrojeného hrdiny se lvem je současně brutální, ale čestný.

[112] BIERENDE (pozn. 26) 242-243.

Ačkoli se dotýká představ o tzv. „divokých lidech“, kteří typickým způsobem zdolávali s palicí lvi či jiná nebezpečná zvířata. Náměty byly vytvářeny i na kobercích.[113] Lucas Cranach tento námět zobrazil již roku 1507 na dekorativním dřevorytu **[60]** s antickým chrámkem, na kterém je boj Herkula se lvem.Formálně tento dřevoryt představuje skok smrti římského hrdiny Marca Curtia.[114]

Renesanční knížata v Itálii i v Německu si brali činy Herkula jako vzor. I z toho důvodu byl scénami s Herkulem (Herkules v boji s nemejským lvem, Herkules a Antaeus) vyzdoben wittenberský zámek.

3.7.1 Herkules a Antaeus [61,62]

Obr Antaeus byl synem Poseidona a Gáie, matky země. Žil v libyjské poušti a v boji zabil každého, který zabloudil do jeho okolí. Lebkami usmrcených lidí si zdobil svůj vlastní chrám, který vystavěl pro svého otce. Herakles, který cestou za zlatými jablky Hesperidek procházel Antaeovou oblastí, s ním bojoval. Pokaždé, když se Antaeus dotkl země, získal od své matky novou sílu. Herkules to pochopil, a proto vyzvedl obra do výše, kde se mu podařilo ho zardousit. Zpodobení zápasícího Herkula s Antaeem **[61]** se stalo dalším z renesančních námětů.[115] Jako jeden z prvních se zabýval antickými tématy Antonio Pollaiuolo, který mezi lety 1460 až 1470 vytvořil bronzovou sošku s námětem Herkula a Antaea. Toto téma použil i v malbě pro rodinu Medicejů.[116]

---

[113] KOEPPLIN (pozn. 32) 604.

[114] Ibidem 605.

[115] James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha-Litomyšl 2008[2], 156.

[116] Lars Olof LARSSON: Antike Mythen in der Kunst. 100 Meisterwerke, Stuttgart 2010, 39.

Inspirací pro Cranacha se tak stala italská grafika, bronzové plakety a snad i sošky malého formátu.[117] Při tvorbě obrazu s námětem Herkula a Antaea se tak mohl poučit ze soudobé německé plastiky **[62]**.[118]

Dílo s tímto námětem si roku 1517 objednal u Lucase Cranacha Albrecht Pruský. Z dopisu Albrechta Pruského se dovídáme, že vévoda mytologickému obsahu zobrazení, ani názvu Herkulova protivníka nepřisuzoval žádný zvláštní význam. Námět nebyl pro něho tak důležitý jako bojová akce, kterou dílo Herkula rdousícího obnaženého muže **[61]** zobrazovalo.[119] Drasticky zobrazená fyzionomie a prudkost pohybů s komplikovaně zkříženýma nohama připomínají Cranachovu ranou expresivní tvorbu. [120]

3.7.2 Herkules a Omfale [63,64]

Herkules usmrtil svého přítele Ífita, zato byl na tři roky prodán do otroctví k lýdské královny Omfale. Královna Omfale mu ulehčila jeho úděl a udělala z něho svého milence. Už nebyl mužným a statným Herkulem, ale stal se zženštělým mužem. Byl oblékán do ženských šatů a ozdob. Svou lví masku a kyj věnoval královně. Ta mu darovala vřeteno, které bylo znakem ženské práce.

Námět Herkules a Omfale **[63,64]** je většinou zobrazován tak, že Omfale sedí vedle Herkula, kterého hladí. Výměna atributů je u tohoto tématu hlavním poselstvím. Herkules je oblečen do krásně barevných šatů a drží přeslici, vřeteno nebo tamburínu spojovanou s neřestí. V klasickém období antického umění tento námět chybí. Objevuje se až v helénismu, kdy byly předkládány četné varianty legend o Herkulovi.

---

[117] KOEPPLIN (pozn. 32) 611-12.

[118] LADENDORF (pozn. 60) 92.

[119] FOISTER (pozn. 28) 116.

[120]Heribert HUTTER: Lucas Cranach d. Ä. in der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1972, 13.

V renesančním a barokním umění námět poukazuje na nadvládu ženy nad mužem.[121] Toto zobrazení tzv. zvráceného světa či ženské lstivosti bylo velmi oblíbené i v pozdním středověku.[122]

Na Cranachově skice **[63]** je zobrazen Herkules se čtyřmi flirtujícími ženami. Herkules má na sobě urozený oděv a v ruce drží vřeteno. Výměna atributů tu není zřejmá, protože ani jedna z žen nedrží kyj a nemá na sobě lví kůži. Kresba **[63]** podává dobrou představu o vzhledu návrhů, dle kterých Cranachova dílna tuto malbu provedla. Je provedena perem v hnědém tónu, šedě lavírovaná. K redukci postav na malbě **[64]** nedošlo, jen byly dosazeny další detaily jako například mrtvé koroptve v levém rohu a kompozice je v detailech pozměněna. To znamená, že kresba a malba spolu souvisejí. Není jasně prokázáno, zda je to práce Lucase Cranacha staršího, protože podle inkarnátů a hladkého způsobu malby spolupracoval na této malbě pravděpodobně i Lucas Cranach mladší. Tento barevný obraz z Toulouse patří mezi nejznámější z těchto námětů. Na základě antické látky rozvíjel Lucas Cranach a jeho dílna obrazový typ, který je zachován v několika verzích, a to již od roku 1532. Na všech je hrdina obklopen služkami královny Omfale, které mu asistují u přeslice a dokonce mu nasazují ženský čepec.

Láskou zaslepený hrdina byl dříve silný jedinec a nyní je vydán na pospas ženám. Moralizující upomínka je zde vepsána do latinského nápisu na horním okraji obrazu.

Nápis je pozlacený a zní: „HERCVLEIS MANIBVS DANT LYDAE PENSA PUELLAE / IMPERIVM DOMINAE FERT DEVS ILLE SVAE. / SIC CAPIT INGENTIS ANIMOS DAMNOSA VOLVPTAS / FORTIAQVE ENERVAT PECTORA MOLLIS AMOR“, v překladu zní: „Lýdské dívky dávají Herkulovi do rukou denní předení / onen bůh snáší vládu své paní. / Tak lapí škodlivá rozkoš mnoho duší / a ta změkčilá láska vysiluje udatná srdce.“

V různých obrazových podáních Cranachovy dílny jsou zobrazeny mrtvé koroptve, které skoro bez výjimky visí na zdi v levém horním rohu.

---

[121] HALL (pozn. 115) 156-157.

[122] Gerhard ERMISCHER: Cranach als Unternehmer, in:Cranach im Exil, Regensburg 2007, 321.

Tato scéna oslovila skandální výměnou tak zvané ženské a mužské role ve společnosti. Odhalila roli zotročeného hrdiny jako obraz smyslu šílené slasti (insana voluptas), která jako u Lochera a Celtise vedla k obrácení hierarchie.[123] Proto v námětu přidělují lýdské dívky Herkulovi práci. Výměna role dokazuje nepořádek v hodnotách lásky. Náměty s ženskou mocí byly zobrazovány v dalších profánních námětech jako například Pošetilý stařec či Nerovný pár.

Deskový obraz názorně ukazuje, jak byla tato díla prezentována. Žena má na pravém okraji obrazu výřečný pohled. Je představena zároveň v roli moralistky i svůdkyně. S šířkovým formátem a černým pozadím se setkáváme v dalších Cranachových dílech, a to s náměty cizoložnic.

Pravděpodobně měl Martin Luther tento námět před očima, když kázal roku 1532, o pošetilém chování antických hrdinů a tím napomínal nového kurfiřta, Johanna Friedricha Velkomyslného.[124] Malba z roku 1537 **[64]** mohla být objednána v souvislosti s generační výměnou na kurfiřtském dvoře a měla vyzívat nového vládce k morálce a ke ctnosti. Námět patřil v Sasku k oblíbeným, jak dokládají dokumenty z roku 1513 o výzdobě na zámcích Hartenfels u Torgau a Wittenberku.

3.8 Opilý Bakchus s dětmi a dvěma ženami u bečky s vínem [65]

Bakchus byl římským bohem vína, vinné révy, plodnosti a extáze. Ve starověkém Řecku byl nazýván Dionýsem. Jeho jméno poprvé použil Sofoklés v díle O králi Oidipovi. Tento bůh nespoutané přírody a vinné révy vzbuzoval opilost a inspiraci. K uctění boha Bakcha se konaly náboženské slavnosti tzv. bakchanálie. Jejich průběh byl ve znamení velmi volných mravů.

---

[123] ROBERT (pozn. 57) 110-111.

[124] Guido Messling: Das Zeitalter der Reformation, in: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizia und Metsys. Kat.Ausst., Brüssel/Leipzig 2011, 214.

Zpočátku byl uctíván v podobě býka, kozla nebo hada. Při obřadech uctívání boha se konaly orgie, při kterých bylo živé zvíře roztrháno na kusy a jedlo se zasyrova. Bakchus měl ctitelky a ty se nazývaly Mainady či Bakchantky. Byly zobrazovány v určitém tělesném uvolnění. Bakchus byl většinou znázorňován jako obnažený mladý muž s korunou z hroznů a listů vinné révy kolem hlavy. V ruce drží většinou Thyrsos, což je hůl s piniovou šiškou, která je starověkým symbolem plodnosti. Jeho atributy byly břečťan a vinná réva. Ve většině zobrazení je Bakchus opilý. V době humanismu a renesance byl vášnivý Bakchův duch přímým opakem střízlivé jasnosti rozumu v osobě Apollóna.[125] Tento bůh je spojován s divokostí, zuřivostí a šílenstvím. Byl bohem pro široké vrstvy lidu, především v roli vykupitele od všech starostí.

Obraz s tímto námětem **[65]** byl datován rokem 1530 a signován Cranachovým hadem. Cranachova malba měla zábavnou formou evokovat humanistický text pro studenty s názvem „Triumf Baccha“, který byl publikován roku 1511.

Námět byl vytvořen podle dřevorytu Hanse Baldunga Griena, ale představen jako „dětské bakchanálie“. Bakchus zde sedí jako smějící se publikum na levé straně obrazu. Děti jsou zobrazeny v rozepři a zároveň se baví kolem kádě s vínem. Na obraze jsou namalovány dvě mladé ženy. Jedna z nich v popředí obrazu opojeně odpočívá se dvěma dětmi. Druhá obsluhuje další malé děti za kádí s vínem. Za hlavní scénou je průhled do krajiny. Podobný průhled do krajiny použil malíř i u námětu Faunova rodina. Obraz se dochoval pouze v jednom exempláři. Z tohoto důvodu nelze učinit srovnání.

---

[123] ROBERT (pozn. 57) 110-111.

[124] Guido Messling: Das Zeitalter der Reformation, in: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizia und Metsys. Kat.Ausst., Brüssel/Leipzig 2011, 214.

[125] HALL (pozn. 115) 69.

3.9 Apollón a Diana, Diana a Aktaión [66-70]

Apollón i Diana patří mezi dvanáct olympských bohů a bohyň. Apollón symbolizoval racionální a civilizovanou stránku lidské přirozenosti a byl protikladem k Bakchovi. Později se stal slunečním bohem Héliem, který každý den se svým vozem brázdil oblohu. V umění zobrazoval ideál mužské krásy a to v podobě mladého muže (bez vousů s dlouhými vlasy). Na hlavě měl vavřínový věnec. Většinou bývá zobrazován nahý nebo v dlouhé tunice.

V 15. století ovlivnil zobrazování Apollóna nález helénistické sochy v Římě, která zaujímá postoj se zvednutou rukou, jako by právě vystřelila z luku šíp. Apollónovy atributy byly luk, šíp a toulec, dále lyra nebo jiný strunný nástroj. Byl patronem poezie, hudby a vůdcem Múz. Mezi jeho atributy patří ještě pastýřská hůl, která značí ochránce stád; labuť, která je symbolem krásy; koule poukazující na univerzálnost; podoba vlka.

Diana byla původně bohyní Země a jejím úkolem bylo opatrování divokého života. Později byla ztotožněna s bohyní Měsíce. Narodila se Jovovi a Létě a zároveň byla sestrou Apollóna. Bývá zobrazována jako lovkyně se štíhlou a vysokou postavou v krátké tunice, se spletenými vlasy. Nosí u sebe luk, toulec nebo oštěp. Je doprovázena psy nebo jelenem. Atribut (srpek měsíce) nosí nad čelem. Sama personifikuje čistotu, proto ke své ochraně nosí štít, aby nemohla být zasažena šípem lásky. Alegorické zpodobení čistoty je protikladem k žádostivé Venuši. U Apollóna a Diany nalezneme touhu po idylickém životě. Znázornění slunečního boha a měsíční bohyně značí alegorii střídání dne a noci. Někdy je Apollón představen na oblaku, v zářivém slunečním světle a drží lyru. Diana sedí vedle něho ve stínu.

Okolo roku 1530 **[66,68]** změnil Lucas Cranach způsob zobrazení lidského těla, a to u obrazů Apollóna a Diany.[126] Inspiroval se mědirytinou Jacopa de ´ Barbariho **[69,70]** z roku 1500.

[126] Elke Anna WERNER: Cranach und Italien, in: in: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizia und Metsys. Kat.Ausst., Brüssel/Leipzig 2011, 39-40.

Podobný námět zhotovil krátce nato Albrecht Dürer **[70]**. Zatímco Jacopo de´ Barbari zobrazuje Apollóna a Dianu jako božstva Slunce a Měsíce, tak Albrecht Dürer prezentuje perfektní ztvárnění mužského a ženského aktu. Lucas Cranach ve své malbě provedené o více než 20 let později sloučil motivy obou kompozic do jedné.[127] Na rozdíl od vzorů vede Lucas Cranach ve dvou ze tří verzí šíp přesně ve výšce očí, čímž je zakrývá. Držení ruky při míření zbraní i pohled střelce odpovídá realitě, neboť u výše zmíněné mědirytiny se lučištník nedívá ve směru střelby. Výběrem námětu Apollóna zprostředkoval Lucas Cranach nové pohledy na znovuzrozené antické příběhy v zaalpském křesťanském světě.

Námět Diany a Aktaióna **[67]**nalezneme v Ovidiových Metamorfózách. Příběh popisuje Aktaióna, vnuka thébského krále, jak při lovu v lese objevil jeskyni, kde se koupala Diana se svými družkami. Zahlédl ji nahou a z toho důvodu ho bohyně lovu potrestala smrtí. Proměnila ho v jelena a vlastní psi ho roztrhali. Lucas Cranach vložil do kompozic Apollóna s Dianou jelena z mýtu, aniž by bylo jasné, jestli je to Aktaión nebo ne. Tato scéna pobuřovala především z toho důvodu, že nahá žena seděla na jelenovi.[128] Toto zpodobení ženské postavy může připomínat Venuši, která si vyndává trn z nohy, jak bylo známo z antického umění (např. Spinario). Okolo postav je komponována lesní krajina, podobně jako u námětu Faunovy rodiny.

U malby z roku 1550 **[67]** není úplně jasné, jestli ji vytvořil Lucas Cranach starší nebo mladší. Podle historických pramenů bylo za plátno s Dianou zaplaceno roku 1552 v Augsburku Cranachovi staršímu. Obrazy s námětem lovu měla šlechta v oblibě.[129]

---

[127] WERNER (pozn. 126) 39-40.

[128] Ibidem.

[129] KOEPPLIN (pozn. 32) 604.

3.10 Pramen mládí [71]

Pramen je zdrojem živé vody a symbolicky značí zdroj duchovního života a spásy. V zahradě lásky z něj vyvěrá řeka života. Je inspirován římským mýtem, který se objevil ve středověké francouzské literatuře. Nymfa Juventus byla proměněna Jovem v pramen, který měl schopnost omladit ty, co se v něm smočí. Staří lidé obojího pohlaví vstupují do pramene a vynořují se jako mladí, objímají se, radují nebo tančí.[130] Nad pramenem bývá postava Kupida, která představuje lásku.

Mytologický obraz Pramen mládí **[71]** vytvořil Lucas Cranach v roce 1546. V jeho díle je zobrazeno hledání věčného mládí, které nutí staré a vrásčité ženy, aby se nechaly dovést k pramenu na vozech, trakařích nebo dokonce donést na zádech mužů, kteří je obstarávají spolu s mladšími ženami. Po koupeli vystupují z vody v mladistvé kráse. Na tomto obraze spatřujeme tři scény v jednom.

Malíř zde zobrazil bazén, který po celém obvodu rámují dva schody a okolo něho je krajina posetá oblázky. Stejné oblázky nalezneme i v jiných Cranachových obrazech (Lukrécie, Venuše). Ve střední části malby je zachycena scéna z hlavního námětu a nalezneme zde symbolické znaky. Uprostřed fontány je bohatě zdobený vodotrysk, na němž majestátně stojí bohyně Venuše se synem Amorem. Božská dvojice je umístěna doprostřed celého výjevu a ze sloupku, na kterém stojí, vytéká pramen mládí. Na levé straně po kamenité a neplodné zemi jsou ke koupeli přiváženy stařenky. V druhé polovině obrazu se objevují jako mladé dívky, které se baví. Nachově zbarvený inkarnát, jenž omládnutím získaly, je odlišuje od starých žen. Jedna z dívek leží na schodě bazénu v poloze odpočívající nymfy. Vedle fontány je vpravo umístěn veliký stan, kam zve dívky oblečený muž. Na louce je připravena slavnostní tabule a probíhá dvorská zábava. Stromy na obraze jsou hojně obtěžkány hrozny. Muži neomládli, dokazují to jejich šedé vousy. Vlevo dole je na trávníku namalován seříznutý kmen stromu s mladým výhonkem jako protiklad bujně rozrostlého křoví naproti, ve kterém se schovávají milenci. Ti mají symbolizovat nový život.

---

[130] HALL (pozn. 115) 246, 371.

Elena Likhovodová se domnívá, že zobrazený pár představuje saského kurfiřta Johanna Friedricha Velkomyslného a jeho manželku Sibyllu, kteří roku 1546 slavili dvacáté výročí svatby.[131]

Podobný starý kmen vložil roku 1509 do dřevorytu Odpočinek na útěku do Egypta. Vysvětlení můžeme najít ve spise „Riforma" od Cesara Ripiho, kde je uváděn význam znovuobnovení života.[132] Tento emblematický motiv přijaly dynastie vládců, především proto, aby projevily své regenerační schopnosti.[133] Krajina v zadním plánu je rozdělena na dvě části, které jsou v protikladu (stará a nová, chudá a hojná, šedá a pestrá). Ten vyjadřují tmavá oblaka, i šedá skalní stěna se zobrazeným starým městem. Na druhé straně obrazu je umístěn most, který spojuje město s úrodnou planinou. V takto znázorněném „obnovení" je spatřován přechod středověku do renesance. Autor se snaží ukázat, že s omlazením se vyskytuje i nová forma života.

Scéna odpovídá textům literární a ikonografické tradice. Umělec se odchýlil od tradičního námětu tím, že omezil omlazení pouze na ženy.[134] Těmito náměty byly zdobeny hřebeny ze slonoviny, skříňky a truhly, gobelíny, na dřevoryty, rytiny. Hans Sachs sepsal roku 1507 spis Sen o pramenu mládí, ve kterém je popisováno, že při vstupu do fontány lidé ztrácí starou kůži. Cranachův obraz byl posuzován ve smyslu humanistické alegorie lásky, svatební koupele nebo pozemského ráje.[135]

---

[131] Martin WARNKE: Cranachs „Wiedererwachsung" Bemerkungen zum Berliner „Jungbrunnen", in: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern, Berlin/München 2009, 76.

[132] Ibidem 74.

[133] Ibidem 75.

[134] Ibidem 73.

[135] Ibidem 73.

3.11 Tři Grácie [72,73]

Římské bohyně půvabu byly srovnávány s řeckými Charitkami. Většinou byly považovány za dcery Dia a Eurynome. Eurynome byla dcerou Okeana a jednou z nejstarších božstev, které Zeus přemohl. V antických Athénách byly známy dvě Charitky Auxó (Rostoucí) a Hégemoné (Kráčející vpřed). Charitky byly označovány i jako dcery Nebe, Uranu, Slunce a měsíčního světla (Hélia a Aiglé). Ve starověkém Římě bylo vysvětlováno slovo charis dvěma způsoby. Na jedné straně jako venus (krása) a na druhé jako gratia (přízeň a dík).

Podle Pausánia měly v Arkadii na těžko přístupném místě chrám, který byl otvírán jednou za rok. Tři Grácie personifikovaly trojjedinou Afroditu.[136] V dřívějších dobách bývaly oblečené, později byly zpodobovány nahé. Jejich typicky známé zobrazení se skládá ze tří postav, z nichž dvě krajní jsou namalovány čelně a prostřední zády. V genealogiích se o charitkách mluvilo jako o dcerách Noci a Erebu nebo jako o dcerách Léthé (řeky Zapomnění v podsvětí). V Boiótii o nich zpíval Hesiodos a velký boiótský básník Pindaros. Byly zde považovány za tři královny z Orchomenu a jejich podoba byla přenesena do tří neotesaných kamenů, které se jmenovaly „Aglaia“ (Skvost), „Eufrosyné“ (Radost) a „Thalia“ (Hojnost). Ty spadly králi Eteokleovi z nebe. Měl tři dcery, které se jmenovaly „Trittai“ (Trojité). Když předváděly Charitkám svůj tanec, nevšimly si studny a spadly do ní. Země se nad nimi slitovala a na daném místě vyrostla květina („Trittai“). Příběh o třech kamenech se snaží objasnit nebeský původ Charitek. Druhý příběh o zmizení ve studni poukazuje na spojitosti s vodními hlubinami a podsvětím. V Lakónii byly uctívány dvě Charitky. Jmenovaly se „Kléta“ (Přivolávaná) a „Faenna“ (Zářivá).[137]

Tři Grácie personifikovaly půvab a krásu, zároveň doprovázely Afroditu, Dionýsa, Apollóna a další bohy. Cítily se rády ve společnosti Múz a Hór. V umění jsou často považovány za služebnice Venuše a přejímají její atributy růži, myrtu, jablko a kostky.

---

[136] Karl KERÉNYI: Mytologie Řeků I, Příběhy bohů a lidí, Praha 1996, 80.

[137] Ibidem 81.

V Senecově líčení jsou popisovány jako nahé či oblečené, usmívající se dívky, které symbolizovaly trojitou stránku štědrosti či dobrodiní (dávání, přijímání a obětování darů).[138]

Jejich nejranější zobrazení je známo z pompejských nástěnných maleb. Ve starověku, pozdním středověku a renesanci byly nejvíce zobrazovány jako nahé mladé ženy nebo jako součást doprovodu Venuše. V 15. století byly florentskými humanisty považovány za tři stádia lásky: ztělesnění cudnosti, krásy a lásky. Obvykle obsahují nápis „Castitas, Pulchritudo, Amor".[139] Jejich alegorický význam se změnil mezi 16. a 18. stoletím, kdy reprezentovaly morální vlastnosti jako je láska, přátelství a velkomyslnost.

Dochovaly se tři obrazy Lucase Cranacha s námětem Tří Grácií. Na prvním z obrazů jsou tři postavy mladých žen, z nichž jedna drží v ruce jablko **[72]**. To odkazuje k námětu bohyní z Paridova soudu. V dalším díle z roku 1531 ozdobil jednu z žen kloboukem s brkem a všem Gráciím přimaloval náhrdelníky. Na třetím obraze **[73]** z roku 1535 stojí obnažené Grácie na úzké balustrádě. Stylově se přibližují k sochařskému ztvárnění. Lucas Cranach ve všech svých kompozicích zobrazil každou postavu z jiného pohledu, což může identifikovat zpodobení ženské krásy. Grácie se chovají, jakoby byly v živé diskuzi, aniž by se pohledem a gesty setkaly. Jejich vlastní soulad je zdůrazněn dlouhým závojem, jehož konce drží vnější postavy na úrovni boků. Postava umístěna do středu kompozice (obraz z roku 1535) má nejpozoruhodnější pózu, dívá se nahoru a zároveň na stejné místo ukazuje ukazováčkem pravé ruky. Odpovídá personifikaci Pravdy od Sandra Botticelliho na obraze Pomluva Apella ve Florencii.[140] Dílo mohlo představovat nějaký alegorický vzkaz.

---

[138] HALL (pozn. 115), 454.

[139] Ibidem 454.

[140] Bodo BRINKMANN: Lucas Cranach der Ältere, Frankfurt a. M. 2007, 115.

Závěr

Bakalářská práce „Mytologické náměty v díle Lucase Cranacha staršího“ pojednává o profánním zobrazení a mytologické ikonografii v kontextu tehdejší doby. Všechna jeho dosud nalezená díla s tímto námětem byla vytvořena v době, kdy maloval a tvořil na dvoře saských kurfiřtů.

V úvodu práce je krátce přiblížena a vysvětlena situace a podmínky v historickém, kulturním a společenském kontextu. Po všeobecném přiblížení tématu je zařazena kapitola o životě a tvorbě umělce. Lucas Cranach patřil mezi zakladatele podunajské školy. V jeho díle lze spatřit vlivy Albrechta Dürera, italského a nizozemského umění. Mimořádně důležitým bodem v jeho životě bylo seznámení s humanistickými učenci, pod jejichž vlivem tvořil a používal staré i nově objevené náměty. V krátkosti je v práci shrnuta situace na saském dvoře a vliv humanismu v německých zemích. Humanismus spojoval především křesťanské příběhy s antickými tématy. Postupně bylo objevováno antické umění a jeho duchovní svět. Nový směr umění vycházel ponejvíce z literárních pramenů antiky. Samotný malíř Lucas Cranach je přirovnáván humanistou Christopherem Scheurlem k antickému malíři Apellovi. Ačkoli se ve Vídni pohyboval v okruhu humanistických učenců, žádný z obrazů té doby nemá mytologický ani alegorický námět. Jeho raná tvorba popisuje především křesťanské příběhy. Je zde brán zřetel na německo-humanistický zájem o dynastické dějiny, které spojovaly nově objevenou germánskou minulost s antikou.

Práce představuje obecný pohled na mytologické náměty v díle Lucase Cranacha, nejčastější zobrazení, způsob zpracování, typy formátů a pozadí. Oblíbenost těchto témat v daném období byla veliká. Profánní mytologická zobrazení prošla určitým vývojem, který je v práci popsán. Invence a vlivy v tvorbě byly použity nejen z převzatých antických vzorů, ale i z dobových spisů. Mytologické podtexty v dílech sloužily k morální obnově a napomáhaly dalšímu antickému vzdělávání.

V dalším popisuje práce podrobně každý mytologický námět vytvořený jím nebo dílnou. Jedná se o Paridův soud, Venuše, Odpočívající nymfa, Lukrécie, Stříbrný a Zlatý věk, Faunova rodina, Herkules a Antaeus, Herkules a Omfale, Bakchus, Apollón a Diana, Diana a Aktaeon, Pramen mládí a Tři Grácie.

Mytologický námět Paridova soudu popisuje zobrazený mýtus. Jsou zde uvedeny literární náměty, z kterých mohl umělec vyjít. Díla jsou porovnána podle námětu, včetně jejich ikonografie.

Venuši zobrazil v její prvotní funkci a to jako bohyně planet a v dalším pak její morální ctnosti. Poprvé byl vytvořen ženský akt v životní velikosti na sever od Alp. Děl s podobným tématem vytvořil více a do každého vepsal moralizující nápis. Na počátku 16. století rozšířil tvorbu o nový námět se zobrazením Venuše a Amora jako zloděje medu. Především u těchto děl je uváděna moralizující formulka o krátké a pomíjivé radosti, která je doprovázena bolestmi a škodami. Zobrazování Venuší bylo jedním z nejdůležitějších mytologických námětů, v té době jich vznikalo velké množství a to pouze s malými kompozičními změnami.

Dalším popisovaným námětem je Odpočívající nymfa, jejíž zobrazení vychází z antické sochařské tradice, se kterou se Cranach seznámil prostřednictvím ostatních umělců.

Z římských dějin často používal námět Lukrécie, která byla přirovnávána ke křesťanské Juditě. Lucas Cranach ji zobrazoval buď jako sebevraždící se polopostavu s krajinným pozadím nebo jako celou figuru na černém pozadí.

Zlatý a Stříbrný věk jsou kompozice tvořeny z osob v zahradách. U obou námětů jsou tu vyvozeny domněnky o minulosti Germánů v Durynsku. Vycházejí ze spisů vytvořených humanisty. Faunova rodina je zvláštním námětem, poněvadž je zde poukázáno na „divoké lidi“, kteří byli zkulturněni podle humanistů nalezením ohně a vznikem rodiny. Nová doba renesance přinesla námět Herkula a Antaea. Naproti tomu Herkules a Omfale byl znám již od helénismu a statný hrdina je zde zobrazen v ženské roli při práci. Moralizující upomínka v podobě latinského nápisu varuje před zaslepením láskou. U Opilého Bakcha se dochovalo pouze jedno dílo, které je považováno za dětské bakchanálie. Apollón a Diana představují krásné lidské tělo, které je spojováno s božstvem Slunce a Měsíce.

Pramen mládí zobrazuje jeden z posledních mytologických námětů (malován teprve v roce 1547) a ukazuje přeměnu stáří na mládí. Z tradičního mýtu převzal pouze proměnu žen.

Námět Tří Grácií a jeho zobrazení je známo již od antiky a od Lucase Cranacha se dochovaly tři malby s tímto námětem. U těchto tří aktů namaloval klasický ideál krásy těla.

Práce měla za cíl shrnout mytologické náměty v tvorbě Lucase Cranacha staršího, dohledat ikonografické interpretace a kontexty. V každém případě lze konstatovat, že Lucas Cranach starší se pohyboval mezi humanisty a pravděpodobně s nimi diskutoval o možných alegorických zobrazeních ctností, morálky či dějin germánského dávnověku. Mytologickými díly pak byly zprostředkovány antické náměty do křesťanského světa na sever od Alp.

S politováním lze konstatovat, že v českých sbírkách není žádné z mytologických děl Lucase Cranacha staršího.

Seznam použité literatury

Augusta-Boularot Sandrine/Buffard-Moret Brigitte/Collognat Annie/Flamarion Edith/Haddad-Wotling Karen/Monchâtre Nicole/Martin René: Slovník řecko-římské mytologie a kultury, Praha 1993

Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002

Brinkmann Bodo: Lucas Cranach der Ältere, (kat.výst.), Frankfurt a. M. 2007

Carroll John: Humanismus. Zánik západní kultury., Brno 1996, 7-27

Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur, (kat.výst.), Berlin/München 2009

Encyklopedie antiky, Praha 1974

Ermischer Gerhard /Tacke Andreas: Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht-Schatskammer-Residenz, (kat.výst.), Regensburg 2007

Flechsig Eduard: Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt (Leipzig 1900), Reprint USA 2010

Friedländer Max J./Rosenberg Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932

Giebelová Marion: Tajemství antických kultů, Liberec 2009

Gosslar Anna: Lucas Cranach d.Ä. und humanistische Strömungen seiner Zeit, München 2009

Hall James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha-Litomyšl 2008[2]

Hegdenreich Gunnar, Lucas Cranach the Elder. Painting materiále, techniques and workshop practise, Amsterdam University 2007

Hutter Heribert: Lucas Cranach d. Ä. in der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1972

Hinz Berthold: Cranach, Lucas, in: SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 22, München/Leipzig 1999

Hintzenstern Herbert: Lucas Cranach d. Ä., Altarbilder aus der Reformationszeit, Berlin 1972

Chamonikola: Pod znamením okřídleného hada, (kat.výst.), Praha 2006

Jahn Johannes: Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955

Kerényi Karl: Mytologie Řeků I. Příběhy bohů a lidí, Praha 1996

Kérenyi Karl: Mytologie Řeků II., Příběhy hérόů, Praha 1998

Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974

Larsson Lars Olof: Antike Mythen in der Kunst. 100 Meisterwerke, Stuttgart 2010

Lexikon der Antike, Leipzig 1971

Lüdecke Heinz, Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit., Berlin 1953

Lüdecke Heinz, Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit., Berlin 1953

Maaz Bernhard: Cranach in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, München 2010

Marx Harald/Mössinger Ingrid: Cranach, (kat.výst.), Dresden 2006

Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011

Mytologie. Mýty, pověsti a legendy. Praha 2005

Neškudla Bořek: Encyklopedie bohů a mýtů starověkého Říma a Apeninského poloostrova, Praha 2004

Posse Hans, Lucas Cranach d.Ä., Wien 1942

Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007

Schade Werner: Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne, (kat.výst.), Ostfildern 2003

Schade Werner: Malerfamilie Cranach, Berlin 1974

Schade Werner: Lucas Cranach der Ältere – Zeichnungen, Leipzig 1972

Vernant Jean-Pierre: Vesmír, bohové, lidé. Nejstarší řecké mýty. Paseka Praha-Litomyšl 2001

Seznam příloh

1. Lucas Cranach st., Autoportrét, 1531, olejomalba na dřevě, 45,4 x 35,6 cm, Altertümer, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfal-Direktion Burgen, Schlösser. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 75.

2. Lucas Cranach st., Signum Lucase Cranacha st. - detail z Portrétu Kathariny z Mecklenburku, 1514, olejomalba na dřevě, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Reprodukce z knihy: Marx Harald/Mössinger Ingrid: Cranach, (kat.výst.), Dresden 2006, 91.

3. Lucas Cranach st., Signum Lucase Cranach st., perokresba, Aschaffenburg, Ines Otschik. Reprodukce z knihy: Ermischer Gerhard /Tacke Andreas: Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht-Schatskammer-Residenz, (kat.výst.), Regensburg 2007, 29.

4. Lucas Cranach st., Ukřižování „Schottenkreuzigung", okolo 1500, olejomalba na dřevě, 58,5 x 45 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 110.

5. Lucas Cranach st., Odpočinek na útěku do Egypta, 1504, olejomalba na dřevě, 70 x 52,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 20.

6. Lucas Cranach starší, „Paridův soud", 1508, dřevoryt, 370 x 260 mm, Stuttgart, Staatsgalerie Graphische Sammlung. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 196.

7. Neznámý mistr, „Paridův soud" (IVDICIVM PARIDIS), dřevoryt, in: Darius Phrygius, „Bellum Troianum", Wittenberg 1502, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 205.

8. Neznámý mistr (Meister mit den Bandrollen), okolo 1470, In: Iudicium Paridis Troiani de tribus d. /Venere Iunone & Pallade per Cantalycium. Wittenberg, Hermann Trebelius 1504. Bonn, Universitaetsbibliothek. Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde–Zeichnungen–Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 615.

9. Lucas Cranach st., Paridův soud, 1527/1530, skica, 20,1 x 14,4 cm, Brunschwick, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen. Reprodukce z knihy: Hegdenreich Gunnar, Lucas Cranach the Elder. Painting materiále, techniques and workshop practise, Amsterdam University, 2007, 24.

10. Lucas Cranach st., Paridův soud, okolo 1513, olejomalba na dřevě, 43 x 32,2 cm, Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 46.

11. Lucas Cranach st., Paridův soud, 1527, olejomalba na dřevě, 50,5 x 38 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 190.

12. Lucas Cranach st., Paridův soud, 1530, olejomalba na dřevě, 35 x 24 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Marx Harald/Mössinger Ingrid: Cranach, (kat.výst.), Dresden 2006, 66.

13. Hans Burgkmair, 1506, Idealizace Maxmiliána I., dřevoryt, 34,3 x 23,1 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung. Reprodukce z knihy: Gosslar Anna: Lucas Cranach d.Ä. und humanistische Strömungen seiner Zeit, München 2009, V.

14. Lucas Cranach st., Venuše a Amor, 1509 (chybné 1506), dřevoryt, 280 x 200 mm, Berlin, Staatliche Museen Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 215.

15. Neznámý autor, Planetengöttin, kolem 1500, dřevoryt, in: „Practica von Leuptzig“ . Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 646.

16. Jacopo de Barbari, „Victoria a Gloria“, okolo 1498-1500, mědiryt, 181 x 123 mm, Wien Albertina. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 211.

17. Lucas Cranach st., Venuše a Amor, 1509, olejomalba na dřevě (přeneseno na plátno), 213 x 102 cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007, 19.

18. Albrecht Dürer, Venuše a Amor jako zloděj medu (kopie), 1515/25, kresba v hnědém tónu lavírovaná, London, The Britisch Museum, Department of Prints and Drawings. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 188.

19. Neznámý umělec, „Venus felix“, římský mramor 2.st.n.l., Řím, Vatikánská muzea, Galleria delle Statue. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 225.

20. Wilhelm van Haecht, „Kabinet Cornelia van der Geet“ (detail: deskový obraz „žena při koupeli“ z okruhu Jana van Eycka), olejomalba na dřevě, 1628, Antwerpy, Rubenshaus. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 224.

21. Benedetto Montagna, Venuše, 1500/08, mědiryt, 279 x 141 mm, London, The Britisch Museum, Department of Prints and Drawings. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 187.

22. Lucas Cranach st., Venuše a Amor, 1520, olejomalba, dřevo, Princeton Art Museum. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 38.

23. Lucas Cranach st., Venuše a Amor, 1531, olejomalba na dřevě, 176 x 80 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 71.

24. Lucas Cranach st., Venuše a Amor jako zloděj medu, 1530, olejomalba na dřevě, 57 x 38 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007, 78.

25. Lucas Cranach st., Venuše a Amor jako zloděj medu, okolo 1530, olejomalba na dřevě, 82 x 55,8 cm, London, The National Gallery. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007, 79.

26. Lucas Cranach st., Venuše a Amor jako zloděj medu, 1534, olejomalba na dřevě, 49,5 x 34 cm, München, Bayerische Staatsgemälde Sammlungen. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007, 83.

27. Lucas Cranach st., Venuše, 1532, olejomalba na dřevě, Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut. Reprodukce z knihy: Friedländer Max J./Rosenberg Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932.

28. Lucas Cranach st., Venuše v krajině, 1529, olejomalba na dřevě, 38 x 25 cm, Paris, Musée de Louvre. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007, 82.

29. Lucas Cranach st. (dílna ?), Venuše, 1532, olejomalba na dřevě, 48 x 24 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Marx Harald/Mössinger Ingrid: Cranach, (kat.výst.), Dresden 2006, 82.

30. Neznámý mistr, „Brunnen der Venus“, dřevoryt, 1499, In: Francesco Colonna, „Hypnerotomachia“, The strife of Love in a dream, London 1592, fol. 35r.,(Originál in: Francesco Colonna, Hypnerotomachia

Poliphili, Venedig 1499, fol.32 r., Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 236.

31. Neznámý umělec, „Spící Ariadna“ (Kleopatra), mramor 1. polovina 2. st.n.l., Řím, Vatikánská muzea, Galleria della Statue. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 235.

32. Jacopo de Barbari, „Nymfa“, kresba, okolo 1500, Florenzie, Uffizzi. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 235.

33. Albrecht Dürer, „Ležící nahá žena“, 1501, perokresba, Wien, Albertina. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 235.

34. Lucas Cranach st., Odpočívající nymfa, 1518, olejomalba na dřevě, 59 x 92 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007, 33.

35. Lucas Cranach st., Odpočívající nymfa, 1525/1530, olejomalba na dřevě, 73 x 119 cm, Schloβ Rohonoz Sammlung Thyssen-Bornemissa. Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 289.

36. Lucas Cranach st., Odpočívající nymfa, po 1537, olejomalba na dřevě, 48,4 x 72,8 cm, Washington, National Gallery of Art. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 37.

37. Lucas Cranach st., Odpočívající nymfa, 1515/20, olejomalba na dřevě, Preuβische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Jagdschloss Grundwald. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 36.

38. Lucas Cranach st., Odpočívající nymfa, 1525, hnědá kresba, šedě lavírovaná, 116 x 206 mm, ztracena (dříve Dresden, Staatliche Kunstsammlungen). Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 429.

39. Albrecht Dürer, Odpočívající nymfa, 1514, lavírovaná kresba. Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 427.

40. Lucas Cranach st., Lukrécie, dvě kresby z 1525/30, hnědá perokresba 131 x 95 mm, 134 x 96 mm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 149.

41. Lucas Cranach st, Lukrécie, 1510/13, olejomalba na dřevě, 60 x 47 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 34.

42. Francesco Francia, Lukrécie, 1505/06, olejomalba přenesena na plátno, 64 x 48 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemaeldegalerie Alte Meister. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 34.

43. Lucas Cranach st., Lukrécie, 1529, olejomalba na dřevě, 56,5 x 38 cm, Potsdam, Stiftung Preuβische Schlösser und Gärten. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007, 80.

44. Lucas Cranach st., Lukrécie, 1532, olejomalba na dřevě, 37,5 x 24,5 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 667.

45. Lucas Cranach st., Lukrécie, 1529, olejomalba na dřevě, Housten (Texas), The Museum of Fine Arts. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 58.

46. Lucas Cranach st., Lukrécie, 1533, olejomalba na dřevě, 37,3 x 23,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 189.

47. Lucas Cranach st., Zlatý věk, okolo 1530, olejomalba na dřevě, 73,5 x 105,5 cm, München, Alte Pinakothek. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 48.

48. Lucas Cranach st., Zlatý věk, okolo 1530, olejomalba na dřevě, 75 x 105 cm, Oslo, National Gallery. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 49.

49. Lucas Cranach st., Stříbrný věk, okolo 1530, olejomalba na dřevě, 57 x 37 cm, London, National Gallery. Reprodukce z knihy: Friedländer Max J./Rosenberg Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932.

50. Lucas Cranach st., Stříbrný věk, 1527, olejomalba na dřevě, 53 x 38 cm, Weimar, Kunstsammlungen Weimar. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 253.

51. Antonio Pollaiuolo, „Boj deseti nahých mužů“, 1471-1472, mědiryt, Zürich, Graphische Sammlung der Eidgenoessischen Technischen Hochschule. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 258.

52. Hans Sebald Beham, „RAPTVS HELENAE“, 1546-1550, mědiryt, München, Staatliche Graphische Sammlung. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 256.

53. Heinrich Aldegrever, „HECTOR TROIANUS“, 1532, mědiryt, Münster, Landesmuseum. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 257.

54. Barthel Beham, „Nazí bojovníci“, (boj 18ti nahých můžů), 1528-1530, mědiryt, München, Staatliche Graphische Sammlung. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 257.

55. Lucas Cranach st., Faunova rodina, okolo 1528, olejomalba na dřevě, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1977, 317.

56. Lucas Cranach st. Faunova rodina, 1531, olejomalba na dřevě, 44 x 34 cm, Kreuzlingen, Heinz Kisters Sammlung. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation, München 2007, 59.

57. Lucas Cranach st., Faunova rodina, okolo 1530, olejomalba na dřevě, 27 x 18 cm, Donauschinken, Fürstenbergische Sammlung. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 239.

58. Jacopo de Barbari, Satyrova rodina, 1503-1504, mědiryt, Wien, Albertina. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 241.

59. Albrecht Dürer, Satyrova rodina, 1505, mědiryt, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Reprodukce z knihy: Bierende Edgar: Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus, München 2002, 241.

60. Lucas Cranach st., Smrt Marca Curtia, okolo 1507, mědiryt, 63 x 61 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 151.

61. Lucas Cranach st., Herkules a Antaeus, 1520/1530, olejomalba na dřevě, 26,5 x 17,5 cm, München, A. S. Drey

Lucas Cranach st., Herkules a Antaeus, olejomalba na dřevě, 39 x 26,5 cm, Wien, Akademie der bildenden Künste . Reprodukce z knihy: Schade Werner: Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne, (kat.výst.), Ostfildern 2003.

62. Německý neznámý umělec, Herkules a Antaeus, okolo 1510, zlacená bronzová plastika, München, Bayerisches Nationalmuseum. Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 611.

63. Lucas Cranach st., Herkules a Omfale, okolo 1537, lavírovaná perokresba, 146 x 209 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 214.

64. Lucas Cranach st., Herkules a Omfale, 1537, olejomalba na dřevě, 120,5 x 83,4 cm, Toulouse, Fondation Bemberg. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 214.

65. Lucas Cranach st., Opilý Bacchus, 1530, olejomalba na dřevě, 58 x 39 cm, A.Berg Portland (Oregon). Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 299.

66. Lucas Cranach st., Apollón a Diana, 1530, olejomalba na dřevě, 51 x 36 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 39.

67. Lucas Cranach st. nebo Lucas Cranach ml., Diana a Aktaión, okolo 1550, olejomalba na dřevě, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Reprodukce z knihy: Koepplin Dieter/Falk Tilman: Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik, Bände 1-2, (kat. výst), Stuttgart 1974, 603.

68. Lucas Cranach st., Apollón a Diana, okolo 1530, olejomalba na dřevě, 45 x 31 cm, Brüssel, Musées royaux des Beau-Arts de Belgique. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 40.

69. Lucas Cranach st., Apollón a Diana, 1530, olejomalba na dřevě, London, The Royal Collection London

Jacopo de Barbari, Apollón a Diana, okolo 1500, mědiryt, 157 x 97 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 39.

70. Jacopo de Barbari, Apollón a Diana, okolo 1500, mědiryt, Amterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Albrecht Dürer, Apollon a Diana, 1503/04, mědiryt, 115 x 70 mm, Bibliotheque Royale de Belgique Brüssel, Cabines des Estampes. Reprodukce z knihy: Messling Guido: Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys., (kat.výst.), Brüssel/Leipzig 2011, 192.

71. Lucas Cranach st., Pramen mládí, 1546, olejomalba na dřevě, 121 x 184 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Reprodukce z knihy: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur, (kat.výst.), Berlin/München 2009, 74.

72. Lucas Cranach st., Tři Grácie, okolo 1530, olejomalba na dřevě, 57,8 x 38 cm, soukromá sbírka

Cambridge. Reprodukce z knihy: Proske Mirela: Lucas Cranach der Ältere. Der Maler der Reformation,

München 2007, 81.

73. Lucas Cranach st., Tři Grácie, 1535, olejomalba na dřevě, Richmond, sbírka Sir Herbert Cook.

Reprodukce z knihy: Friedländer Max J./Rosenberg Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932 .