

## **THEA VIGNAU-WILBERG**

### **IN EUROPA ZU HAUSE. NIEDERLÄNDER IN MÜNCHEN UM 1600**

München, Hirmer Verlag 2005, 454 s., čb. obr., biogr., bibliogr.

Od 12. října 2005 do 8. ledna 2006 se v Nové pinakotéce v Mnichově konala výstava In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600.<sup>1</sup> Pro ty, kdo umění této doby znají důvěrněji, měla zvláštní „appeal“. Její realizací se v mnichovské Státní grafické sbírce loučila se svou dlouholetou činností Thea Vignau-Wilbergová, historička umění, vynikající znalkyně miniatur, kreseb, grafiky a v neposlední řadě také ikonografie uvedené doby. Její profesní kariéra jako by byla dána osudy umělců představených na této výstavě. I ona, původem z Nizozemska, se usadila v Mnichově a její odchod z aktivní služby nemohl být završen důstojněji než výstavou věnovanou tématu, na které se soustředila podstatnou částí své profesní kariéry.<sup>2</sup>

Wittelsbašská rezidence v Mnichově se už od poloviny 16. století stala významným uměleckým centrem, které nabízelo výhodnou příležitost k uplatnění umělcům z jiných zemí. Mnozí z nich sem přišli z Florencie, kde pod vůdčími osobnostmi, malířem Giorgiem Vasarim a sochařem Giambolognou, pracovali severští umělci, především Nizozemci, ale i Němci. Ti se stali vítanými posilami, když se majitelé urozených dvorů v Záalpi rozhodli proměnit svá sídla v renesanční a moderně vyzdobené rezidence.

Umění v Bavorsku konce 16. a první čtvrtiny následujícího století byla v minulosti věnovaná značná pozornost jak v odborných publikacích, tak ve výstavních projektech.<sup>3</sup> O vévodovi Vilému V., o jeho velkorysých projektech se však psalo spíše jen v širších souvislostech, nebo v rámci tehdy realizovaných projektů, například stavby kostela sv. Michala v Mnichově. Cílený pohled, soustředěný na jeho aktivity na Trausnitz a především v Mnichově, dosud chyběl. Pro české historiky umění a pro českou uměnilovnou veřejnost je tato kapitola střeoevropských dějin významná pro těsné vztahy mezi Bavorskem a českými zeměmi v druhé polovině 16. a v první polovině 17. století. Mnichov a také obě svobodná říšská města Augsburg a Norimberk sehrály, byť každé trochu jiným způsobem, významnou roli v kulturním a duchovním dění na přelomu 16. a 17. století především v Praze, ale i v ostatních částech českých zemí.

Výstava In Europa zu Hause je postavena především na kresbách a grafických listech. Důvod je prostý: významná část pojednávaných realizací vzala bohužel za své v druhé světové válce, nebo jako Trausnitz byla v roce 1961 poškozena požárem. Proto jsou tyto kresby a grafické transkripce často jediným dobovým doklady o jejich vzhledu.<sup>4</sup> V kresbách jsou také zajímavě dokumentovány proměny kompozic od prvotního nápadu přes studie detailů až ke konečné realizaci.

Jednotlivé kapitoly katalogu postihují celou šíři aktivit, spojených s mecenášskými projekty vévody Viléma V. a příslušníků jeho rodiny. V úvodním textu je zmíněna Florencie jako jedno z nejvýznamnějších uměleckých center té doby a těsné diplomatické, příbuzenské, a neformální vztahy Wittelsbachů se dvorem Francesca I. a Ferdinanda de Medici, se dvorem císařovým, arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského, a v neposlední řadě i s augsburskými Fuggery. Internacionální aspekt

umění na wittelsbašském dvoře byl dán především početnou skupinou Nizozemců, hrdě se sice hlásících v signaturách svých děl k zemi svého původu, proškolených však v Itálii, kde se zformoval jejich styl. Thea Vignau-Wilbergová po právu připomíná, že používání termínu pražská nebo mnichovská škola ve smyslu jejich stylu neodpovídá skutečnosti.<sup>5</sup> (s. 23) Obě reprezentují styl, který vyrostl ze stejných, tj. italských kořenů, ale díky obrovské migraci umělců v druhé polovině 16. století a vlivu různých umělecky silných osobnosti zrušil hranice mezi jednotlivými regionálními školami. Tento internacionální manýrismus druhé poloviny 16. a počátku 17. století byl společný většině uměleckých center na sever od Alp.

V kapitole Mnichov – město a dvůr (s. 25–38) Thea Vignau-Wilbergová připomíná svázanost mnichovských umělců cechovními předpisy, ze kterých je mohlo osvobodit jen angažmá na vévodském dvoře, spojené s povolením k pobytu a osvobozením od daní. O privilegia, která získali malíři v Praze v roce 1595, sice mnichovští usilovali, ale nezískali je. Vyvázání z dvorské služby znamenalo ztrátu všech výše zmíněných výhod. Autoportrét Engelharda de Pee malujícího Madonu a datovaný 1601 odpovídá mistrovskému kusu, který musel malíř předvést při žádosti o přijetí do cechu. (s. 30–31) Pro umělce více jak padesátiletého a renomovaného byla asi žádost o legalizování jeho práce právě v tomto roce ponižující. Srovnání jeho obrazu s podobiznou Viléma V., kterou namaloval Hans von Aachen, zároveň dokládá rozdíl mezi malířem vyškoleným u flámského portrétisty, ale důvěrně seznámeným s římsko-florentským manýrismem a benátským uměním a Vlámem Engelhardem de Pee pracujícím v Mnichově. (s. 28–29) Aachenova schopnost zaznamenat tvář portrétovaného bez vši okázalosti a s hluboce lidským přístupem příkře kontrastuje s loutkovitostí postav Engelharda de Pee, tváří bez emocí, které diváka příliš neosloví. I Aachen byl svými klienty nucen přizpůsobit se tomuto v německých zemích panujícímu stylu, který zde zavedl Jacob Seisenegger.<sup>6</sup> Rozhodně se s tím však nehodlal smířit natrvalo, a proto přes množství zakázek, které tady dostal, neusiloval o zformalizování svého postavení na mnichovském dvoře a mířil tam, kde se jeho mimořádný a všestranný talent mohl svobodně uplatnit, totiž do Prahy.

Mnichov byl cílem mladých šlechticů, kteří se zde zastavovali na svých kavalírských cestách Evropou, stejně jako začínajících umělců, kteří putovali za poučením a inspirací do Itálie. (s. 39–58) Jejich svědectví, psaná, kreslená či malovaná, zachycují atmosféru města, jeho život, ale i krajinu, především hory, údolí, památná místa, která je zaujala. Výstava nabízí dva odlišné pohledy na tento fenomén: topograficky věrné zápisy Jorise Hoefnagela, vydané tiskem u Brauna a Hogenberga v jejich *Civitates Orbis Terrarum*.<sup>7</sup> (s. 28–29) Zcela odlišné záznamy krajiny vznikly v rámci putování při cestě na jih či opačným směrem z ruky Paula van Vianen. (s. 54–58) Tento zlatník působící krátce na mnichovském dvoře kreslil pro vlastní potěšení a pro svou potřebu zajímavé scenérie či přírodní detaily, které někdy použil jako předlohy pro pozadí svých reliéfů s náboženskými nebo mytologickými náměty. Teprve v Praze však našel pro tyto své kresby obdivovatele a následovníky, ale jejich nadčasovost dovedeme ocenit teprve nyní. Znal je totiž jen malý okruh obdivovatelů především mezi malíři na rudolfínském dvoře, kde se však nedočkaly převedení do grafické podoby. Tu některým z nich dal příznačně až v 19. století Josef Burde.<sup>8</sup>

Hendrick Goltzius pobyl při svých dvou návštěvách v Mnichově v roce 1590 a 1591 jen velmi krátkou dobu. (s. 59–78) Nelze říct, že by tyto pobyty zanechaly viditelnou stopu na umělecké tvorbě mnichovského dvora a neprojevíly se ani v díle Goltziově. V katalogu jsou připomenuty proto, že dokládají kolegiální a přátelské vztahy, které záalpsí umělci udržovali se svými krajany, když se s nimi setkali v zahraničí. Goltzius věnoval Janu Sadelerovi, dvornímu umělci Viléma V., cyklus mědirytin *Devět múz*, dílo přelomové ve vývoji jeho stylu díky studiu antiky, kterému se věnoval během pobytu v Itálii. Další cyklus mědirytin, který dedikoval vévodovi Vilému V. a představující scény ze života Panny Marie, vznikl až po malířově návratu do Haarlemu. Goltzius se těmito rytinami důstojně zařadil mezi umělce přelomu 16. a 17. století, kteří poslušni návodu dobové teorie umění kopírovali staré mistry, napodobovali je a nakonec překonávali vlastními výtvoři. Goltziovo *Obřezání Krista* z cyklu ze života Panny Marie v dürerovském duchu bylo možná jednou z inspirací dürerovské renesanci na mnichovském dvoře v prvních desetiletích 17. století, která ovšem dosáhla pohříchu jen onen imitující stupeň.<sup>9</sup>

Z hlediska tématu výstavy jsou nejdůležitější kapitoly věnované uměleckým aktivitám iniciovaným vévodou Vilémem V. na Trausnitz (s. 79–30) a v Mnichově (s. 131–197). Po svatbě s Renatou von Lothringen v roce 1568 zdědil princ Vilém po svém otci jeho sídlo v Landshutu a pokračoval v proměně zámku Trausnitz v dokonale vybavenou renesanční rezidenci. Požádal Hanse Fuggera, aby pro tyto práce uvolnil umělce, kteří tehdy pracovali na výzdobě Fuggerhausu v Augsburgu. Tak přišel v roce 1573 do Landshutu ve Florencii vyškolený Friedrich Sustris, následován svým švagrem Alessandrem Paduanem. K nim se připojil Antonio Ponzano a Florencií odchovaný sochař Carlo Palago. Příchod Nizozemců a také několika Němců, prošlých italským školením, do Zaalpí znamenal zásadní proměnu ve výzdobě tamních šlechtických rezidencí, mezi nimiž Landshutu, respektive zámku Trausnitz patřilo významné místo. Joris Hoefnagel, který pro *Civitates Orbis Terrarum* Brauna a Hogenberga pohled na Landshut s Trausnitz nejen nakreslil, ale také dodal podklady pro doprovodný text, mluví o „kolektivu umělců“, který pod Sustrisovým vedením pracoval na komplexní výzdobě tzv. italské přístavby zámku. (s. 79) Praxe, při níž na jednom objektu pracovala skupina umělců různých profesí vzájemně se doplňujících, fungovala úspěšně v Itálii a stejným způsobem byla praktikována na stavebních projektech Fuggerů a na Trausnitz. V Mnichově se k tomuto dobře fungujícímu společenství, schopnému produkovat veškerou výzdobu od figurálních nástěnných maleb přes grotesky až po plastický štukový dekor, připojili další malíři a sochaři, kteří pod vedením jednoho mistra, Friedricha Sustrise, byli schopni vytvářet „Gesamtkunstwerk“, celek dokonale stylově a tvarově ladící. V tom se umělecká tvorba na wittelsbašském dvoře zásadně lišila od umění, které vznikalo na dvoře Rudolfa II.

Výzdoba trausnitzské rezidence, zničená bohužel z valné části požárem 1961 a doložená starými fotografiemi, výše zmíněnými kresbami a kopiemi, byla inspirací pro nejednu českou šlechtickou rezidenci právě díky kavalírským cestám, které mladé šlechtice zavedly i do Landshutu. Je například možné, že se od skupiny umělců, kteří se Sustrisem odešli do Zaalpí, odpojili někteří, kteří – vyškolení ve stejném prostředí – hledali samostatně uplatnění jinde. Takový zajímavý příklad malby Sustrisovi stylově velmi příbuzné představují nástěnné malby v kapli zámku Grabštejn datované rokem

1569. Jejich objednavatelem byl německý vicekancléř Koruny české dr. Georg Mehl, kterému mohl poradit vhodného umělce Jacopo Strada. Pracoval pro císařský dvůr, Wittelsbachy, Fuggery a další záalpské dvory, prostředkoval rovněž kontakty s Itálií.<sup>10</sup> Na jeho doporučení mohl Mehl získat pro Grabštejn některého z vandrujících nizozemských umělců, který prošel Florencií a jehož malířský rukopis byl blízký Sustrisovu.

Rezidence Trausnitz v Landshutu byla předstupněm pro mnohem velkorysejší aktivity v Mnichově, kam vévoda Vilém V. po smrti svého otce v roce 1579 přesídlil. Pokračoval ve stavebních aktivitách, které začal jeho otec Albrecht V. a dbal na to, aby nové realizace vznikaly na základě předem daného konceptu. *Spiritus agens* veškerých uměleckých aktivit na wittelsbašském dvoře byl Friedrich Sustris, všestranný umělec, který, jak to doložila tato výstava, svými návrhy zásadním způsobem ovlivnil veškerou zdejší uměleckou tvorbu: architekturu, nástěnnou a dekorativní malbu, sochařskou a zlatnickou produkci.

Vilém V. rozhodl o doplnění mnichovské rezidence o stavby, které v té době byly nezbytnou součástí urozeného dvora, o zahradu a budovy, které ji obklopovaly. (s. 131–171) I pro ně připravil Friedrich Sustris první studie i definitivní návrhy, které potom provádějící malíři přenášeli na zdi tzv. *Grottenhofu*. Výzdoba sledovala předem pečlivě připravený ideový program, který byl ovšem dílem některého z učených mužů jeho dvora. Thea Vignau-Wilbergová se domnívá, že by jím mohl být eventuálně Ludwig Müller, učitel Vilémových synů. Výtvarná výzdoba *Grottenhofu* byla inspirována italskými příklady, zahradními stavbami především toskánských vil. Svědčí o tom, že Sustris měl čerstvé informace o nejnovějších aktivitách například Buontalentiho v „*Grotta grande*“ v zahradě Boboli ve Florencii, i když se, jak se zdá, z Mnichova vzdaloval jen zřídka. Na provedení výzdoby staveb obklopujících zahradu pracovali, jak už bylo zmíněno, podle Sustrisových návrhů všichni dvorští umělci: Alessandro Paduano, Antonio Maria Viani, Peter Candid, Antonio Ponzano, Christoph Schwarz, Hans Donauer (Thonauer), Hans Degler (Tegler) a mnozí další. Novostavbu „nového zahradního zámku“ musel Sustris plynule napojit na už existující *Antiquarium*. Jacopo Strada a Simon Zwiesel ho navrhli pro Albrechta V. jako samostatnou muzeální budovu určenou pro sbírku antických soch a knihovnu.<sup>11</sup> Prostor, proměněný při úpravách vévody Maxmiliána Bavorského na taneční sál přemístěním soch ke stěnám, byl možná inspirací pro Nový sál Rudolfa II. na Pražském hradě, který byl rovněž plánován jako glyptotéka. Je tedy možné, že kresba Bartholomea Sprangera představující návrh stěny zdobené drobnými plastikami, mohla být ovlivněna malířovou návštěvou Bavorska v roce 1583 a vznikla o několik let později jako návrh pro možnou výzdobu Nového sálu.<sup>12</sup> S jeho realizací se, jak se mi nyní zdá, počítalo už dříve, než se dosud obecně soudí, totiž ve druhé polovině 16. století.<sup>13</sup>

Dvě kapitoly, věnované „*Geistliche*“ a „*Weltliche Schatzkammer*“ (s. 198–297), nejsou ve skutečnosti věnovány prostorám a souborům uměleckých děl takto označeným ve Vídni. Byla tu vystavena díla církevního a světského umění, která ne vždy byla určena pro wittelsbašský dvůr. Příkladem mohou být vystavené miniatury Jorise Hoefnagela, z nichž každá měla jiného objednavatele. (s. 198–201) V roce 1589 vznikl Hoefnagelův cyklus čtvero ročních dob a stadií lidského života, před několika lety zakoupený do Louvru. (s. 263–273) Nápisy *Amor* pro jaro, *Honor*

pro léto, *Labor* pro podzim a *Dolor* pro zimu dokládají ještě další významovou rovinu tohoto mimořádně krásného cyklu miniatur. Podobné cykly měl ve svých sbírkách Rudolf II., kníže Liechtenstein, vévoda Vincenzo Gonzaga i Maxmilián Bavorský. Zdá se ale, že rok 1589 odpovídá Mnichovu jako místu jeho vzniku. Dva malé obrázky představující Obřezání Krista a Představení v chrámu, připsané Vignau-Wilbergovou Friedrichu Sustrisovi, mají po mém soudu mnohem blíže k Engelhardovi de Pee než k Sustrisovi, mistrovsky ovládajícímu elegantní manýristický styl, kterému se naučil ve Florencii.<sup>14</sup> Na výstavě to dokládají dva vynikající Sustrisovy obrazy představující *Triumf Mariův nad Jugurthou* a *Daria odmítajícího rady Charidemovy*. (s. 290–295) Vystavená díla Hanse von Aachen byla zčásti vytvořena pro vévodský dvůr – kresba *Ukřižování* pro originál obrazu doložený dnes jen starou fotografií,<sup>15</sup> *Klanění pastýřů* a jeho protějšek, *Kladení do hrobu*, známé pouze z grafické reprodukce, a dvou přípravných malířových kreseb.<sup>16</sup> Kresba trůnící Madony se svatými Janem Křtitelem a Janem Evangelistou byla reprodukována v roce 1589 Janem Sadelerem v mědirytu, věnovaném řezenskému biskupu Philippovi, synu Viléma V. K ní je třeba dodat, že jejím protějškem byla, jak se zdá, kresba Petera Candida Madony se svatými Vavřincem a Štěpánem, podobné kompozice a rozměru, rovněž přerytá Janem Sadelerem.<sup>17</sup> Také cyklus grafických listů *Salus generis humani*, jehož program a doprovodné texty připravil Joris Hoefnagel, kresby k nim nakreslil Hans von Aachen a vyryl Aegidius Sadeler, nebyl určen pro mnichovský dvůr, ale pro arcivévodu Ferdinanda II. Tyrolského. (s. 244–247) Spolupráce, kterou tehdy tito tři umělci navázali, pokračovala později na dvoře Rudolfa II., kde získali angažmá v dvorských službách. K diskusi o tom, pro koho byl namalován obraz *Alegorie Spravedlivé vlády* Hanse von Aachen z mnichovské Pinakotéky (s. 286–287), si dovoluji vyslovit přesvědčení, že spolu s *Alegorií na císařskou vládu* (podle mne spíše pomíjivosti panovnické moci) ze Stuttgartu a dnes ztraceným *Herkulem vítězícím nad neřestmi* byly tyto tři obrazy malovány pro Rudolfa II.<sup>18</sup> Do bavorských sbírek se mohl vystavený obraz dostat s kořistí, kterou Maxmilián Bavorský přivezl z Prahy po bitvě na Bílé hoře v roce 1620.

Jezuitský kostel sv. Michala v Mnichově, ač byl těžce poškozen za druhé světové války, je dodnes nejbohatším stavebním a výtvarným svědectvím o umělecké produkci v Mnichově za vlády Viléma V. (s. 299–364) Plány k němu byly podle vzoru mateřského chrámu Il Gesù v Římě dokončeny v roce 1582 a o rok později položen základní kámen. V roce 1590 měl být kostel dostavěn, ale krátce před vysvěcením se zřítla jeho věž a zdemolovala chór. Plány pro nový kostel, větší než původní, byly dílem Friedricha Sustrise. Ten se stal v roce 1586 generálním intendantem dohlížejícím nad všemi stavbami a uměleckými aktivitami na mnichovském dvoře. Podle jeho návrhů se prováděla i dekorativní výzdoba kostela, zhotovení obrazů pro oltáře bylo rozděleno mezi německé a nizozemské mistry, kteří v Mnichově pracovali: Christopha Schwarze, Hanse von Aachen, Petera Candida, Friedricha Sustrise, Alessandra Paduana a Antonia Mariu Vianiho. Vedle nich pracovali sochaři Hubert Gerhard a Carlo Pallago. Některé oltářní obrazy přežily zřícení kostela, jiné byly snad namalovány znovu. To se soudí například o Aachenově *Mučení sv. Šebestiána*, na kterém, jak upozornila Knüttel-Volková, je datum 1594. (s. 340) Styl obrazu však více odpovídá časnější době a také je málo pravděpodobné, že by při nové objednávce byl osloven jiný autor. Při velkém množství zakázek, které

Aachen v Bavorsku přijal, je pravděpodobnější, že obraz pro oltář sv. Šebestiána dokončil až v době dostavby kostela.

Je také možné, že k některým obrazům navrhlo vlastní řešení několik malířů a jezuité vybrali to z nich, které nejlépe vyhovovalo jejich představě. Příkladem může být hlavní oltář Michaelskirche, pro jehož celkové řešení dodal roku 1586 kresbu Friedrich Sustris, oltářní obraz provedl od prosince 1587 do konce roku 1589 Christoph Schwarz.<sup>19</sup> V Moravské galerii v Brně je uložena kresba Hanse von Aachen, skica ke kompozici stejného námětu, jejíž střední část malíř přelepil jinou variantou řešení.<sup>20</sup>

Rodina Sadelerů začala pro wittelsbašský dvůr pracovat od roku 1587. Poslední část výstavy byla věnována „programovým tiskům“, grafickým listům, pro něž literární program vytvořil „inventor“, autor ikonografického programu, jehož kreslenou verzi připravil zkušený malíř a grafickou reprodukci provedl zručný rytec. (s. 403–430) Ze vzájemné spolupráce Jorise Hoefnagela, Hanse von Aachen a Aegidia Sadelera vzešel grafický list *Nicomachia vitae, Cursus (Hermathena)*<sup>21</sup> a cyklus *Salus generis humani*.<sup>22</sup> Je příznačné, že tito tři umělci postupně přesídlili do Prahy, kde bylo pro sofistikovaný obsah grafických listů příznivější prostředí. Zajímavý je osud grafického listu představujícího Minervu uvádějící Malířství mezi svobodná umění.<sup>23</sup> V roce 1852 byl ve Schleissheimu vydražen obraz tohoto námětu, který byl už od roku 1598 registrován v bavorské Kunstkomore v Mnichově.<sup>24</sup> Jeho kompozici známe z mědirytu Aegidia Sadelera, věnovaného vévodovi Maxmiliánu Bavorskému. Mědiryt musel vzniknout nejpozději roku 1597, kdy se Sadeler stal dvorním rytcem Rudolfa II., a tuto skutečnost by byl jistě uvedl v adrese, protože Aachena tak označil.<sup>25</sup> Zdá se mi pravděpodobné, že tuto kompozici Aachen nejprve namaloval pro Rudolfa II., možná v souvislosti s privilegiem, které císař udělil malířskému cechu v roce 1595. Obraz je totožný s malbou ve sbírce barona Bondeho na zámku Eriksberg (Švédsko), Aachenem signovanou.<sup>26</sup> Další verze pro mnichovský dvůr vznikla v krátké době na to, asi v souvislosti se snahou mnichovských malířů dosáhnout osvobození z cechovní vázanosti. V roce 1597 abdikoval uměnilovný Vilém V. a na jeho místo nastoupil Maxmilián Bavorský. Mnichovská verze obrazu měla možná připomenout mladému vévodovi, že by i on mohl prokázat velkorysost vůči umělcům pracujícím v Mnichově. Proto mu byla dedikována i její grafická reprodukce.

Výstava *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600* a její katalog jsou poučné ze dvou pohledů. Na jedné straně dokládají skutečnost, že umělci na přelomu 16. a 17. století deklarovali sice příslušnost k zemi svého původu ve svých signaturách, ale styl jejich tvorby tomu neodpovídal. Evropu ovládl univerzální sloh, internacionální manýrismus, který měl kořeny v Itálii. K jeho rozšíření výrazně přispěly zajímavé osobnosti záalpského původu, které prošly italským školením a pak se usadily buď na některém z významných severských dvorů, nebo se uplatnily ve své vlasti. Příkladem mohou být Bartholomeus Spranger nebo Hendrick Goltzius. Druhý pohled umožňuje identifikovat rozdíly mezi uměleckou tvorbou na císařském dvoře a jejím pandánem v Mnichově. Tam byla takřka veškerá umělecká produkce ovlivněna jednou vůdčí a tvůrčí osobností Friedrichem Sustrisem. Proto se organizace umělecké produkce blížila italskému modelu, známému z medicejského nebo z farnéského dvora, kde se na velkých výzdobných projektech postupovalo podle jednotného konceptu. Jediným příkladem tohoto typu v Praze mohla být nedochovaná výzdoba druhého patra tzv. Dlouhého stavení a Španělského sálu, provedená Hansem a Paulem Vredemany de Vries. Rudolfa II. evidentně mnohem

více zajímala individuální tvorba jednotlivých umělců a čím větší individualitou byli, čím více inovace předvedli, tím byla jejich práce ceněnější. Proto také na císařském dvoře mohla vedle sebe vznikat díla vrcholně manýristická a realistická, bizzarerie typu rastrových obrazů Paula Roye a nadčasové krajinářské kresby Paula van Vianen. Mnichovský dvůr byl dobře organizovaným společenstvím, v němž žádný z umělců neměl příliš vystupovat z řady. Proto mnozí umělci, kteří tam nějakou dobu pracovali a kterým tento systém nevyhovoval, hledali uplatnění v Praze, kde si císař cenil originality jejich projevu a hledání nových výrazových forem. Jen jedno měli oba mecenáši, mnichovský a pražský, společné – lásku k umění, jeho štedrá podpora je přivedla na mizinu.

Eliška Fučíková – Praha

<sup>1</sup> Thea Vignau-Wilberg, *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600* (kat. výst.), Neue Pinakothek München 2005.

<sup>2</sup> Viz její bibliografie na s. 453.

<sup>3</sup> Hubert Glaser (ed.), *Wittelsbach und Bayern* (kat. výst.), *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., II.*, München 1980.

<sup>4</sup> Helmut Kronthaler, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*, München 1992.

<sup>5</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II.*, Chicago – London 1988, s. 90–99.

<sup>6</sup> Eliška Fučíková, Über die Tätigkeit Hans von Aachens in Bayern, *Münchner Jahrbuch der bildenden Künste*, 3. Folge, XXI, 1970, s. 129–142.

<sup>7</sup> Georg Braun – Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum I–VI, 1572–1618.*

<sup>8</sup> Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1978, kat. č. 36–40.

<sup>9</sup> Starší literatura k tomuto tématu viz Andrea Bubenik, The Art of Albrecht Dürer in Context of the Court of Rudolf II, *Studia Rudolphina V*, 2005, s. 17–27.

<sup>10</sup> Jaroslava Hausenblasová, *Der Hof Kaiser Rudolfs II.*, Prag 2002, s. 318 (Fontes historiae artium IX).

<sup>11</sup> Dorothea und Peter Diemer, Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern. Schicksale einer fürstlichen Antikensammlung der Spätrenaissance, *Zeitschrift für Kunstgeschichte LVIII*, 1995, s. 55–106.

<sup>12</sup> Thomas DaCosta Kaufmann (pozn. 5), s. 16, obr. 13. – Bartholomeus Spranger, Návrh stěny zdobené plastikami. – Návrh pro Nový sál Pražského hradu, kresba perem v šedém tónu, lavírovaná. Mnichov, Státní grafická sbírka.

<sup>13</sup> Domnívám se, že dvě architektonické studie, uložené v Archivu Pražského hradu, HBA, č. 115/4 a 115/100, jsou dílem Giovanniho Gargioliho pro budoucí stavbu tzv. Dlouhého stavení, Španělského a Nového sálu. K tomuto tématu bych se ráda vrátila v samostatné studii.

<sup>14</sup> Viz srovnání s obrazem reprodukováným v tomto katalogu A 2 jako obr. 4 (Engelhard de Pee) na rozdíl od Sustrisových obrazů D 52 a 53.

<sup>15</sup> Viz fototéka Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, č. neg. 65/408. Tuto verzi, kterou Aachen namaloval na přelomu osmdesátých a devadesátých let 16. století pravděpodobně pro wittelsbašský dvůr, zopakoval o deset let později v obraze vystaveném pod kat. č. D 16, signovaném a datovaném 1602, na němž se však podle mého soudu podílela do značné míry malířova dílna.

<sup>16</sup> Fučíková (pozn. 8), s. 18–19, obr. 19, 21.

<sup>17</sup> Peter Candid, *Madona se sv. Štěpánem s Vavřincem*, kresba perem v šedočerném tónu, lavírovaná, bíle vysvětlovaná, na zadní straně upravená pro transfer, 230 x 345 mm, Paříž, École des Beaux Arts, L. 829a.

<sup>18</sup> Text ke katalogovému heslo u D 50 zpracoval Achim Riether, který uvádí starší literaturu týkající se výkladu této alegorie. Lva na obraze nelze považovat za erbovní zvíře Wittelsbachů, protože patřil k symbolům císařství, Rudolfa II. především.

<sup>19</sup> Jeffrey Chipps Smith, *Sensuous Worship: Jesuits and Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton – Oxford 2002, s. 72–73.

<sup>20</sup> Fučíková (pozn. 16), s. 18–19, obr. VI.

<sup>21</sup> Hollstein, č. 113.

<sup>22</sup> Hollstein, č. 218–230.

<sup>23</sup> Hollstein, č. 114.

<sup>24</sup> Joachim Jacoby, *Hans von Aachen*, München 2000, s. 161–164.

---

<sup>25</sup> Hollstein, 114.

<sup>26</sup> Jacoby (pozn. 24), považuje tento obraz za dílenskou repliku, ačkoliv ho neviděl.