Časopis Matice moravské

Supplementum 5

Lichtenštejnové a umění

K VYDÁNÍ PŘIPRAVILI
TOMÁŠ KNOZ A PETER GEIGER

MATICE MORAVSKÁ V BRNĚ
ČESKO-LICHTENŠTEJNSKÁ KOMISE HISTORIKŮ
2013

PUBLIKACE VYŠLA S FINANČNÍ PODPOROU

Ministerstva zahraničních věcí České republiky

Ministerstvo zahraničních věcí
České republiky

ČASOPIS MATICE MORAVSKÉ
Vydala Matice moravská
Vedoucí redaktor Jiří Malíř
Zástupce vedoucího redaktora Libor Jan
Výkonný redaktor Pavel Pumpr

Členové redakční rady: Ivo Barteček, Zdeněk Beneš, Jiří Hanuš, Bronislav Chocholáč, Tomáš Knoz, Jiří Kroupa, Milan Myška, Josef Válka, Radomír Vlček, Aleš Zářický

Mezinárodní redakční rada – Advisory Board
Gary Cohen (Minneapolis), Marie-Elizabeth Ducreux (Paris), Frank Hadler (Leipzig), Jan Harasimowicz (Wrocław), Roman Holec (Bratislava), Dušan Kováč (Bratislava), Robert Luft (München), Géza Pálffy (Budapest), Stanisław Pijaj (Kraków), László Szarka (Budapest), Thomas Winkelbauer (Wien), Karl Vocelka (Wien), Volker Zimmermann (Düsseldorf)

Česko-lichtenštejnská komise historiků (širší redakce svazku): Peter Geiger (spolupředseda), Tomáš Knoz (spolupředseda), Eliška Fučíková, Ondřej Horák, Catherine Horel, Johann Kräftner, Thomas Winkelbauer, Jan Županič

Adresa redakce: 602 00 Brno, A. Nováka 1, Česká republika
e-mail: matice@phil.muni.cz
Vytisklo: Reprocentrum, a. s., Blansko

© Matice moravská a Česko-lichtenštejnská komise historiků, Brno 2013
ISSN 0323-052X
ISBN 978-80-87709-01-6

Předmluva

Česko-lichtenštejnská komise historiků vznikla roku 2010 jako jeden z důsledků předchozího navázání diplomatických styků mezi Českou republikou a Knížectvím Lichtenštejnsko. Jejím cílem je prozkoumat zásadní, ale také málo známé či sporné aspekty česko-lichtenštejnských vztahů a působení rodu Lichtenštejnů ve střední Evropě. Paritně složená komise, tvořená čtyřmi českými historiky (Eliška Fučíková, Ondřej Horák, Tomáš Knoz a Jan Županič) a čtyřmi historiky nominovanými lichtenštejnskou stranou (Peter Geiger, Catherine Horel, Johann Kräftner a Thomas Winkelbauer), se pokusila vymezit základní témata, jež měla být za přispění dalších zaangažovaných badatelů prodiskutována na čtyřech pracovních workshopech. Od samého počátku přitom bylo jasné, že vzhledem ke specifikům dějin Lichtenštejnů nebude ani zdaleka možné soustředit se pouze na politické činy a události nebo na právně-historické souvislosti a že stejnou pozornost bude nutné věnovat také fenoménům z oblasti umění a kultury.

Umění, včetně architektury, a kulturní aktivity dodnes náležejí nejen k významným „místům lichtenštejnské paměti", ale zároveň vytvářejí pozoruhodnou kontinuitu působení rodu ve střední Evropě. Spoluurčovaly také charakter rodových zájmů ve 20. století. Lichtenštejnské umělecké sbírky sdílely osud svých majitelů také v dramatických letech druhé světové války i v následujícím období. Není proto divu, že uvedené fenomény musely nalézt své nezastupitelné místo také ve výzkumném plánu Česko-lichtenštejnské komise historiků a že byly předmětem zájmu i na workshopech, které se uměleckým aktivitám Lichtenštejnů nevěnovaly prvoplánově.

Zásadního místa se lichtenštejnskému umění, včetně jeho kulturně-historických a dokonce i hospodářských souvislostí, dostalo na workshopu, který se konal v prosinci roku 2012 v Brně. Ne náhodou se hostitelem semináře stala Moravská galerie v Brně. Vždyť již v průběhu 19. století věnovali Lichtenštejnové předchůdcům této instituce dlouhou řadu jedinečných sbírkových předmětů, což ostatně dokumentoval i jeden z příspěvků přednesených na tomto setkání.

Předkládaná publikace, která na výše zmiňovaný workshop navazuje, si klade za cíl prezentovat současný stav výzkumu zaměřeného na lichtenštejnské aktivity v oblasti umění. Úvodní stať, seznamující čtenáře se

základními konturami tématu, připravil jeden z nejvýznamnějších znalců lichtenštejnských uměleckých a kulturních aktivit a v jedné osobě i vydavatel četných edic pramenů z této oblasti, dlouholetý historik Uměleckohistorického muzea ve Vídni (Kunsthistorisches Museum Wien) Herbert Haupt.

Kompozice předkládaného svazku odpovídá badatelské frekvenci jednotlivých dílčích témat. Na prvním místě v tomto ohledu stojí téma reprezentace využívající monumentální architektury a nejrůznějších uměleckých výrazových prostředků. Stati Jiřího Kroupy, Elišky Fučíkové, Friedricha Polleroße, Tomáše Knoze, Miroslava Kindla či Vladimíra Maňase dokazují, že i přes diferenciaci výzkumu týkajících se uměleckých počinů na dvorech Lichtenštejnů zůstává stále v centru zájmu především období renesance, manýrismu a baroka, kdy se Lichtenštejnové vydělili ze širokého spektra moravského panského stavu a stali se předním středoevropským knížecím rodem. To samozřejmě proměnilo i potřeby jejich umělecké reprezentace. Příspěvky v této části publikace však zároveň dokládají, že lichtenštejnská reprezentace raněnovověkého období je celoevropskou záležitostí a že je nesena celým spektrem uměleckých disciplín a prostředků.

Lichtenštejnové ovšem byli také zanícenými mecenáši. Jak ukazuje Štěpán Vácha na příkladu Antonína Stevense, zaměstnávali přední umělce. Své aktivity v oblasti umění propojovali s dobročinností (Gernot Mayer). Mnohými uměleckými předměty, jež se případně jednoznačně nehodily do jejich vlastní sbírky, obohatili muzea na Moravě i ve Slezsku (Martina Lehmannová, Pavel Šopák a Markéta Kouřilová). Zuzana Všetečková, Petr Fidler nebo Johann Kräftner ve svých příspěvcích zase dokládají, že se Lichtenštejnové ani zdaleka neuzavřeli pouze v nádheře svých zámků a sbírkových galerií, ale že stejnou pozornost věnovali také duchovnímu umění a sakrální architektuře. V neposlední řadě je třeba připomenout, že lichtenštejnské umění bezprostředně souvisí také se světem ekonomiky a financí. Vychází z jejich podnikání (Bohumír Smutný), je předmětem obchodu (Vít Vlnas) a koneckonců uměleckými objekty jsou i samotná lichtenštejnská platidla (Tomáš Krejčík).

Předkládaná publikace by nemohla vzniknout bez spolupráce celého rozsáhlého kolektivu lidí, kteří se na jejím vzniku podíleli a jimž je na tomto místě třeba vyjádřit dík. Vedle editorů jsou to za Česko-lichtenštejnskou komisi historiků především Eliška Fučíková a Johann Kräftner, kteří se zásadní měrou podíleli na obsahové skladbě workshopu i publikace. O technickou a jazykovou redakci se postaral Jan Dvořák, o grafickou úpravu a sazbu Dan Šlosar. Podobný dík si zaslouží i tajemnice Česko-lichtenštejnské komise historiků Petra Sojková a Sandra Wenaweser, které se organizačně podílely na přípravě workshopu i publikace. Pavel Mašarák, Petra Sojková, Thomas Krzenck a Petra Melicharová překládali předložené texty do češtiny, němčiny či angličtiny. Protože bylo publikaci nutno recenzovat podle pravidel Časopisu Matice moravské, byli o vyjádření požádáni

přední odborníci v daných oblastech. Zásadní tíhu na sebe v této souvislosti vzali především Eliška Fučíková, Johann Kräftner, Radka Miltová či Ondřej Jakubec. Dlouhá řada sbírkotvorných institucí poskytla pro předkládaný svazek obrazový materiál. Jde především o Sbírky knížete Lichtenštejna (Liechtenstein. The Princely Collections, Vienna – Vaduz), Moravskou galerii v Brně, Slezské muzeum v Opavě, Moravský zemský archiv v Brně a Moravskou zemskou knihovnu v Brně. Zvláštní poděkování patří Moravské galerii v Brně za poskytnutí prostor ke konferenčnímu jednání a Matici moravské, respektive Historickému spolku pro Knížectví Lichtenštejnsko (Historischer Verein für das Fürstentum Liechtenstein) za to, že umožnily publikovat tento soubor textů v rámci svých edičních řad.

Peter Geiger – Tomáš Knoz
Schaan – Brno, listopad 2013

Úvod

Herbert Haupt

Umění ve službách reprezentace
Knížata z Lichtenštejna jako zadavatelé a sběratelé v období baroka

Art in Service of Representation
The Liechtenstein princes as patrons and collectors in the Baroque era

The study focuses on the varied activities of the members of three princely generations of the Liechtenstein family – Charles, Charles Eusebius and John Adam Andrew – in the sphere of widely considered art analyzing the results of these activities as means of representation, which did not only differentiate the princes from other estates but determined also the position of a given individual within the framework of noble society. Simultaneously, it reflected the rises and declines and unmistakably announced the claims of each individual nobleman. The Liechtenstein family was considered an ideal example in the areas of architecture, painting but also the production of carriages and breeding of horses in the 17th and 18th centuries. In connection with John Adam Andrew, the author focuses on aspects of recognition excited by the cultural activities organized under the rule of this prince all over Europe and also on the attention he devoted to the best possible preservation of his valuable and expensive painting collection.

Key words: Charles of Liechtenstein, Charles Eusebius of Liechtenstein, John Adam Andrew of Liechtenstein, representation, art, carriages, horse-breeding

„Pak se má vykupovat a nakupovat, sbírat a požadovat jen to, co je nejvybranější co do jakosti, vzácnosti, umění a originality od prastarých a starých nejznamenitějších mistrů, i od těch moderních, nyní žijících, kteří ale vynikají velkou dokonalostí a pověstí a časem, po své smrti, budou ještě více a nejvýše ceněni.“[1]

Míra vědomostí z oblasti umění, kterými musela knížata v době baroka disponovat, se velmi různila a závisela na jejich zájmech. U knížat z rodu Lichtenštejnů však byla znalost umění, která přetrvávala po generace v nezmenšené míře, v každém případě mimo diskusi. Jako příklad může posloužit epizoda z února roku 1680. Tehdy třiadvacetiletý dědičný princ Jan Adam Ondřej z Lichtenštejna (1657–1712) poslal svému otci, knížeti

1 Citát z *Díla o architektuře* (*Werk von der Architektur*), jehož autorem je kníže Karel Eusebius a jež bylo publikováno in F l e i s c h e r , Victor: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684).* Wien – Leipzig 1910, s. 195.

Karlu Eusebiovi (1611–1684), *„tuto špatnou malbu, která je z mé ruky“*,[2] a prosil ho, aby si ji ponechal v případě, že v ní najde zalíbení. Odpověď na sebe nenechala dlouho čekat. Znalec umění a sběratel Karel Eusebius obraz přijal, pochválil ho jako *„pěkný a vysoce umělecký“*[3] a obzvláště vyzdvihl autora slovy: „[…] *protože je od tohoto mistra* […].“ Pochybnost o nepodjatosti protagonistů vzhledem k jejich osobní blízkosti je pochopitelná, vyznívá však do prázdna, když vezmeme v úvahu celkově napjatý vztah stárnoucího knížete Karla Eusebia a jeho syna a předpokládaného nástupce Jana Adama Ondřeje.[4] Pouhé lichocení se vzhledem k vyhrocenému generačnímu konfliktu jeví jako velmi nepravděpodobné. Historické prameny o obraze, který namaloval Jan Adam Ondřej, bohužel mlčí. Je ale lhostejné, zda šlo o kopii, nebo vlastní námět, předpokladem v každém případě bylo, že se princ musel malířstvím aktivně zabývat delší dobu. To nebylo zdaleka samozřejmostí, ale jen dalším důkazem jeho záliby v malbě.

Co by měl kníže v době baroka vědět o umění, aby předešel chybným nákupům a výsměchu, formuloval Karel Eusebius v již zmíněném *Díle o architektuře* následujícími slovy: *„Malířství ale, to je umění poznat to pravé dobré dílo. Spočívá přednostně v tom, velmi si hledět a přesně rozeznat, zda to, co je namalováno, ať už je to, co chce, je velmi a nanejvýš přirozené, a tedy namalované tak, jak se to jeví, ať už je to cokoli, jako by to zde stálo přirozené a živé.“*[5]

Vedle věrného zachycení skutečnosti byla pro knížete druhým, ale neméně důležitým kritériem kvality co možná největší plasticita vytvořená použitím perspektivy a šerosvitu. Dále si měl kníže jako milovník a sběratel maleb, soch a uměleckých děl všeho druhu osvojit schopnost rozlišovat originál od kopie – byť i perfektně zpracované. Že to vyžaduje celoživotní praxi a zaobírání se materií, platilo za časů Karla Eusebia stejně jako dnes.

Věk baroka byl současně věkem absolutismu. V tehdejším světoobraze, utvářeném církví i v teologické rovině, byl barokní kníže považován za „imago Dei“, obraz Boží.[6] V barokním knížeti se spojovaly všechny ideály, které platily pro stát. Svým šlechtickým původem byl kníže předurčen k vládě nad tímto světem, on sám reprezentoval Bohem zamýšlený řád na zemi. Život poddaných byl určován hranicemi a pravidly tohoto řádu. Každé zpochybnění těchto pravidel, nebo dokonce jejich nerespektování

2 Citováno podle Haupt, Herbert: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen …“*. Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Quellenband mit beigelegter CD-ROM. Wien – Köln – Weimar 2012, s. 408–409, regest 2411.

3 Tento a následující citát byly publikovány in Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 409, regest 2412.

4 K tomu Haupt, Herbert: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684*. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit. München 2007, s. 225–229.

5 Citováno podle Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 195.

6 K tomu Schulze, Sabine: *Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1657–1712)*. Glanz der Tugend. Fürstliche Hofhaltung im Hochbarock. In: Beck, Herbert – Bol, Peter C. (edd.): Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Katalog der Ausstellung im Liebighaus – Museum alter Plastik. Frankfurt am Main 1986, s. 97–110, zejména s. 97–100.

bylo z hlediska šlechty prohřeškem proti Božímu úradku, který bylo třeba přísně potrestat. Kníže byl smrtelný, jeho úřad a jeho úloha však neměně a nepomíjivě trvaly dále.[7]

Kus této nepomíjivosti chtěl kníže Karel Eusebius z Lichtenštejna přenést na sebe a své potomky. *„Nesmrtelné jméno a sláva“*[8] a *„věčná paměť“* osoby a knížecího rodu, to byly motivy, kvůli kterým kníže ve svém díle o architektuře nabádal svého syna, aby postavil *„budovu vznešenou a skvostnou“*, jak jen bude moci. Kníže však neměl být jen stavitelem, ale i sběratelem a objednavatelem děl *„velkých umělců malířství a řezbářství“*. Dalším popudem byla – opět z hlediska knížete – knížecí ctnost „curiositas“, vášnivá touha po vědění, vrozená pouze šlechtici.[9] Pouze ten, kdo byl „curios“, dokázal správně reprezentovat, pouze ten, kdo byl „curios“, dokázal chápat smysl reprezentace a najít vhodnou formu jejího vyjádření.

Pojem „reprezentování“, převzatý z italského „rappresentando“, se v pramenech ze 17. století vyskytuje převážně ve svém původním významu „znázorňovat“ a „ukazovat“. Tak jako malba reprezentovala zobrazené téma a stavební dílo ideál krásy stavebníka, stavěl osobní životní styl na odiv společenskou úroveň: reprezentace se stala ve všech oblastech života viditelným sebevyjádřením osoby a stavu.[10]

Reprezentace však nejen odlišovala šlechtu od ostatních stavů, ale určovala i postavení daného jedince v rámci šlechtické společnosti. Současně byla odrazem vzestupů a pádů a neomylně ohlašovala nároky, které si daný šlechtic činil. Reprezentace byla samozřejmým, od dětství osvojeným životním postojem šlechtice. Sebeinscenace byla nevyhnutelnou nákladnou potřebou, současně však i určitým druhem strategie pro přežití: pouze ten, kdo reprezentoval v souladu se svým stavem, zůstal důvěryhodným, a tím představoval součást společenství sobě rovných. Reprezentace odpovídající stavu byla klíčovou záležitostí, která ospravedlňovala i zadlužení a dočasné odevzdání knížecího klobouku do zástavy – jak tomu bylo v případě knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna. Přemíra na jedné straně a nutnost omezovat se na straně druhé: oba extrémy byly měřítkem a viditelným indikátorem majetnosti, schopností a vlivu v rámci vlastního stavu.[11]

---

7 K tomu Straub, Eberhard: *Zum Herrscherideal im 17. Jahrhundert vornehmlich nach dem „Mundus Christiano Bavaro Politicus“*. Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 32, 1969, s. 193–221.

8 Tento a následující citáty byly převzaty z Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 89.

9 Krüger, Klaus (ed.): *Curiositas*. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2002; Haupt, H.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 247–249.

10 Hofmann, Hasso: *Repräsentation*. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Berlin 1998.

11 Ke komplexu témat vztahujících se k rodu Lichtenštejnů a jeho reprezentaci v 17. a raném 18. století srov. Winkelbauer, Thomas: *Repräsentationsstreben, Hofstaat und Hofzeremoniell der Herren bzw. Fürsten von Liechtenstein in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. In: Bůžek, Václav (ed.): Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků.

Výše uvedené myšlenky, týkající se ideového a historického pozadí barokního umění reprezentace, mají být v následujícím textu konkretizovány na vybraných a pro knížecí rod Lichtenštejnů obzvláště příznačných příkladech.

Architektura, obrazy, kočáry a ušlechtilí koně: kdo o nich v 17. a 18. století mluvil, našel často – aniž bychom lichotili – ideální příklad v knížecím rodu Lichtenštejnů. Obrazy vyzdobený zámek se zahradami a stájemi pro ušlechtilé koně patřil ke standardní výbavě každého šlechtice, který chtěl něco znamenat. Rozdíl spočíval ve společenském postavení a finančních prostředcích, které měl k dispozici.[12]

Knížeti Karlu I. z Lichtenštejna se obojího dostávalo ve značné míře. Možná i proto mu soudobé prameny daly přízvisko *„Carolus adquirens"*, tedy Karel Nabyvatel. První kníže z Lichtenštejna uvažoval v intencích příznačných – kupodivu – i pro dnešní dobu.[13] Jeho osoba je z hlediska mnohých primárně a téměř výlučně spojena s politickými a vojenskými událostmi počátku 17. století, nebo lépe řečeno je jimi „zatížena". Často se však zapomíná na to, že šlo jen o jeden, byť důležitý, kámen v mozaice Karlova pohnutého života.[14] Abychom Karlovu osobnost posoudili spravedlivě, je nutné vzít v potaz i jiná hlediska. Kníže podporoval hornictví a válečnými událostmi těžce zkoušené zemědělství. Nemocnice, školy a chudobince obdržely nové provozní řády a reformován byl i systém výkonu trestu. V neposlední řadě byl ale Karel považován za muže, který vynikal *„mimořádnou zálibou v uměleckých věcech"*.[15] Jako nejvyšší hofmistr poznal v letech 1600–1607 v Praze uměleckou sbírku Rudolfa II., která ve své době převyšovala všechny ostatní, a na popud císaře ji dal inventari-

---

Opera historica 3. České Budějovice 1993, s. 179–198; Pollerroß, Friedrich: *Adelige Repräsentation in Architektur und bildender Kunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in Ostösterreich.* Literatur- und Forschungsübersicht. In: Bůžek, Václav (ed.): Spojující a rozdělující na hranici / Verbindendes und trennendes an der Grenze. Opera Historica 2. České Budějovice 1992, s. 49–59. Oba příspěvky přinášejí podrobné odkazy na literaturu.

12 Pollerroß, Friedrich: *Dem Adl und fürstlichen Standt gemess Curiosi.* Die Fürsten von Liechtenstein und die barocke Kunst. Frühneuzeit Info 4, 1993, s. 174–185.

13 Stloukal-Zlínský, Karel: *Karel z Lichtenštejna a jeho účast ve vládě Rudolfa II. (1560–1607).* Praha 1912; Haupt, Herbert: *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Hofstaat und Sammeltätigkeit.* Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Edition der Quellen aus dem Liechtensteinischen Hausarchiv. 2 Bde. Wien – Graz 1983. Souhrnně Stögmann, Arthur: *Karl I. von Liechtenstein und die Politik in Böhmen.* 1590–1627. In: Kräftner, Johann (ed.): Einzug der Künste in Böhmen. Malerei und Skulptur am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag. Ausstellungskatalog. Wien 2009, s. 13–18.

14 Ke „staroměstské exekuci" naposledy Winkelbauer, Thomas: *Karel z Lichtenštejna a staroměstská exekuce 21. června 1621 jako české místo paměti v zrcadle historiografie.* In: Knoz, Tomáš – Geiger, Peter (edd.): Místa lichtenštejnské paměti. Brno 2012 (= Časopis Matice moravské 131, 2012, supplementum 3), s. 49–62. K roli knížete Karla I. z Lichtenštejna v mincovním konsorciu Leins, Steffen: *Das Prager Münzkonsortium 1622/23.* Ein Kapitalgeschäft im Dreißigjährigen Krieg am Rand der Katastrophe. Münster 2012, passim.

15 Haupt, Herbert: *„… Alß welcher ein sonder lust zu künstlichen sachen gehabt".* The Swissair Gazette, 1985, Nr. 10, s. 14–18.

zovat.[16] Karel I. byl v kontaktu s nejvýznamnějšími umělci své doby, o čemž svědčí cenná mistrovská kamenořezbářská díla, stejně jako dvě bronzové sochy, které pro knížete vytvořil císařský dvorní sochař Adriaen de Vries (1545–1626): bronzová postava sedícího *Bolestného Krista* v životní velikosti a *Svatý Šebestián*.[17] Inventáře císařské *„guardaroby"*, založené v letech 1613 a 1615, evidují kromě četných maleb a mědirytů prominentních mistrů také kolekci kvalitativně vysoce náročných nádob z horského křišťálu, vytvořených školou Saracchiů a Miseroniů.[18] Patřily, stejně jako práce vytvořené technikou tzv. pietra dura,[19] bohatě zdobené klenoty ze zlata a stříbra a cenné tapiserie, do kategorie nejreprezentativnějších a nejluxusnějších předmětů. Je přitom mimo jakoukoli pochybnost, že kníže Karel I. viděl v umění primárně i vhodný prostředek k tomu, jak přede všemi viditelně demonstrovat stavovské povýšení svého rodu.

Přestože Karel I. překročil svou angažovaností na poli předmětů výtvarného a dekorativního umění míru odpovídající jeho postavení, nemůže být považován za zakladatele lichtenštejnských uměleckých sbírek. Tento „titul" připadl jeho synovi Karlu Eusebiovi (1611–1684), který pokračoval téměř vášnivě v nyní už plánovitém rozšiřování sbírek uměleckých děl, především pak o malby a bronzové sochy, a nešetřil přitom námahou ani penězi.[20] Karel Eusebius neměl dle vlastního vyjádření vůli utvářet politiku jako jeho otec Karel I. Jeho schopnosti spočívaly v jiných oblastech, které, jak se v průběhu času ukázalo, nedostatek politické aktivity mnohonásobně vynahradily. Díky vynikajícímu vzdělání a mnohostranným zájmům se kníže Karel Eusebius stal současně ztělesněním „šlechtického hospodáře".[21]

---

16 Bauer, Rotraud – Haupt, Herbert (edd.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II.* 1607–1611. Wien 1976 (= Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 72, 1976).

17 Obecně Tietze-Conrad, Erika: *Die Bronzen der Fürstlich Liechtensteinischen Kunstkammer*. Wien 1918 (= Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege 11, 1917), s. 16–108. K de Vriesovi srov. Larsson, Lars Olof: *Adrian de Vries – Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626*. Wien – München – Frankfurt am Main 1967. Naposledy Leithe-Jasper, Manfred: *Adrian de Fries*. In: Kräftner, J. (ed.): Einzug der Künste in Böhmen, s. 31–37.

18 Distelberger, Rudolf: *Werke der Goldschmiede- und Steinschneidekunst*. In: Haupt, H.: Fürst Karl I., s. 71–75; Distelberger, Rudolf: *Pierres précieuses du Liechtenstein*. Connaissance des arts, 1980, No. 343, s. 60–67.

19 Ke stolní desce z tzv. dílny Castrucci vytvořené technikou pietra dura týž: *Die Kunst des Steinschnitts*. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer. Ausstellungskatalog. Wien 2002, 245 n.; Kräftner, J. (ed.): *Einzug der Künste*, s. 134–138, č. kat. 37.

20 Haupt, H.: *Fürst Karl Eusebius*, passim; von Götz-Mohr, Brita: *Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684)*. Gedechtnis und Curiositet. Der Fürst als dilettierender Architekt und Sammler. In: Beck, H. – Bol, P. C. (edd.): Die Bronzen, s. 67–73.

21 K typu „šlechtický hospodář" mj. Alberti, Leon Battista: *Über das Hauswesen (Della Famiglia)*. Übers. von Walther Kraus, eingel. von Fritz Schalk. Zürich – Stuttgart 1962; Castiglione, Baldessare: *Das Buch vom Hofmann*. Übers., eingel. und erl. von Fritz Baumgart. Bremen 1960; Brunner, Otto: *Das „Ganze Haus" und die alteuropäische „Ökonomik"*. In: týž: Neue Wege zur Verfassungs- und Sozialgeschichte. Göttingen 1968.

Byl zadavatelem, iniciátorem a milovníkem krásných umění, architektury a chovu koní. Skutečnost, že rád sáhl po peru, dokládají jeho četné dochované rukopisy. Jakkoli různorodá byla témata, o nichž pojednával, všechna se stejným způsobem vyznačují poučností i snahou o kontinuitu a Karlu Eusebiovi díky nim náleží důležité místo v rámci tzv. „Hausväterliteratur" (nabádavé či rádcovské literatuře určené pro vzdělanou šlechtu – pozn. překladatele).[22]

Největšího významu ale kníže dosáhl tím, že dokázal navzdory všem finančním potížím uchovat zděděné bohatství v neztenčené podobě. Kvůli tzv. procesu s Lichtenštejnem, válečným zmatkům a nákazám (zejména moru) však stávající dluhy narostly do hrozivé, ba dokonce samotnou existenci ohrožující výše. Lichtenštejnská panství byla vylidněná a hospodářská síla statků dlouhodobě poškozená. Nic z toho ale Karlu Eusebiovi nezabránilo v tom, aby se s nezmenšenou, ba naopak s věkem ještě rostoucí intenzitou staral o věci, od nichž si mohl slibovat trvalou hodnotu. Ať už šlo o architekturu, malbu, sochařství, zlatnické práce, zahradní umění, či o chov koní, Karel Eusebius usiloval o to, stát se ve všech těchto oblastech tou nejlepší adresou knížecího způsobu a stylu života.[23]

Nejpozději za knížete Karla Eusebia se staly rodinnou tradicí lichtenštejnský hřebčín založený knížetem Karlem I., stejně jako opulentní stavební činnost: obojí mělo zůstat nezaměnitelnou „značkou" po staletí.[24] O slavném lichtenštejnském hřebčíně, známém na knížecích dvorech v celé Evropě, bude ještě řeč později. Uveďme nejprve několik obecných myšlenek o Karlu Eusebiovi jako vášnivém sběrateli malířských a sochařských děl. Kníže pociťoval odpovědnost vůči potomkům, kterým chtěl předat své hluboké znalosti a po mnoho desetiletí sbírané zkušenosti s uměním ve vší jeho mnohostrannosti. Písemné záznamy výřečného knížete Karla Eusebia představují pramen mimořádného druhu. Poskytují unikátní vhled do téměř všech otázek dvorského reprezentativního života knížete doby baroka.

K tomu uveďme jeden příklad z již zmíněné knihy o architektuře. *„Proto, kde se jen dá vyžádat a získat skvostné dílo, takové kupte a vaše galerie,*

---

22 Zejména to platí o díle *Instruction vor unseren geliebten sohn* [...]. Tento rukopis, napsaný vlastnoručně Karlem Eusebiem, je uložen in Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv (SLHA), sign VA 5-2-2-. Dalšími prominentními představiteli „Hausväterliteratur" byli v chronologickém pořadí: Johann Wilhelm Wündsch, Georg Andreas Böckler (okolo 1617 – 1687), Jacob Agricola († 1709/1710), Wolf Helmhard von Hohberg (1612–1688), Andreas Glorez (okolo 1620 – okolo 1700), Franz Philipp Florinus (1649–1699), Johann Joachim Becher (1635–1682) a Julius Bernhard von Rohr (1688–1742). Srov. Hoffmann, Julius: *Die „Hausväterliteratur" und die „Predigten über den christlichen Hausstand".* Lehre vom Hause und Bildung für das häusliche Leben im 16., 17. und 18. Jahrhundert. Weinheim et al. 1959.

23 Haupt, Herbert: *Von der Leidenschaft zum Schönen.* Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Wien – München – Weimar 1998.

24 Týž: *Rara sunt cara.* Kulturelle Schwerpunkte fürstlichen Lebensstils. In: Oberhammer, Evelin (ed.): Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit. Wien – München 1990, s. 115–137.

jak se v Německu nazývají kabinety umění, naplňte a současně těchto děl nebudete mít nikdy dost, i kdybyste takových jako toto měli několik tisíc kusů, neboť jejich vzácnost je tak velká, že si takoví zvídaví lidé nikdy nemohou říci: mám dost nebo příliš mnoho."[25] A dále: při nákupu *„skvostných a vzácných"* obrazů se nemá šetřit penězi, *„protože ty mají všude vysokou hodnotu a cizinci si takové umělecké galerie všude rádi obhlíží a majitele pak vychvalují a velebí jako člověka zvídavého a dobrého znalce"*.[26]

Tomuto základnímu principu zůstal kníže Karel Eusebius po celý svůj život věrný, a to navzdory stále se zvětšující finanční nouzi, kterou se podařilo překonat jen díky velkorysé, byť ne vždy zcela nezištné pomoci jeho bratrance knížete Hartmanna (1613–1686).

Karel Eusebius sice zaměstnával vlastní dvorní malíře, z nichž je třeba vyzdvihnout Franze Prospera de Mus († 1695),[27] nákupem maleb ale pověřoval buď umělce, s nimiž se znal, jako Karla Škrétu ml. (1646–1691)[28] či císařské komorní malíře Friedricha Stolla (okolo 1597 – 1647)[29] a Kaspara Dellu (1583–1661),[30] nebo využíval služeb obchodníků s uměním a agentů. Zvláštní význam zde připadl vídeňskému zastoupení firmy Forchoudt, která sídlila v Antverpách.[31] Bratři Alexander a Wilhelm Forchoudtovi působili jako obchodníci s uměním na vídeňském Židovském náměstí (Judenplatz). Jejich styky s knížetem Karlem Eusebiem začaly prodejem maleb v roce 1669 a trvaly až do smrti knížete v roce 1684. Firma Forchoudt ale nebyla v žádném případě jediným zdrojem. Neustálá poptávka po obrazech ze strany šlechty dala v druhé polovině 17. století ve Vídni vzniknout pestré komunitě obchodníků s uměním, kde s obrazy obchodovali malíři a komorníci, stejně jako krejčí a ptáčníci. Ti všichni našli v knížeti Karlu Eusebiovi častého a znalého odběratele, který ale hradil příslušnou sumu téměř vždy jen prostřednictvím splátek.[32]

---

25 Citováno podle Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 192.

26 Citováno podle tamtéž, s. 197.

27 Franz Prosper de Mus je od roku 1653 až do šedesátých let doložen jako posluha knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna. Následně sloužil knížeti jako dvorní malíř a měl právo zasedat u dvorní tabule pro knížecí zaměstnance. Od roku 1689 poskytoval kníže Jan Adam I. Ondřej Franzi Prosperovi de Mus po těžké nemoci roční podporu ve výši 12 říšských tolarů. De Mus zemřel v únoru 1695 ve Valticích. Srov. Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen …"*, s. 106, regest 977 a pozn. 246.

28 Syn pražského malíře Karla Škréty st. (1610–1674). Srov. Neumann, Jaromír: *Škrétové.* Karel Škréta a jeho syn. Praha 2000.

29 Friedrich Stoll, narozený okolo roku 1597, získal v roce 1620 vídeňské měšťanské právo a od roku 1631 až do své smrti v roce 1647 byl ve službách císařského dvora. Srov. Haupt, Herbert: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620–1770.* Ein Handbuch. Innsbruck – Wien – Bozen 2007, s. 692, č. 3714.

30 Haupt, Herbert: *Im Dienste des Kaiserhofes.* Der Wiener Hof- und Kammermaler Kaspar Della. Kunst und Antiquitäten, 1991, Heft 3, s. 28–32; týž: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*, s. 353, č. 1212.

31 Denucé, Joseph: *Die Kunstausfuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert.* Die Firma Fourchoudt. Antwerpen 1931.

32 Z Francie pocházející krejčí a obchodník Johann Peter Poussin, který byl jako tzv. ho-

O tom nemohlo být u nástupců Karla Eusebia ani řeči! Pověstné bohatství *„rakouského Krésa“*[33] umožnilo knížeti Janovi Adamu Ondřejovi z Lichtenštejna (1657–1712) nechat lásce ke všemu krásnému, kterou zdědil po otci, volný průběh. Vzhledem k předepsanému rozsahu tohoto příspěvku by bylo opovážlivé myslet si, že lze na tomto místě byť i jen povrchně popsat všechny kulturní aktivity tohoto knížete. Omezíme se ve vší stručnosti na dva aspekty. Týkají se jednak uznání, kterému se kulturní aktivity za vlády knížete Jana Adama I. Ondřeje těšily v celé Evropě, a jednak snah knížete o co možná nejlepší uchování jeho cenné a nákladné sbírky obrazů.[34]

Když pobýval syn knížete Jana Adama I. Ondřeje, princ František Dominik (1689–1711), v rámci své dlouhé kavalírské cesty v září 1709 ve Wolfenbüttelu, dostalo se mu vzácné cti být proveden obrazárnou zámku samotným vévodou Antonínem Oldřichem (1633–1714).[35] František Dominik referoval svému otci o této události následujícími slovy: *„Starý vévoda ukázal své obrazy i mně a provedl mě svou galerií, a protože je mu dobře známo, že i vaše knížecí milost je velkým virtuosem a milovníkem malířství, jakož i že mu rozumí, a on chce prezentovat i určitou moc a má* [obrazů] *velké množství, prosil mě, abych vyřídil vaší knížecí milosti vzkaz, a* […] *ústně řekl, že jsem viděl jeho obrazy a on si nic jiného nepřál, než mít tu čest přivítat u sebe vaši knížecí milost, aby vám mohl ukázat své kusy; také by mohl jednou přijet do Vídně, aby viděl obrazy vaší knížecí milosti. To je jeho radost, když může cizím lidem ukazovat obrazy a říkat jim, co je to za mistra* […]. *“*[36]

Kulturní aktivity knížete Jana Adama I. Ondřeje se stávaly stále znovu tématem rozhovorů umělců a šlechticů i v Itálii. K tomu uveďme jen dva příklady. V lednu 1703 dal sochař Massimiliano Soldani-Benzi (1656–1740)

---

fbefreiter zproštěn povinnosti být členem cechu, byl s knížetem Karlem Eusebiem v kontaktu v letech 1676–1684. Srov. HAUPT, H.: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*, s. 284, č. 691. Od císařského ptáčníka Daniela Tubina koupil kníže v roce 1676 řezby ze slonoviny a jiné rarity za sumu 2 000 rýnských zlatých. Srov. HAUPT, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 231, regest 1636.

33 Přezdívka *„rakouský Krésus“* se poprvé vyskytla v díle VEHSE, Eduard: *Geschichte des östreichischen Hofs und Adels und der östreichischen Diplomatie*. Theil 6. Hamburg 1852, s. 249.

34 Až do publikování autorem připravené biografie knížete Jana Adama I. Ondřeje, s pracovním názvem *Ein Herr von Stand und Würde*. Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Mosaiksteine eines Lebens a předběžným termínem vydání v roce 2013, je stále ještě nutné použít dílo VON FALKE, Jacob: *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*. Bd. 2. Wien 1877, s. 325–355.

35 Vévoda Antonín Oldřich Brunšvicko-Wolfenbüttelský (1633–1714) je považován za prototyp osvícensko-absolutistického panovníka doby baroka. Vévoda, který byl sám spisovatelem, podporoval umění a vzdělání. Zámek Salzdahlum, který byl postaven v letech 1694/1695 z jeho pověření, skrýval mj. vévodovu bohatou sbírku obrazů. Srov. KLESSMANN, Rüdiger: *Herzog Anton Ulrich*. Leben und Regieren mit der Kunst. Ausstelungskatalog. Braunschweig 1983.

36 Dopis prince Františka Dominika jeho otci, knížeti Janu Adamu I. Ondřejovi z Lichtenštejna, datovaný v Berlíně 19. září 1709 je uložen in SLHA, kart. 228, Franz Dominik (1689–1711). Biographica.

knížeti na vědomí, že *„onde essendosi reso glorioso il nome di V. A. per tutta l' Italia e specie quì "* (Florencie),[37] a v červenci téhož roku psal Soldani-Benzi v souvislosti s koupí bronzových soch: Umění tohoto druhu by bylo Vašich peněz asi hodno, pokud by výdaje byly současně *„per l' eternità e che fanno risplender per l' Europa tutta il nome glorioso di V. A."*.[38] A nakonec doplňme ještě úsudek francouzského autora cestopisů Casimira Freschota (okolo 1640 – 1720)[39] z roku 1705. V německém vydání díla *Memoires de la Cour de Vienne* se píše: *„Neboť není téměř knížete/ ministra nebo velkého pána/ který by neobýval pěkný dům. Ale mezi všemi vysvítá palác/ který si nechal postavit kníže Adam z Lichtenštejna/ o němž lze bez lichocení říci/ že na něm nic nešetřil/ což ho může činit výtečným. Sama budova je nádherná a vysoká; mramoru je všude přemíra; sál a pokoje jsou velké a dobře disponované. A kromě dobře ztvárněných obkladů kulaté práce/ jež Francouzi nazývají reliéfem/ které uvnitř pokrývají velkou část zdí/ a zejména stropů; jsou tyto ještě zdobeny nejkrásnějšími a nejvybranějšími malbami/ na něž nechali upsat nejlepší mistry z Itálie."*[40] A dále: *„Princ Evžen si rovněž nechal postavit palác/ který/ i když je menší než ten knížete Adama z Lichtenštejna/ dostal přece do sebe všechno/ co činí stavební umění znamenitým."*

Tolik k mezinárodnímu hodnocení lichtenštejnských aktivit na poli umění a kultury v raném 18. století. Cenné a nákladné obrazy v lichtenštejnské galerii však potřebovaly také odbornou péči a dobré umístění. Kníže Jan Adam I. Ondřej začal podrobnými pokyny ohledně odborného zabalení obrazů, aby se pokud možno zabránilo jejich poškození při přepravě.[41] Kromě toho pověřeným malířům nakázal, aby byli u balení svých vlastních obrazů nebo těch, které kupovali z pověření knížete, osobně přítomni a dbali na to, aby vše bylo učiněno správně. V únoru 1691 obdržel císařský galerijní inspektor Christoph (Christian) Lauch (1618–1702)[42] poprvé platbu za *„vyspravení četných maleb"*.[43] Lauch byl s knížetem Janem Adamem I. Ondřejem ve spojení od roku 1685, kdy nakreslil skicu k obrazu

37 H a u p t , H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 352, regest 2324. K Massimilianu Soldanimu-Benzimu srov. L a n k h e i t , Klaus: *Florentinische Barockplastik*. Die Kunst am Hofe der letzten Medici. 1670–1743. München 1962.

38 H a u p t , H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 355, regest 2329.

39 K n o p p e r - G o u r o n , Françoise: *Le Bénédictin Casimir Freschot pendant la guerre de succession d'Espagne*. Patriotisme d'Empire, anti-protestantism er jansénism. In: Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte. Bd. 12. Ostfildern 1985 [online]. Dostupné z: http://francia.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00016287,00287.html [cit. 31. 3. 2013].

40 Tento a následující citát byly převzaty z publikace F r e s c h o t , Casimir: *Relation von dem kayserlichen Hofe zu Wien* […]. Köln 1705, s. 6–8.

41 Jako jeden příklad z mnoha uveďme dopis knížete Jana Adama I. Ondřeje Marcantoniu Franceschinimu datovaný ve Vídni 20. května 1694. srov. H a u p t , H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 269, regest 2185.

42 Christoph Lauch byl císařským komorním malířem a od roku 1687 i císařským galerijním inspektorem jako nástupce Jana van der Baren (1616–1687). Srov. H a u p t , H.: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*, s. 539, č. 2564, s dalšími odkazy na literaturu.

43 H a u p t , H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 66, regest 557.

sv. Šebestiána.[44] Několikrát také pro knížete zprostředkoval nákup obrazů, mimo jiné v roce 1695 jedné malby od Tintoretta.[45] Lauch katalogizoval a popisoval obrazové sbírky na zámcích Lednice a Valtice a *„za tu snahu“*[46] obdržel od knížete tučnou částku 200 rýnských zlatých. Po Lauchově smrti v roce 1702 převzal péči o knížecí obrazy jeho dosavadní asistent, císařský komorní malíř a mědirytec Jacob Mannl (okolo 1654 – 1712).[47] Mannl obdržel v září 1706 450 zlatých za *„vyčištění, vyspravení a instalaci cenných maleb v galerii v knížecím novém domě za venkovským domem“*.[48] Souvislost se zřízením knížecí galerie v nově postaveném majorátním domě má pravděpodobně i seznam obrazů, které Jacob Mannl mezi lety 1707 a 1709 restauroval. Výčet obsahuje 112 položek, mezi nimi i autoportrét a podobiznu mladého muže od Rembrandta, stejně jako obrazy od Guercina, Reniho, Tintoretta a jiných znamenitých mistrů. Mannlova činnost spočívala v podlepování obrazů novým plátnem, jejich čištění, odstraňování staré a nanášení nové fermeže a konečně ve zvětšování obrazů. Obrazy tak byly *„nataženy na nové plátno, očištěny a znovu vyspraveny“*,[49] u jiných se *„odstranily staré skvrny“* a stará *„fermež se smyla, pak* [byly] *vyspraveny a potřeny fermeží novou“*. Portrét dámy od Franse Pourbuse st. (1545–1581) byl *„trochu rozšířen“*, krajina od Françoise Milleta st. (1642–1679) se pod Mannlovýma rukama *„zvětšila“* a u tří velkých děl od Camilla Procacciniho (1561–1629) byla navíc *„mezera vymalována ultramarínem“*. Toto zvětšování a rozšiřování, ale i nastavování a zmenšování maleb – jakkoli cizí se nám tento postup z dnešního hlediska může zdát – se týkalo především obrazů, které byly vytvořeny pro konkrétní místo na zdi jako součást vybavení. Protože navzdory přesně udaným rozměrům někdy přece jen vznikl rozdíl mezi velikostí dodaného obrazu a volným místem, které pro něj bylo k dispozici mezi okny nebo nade dveřmi, bylo obrazy nutné upravovat podle dostupného prostoru. To platilo i pro malby, které dodal Marcantonio Franceschini (1648–1729) do zahradního paláce v Rossau.[50] V tomto případě zajistil úpravy knížecí dvorní malíř Johann Anton Sack.[51] Referendář

44 Lauchův dopis knížeti Janu Adamu I. Ondřejovi datovaný ve Vídni 15. února 1685. Haupt, H. *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 455–456, regest 2471.

45 Tamtéž, s. 111, regest 1027.

46 Tamtéž, s. 111, regest 1030.

47 K osobě Mannla Haupt, H.: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*, s. 568, č. 2774, s dalšími odkazy na literaturu.

48 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 175, regest 1728.

49 Tento a následující citáty pocházejí z rozsáhlého soupisu knížecích maleb restaurovaných od září 1707 císařským komorním malířem a mědirytcem Jacobem Mannlem, který je datován 15. dubna 1709. Tamtéž, s. 921–924, regest 3198.

50 Miller, Dwight C.: *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins.* Prince Johann Adam Andreas and the decoration of the Liechtenstein garden palace at Rossau-Vienna. Cambridge 1991. K osobě Franceschiniho týž: *Marcantonio Franceschini (1648–1729).* Turin 2001.

51 Johann Anton Sack je od prosince 1699 do roku 1710 doložen ve službách knížete Jana Adama I. Ondřeje jako dvorní malíř. Poslední dosud známá zmínka o Sackovi pochází

Georg Anton von Fellner v září 1709 knížeti Janu Adamu I. Ondřejovi psal: *„Po odebrání míry oněch 3 kusů maleb do galerie v zahradě se sice shledalo, že mají délku podle polí, co do výšky a šířky, a sice v oválných výběžcích, jsou ale až o 9 palců užší. Bude je tedy nutné nastavit kouskem plátna, a protože je to jen výplň, může je zatřít i Anton Sack a přibude jen trochu ultramarínové.*“[52]

Jak je dostatečně známo, vynikl kníže Jan Adam I. Ondřej mimořádným způsobem i jako stavebník. Naslouchaje radám a nápadům svého otce, dal na svých panstvích přestavovat kostely a zámky či stavět úplně nové.[53] Jako prominentní příklady uveďme zámek v Lanškrouně, především ale zámek v Kolodějích u Prahy. Jan Adam I. Ondřej bydlel a pobýval převážně ve Vídni. Kvůli knížecí hodnosti se stalo nutností postavit nový velký městský palác, který se měl nacházet co možná nejblíže u císařského Hofburgu.[54] „Dekorum“ a soupeření s ostatními rody vysoké šlechty si kromě toho vyžádaly stavbu reprezentativního letního paláce před branami města podle koncepce „palazzo in villa“.[55] Nádherná výbava obou palácových staveb, na něž se nešetřilo penězi ani námahou, našla své obdivovatele, jako například již zmíněného autora cestopisů Camilla Freschota. Obě stavby – stejně jako palác prince Evžena Savojského, který vznikl v téže době – byly a jsou považovány za vrchol stavebního umění v císařské metropoli Vídni, na paláce tak bohaté.[56]

V následujícím textu má být alespoň v náznacích zodpovězena otázka, jak podstatně byli v baroku ušlechtilý kůň a přepychově vybavený kočár spojeni s uměním. V 17. století se z jednoduchého zaskleného kočáru vyvinul „grand carrosse“ barokního věku.[57] Technické novinky a změněná funkce kočáru se vzájemně podmiňovaly. Koňmi tažený vůz už nesloužil převážně jako přepravní prostředek pro mobiliář či knížecí družinu a nebyl

---

z roku 1727, kdy vystupoval jako svědek na svatbě ve vídeňském kostele Panny Marie Věrné. Srov. Haupt, H.: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*, s. 376, č. 1381.

52 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 932–933, regest 3222.

53 Srov. dopisy knížete Karla Eusebia jeho synovi Janu Adamu I. Ondřejovi datované ve Valticích 25. června 1681 a 30. srpna 1682, publikované in Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 285–290, regest 1741; s. 304–307, regest 1761.

54 Lorenz, Hellmut: *Nichts Brachtigeres kan gemachet werden als die vornehmen Gebeude*. Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit. In: Oberhammer, E. (ed.): Der ganzen Welt, s. 138–154, s dalšími odkazy na literaturu.

55 Polleroß, Friedrich: *„Utilità, Virtù e Bellezza“*. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 47, 1993, s. 36–52.

56 Fidler, Petr: *Architektur des Seicento*. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises. Innsbruck 1990; Lorenz, Hellmut: *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*. Wien 1991; Edlbacher, Maria-Anna: *Palastbauten in Wien und in Prag, 2. Hälfte 17., erste Hälfte 18. Jahrhundert – eine Vergleichsstudie*. Diplomarbeit, Universität Wien. Wien 2009, zejména s. 103 n.

57 Wackernagel, Rudolf H.: *Zur Geschichte der Kutsche bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*. In: Treue, Wilhelm (ed.): Achse, Rad und Wagen. Fünftausend Jahre Kultur- und Technikgeschichte. Göttingen 1986, s. 197–235; Kräftner, Johann: *Pferde, Wagen, Ställe*. Pferdetradition im Haus Liechtenstein. München 2006.

už primárně vyhrazen ani ženě či „tělesně slabým“ osobám. Přepychově vybavený „grand carrosse“ určoval od druhé poloviny 17. století ráz města v evropských metropolích a svým dílem podstatně přispěl k architektuře barokních palácových staveb.[58] Rozlehlé čestné dvory umožňovaly těmto velkým a těžkým kočárům, které byly taženy šesti až osmi koňmi, otáčecí manévr. Pro koně a doprovodný stájový personál bylo v areálu paláce nutné postavit potřebné ubytovací a zásobovací prostory.

Reprezentace a módní novinky byly a jsou vzájemně podstatně propojeny. Při každé příležitosti byly hrdě ukazovány nejnovější technické vymoženosti a nový vůz k tomu v každém případě patřil. „Grand carrosse“ se stal současně odrazem barokního knížecího pojetí života: měl být „zámkem na kolech“, velkým, přebohatě zdobeným a způsobilým ukázat v náležitém světle postavení svého majitele. Spřežení tvořené přepychovým kočárem a nazdobenými koňmi doplňoval oděv doprovodného dvorního personálu. Livrej přizpůsobená barvou a výbavou dané příležitosti zvyšovala opticky působivost tohoto „gesamtkunstwerku“.[59]

Už kníže Karel Eusebius z Lichtenštejna zaměstnával v osobě Louise Biannyera od roku 1667 vlastního francouzského sedláře. Kníže si však nenechával konstruovat kočáry podle nového francouzského stylu jen ve dvorní sedlárně na zámku ve Valticích. Mnohem častěji kupoval originály přímo v Paříži, které asi měly sloužit i jako vzorový materiál. První dva exempláře dorazily do Vídně 24. prosince 1670.[60] Od té doby zprávy o kočárech tohoto typu v knihách dvorního platebního úřadu neustávaly. Kočáry samozřejmě nebyly potřeba jen k reprezentaci a jízdám po městě. Výhod kočáru se šlechtici brzy nechtěli vzdát už ani na honu. Lovečtí psi byli převáženi v samostatných zeleně natřených „psích vozech“ do často odlehlých revírů a kočárů užívali i samotní lovci.[61]

Poslední desetiletí 17. a první desetiletí 18. století byly ve znamení technického rozvoje a přeměny „grand carrosse“ v „carrosse moderne“. K podvozkové konstrukci ve tvaru labutího krku se u tohoto kočáru přidaly ještě dvě další inovace. Čtyřmístná korba kočáru byla dokola uzavřena pevnými prosklenými stěnami, resp. dveřmi, a kočár tak získal charakteristický skříňový tvar. Druhá vymoženost spočívala v novém typu odpružení

---

58 Haupt, Herbert: *Vom Kobelwagen zur Grand Carosse*. Der Wagenbau im 17. Jahrhundert am Beispiel des fürstlich liechtensteinischen Fuhrparks. Achse, Rad und Wagen. Beiträge zur Geschichte der Landfahrzeuge 4, 1996, s. 8–15.

59 Kugler, Georg: *Der goldene Wagen des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein*. Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft 3, 1978/1979, s. 9–42.

60 Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 88, regest 998. Z Francie pocházející dvorní knížecí sedlář Louis Biannyer sloužil u knížecího dvora v letech 1666–1682.

61 Malíř Valentin Hinterholzer tak v únoru 1632 obdržel *„za vůz pro psy, který zeleně natřel“*, mzdu sedm rýnských zlatých. Publikováno in Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 17, regest 74.

pomocí krátkých vícelistových pružin, které byly vynalezeny okolo roku 1665 v Paříži.[62]

Kníže Antonín Florián z Lichtenštejna (1656–1721)[63] využíval ve funkci císařského vyslance u Svatého stolce těžký kočár „carrozze" ve stylu „carrosse moderne", který byl tehdy v Římě moderní. Kníže při této příležitosti požádal v letech 1691 a 1692 svého prabratrance Jana Adama I. Ondřeje, aby mu do Říma poslal do spřežení několik pěkných koní ze slavného lednického hřebčína.[64] Kromě krásy bylo pro Antonína Floriána důležitým kritériem také to, že koně musejí být *„ještě mladí a dost velcí"*. To bylo pro v Římě obvyklé *„velké vozy nanejvýš nutné"*. Kníže Antonín Florián nepochyboval, že ušlechtilí koně v Římě *„poslouží ne pouze k jeho cti, ale i ke cti samotné Vaší milosti, a zaslouží si, aby zde jakožto koně z tak slavného hřebčína byli chváleni ostatními"*.

Uzavřená vysoká „carrosse moderne" se stala státnickým vozem, který se používal při oficiálních příležitostech. Na návrhu a vybavení tohoto těžkého přepychového kočáru, do něhož se zapřahalo šesti- či osmispřeží, se rozhodující měrou podíleli nejvýznamnější umělci své doby. Pořízení takového kočáru bylo takříkajíc „státní akcí".[65]

Také v případě knížete Jana Adama I. Ondřeje se v roce 1699 ukázalo nutností nechat si zkonstruovat nový *„parada wagen"*,[66] ve kterém se pak ve Vídni účastnil *„královského průvodu"*. Důvodem tohoto slavnostního průvodu („entrée solennelle") dne 24. února 1699 byla velká oslava, kterou uspořádal arcivévoda Karel (VI.) (1685–1740) u příležitosti svatby svého bratra arcivévody Josefa (I.) (1678–1711) s Amálií Vilemínou Brunšvicko-Lüneburskou (1672–1742). Přepychový kočár byl dílem vídeňského sedlářského mistra Primuse Krenna (1649–1705),[67] který pracoval přímo pro dvůr, a nemusel tak být členem cechu, a sochaře Johanna Franze Bliemba. A kdo by v této souvislosti bezděčně nepomyslel na „Zlatý vůz" knížete Josefa Václava z Lichtenštejna (1696–1772), který se stal symbolem nákladné reprezentace ve službách císařského domu?[68]

---

62 Kugler, Georg J.: *Die Kutsche vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten des Automobils*. In: Treue, W. (ed.): Achse, Rad und Wagen, s. 236–278, zejména s. 236–248.

63 Hörrmann, Michael: *Fürst Anton Florian von Liechtenstein (1656–1721)*. In: Press, Volker – Willoweit, Dietmar (edd.): Liechtenstein – fürstliches Haus und staatliche Ordnung. Vaduz – München – Wien 1988, s. 189–210.

64 Dopisy knížete Antonína Floriana z Lichtenštejna knížeti Janu Adamu I. Ondřejovi datované v Římě 17. listopadu 1691 a 2. února 1692. Následující citáty pocházejí z dopisu ze 17. listopadu 1691, publikovaného in Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 527, regest 2612.

65 Wackernagel, Rudolf H. – Haupt, Herbert – Kugler, Georg J.: *Der Goldene Wagen des Fürsten Joseph Wenzel Von Liechtenstein*. Ausstellungskatalog. Wien 1977.

66 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 162, regest 1592.

67 Haupt, H.: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*, s. 338, č. 1093.

68 Kugler, Georg J.: *The golden carriage of Prince Joseph Wenzel von Liechtenstein*. New York 1985.

Svou prosbou o reprezentativní koně narážel kníže Antonín Florián na skutečnost, která byla známá v celé Evropě. Za knížete Karla Eusebia se lichtenštejnský hřebčín stal synonymem krásných ušlechtilých koní. Vévodové, kurfiřti, králové a dokonce i císařský dvůr si přáli mít koně z lichtenštejnského hřebčína vždy, když si nějaká slavnostní příležitost žádala mimořádně pěkné jezdecké a tažné koně. Ušlechtilý oř se stal neodmyslitelnou součástí šlechtické reprezentace a sebeprezentace. Kníže Karel Eusebius a jeho nástupci spatřovali v chovu a dobře promyšleném šlechtění koní *„un ponto d' honore"*, věc, která měla zůstat vyhrazena pouze šlechtě. A přesně v tom spočívá duchovní a kulturněhistorické pozadí vášnivě provozovaného chovu koní.[69] Enormní náklady spojené s vydržováním hřebčína a nezbytný čas, který tomu bylo třeba věnovat, ospravedlňoval Karel Eusebius programově: „[…] *a něco takového* [hřebčín] *není mezi těmi vzácnými věcmi zrovna to nejmenší. Malířství je velmi pěkné a vybrané, člověk ale najde kdykoli dobré malíře, kteří se to postupně naučí. Stavitelství je pěkné a vysoce umělecké, také na to se najdou vynikající architekti, kteří tomu rozumí a dokážou řídit a postavit vynikající budovu. Na chov koní už ale nenajdete žádné lidi, kteří by tomu opravdu rozuměli* […]. *Prostí lidé a sluhové jsou na to příliš neohrabaní, nenaučí se to* […]. *Toto dílo si žádá šlechtický rozum, rozum lidí, kteří se narodili jako šlechtici a budou mít velkou radost a chuť být pány v hřebčíně: un ponto d' honore, vyšlechtit něco úplně vznešeného a neuspokojovat jen obecný styl, ale chtít předčit i přírodu samotnou a nechat vzniknout něčemu hezčímu, než může dát sama příroda* […]. *Z toho nebude mít tvoje milost žádnou ostudu ani škodu, jak co do příjmu z toho, tak i co do slávy, které jsem v tomto případě dosáhl v celé Evropě.*"[70]

Karel Eusebius viděl v pravém *„šlechtění"* koní určitý druh užitého umění srovnatelný s malířstvím. Tak jako slouží malíři paleta k experimentálnímu míchání barev, využíval kníže chovu k docílení čistých a pěkných barev koní.[71] Ideál krásy podléhal samozřejmě vkusu doby.

Kulturní aktivity knížete Jana Adama I. Ondřeje charakterizoval vědomý sklon ke všemu velkolepému, vše převyšujícímu. Tento sklon se stal hnací silou barokní a především lichtenštejnské reprezentace. K tomu uveďme poslední příklad. Z vyúčtování knížecího platebního úřadu s vídeňským bankovním domem Pestalozzi und Heider za nákupy učiněné v Itálii v letech 1695–1698 vyplývá následující zjištění: v období sotva tří let zakoupil kníže Jan Adam I. Ondřej v Bologni, Bolzanu, Florencii,

69 HAUPT, Herbert: *Stallungen edler Pferde.* Das fürstlich Liechtensteinische Gestüt im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Liechtenstein. Parnass 15, 1995, Sonderheft 11, s. 96–100.

70 Dopis knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna knížeti Janu Adamu I. Ondřejovi datovaný ve Valticích 3. září 1680; publikováno in HAUPT, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 275–276, regest 1726.

71 Dopis knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna knížeti Janu Adamu I. Ondřejovi datovaný ve Valticích 21. května 1683; publikováno in HAUPT, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 314–318, regest 1767.

Římě, Turíně, Benátkách a Vicenze celkem 39 beden obrazů. Jen náklady na přepravu a doručení těchto 39 beden dosáhly téměř 1 500 zlatých. Ve srovnání s tím vypadá sedm beden sochařských prací, dvě bedny kdoulí, vína a rosolky až skrovně. Bez ohledu na to vykazuje vyúčtování za březen 1695 až leden 1698 navíc ještě celkovou částku v nemalé výši 20 400 zlatých za přímé platby malířům a sochařům.[72]

Reprezentace určovala život šlechtice ve všech oblastech. Krása struktury a vyhlídka na další slavné trvání knížecího jména ospravedlňovaly veškeré náklady. Citátem z *Díla o architektuře* od knížete Karla Eusebia příspěvek začal, citátem z dopisu, který napsal kníže Karel Eusebius několik málo měsíců před svou smrtí Janu Adamu I. Ondřejovi, nechť skončí: *„A tedy takovými raritami mezi budovami, krásným malířstvím a sochařstvím i znamenitým chovem koní získáte velké jméno po celém světě a zanecháte slávu našemu rodu. Že jste ta nejhezčí díla pořídil, udržoval a zanechal, vzbuzuje u všech ve veliké dálce velkou chválu a ocenění, protože tato budova je jedním z těch tří děl, která ukazují rozum člověka.“*[73]

Die Kunst im Dienste der Repräsentation
Die Fürsten von Liechtenstein als Auftraggeber und Sammler im Zeitalter des Barocks

Was ein Fürst im Barockzeitalter eigentlich von Kunst verstehen musste, wird je nach Interesse recht unterschiedlich gewesen sein. Außer Debatte stand jedenfalls das ausgeprägte und durch Generationen unvermindert andauernde Kunstverständnis der Fürsten aus dem Hause Liechtenstein. Was ein Fürst im Zeitalter des Barocks von Kunst verstehen sollte, um vor Fehleinkäufen und Spott gefeit zu sein, formulierte Fürst Karl Eusebius im *Werk von der Architektur*. Doch nicht nur Bauherr sollte der Fürst sein, sondern auch Sammler und Auftraggeber *„grosser kinstler der malerey und schnitzery“*. Als zusätzlicher Ansporn diente die – wieder aus eigener Sicht – allein dem Adeligen angeborene Fürstentugend der „Curiositas“, der Wissbegierde. Nur wer curios war, vermochte richtig zu repräsentieren, den Sinn der Repräsentation zu verstehen und die dafür passende Ausdrucksform zu finden.

Doch auch wenn Karl von Liechtenstein im Engagement für Gegenstände der bildenden und dekorativen Künste über das seinem Rang entsprechende Maß hinausging, kann er doch nicht als der eigentliche Begründer der liechtensteinischen Kunstsammlungen gelten. Dieser „Titel“ kam seinem Sohn Karl Eusebius von Liechtenstein zu, der die nunmehr planmäßige Erweiterung des Bestands an Kunstwerken geradezu leidenschaftlich vorantrieb und dabei weder Kosten noch Mühen scheute. Das von Fürst Karl I. grundgelegte liechtensteinische Gestüt wurde spätestens seit Fürst Karl Eusebius ebenso zur Familientradition wie die opulente Bautätigkeit: beide sollten als gleichsam unverwechselbares „Markenzeichen“ durch Jahrhunderte Bestand haben. Der bewusste Hang zum Großartigen, zum alles Übertreffenden, kennzeichnete die kulturellen Aktivitäten von Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein. Er wurde zur Triebkraft barocker und vor allem liechtensteinischer Repräsentation. Die

72 H a u p t , H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 661–664, regest 2817.
73 Dopis knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna knížeti Janu Adamu I. Ondřejovi datovaný ve Valticích 26. června 1683; publikováno in H a u p t , H.: *Von der Leidenschaft*, s. 323–325, regest 1771.

Schönheit der Struktur und die Aussicht auf den ruhmreichen Fortbestand des fürstlichen Namens rechtfertigten alle Kosten.

Reprezentace a umění I

Jiří Kroupa

Architektonická reprezentace Lichtenštejnů a Ditrichštejnů: paralely symbolických forem

The architectural representation of the Liechtensteins and Dietrichsteins: parallels in symbolic forms

The goal of the synthesizing article based on author's previous work is to describe the architectural representation of two important princely families of the early modern Habsburg monarchy, the Liechtensteins and the Dietrichsteins. In the focal point stand the parallel representations of the symbolic forms they applied on their residences in the 17th and 18th century. In respect to the Liechtensteins, the author focuses mainly on Moravský Krumlov because as a Liechtenstein residence of a younger princely line its architecture has been much less studied than for example that of Valtice. The analysis among others indicates that the actual work of art results from a concretization of the building role and from the creative tension between different artistic conceptions of individual artists, who offered their unique solutions of a given problem.

Key words: the Liechtensteins, the Dietrichsteins, Moravský Krumlov, Mikulov, architecture, representation, parallels

Ve svém spíše stručném nástinu mnohem širšího problému bychom se chtěli zastavit u architektonických reprezentací dvou předních knížecích rodů v habsburské monarchii raného novověku, knížat z Lichtenštejna a knížat z Ditrichštejna. Chtěli bychom přitom poukázat především na jisté paralelní projevy jimi užívaných symbolických forem v rezidenční architektuře 17. a 18. století. Opíráme se převážně o své vlastní dosavadní příspěvky na toto téma, a proto budeme spíše syntetizovat výsledky svých dílčích řešení než vyhledávat nové prameny a hypotézy. Při přípravě toho textu byla jako příklad zvolena ne pouze lichtenštejnská hlavní rezidence Valtice-Lednice, jak je v případě Lichtenštejnů obvyklé, ale pozornost je věnována převážně Moravskému Krumlovu. Důvodů je několik. O Valticích toho víme poměrně hodně, zatímco Moravský Krumlov jako lichtenštejnská rezidence mladší knížecí větve je znám po své architektonické stránce mnohem méně. Navíc se autor tohoto textu v nedávné době Moravským Krumlovem sám zabýval. A konečně jeden malý, ale důležitý důvod: u příležitosti životního jubilea profesora Hellmuta Lorenze z Vídně bychom ve druhé části tohoto příspěvku chtěli pojednat o tématu, kterému se před časem rovněž věnoval.

I

Lichtenštejnové a Ditrichštejnové mají ve svých rodových dějinách leccos společného. Na jedné straně ani jeden z rodů nepatřil ke zcela „nové šlechtě“, ovšem jejich mocenský vzestup v době bělohorské „nový“ jistě byl. Byl úzce spojen s rekatolizací ve střední Evropě a oba tyto rody neopomínaly zdůraznit v 17. a 18. století svou věrnost habsburskému domu a oddanost katolické církvi. Typickým projevem jejich objednavatelské činnosti byl proto důraz na umělecké úkoly spjaté s termíny „pietas“ a „memoria“. Pro svou reprezentaci vyhledávali totiž nový umělecký symbolismus, a to při podpoře sakrálních monumentů katolické církve i při oslavě svých rodů jako významných aristokratických rodin, spjatých s habsburským dvorem v podunajské monarchii. Na portrétním jezdeckém obraze Gundakara z Lichtenštejna vidíme jím nově rekonstruovaný zámek v Moravském Krumlově a současně kostel sv. Bartoloměje, který kníže opravil a přene-

Obr. 1: Sál předků v Mikulově s původní výmalbou (repro Prokop, August: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. Bd. 4. Das Zeitalter der Barocke. Wien 1904)

Obr. 2: Velké altana na zámku v Moravském Krumlově, foto z předválečné doby (archiv Semináře dějin uměn Filozofické fakulty Masarykovy univerzity)

chal piaristickému řádu.[1] A dodnes, když přijíždíme do jihomoravského Mikulova, jsme očarováni zámkem na hoře a současně posvátným „teatrem" na Svatém kopečku v podobě, jak je založil kardinál a olomoucký biskup František z Ditrichštejna.[2] Proto lze asi hned na počátku s jistou obecností konstatovat, že architektura vytvářená oběma těmito reprezentanty nově povýšených aristokratických rodů se v dalším období stávala současně místem zdůrazňované kolektivní katolické piety (pietas) a reprezentace paměti vznešených rodin (memoria).

Gundakar z Lichtenštejna, nejmladší ze tří nově povýšených knížat z Lichtenštejna, na Moravě zakoupil zkonfiskované panství pánů z Lipé

1 Srov. reprodukci obrazu např. in Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener.* Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Wien – München 1999. O dějinách Lichtenštejnů píše přehledně Press, Volker: *Das Haus Liechtenstein in der europäischen Geschichte.* In: týž – Willoweit, Dietmar (edd.): Liechtenstein – fürstliches Haus und staatliche Ordnung. Vaduz – München – Wien 1998, s. 15–85.

2 Kroupa, Jiří: *„Moderni fiori": kardinál z Dietrichsteina, protobarok a umělecká funkce na Moravě po roce 1600.* In: Kordiovský, Emil – Svoboda, Miroslav (edd.): Kardinál František z Ditrichštejna a jeho doba. Brno 2007 (= XXIX. Mikulovské sympozium 2006), s. 55–67.

Moravský Krumlov. Na konci roku 1633 obdržel kníže navíc císařské privilegium vytvořit ze svých nově získaných moravských velkostatků (Moravský Krumlov a ještě Uherský Ostroh) tzv. Lichtenštejnské knížectví. V této souvislosti se rovněž rozhodl přejmenovat Moravský Krumlov na město Lichtenštejn. Bylo to období, kdy započala postupná úprava zámku a města v rezidenční sídlo nového knížecího suveréna.

II

Ony události časově rámují zřejmě rovněž dobu, kdy se nejen v Moravském Krumlově, ale též ve Valticích nově vyzdobovaly slavnostní sály nových rezidencí. Do doby těsně před rokem 1619 bývají datovány dva návrhy programu pro malířskou výzdobu sálů ve valtické rezidenci. Kromě malovaných genealogií, portrétů předků a scén s bitvami, jichž se zúčastnili příslušníci rodu, jsou mezi obsahy, jež si kníže Karel zvolil, uváděna kupříkladu následující témata: *Jak mne povýšil císař Rudolf do knížecího stavu, Jak mne Matyáš učinil vévodou opavským, Jak mi moravská společnost uděluje první postavení* (jinou variantu ikonografie výzdoby představovala další témata, například: *Jak jsem byl zemským hejtmanem na Moravě, Jak jsem se stal katolíkem*). Z pozdější doby jsou zachovány podobně vytvořené koncepty pro knížete Gundakara, nepochybně pro Moravský Krumlov.[3]

Podobu těchto výjevů dnes neznáme, ale můžeme je rekonstruovat na základě velmi příbuzného pojetí, jež si nechal vytvořit kardinál František z Ditrichštejna na svém zámku Mikulov. Při radikální přestavbě architekta Christiana Alexandra Oedtla o sto let později byla řada starších částí přebudována a detaily původní výzdoby byly odstraněny. Při nové výzdobě sálu byla tehdy jako ústřední téma zvolena opět nikoli oslava rodu, ale kardinálových činů. V rodinném archivu je zachován popis fresek a obrazů, který nám umožní pochopit původní obsahovou strukturu. Mezi obrazy nalezneme výjevy, jak kardinál korunuje krále Matyáše, jak jej oddává, jak brání zemi Moravu či jak plní své diplomatické povinnosti v severní Itálii.[4] Tato témata představovala tedy paralelu k obdobným tématům lichtenštejnským.

V Moravském Krumlově procházel zámek přestavbou především poté, co se měl stát zámkem Lichtenštejn. Bohužel o rozsahu této přestavby a o jejím autorovi nejsme dosud přesně informováni. Petr Fidler uvažoval o autorství severoitalského architekta Giovanniho Giacoma Tencally, který v téže době pracoval pro knížete Maxmiliána z Lichtenštejna také

3 Wilhelm, Gustav: *Baugeschichte des Schlosses Feldsberg*. Brünn – München – Wien 1944; Wilhelm, Franz: *Materialien zur Kunstförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes, 1918, Bd. 12, Beiblatt, s. 26–58.
4 Kroupa, J.: *„Moderni fiori“*.

Obr. 3: Altana na zámeckém dvoře v Mikulově (foto Jiří Kroupa)

ve Vídni a ve Valticích. Thomas Winkelbauer ale v rodinném archivu našel pouze několik drobných vydání, a tak se domníval, že stavební aktivity Gundakara v Moravském Krumlově nebyly příliš rozsáhlé. Ale nedávno provedený dendrochronologický průzkum zámeckých krovů přinesl jisté

Obr. 4: Altana na zámeckém dvoře ve Valticích (foto Aleš Flídr)

překvapení. Ukázalo se totiž, že z Gundakarovy doby pocházejí právě ty části, které jsou patrné na jeho jezdeckém portrétu. Jde především o úpravu vstupního průčelí s centrální věží. Celá fasáda zde byla nově regulována

a modernizována. Jedna z mála zachovaných archivních zpráv, o které se přitom můžeme opřít, pojednává o práci zedníků ve velké chodbě. Je to pravděpodobně část jižní fasády, kde před soukromé pokoje byla postavena velká terasa s výhledem na okolí s otevřenými arkádami v nižší části.[5]

Podobné, i když monumentálnější řešení nalezneme i na ditrichštejnském zámku v Mikulově, kde se po polovině 17. století mluví o *„velkém altana"*. V té době však opustil kníže Gundakar Švédy zpustošený krumlovský zámek a přestěhoval se na zámek v Uherském Ostrohu, který začal okamžitě nákladně přestavovat. Je pozoruhodné, že přes své zklamání přece jen na Moravský Krumlov jako na model zámecké rezidence nezapomněl. Ve svém novém sídle budoval hlavní sál podle vzoru onoho moravskokrumlovského a vyzýval též své malíře, aby pracovali také podle tamějších, starších předloh.

III

Další krumlovský kníže, jenž v Moravském Krumlově vládl samostatně na konci 17. století, Maxmilián II. Jakub Mořic z Lichtenštejna (1641–1709) zpočátku sídlil ve Ždánicích a později ve Wilfersdorfu. Když roku 1686 zdědil nový majetek a stal se hlavou sekundogenitury, přestěhoval se do Moravského Krumlova. Zde se, stejně jako jeho předchůdci, pokusil dokončit zcela moderní rezidenční sídlo. Proměna se asi neměla týkat jen samotného zámku; ten byl zřejmě opraven k obývání již jeho předchůdcem. Zámek však měl být obohacen o reprezentativní barokní zahradu s nově postaveným letohrádkem. Právě v oné době se po svých římských cestách objevil ve Vídni architekt Johann Bernhard Fischer (v té době ještě nikoli s predikátem von Erlach) a vypracoval moderní, římskou efemérní architekturou inspirovaný projekt na novostavbu Lichtenštejnského zahradního paláce primogenitury ve Vídni-Rossau pro knížete Jana Adama z Lichtenštejna. Ten si ovšem tehdy přál spíše zámeckou stavbu typu palazzo in villa, a tak Fischerův projekt, který byl ovšem ve vídeňském prostředí všeobecně velmi chválen, odmítl.

Architektovu pozoruhodnou invenci zejména s ohledem na návrhy letohrádků a venkovských sídel si však naopak velmi dobře uvědomil právě kníže Maxmilián Jakub Mořic. A tak Fischerovi zadal vypracování nového projektu na velkou zámeckou zahradu v Moravském Krumlově na vyvýšenině za zámkem. Písemné prameny z let 1688–1690 skutečně přinášejí zprávy o postupu těchto prací (již v březnu roku 1688 kníže Maxmilián zjišťoval stav své objednávky). Fischerův výkres se sice nezachoval, ale již

5 Týž: *Proměny moravskokrumlovského zámku v době renesance a baroka.* In: Fišer, Zdeněk (ed.): Moravský Krumlov ve svých osudech. Brno – Moravský Krumlov 2009, s. 265–276.

Obr. 5: Isidore Ganneval: podélný řez kaplí (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze)

nejznámější architektův životopisec Hans Sedlmayr si uvědomoval možnou souvislost velkého množství zachovaných Fischerových kreseb – variací na téma zahrada a její umělecká výzdoba – s touto v pramenech doloženou úlohou.[6] Mezi architektovými skicami přitom nalézáme nejrůznější projekty na zahradní brány, jezdecké sochy v zahradě apod.

V Moravském Krumlově však měl být vybudován rovněž oválný sál *„na hoře“* (*„oben auf dem Berge“*) a spolu s ním dvě galerie a dvě saly terreny. V dochované smlouvě se zednickým mistrem jsou přesně specifikovány velikost těchto staveb i šíře zdiva a je zmiňován i stavební materiál. Jinou pozoruhodností je závěrečná formulace, která hovoří o přesném vyúčtování za započatou práci (včetně naturálií, které mimochodem v téže době od knížecí sekundogenitury dostával rovněž architekt Johann Bernhard Fischer). Není konečně bez zajímavosti, že popis stavby ve smlouvě velmi dobře odpovídá Fischerovu projektu, který Hans Sedlmayr označil jako *„zámek na hoře“* (*„Bergschloss“*). Srovnáme-li popis s kreslenými projekty, můžeme konstatovat, že salami terrenami jsou zde pravděpodobně míněny menší oválné sály po kratších stranách areálu, zatímco delší strany měly

6 Sedlmayr, Hans: *Johann Bernhard Fischer von Erlach.* Wien – München 1976, s. 47–48, 242.

být zřejmě propojeny průchozími galeriemi. Původní potenciální Fischerův moravskokrumlovský projekt by se tedy skutečně mohl dodnes zachovaným kresbám velmi blížit.[7] Ostatně Fischerův návrh zachycuje spíše vyvýšeninu nad zahradou s vodní plochou (snad jezírkem) než stavbu *„na hoře“*.

Výstavba oválného sálu však již uskutečněna nebyla. O účelu tohoto předpokládaného Fischerova projektu se tak dnes můžeme pouze dohadovat. Terminologické označení výkresu určeného pro zahradu by svědčilo spíše pro téma zahradního letohrádku, i když nelze vyloučit ani možnou stavbu memoriální funkce. Rozměrný oválný sál na vyvýšenině nad zámkem totiž zjevně konotuje ideu tzv. Sálu předků ve Vranově nad Dyjí prakticky z téže doby. Oproti zmíněnému Fischerovu *„zámku na hoře“*, jehož projekt na kruhovém půdorysu je zachován ve dvou variantách, mělo v Moravském Krumlově původně jít o sál na půdorysu oválu. Tento ovál byl ovšem svými rozměry značně blízký právě vranovskému Sálu předků, zbudovanému pro hraběte Jana Michaela II. z Althanu.

Kolem roku 1700 bylo ovšem jméno Johanna Bernharda Fischera zmiňováno i v souvislosti s jinými moravskými lokalitami, zvláště s Mikulovem. Kníže Leopold z Ditrichštejna stavěl ve svém rezidenčním městě především zámek a také loretánský kostel. V několika dopisech týkajících se těchto staveb je Fischer skutečně přímo zmiňován; mikulovský hejtman po něm vyžadoval dokonce jeho urychlený příchod do Mikulova. Projekt ale vznikl pravděpodobně spíše v jeho okolí. Stavební plán byl však nakonec roku 1701 odmítnut. Nová italizující fasáda loretánského kostela vznikla o rok později podle dřevěného modelu, který byl přivezen ze severní Itálie přes Vídeň do Mikulova.

IV

Prameny vztahující se k mikulovskému zámku zmiňují tzv. velké a malé altana. V prvním případě šlo o velkou terasu v blízkosti trůnního sálu, v druhém pak o prostor za vstupem do vnitřního areálu zámku. Sochařsky vyzdobená fasáda z roku 1732 zde pohledově uzavírá nádvoří. V horní části pak byla situována vysoká okna ze sálu sousedícího s hlavním zámeckým sálem. Prakticky se stejným řešením se setkáme v téže době také v lichtenštejnských Valticích.[8] Zde byla roku 1729 dokončena část vnitřního knížecího paláce, která je v pramenech nazývána jako *„altana gegen den Sall“* (*„altán u sálu“*). Z hlediska umělecké úlohy, kterou řešili

7 Kroupa, Jiří: *Palazzo in villa, memoria a bellaria.* Poznámky k sémantice architektonické úlohy v baroku. In: týž (ed.): Ars naturam adiuvans. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka. Brno 2003, s. 117–132; týž: *Proměny moravskokrumlovského zámku.*

8 Týž: *Zámek Valtice v 17. a 18. století.* In: Kordiovský, Emil (ed.): Město Valtice. Valtice 2001, s. 155–196.

Antonio Beduzzi a kníže Josef Jan z Lichtenštejna, je to část zámku patrně klíčová pro pochopení smyslu celé přestavby (včetně její zjevné paralely na mikulovském zámku). Do vlastního zámku ve Valticích vstupujeme bosovaným portálem, který připomene boloňskou architekturu a přivádí návštěvníka k tradičnímu tzv. paláci ve tvrzi.

Je pozoruhodné a poněkud zvláštní, že skutečně reprezentativní, palácový a rezidenční portál je však ve Valticích situován teprve uvnitř nádvoří. V grafické sbírce Moravské galerie v Brně se mezi Beduzziho projekty a kresbami nachází k této stavební části nedokončený, ale pečlivě zhotovený výkres. Ona pečlivost provedení a rovněž zdůraznění ikonograficky důležitého motivu měly nesporně svůj účel a jsou pro nás výzvou k pokusu o objasnění jeho významu. Dnes tímto portálem procházíme do parku za zámkem; tam se jeho výskyt zdá být skoro nadbytečný. Ovšem v Beduzziho době tento portál – altana – naznačoval existenci knížecího paláce v příčném zámeckém traktu. Altana bylo vybudováno před hlavním sálem, v těsné blízkosti rezidenčních komnat na jedné straně a soukromých knížecích komnat na straně druhé. Proto nám mimo jiné velmi nápadně připomene podobné téma vrchnostenského reprezentativního balkonu francouzské dvorské etikety. Odtud totiž kníže v rezidenci vysílal své pozdravy a zde očekával hold úředníků, poddaných a sloužících. Opačnou stránkou téže mince potom přirozeně byla ta skutečnost, že altana jako

Obr. 6: Johann Christoph Fabich: fasáda krumlovského zámku s věží (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v hlavním městě Praze)

Obr. 7: Joseph Poppelack: projekt pro mikulovský zámek, úprava nové kočárovny (Moravský zemský archiv v Brně)

portál s balkonem bylo ve Valticích i v Mikulově vchodem do jádra zámecké rodové rezidence, ztělesňující onu zázračnou rezidenční ideu knížecího rodu a domu (německy Haus Liechtenstein, Haus Dietrichstein).

V zámeckém komplexu je tedy vizuálně použit důležitý formální prvek – výraz vznešenosti – k tomu, aby nás vyzval k zamyšlení nad svým smyslem. Význam uměleckého díla nespočívá totiž ve výkladovém textu nebo v ilustraci filozofie (jak se domnívali představitelé ikonologické metody), ani ve stylově-historické charakteristice tohoto prvku (jak by mohli očekávat představitelé tradiční, formálně-analytické metody), ale v poznání jeho vznešené formy jako součásti dvorské reprezentace. Smysl altana jako uměleckého díla byl totiž ustavován v komplexním prožitku konkrétní ceremonie či rituálu, v jejichž rámci publikum (objednavatel, vyslanec či poddaný) takové dílo vnímalo nebo užívalo.

V

Zatímco Valtice a Mikulov byly v polovině 18. století již vybaveny jako významné rezidence, Moravský Krumlov zůstával stále nedokončený.

Stalo se tak proto, že byl načas propojen s panstvím primogenitury, a ztratil tak status knížecí suverénní rezidence. To se změnilo roku 1772. Tehdy se Moravský Krumlov dostal do vlastnictví knížete Karla I. Boromejského z Lichtenštejna a jeho manželky Marie Eleonory z Oettingenu-Spielbergu. Oba manželé se těšili významnému postavení na vídeňském dvoře v době panování Marie Terezie i Josefa II. Tomu odpovídala i jejich stavební činnost. Ve Vídni modernizoval interiéry jejich nově zakoupeného paláce francouzský architekt Isidore Ganneval a týž tvůrce se objevoval také na zámku v Moravském Krumlově takřka po celé období, kdy bylo panství v rukou tohoto manželského páru.

Hlavním architektem v Moravském Krumlově byl ovšem inženýr a stavební ředitel Johann Christoph Fabich. Nedávný šťastný nález uceleného konvolutu plánů ke knížecím stavbám v Moravském Krumlově nám přitom pomůže odhalit celkový projekt, včetně dílčích částí stavby.[9] Zámek byl sice hotový v hrubém stavu, ale musel být modernizován ve svých interiérech. Na plánu z roku 1775 jsou různobarevně vyznačeny prostory, které byly v době vypracování projektu již upraveny, které byly renovovány v současnosti a které na svoji budoucí podobu teprve čekaly. V posledním případě šlo o nejdůležitější části z hlediska vnitřní reprezentace: velký sál a kaple.

Fabich vytvořil plány i pro tuto část. Na několika místech se ovšem setkáváme se zásahy jiného projektanta. V souvislosti s novou úpravou „parádních" pokojů je třeba ocenit myšlenku odkazující spíše k francouzskému prostředí. Oproti Fabichovu projektu hlavního sálu nacházíme na příslušné skice mnohem výrazněji klasicistní řešení interiéru. Je zjevné, že tímto francouzským projektantem byl Isidore Ganneval.

Tento nový projektant byl velmi pozoruhodným tvůrcem. Ganneval od počátku sedmdesátých let 18. století až do své smrti roku 1786 působil jako dvorní architekt obou větví knížecího rodu Lichtenštejnů. A v této pozici se s ním setkáváme i v Moravském Krumlově. Ganneval byl hlavně obratným dekoratérem a zjevně projektoval také vnitřní zámecké vybavení, dnes již neexistující. Ganneval však přinesl do habsburské monarchie obecně zcela moderní dekoratérský a architektonický styl, jenž se ve Francii prosadil na sklonku panování Ludvíka XV. Tehdy v Paříži vzniká tzv. revoluční architektura. Ta pracovala s užitím geometricky jasných stavebních struktur (koule, jehlan, kvádr) a využívala ušlechtilou, bílou čistotu povrchů spolu se zlacenými štukovými detaily v interiérech. Podobnou, ostentativně puristickou, architekturu s neoklasicistními prvky vytvářel Gannaval pro úzký okruh nejvyšší dvorské šlechty. Je jen škoda, že na zámku v Moravském Krumlově se nedochovaly reprezentační interiéry v původním stavu. Byly by zcela jistě pozoruhodnou ukázkou velmi vznešeného, i když poněkud

9 Moravskokrumlovské plány jsou v úplnosti zpracovány in t ý ž : *Die Idee der josephinischen Residenz.* Die Architekten Isidore Marcel Ganneval und Johann Christoph Fabich in Mährisch Kromau. Opuscula Historiae Artium 62, 2013, č. 1, s. 2–25.

snobského stylu vídeňské aristokracie v josefínském období. Na zámku se však setkáváme alespoň s několika neoklasicistními portály a detaily, které jsou náznakem původního řešení.

Gannevalovy projekty ovšem mnohdy přepracovával stavební ředitel Johann Christoph Fabich. Mezi oběma tvůrci tak docházelo k jistému soupeření, neboť Fabich navrhoval některá svá vlastní řešení. V některých případech se mu dokonce podařilo svůj návrh prosadit (např. při úpravě bytu knížecího syna a dcery v jižním zámeckém traktu). Varianty různého řešení interiérů jsou dodnes zachovány v knížecím archivu. Svědčí o tom, že zámek procházel postupně celkovou rekonstrukcí, která jej měla změnit v aristokraticky výjimečnou stavbu. Již před časem ukázal Hellmut Lorenz na dvou příkladech (Josephinum ve Vídni a Palais Hatzfeld ve Vratislavi), že Ganneval se nejednou dostával do situace, kdy jeho projekty byly zpracovávány jinými staviteli. Tak tomu bylo i v Moravském Krumlově. Pouze jediná část si zachovala svůj projektovaný vzhled: zámecká kaple kněžny Marie Eleonory z Lichtenštejna.

Před její stěny byly předsazeny výrazné sloupy s klasicistními hlavicemi. V prostředí habsburské monarchie se zde toto řešení objevuje poprvé a předjímá později užité architektonické koncepty slavnostních sálů císařských prostor (Hofburg, tzv. Montoyerův ceremoniální sál; Albertina, ceremoniální Prunksaal). Právě z tohoto důvodu bychom jistě chtěli vědět více o okolnostech vzniku projektu. Je přitom zajímavé, že na dochovaném plánu Johanna Christopha Fabicha z roku 1788 nebyla kaple znázorněna. Tato skutečnost vedla Bohumila Samka ke zpochybnění Gannevalova autorství (ten totiž zemřel již roku 1786). Určitým problémem zůstává ovšem určení funkce tohoto plánu. Fabich jej totiž označil jako plán zámku před vestavbou nových prostor, a jde tedy o plán zachycující zámek před rokem 1772. Detailní návrhy byly poté asi zpracovávány samostatně. Můžeme se zde opřít o starší údaj Karla Mornsteina z roku 1931. Ten – s využitím dnes již neznámých archiválií – uvedl, že projekt kaple vytvořili v určité neformální soutěži Ganneval a Fabich. Zvítězit měl francouzský architekt a kaple byla upravována podle jeho projektu ještě v průběhu roku 1789.

Podobný revolučně klasicistní styl v ditrichštejnském Mikulově v té době nenajdeme. Klasicistní úpravy zde byly projektovány až na počátku 19. století. To byla doba, kdy předními tvůrci neoklasicistních úprav zahrad a letohrádků na jižní Moravě byla hlavně knížata z Lichtenštejna. Není proto divu, že v Mikulově najdeme projekty lichtenštejnského architekta Josepha Poppelacka, jenž byl oblíbeným spolupracovníkem Josepha Hardtmutha. Jeho projekty pro mikulovskou knihovnu a zahradu však byly realizovány jen zčásti.[10]

10 Týž: *Johann Philipp Joendl: stavební ředitel na Moravě v první polovině 19. století.* In: Kroupa, Petr – Dvořáková, Eva (edd.): Generosum labor nutrit. Sborník k poctě Bohumila Samka. Brno 2010, s. 135–150.

VI

Co můžeme konstatovat závěrem, tedy poté, co jsme sledovali někdy paralelní, někdy si konkurující architektonické formy dvou významných knížecích rodů? Historik umění by se neměl zajímat pouze o stanovení stavebního vývoje a o výčet jeho dat, ale měl by vysvětlit, co vedlo ke vzniku konkrétního uměleckého díla, případně proč byly při jeho realizaci použity dané formální prvky.

Brněnský univerzitní profesor Václav Richter kdysi při úvaze nad poněkud odlišným uměleckohistorickým problémem dodal v souvislosti s měnící se funkcí souboru uměleckých památek: „[…] *nemění se jen jeho obsah, mění se i způsob, jak byl tento předmět dán.*“ Pokud bychom měli jeho slova obrátit a parafrázovat ve vztahu k paralelním dějinám lichtenštejnského a ditrichštejnského stavitelství, mohli bychom říci, že v historii knížecích rezidencí se neměnily pouze vnější podoba a architektonické formy zámecké rezidence, proměňovaly se i obsah a funkce, které mecenáš a jeho umělci v různých dobách vyhledávali při konkretizaci dané umělecké úlohy. Valná většina významných stavebních děl v raném novověku vznikala ostatně z duchovní spolupráce stavebníka-objednavatele a jeho architekta. Konstatování, že forma sleduje funkci, tedy zdaleka neplatí jen pro dějiny moderního stavitelství. Teprve z konkretizace stavební úlohy a rovněž z tvůrčího napětí mezi rozdílnými uměleckými koncepcemi jednotlivých umělců, kteří navrhovali vlastní individuální řešení dané úlohy, vyrůstá hotové umělecké dílo. V sociálním soupeření dvou významných rodů nebudeme v dějepise umění hledat jednoznačného vítěze, ale povšimneme si spíše toho, jak dané impulzy zpracoval konkrétní, individuální tvůrce.

Die architektonische Repräsentation der Liechtensteiner und Dietrichsteiner: Parallelen symbolischer Formen

Ziel des auf eine Synthese ausgerichteten Beitrages ist es, die architektonischen Repräsentationen zweier führender Fürstenfamilien in der Habsburgermonarchie in der frühen Neuzeit – der Fürsten von Liechtenstein und jener von Dietrichstein – zu analysieren. Im Zentrum des Interesses stehen dabei Parallelerscheinungen der von beiden Familien verwendeten symbolischen Formen in der Residenzarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit Blick auf die Liechtenstein wird die Aufmerksamkeit dabei vornehmlich auf Mährisch Kromau (Moravský Krumlov) gelenkt, und zwar vor allem aufgrund der Tatsache, dass der Ort als Residenz der jüngeren Fürstenlinie hinsichtlich der architektonischen Seite weitaus weniger bekannt ist als etwa Feldsberg (Valtice).

Aus der Analyse geht v. a. hervor, dass in der Geschichte der Fürstenresidenzen der Liechtensteiner und der Dietrichsteiner sich nicht allein die äußere Gestalt und die architektonischen Formen der Schlossresidenz veränderten, sondern zugleich auch Inhalt und Funktion, die der jeweilige Mäzen und seine Künstler zu verschiedenen Zeiten bei der Konkretisierung der entsprechenden künstlerischen Aufgaben suchten. Die übergroße Mehrzahl bedeutender Bauwerke in der frühen Neuzeit entstand im Übrigen aufgrund der

geistigen Zusammenarbeit zwischen Bauherr-Auftraggeber und Architekt. Die Feststellung, dass die Form (aus) der Funktion folgt, gilt also bei weitem nicht allein für die Geschichte der modernen Baukunst. Erst aus der Konkretisierung der Bauaufgabe und zugleich aus der schöpferischen Spannung zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Konzeptionen der einzelnen Künstler, die eine eigene individuelle Lösung der entsprechenden Aufgabe vorschlagen, erwächst das fertige Kunstwerk. In dem sozialen Ringen der beiden bedeutenden Familien sollte die Kunstgeschichte nicht einen eindeutigen Sieger suchen, sondern sich eher um das Verständnis bemühen zu begreifen, wie die der konkrete, individuelle Schöpfer die entsprechenden Impulse verarbeitete.

Eliška Fučíková

Lichtenštejnský palác v Praze

The Liechtenstein Palace in Prague

The study analyzes the building of the Liechtenstein palace in Prague, originally the residence of Charles of Liechtenstein, which aimed to worthily represent his office as vice-regent of the Czech Lands. The author utilizes the so-far neglected sources preserved in the National Archive, namely in the document collection Old manipulation – houses. She compares the strategies of Charles I of Liechtenstein and Albrecht of Waldstein, hypothesizing that Adriaen de Vries, whose works decorated also the Waldstein Palace, may have been the author of the statues decorating the Liechtenstein Palace.

Key words: Charles of Liechtenstein, Liechtenstein House in Pohořelec, Liechtenstein Palace at the Old Town Square, National Archive (document collection Old manipulation), Charles Eusebius of Liechtenstein, Albrecht of Waldstein, Waldstein Palace, Adriaen de Vries

Když v roce 1597 zemřel Jan Šembera Černohorský z Boskovic, získal jeho zeť Karel z Lichtenštejna prostřednictvím své ženy Anny Marie část jeho sbírek. Je možné, že o tom, jak zajímavá díla se tam nacházela, věděl císař Rudolf II. dřív než jejich nový majitel. O Šemberovi, a tedy i o jeho sbírce mohl slyšet už ve Vídni. Ochota Karla z Lichtenštejna věnovat císaři to, co v souladu s jeho přáním vybral ve sbírce hrabě Šlik a nejmenovaný malíř, přispěla nepochybně svým dílem k budoucí šlechticově kariéře na panovnickém dvoře.[1] Důležitá byla rovněž konverze odchovance bratrské akademie v Ivančicích a přítele Karla staršího ze Žerotína ke katolické víře na samém konci století. Ještě v roce 1599 zastával Karel z Lichtenštejna funkci nejvyššího moravského zemského sudího, ovšem už na jaře roku 1600 byl jmenován členem císařovy tajné rady, nejvlivnějšího panovníkova poradního sboru. Povinnosti vyplývající z tohoto úřadu vyžadovaly od Karla z Lichtenštejna přítomnost na císařském dvoře v Praze. Bydlel zřejmě v domě na dnešním Malostranském náměstí, přestavěném v osmdesátých letech 16. století ve výstavný třípatrový objekt.[2] Dnes už neexistuje, ale

1 H a u p t , Herbert: *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Hofstaat und Sammeltätigkeit.* Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Edition der Quellen aus dem liechtensteinischen Archiv. Quellenband. Wien – Köln – Graz 1983, s. 133, č. 4–7.

2 V l č e k , Pavel et al.: *Umělecké památky Prahy.* Malá Strana. Praha 1999, s. 306, dům č. p. 203 a 204/III.

Obr. 1: Johannes Wechter podle Philippa van den Bossche: Pohled na Prahu, detail Malostranského náměstí, mědiryt, 1606 (archiv autorky)

je dobře patrný ještě na pražských vedutách zhotovených při příležitosti korunovace Marie Terezie v roce 1743. Dům na prominentním místě v sousedství dalších šlechtických paláců neměl ovšem žádnou zahradu. V roce 1602 věnoval Rudolf II. Karlu z Lichtenštejna *„Garten und Behausung"* na Pohořelci, dům zřejmě identický s tím, který koupil od vdovy po Jakubu Kurzovi ze Senftenavy, aby byl upraven pro Tychona Braha.[3] Ten ovšem zemřel v roce 1601, tedy dříve, než v něm mohl začít konat svá pozorování. Dům však následně nedostal k dispozici Brahův nástupce Johannes Kepler, jak by se bylo dalo tehdy předpokládat.

Vztah Karla z Lichtenštejna s císařem byl od roku 1600 – jak vyplývá mj. z diplomatické korespondence mezi mantovským vyslancem u císařského dvora a gonzagovským dvorem v Mantově – nadstandardní. Karel z Lichtenštejna se např. intenzivně angažoval v realizaci plánu zaslat císaři do Prahy jako dar vybraná umělecká díla z mantovských sbírek a vzácné koně. Svou roli tehdy ve spojení s ním sehrávala Marie Manrique de Lara, vdova po Vratislavovi z Pernštejna. Její vliv na císaře a na dění na císařském dvoře byl tehdy mimořádný a skončil teprve před rokem 1606, kdy se pro-

3 V l č e k , Pavel et al.: *Umělecké památky Prahy.* Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000, s. 341, č. p. 118; *Ubytovací kniha Hradčan a Malé Strany.* Uloženo in Národní knihovna ČR, rukopis sign. XXIII D 57, fol. 36, č. 74.

vdala, respektive byla provdána, za Bruna z Mansfeldu a v diplomatických relacích se už dál neobjevuje.[4]

Karel z Lichtenštejna sám usedlost na Pohořelci zřejmě dlouho nevyužíval. V roce 1605 píše ve své zprávě pro wittelsbašský dvůr bavorský agent Bodenius, že *„beide Söhne des Kaisers sind noch hier* […] *der Jüngere etwas schöner und holdseliger, sie sind beide bei dem Krauseneck in des Liechtensteins Garten"*. Byli to dva synové Anny Marie Stradové: Matthias, který se narodil roku 1594, a Karl (Carolus Faustus), který spatřil světlo světa před květnem 1604. Už předchozího roku oženil císař jejich matku se svým komorníkem Christophem Ranfftem a také ji definitivně opustil. Nicméně o oba syny se postaral. Dne 2. prosince 1606 jim udělil *„Legitimatio, Marchionatus et Armorum"*, tj. legitimoval je, udělil jim erb a titul markrabě.[5]

Ve stejném roce podepsal císař listinu, na základě které byl Karel z Lichtenštejna jakožto „primogenitus" rodiny obdařen právem užívat titul Hoch- und Wohlgeboren. Rok nato, přes zhoršující se vztahy s císařem, mu byl udělen palatinát. Pokud se zdržoval v Praze, bydlel zřejmě v domě na Malostranském náměstí. Sídlo na Pohořelci obýval už v roce 1608 Leopold von Strahlendorf, říšský dvorský vicekancléř.[6] Malostranský dům posloužil Karlu z Lichtenštejna ještě v době, kdy po bitvě na Bílé hoře začala jeho strmá kariéra.[7] V roce 1622 se stal místodržícím v českých zemích, a musel si tedy v Praze pořídit sídlo odpovídající jeho novému postavení prvního muže v Českém království. Na Pražském hradě ani na Hradčanském náměstí už pro monumentální palác nebylo místo. Malostranské náměstí bylo dostatečně reprezentativní a Lichtenštejn tam měl výstavný dům – ovšem byl to pouze objekt v řadové zástavbě.

Karel z Lichtenštejna se rozhodl – stejně jako Albrecht z Valdštejna – vyřešit nastalou situaci potřeby důstojného sídla co nejrychleji a nejefektivněji. Na Malostranském náměstí už tehdy stálo několik nedávno postavených výstavných šlechtických a měšťanských domů.[8] Lichtenštejn nejdříve získal dva nedávno nákladně přestavěné a propojené domy U Bílé-

---

4 Venturini, Elena: *Le collezioni Gonzaga.* Il carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559–1636). Milano 2002, s. 479 a dopisy č. 806, 808, 812–829.

5 Sapper, Christian: *Kinder des Geblüts – die Bastarde Kaiser Rudolfs II.* Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 47, 1999, s. 45.

6 Zahrada a dům na Pohořelci v 1607 už nepatřily k sobě. Dům zřejmě Karel z Lichtenštejna tehdy prodal Václavu Kinskému. Zahradu získal Paul von Krausenegg a postavil na ní velký dům, v němž už v roce 1608 bydlel Leopold von Strahlendorf. Ten ho roku 1616 definitivně koupil.

7 Vlček, P. et al.: *Umělecké památky Prahy.* Malá Strana, s. 306, dům č. p. 203 a 204/III. Z příspěvku Zuzany Všetečkové *Biskup Jiří z Lichtenštejna a nástěnné malby v tridentské Orlí věži v kontextu malířství českých zemí na přelomu 14. a 15. století*, otištěného v této publikaci, vyplývá, že už biskup Jiří z Lichtenštejna dostal od krále Václava IV. dům na Malostranském náměstí.

8 Vlček, P. et al.: *Umělecké památky Prahy.* Malá Strana, s. 359; Kašička, František – Holanová, Eva: *Lichtenštejnský palác, čp. 258, Malostranské nám. 13, Praha 1.* Pasport SÚRPMO. S. l. 1968, s. 67–73.

Obr. 2: Rekonstrukce podoby západní fronty Malostranského náměstí před přestavbou na Lichtenštejnský palác (archiv autorky)

ho lva a U Černého orla, které koupil v letech 1583 a 1591 hejtman Starého Města pražského Jan Václav Popel z Lobkovic. Potom získal vedlejší dům, koupený v roce 1590 Rudolfem II. pro říšskou radu, která zde sídlila až do Bílé hory. Poslední dům, který se nacházel na nároží dnešní Nerudovy ulice a nákladně ho na konci 16. století přestavěl Adam Havel z Lobkovic, se Karlu z Lichtenštejna podařilo získat až v prosinci roku 1623. Vilému mladšímu Popelovi z Lobkovic za něj vyplatil v zastoupení jeho majitele Františka Josefa z Lobkovic 1 080 kop grošů (1 080 zlatých). Tak se až na rohový dům zvaný Lidlovský, který stál ve směru k Tržišti, uvolnila celá východní fronta Malostranského náměstí pro přestavbu Lichtenštejnského paláce.

V Národním archivu, ve fondu Stará manipulace – domy, jsou uloženy spisy, které dosud, jak se zdá, zůstaly odbornou literaturou opomenuty. Umožňují přesně určit dobu přestavby tří, respektive čtyř domů, během níž se záhy proměnily v mohutný palác.[9] Dokládají rychlé tempo stavby a vyčíslují také vynaložené finance. Výkazy zahrnují období od 1. ledna 1622 do 16. prosince 1624 a uvádějí výdaje v celkové sumě 74 547 zlatých (kop grošů). Zachycují celkové částky za bourání, odvoz suti, dopravu materiálu, za zedníky, štukatéry, kameníky, truhláře, kominíky, kamnáře, pokrývače, dlaždiče, zámečníky, sklenáře, čalouníky, za zřízení vodovodu, nákup hřebíků a jiného železného zboží, zkrátka za vše, co bylo pro stavbu potřeba zajistit. Objevují se v nich i výdaje za malíře, za nákup pláten a nití. Uvážíme-li, že rohový výstavný lobkovický dům stál ve stejné době 1 080 zlatých, potom je částka na stavbu paláce mimořádně vysoká. Také je třeba připomenout to, co dokládají dobové rytiny, že totiž rohový dům, který byl zakoupen jako poslední, nezměnil až do následující přestavby

9 Národní archiv, Stará manipulace – domy, L 40/26 + 43.

v posledních desetiletích 18. století podstatněji vnější podobu. Všechny výdaje týkající se stavebních prací hradil rentmistrovský úřad, dokonce i nákup onoho domu na nároží. Karel Eusebius z Lichtenštejna musel proto v roce 1642 předložit doklady – kvitance, že vydané erární peníze byly následně refundovány v hotovosti. Zmíněný spis je ověřeným opisem originálu právě z tohoto roku. Fondy Staré manipulace obsahují možná ještě více dokumentů vztahujících se k paláci na Malostranském náměstí.

Dosud nevyužité české fondy jsou tedy důležitým doplněním toho, co od roku 1621 až do doby smrti Karla z Lichtenštejna, kdy kníže pobýval převážně v Praze, poskytují dokumenty a týdenní vyúčtování, uložené v lichtenštejnském archivu ve Vídni.[10] Vedle výdajů na provoz domácnosti se v nich objevují malíři i jiní řemeslníci pracující jen pro lichtenštejnský dvůr. Jsou v nich zaznamenány také osoby působící na císařském dvoře nebo dodávající tam své zboží. Tyto záznamy se však nevztahují ke stavbě malostranského paláce.

Způsob, jakým si Karel z Lichtenštejna zajistil prostor pro svůj palác a jakým využil konstrukce původních domů, je identický s postupem, který ve stejné době praktikoval také Albrecht z Valdštejna při budování své malostranské rezidence.[11] Dva nejvlivnější a nejbohatší muži v českých zemích potřebovali rychle získat reprezentativní sídlo, které by odpovídalo jejich postavení. Vybrali si místo v bezprostřední blízkosti Hradu, sice v podhradí, ale svou velikostí ve městě nepřehlédnutelné. Výkup domů a eventuálně i zahrad nemusel být ze strany prodejců vždy zcela dobrovolný, dosáhl

Obr. 3: Rekonstrukce podoby Lichtenštejnského paláce po přestavbě v letech 1621–1624 (archiv autorky)

10 Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv, kart. H 77, Hofzahlamtsbuch, Furstlich Liechtensteinischen Hofzahlambts. Ordinarii Cassa Raitung zu Prag, De Anno 1622, 1623, 1624.

11 Zahradník, Pavel: *Dějiny Valdštejnského paláce.* In: Horyna, Mojmír et al.: Valdštejnský palác v Praze. Praha 2002, s. 50–52.

Obr. 4: Michael Heinrich Rentz (rytec): Pohled na Lichtenštejnský palác při slavnostním průvodu na Pražský hrad u příležitosti korunovace císařovny Marie Terezie v roce 1743 (repro Ramhoffsky von Ramhofen, Johann Heinrich: Drey Beschreibungen, Erstens: Des Königlichen Einzugs, Welchen Ihro Königliche Majestät […] Frau Maria Theresia, […] In Dero Königliche drey Prager-Städte gehalten […]. Prag 1743)

ale požadovaného výsledku. Aby co nejvíce urychlili stavbu, nechali své architekty použít maximálně původní konstrukce starších domů.[12] Ačkoliv obě stavby, lichtenštejnská i valdštejnská, probíhaly ve stejné době, oba stavebníci nepochybně využili alespoň zčásti volných stavebních kapacit z Pražského hradu. Valdštejn ve větší míře zaměstnával osoby pracující pro císaře a při výběru umělců a mistrů se projevily zkušenosti z jeho pobytu v Itálii.[13] Karel z Lichtenštejna se asi více spoléhal na stavitele a řemeslníky, kteří se osvědčili na jeho moravských panstvích.[14] Hlavní průčelí jeho sídla, orientované do Malostranského náměstí, nebylo tak výrazně plasticky členěné jako u Valdštejnského paláce. Jemu zase chyběl bohatě členěný pavilon poskytující úžasný výhled na Hrad i na město pod

12 Horyna, Mojmír: *Stavební vývoj Valdštejnského paláce.* In: týž et al.: Valdštejnský palác, s. 98–100.
13 Fidler, Petr: *Valdštejnovi „pomocníci".* Stavitelé a architekti. In: Fučíková, Eliška – Čepička, Ladislav (edd.): Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae? Praha 2007, s. 88–101.
14 Haupt, H.: *Fürst Karl,* s. 41–44.

Obr. 5: Adriaen de Vries: Merkur, bronz, 1625–1616, zámek Karlova Koruna, Chlumec nad Cidlinou (archiv autorky)

ním. Karel z Lichtenštejna nechal při paláci vybudovat také zahradu, jejíž velikost byla ale limitována stávající, nepříliš významnou zástavbou směrem ke Strahovu. Mohla však být vhodným terénem pro budoucí plány dalšího rozšíření paláce. Smrt Karla z Lichtenštejna zapříčinila nepochybně nejen

prodlevu ve stavbě, ale možná i změny plánu. K ovládnutí celé východní strany náměstí chyběl stále ještě dům V Koutě, zvaný Lidlovský, který koupil až v roce 1638 Karel Eusebius z Lichtenštejna.[15] V následujících desetiletích pražský palác ztrácel postupně na významu ve prospěch moravských lichtenštejnských rezidencí.

Karel z Lichtenštejna zemřel dřív, než mohla být dokončena bohatá výzdoba jeho sídla. Konkurující Valdštejnský palác také ještě nebyl zcela hotov, ale jeho reprezentativní místnosti, dokončené v polovině třetího desetiletí 17. století, Karel z Lichtenštejna musel znát. Jistě neměl v úmyslu spokojit se s méně honosným vybavením vlastní rezidence. Tato úvaha nás přivedla k hypotéze, kterou zatím nelze ničím doložit, ale která není podle našeho mínění nereálná. Karel z Lichtenštejna využil už dříve služeb dvorního sochaře Rudolfa II. Adriaena de Vries a objednal u něho sochy *Bolestného Krista* (1607) a *Sv. Šebestiána* (1613–1615).[16] Od roku 1623 pracoval slavný umělec na sochách pro zahradu paláce Albrechta z Valdštejna, které se odlévaly na Pražském hradě.[17] O objednávce těchto soch jsme dobře informováni z valdštejnských archivních pramenů a známe jejich originály, umístěné dnes v Drottningholmu. Poslední socha, *Neptun*, byla dokončena až po smrti jejího autora, v roce 1627. V nedávné době se však objevila, vedle již dlouho známé sochy *Herkula*, další dvě pozdní de Vriesova díla: *Merkur* v zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou a socha *Atlanta*, či *Siléna* v jednom rakouském zámku. Tyto sochy byly evidentně modelovány a odlity ve stejné době jako ony valdštejnské.[18] Mohla to být díla objednaná pro Valdštejna, např. pro Jičín, ale potom by se o nich nejspíše objevila zmínka v bohatě dochovaném valdštejnském archivu. Nemohl být ale jejich objednavatelem Karel z Lichtenštejna a místem určení jeho malostranský palác? Skutečnost, že zemřel jen o několik týdnů později než sochař a výzdoba paláce zřejmě nepokračovala podle původních představ, tuto spekulaci umožňuje. Pražský Lichtenštejnský palác a především okolnosti jeho budování, které zůstaly neprávem stranou bádání, by si v budoucnosti s ohledem na některá zde připomenutá fakta jistě zasloužily více pozornosti.

---

15 Vlček, P. et al.: *Umělecké památky Prahy*. Malá Strana, s. 359.

16 Scholten, Frits (ed.): *Adriaen de Vries, 1556–1626*. Amsterdam – Stockholm – Los Angeles 1999, s. 162–163 (*Bolestný Kristus*), s. 210–201 (*Sv. Šebestián*).

17 Larsson, Lars Olof: *Adrian de Vries*. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626. Wien – München 1967, s. 91–98 („Gartenskulpturen für Fürst Albrecht von Waldstein").

18 K soše *Herkula* Scholten, F. (ed.): *Adriaen de Vries*, s. 246; k soše *Merkura* Fučíková, Eliška: *Der Merkur aus Schloss Karlskrone*. Eine neuentdeckte Skulptur von Adriaen de Vries. In: Graf Adelmann, Sigmund – Diemer, Dorothea (edd.): Neue Beiträge zu Adriaen de Vries. Bielefeld 2008, s. 148–155. Socha *Atlanta*, či *Siléna* zatím nebyla nepublikována; je uložena v rakouské soukromé sbírce.

Das Palais Liechtenstein in Prag

Die Ernennung zum Mitglied des Geheimen Rats zwang Karl I. von Liechtenstein im Jahre 1600 sich dauerhafter in Prag aufzuhalten. Er nahm Quartier in einem an der Ecke des heutigen Kleinseitner Platzes sowie der Schlossgasse gelegenen Haus. Zwei Jahre später schenkte ihm der Kaiser ein Haus mit Garten in Pohořeletz (Pohořelec). Unter der Aufsicht Pauls von Krausenegg wurden hier auch vorübergehend die illegitimen Söhne Rudolfs II., Matthias und Carolus Faustus, untergebracht, die der Kaiser mit Anna Maria Strada gezeugt hatte.

Als Karl von Liechtenstein auf die Seite Erzherzog Matthias' und später Ferdinands II. von der Steiermark wechselte, hielt er sich vornehmlich in Mähren und in Wien auf. In Prag wohnte er dann dauerhaft erst nach dem Sieg der Katholischen Liga in der Schlacht am Weißen Berg. Er kehrte zuerst in das Haus am Kleinseitner Platz zurück, doch bereits seit 1621 ließ er sich als Statthalter in den böhmischen Ländern in Prag eine seiner neuen Stellung gemäße Residenz errichten. Den Platz hierfür gewann er durch den Erwerb mehrerer ansehnlicher Gebäude auf dem oberen Kleinseitner Platz. Er ließ diese Häuser in den Jahren 1621–1624 umbauen und ging dabei wie Albrecht von Waldstein zu Wege. Bei den umfangreichen Umbauten wurden nämlich in maximaler Weise sämtliche Teile der vier Häuser mit einbezogen und zu einem einzigen Palais vereint. Das imposanteste Gebäude, das Eckhaus des Adam Havel von Lobkowitz, das Karl von Liechtenstein als letztes Haus erworben hatte, blieb beim Umbau nahezu unverändert erhalten. Dank einer bislang von der Forschung unbeachteten Gesamtrechnung (eine Kopie aus dem Jahre 1642 befindet sich im Nationalarchiv, Fonds Alte Manipulation – Häuser) wissen wir nicht allein, wie viel der Umbau kostete und wie rasch er vollendet wurde, sondern wir kennen als die Spezialisierung der Handwerker, die sich hieran beteiligten.

Karl I. von Liechtenstein starb am 12. Februar 1627, aus diesem Grunde ist es ziemlich wahrscheinlich, dass die innere Ausschmückung des Kleinseitner Palais' zu seinen Lebzeiten unvollendet blieb. Nicht einmal zwei Monate zuvor, am 16. Dezember 1626, wurde Adriaen de Vries zu Grabe getragen, der Bildhauer, der bereits zuvor für Karl von Liechtenstein tätig gewesen war. Möglicherweise sollte er die bildhauerische Ausschmückung auch für das Palais Liechtenstein – ähnlich wie für das Palais Wallenstein – realisieren. Hierzu könnten auch die Statuen des *Herkules* (Museum der Hauptstadt Prag), *Merkur* (Schloss Karlskron in Chlumetz an der Cidlina – Karlova Koruna in Chlumec nad Cidlinou) sowie des *Silenus* bzw. *Atlas* (österreichische Privatsammlung), Werke unbekannter Bestimmung aus den letzten Lebensjahren des Bildhauers gehören.

Friedrich Polleroß

„Della virtù e della grandezza Romana“ Lichtenštejnský palác v Rossau: poznámky k architektuře, ikonografii a koncepci

“Della virtù e della grandezza Romana”
The Liechtenstein Palace in Rossau: notes to architecture, iconography and conception

Devoted mainly to the analysis of architectural, iconographic and generally conceptual aspects of the Liechtenstein palace in Rossau, the study is based on the author's previous work published under the title *Utilità, Virtù e Bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau* already in 1993. The article contains new information on the topic and further details on the work and ideological background of such artists as Johann Bernhard Fischer von Erlach or Andrea Pozzo.

Key words: John Adam I Andrew of Liechtenstein, the Liechtenstein palace in Rossau, architecture, iconography, concept, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Andrea Pozzo

S ohledem na svůj rozsah je tento příspěvek s to popsat jen nejdůležitější charakteristické rysy knížecího paláce v Rossau a musí rezignovat na výklad veškerých detailů. Vychází z textu starého dvacet let,[1] ale byly do něj zahrnuty i četné nové poznatky.

I. „Palazzo in Villa“

Kníže Jan Adam I. Ondřej z Lichtenštejna (1657–1712)[2] získal 17. června 1687 od rodu Auerspergů velký zahradní pozemek v Rossau. I přes jeho vysokou cenu 15 000 zlatých označoval tuto koupi za *„zvláštní příleži-*

1 Polleroß, Friedrich: *„Utilità, Virtù e Bellezza“.* Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 48, 1993, s. 36–52.

2 K jeho biografii viz von Falke, Jacob: *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein.* Bd. 2. Wien 1877, s. 321–355; Schulze, Sabine: *Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1657–1712).* Glanz der Tugend – Fürstliche Hofhaltung im Hochbarock. In: Beck, Herbert (ed.): Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Eine Ausstellung des Liebieghauses – Museum Alter Plastik in der Schirn Kunsthalle Frankfurt. 26. November 1986 bis 15. Februar 1987. Frankfurt am Main 1986, s. 97–133; Haupt, Herbert: *Fürst Johann Adam I. Andreas.* In: Vollkommer, Rainer – Büchel, Donat (edd.): Das Werden eines Landes. 1712–2012. Vaduz 2012, s. 48–57.

Obr. 1: Domenico Martinelli: jižní fasáda Lichtenštejnského paláce v Rossau, okolo 1695 (foto Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein – SL)

tost".[3] Žádost o plány na jeho zástavbu zaslal ještě téhož roku do Benátek (snad Vincenzu Coronellimu) a do Říma (snad Carlu Fontanovi), ale očividně bez výsledku.[4] Proto se obrátil na Johanna Bernharda Fischera (1656–1723), který se šestnáct let *„zdržoval u kavalíra Berininiho"* a kterého už dříve zaměstnával švagr Jana Adama hrabě Filip Zikmund z Ditrichštejna (1651–1716).[5] Mladý sochař dodal nejdříve plány pro belvedér, umístěný na konci zahrady. Jeho výstavba začala roku 1689 (roku 1873 byl odstraněn), ovšem se změnou, která se týkala hlavně vyvýšeniny určené ke zřízení grotty. Ta totiž nebyla oproti původnímu plánu realizována.[6]

Fischerův tzv. Knížecí letohrádek, který je dochovaný na jedné kresbě v Miláně, prozrazuje sice zřetelně Berniniho vliv, přesto se však nesetkal se souhlasem stavebníka.[7] Fakt, že sochař Fischer neměl zkušenost s prak-

3 H a u p t , Herbert: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*. Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Wien – Köln – Weimar 2012, s. 480, č. 2519.

4 Tamtéž, s. 488, č. 2531. Přehled historie stavby a stavebních úprav nabízejí především L o r e n z , Hellmut: *Ein „exemplum" fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit – Bau und Ausstattung des Gartenpalastes Liechtenstein in Wien*. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, 1989, s. 7–24; K r ä f t n e r , Johann: *Das Palais*. In: týž (ed.): Die Sammlungen. Anlässlich der Eröffnung des Liechtenstein Museum Wien am 28. März 2004. München – Berlin – London – New York 2004, s. 26–83.

5 Citát z dopisu hraběte Michaela z Althannu adresovaného Maxmiliánu Jakubovi z Lichtenštejna 1. dubna 1688. H a u p t , H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 492, č. 2541.

6 To, zda se *„pocta"* vyplacená *„inženýru či architektu"* Fischerovi ve Valticích roku 1687 ve výši 200 zlatých či další platba ve výši 45 zlatých ze 17. srpna 1688 vztahovaly k hlavní stavbě a/nebo ke stájím v Lednici, nelze rozhodnout. Tamtéž, s. 33, č. 220; s. 40, č. 290.

7 L o r e n z , Hellmut: *Architektur*. In: týž (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. 4. Barock. München – London – New York 1999, s. 219–302, zde s. 255–256;

tickou stavební činností, mohl být důvodem jeho propuštění a podnětem pro to, že byl v roce 1690 angažován malíř a architekt Domenico Egidio Rossi (1657–1715).[8] Přesto dal kníže Jan Adam místo projektovaného letohrádku stavět od roku 1691 tzv. palazzo in villa. *„Na rozdíl od Fischerova návrhu* [a zároveň stavby realizované v sousedním zahradním paláci Althannů][9] *zde jde o přísně dělený stavební blok, jehož podoba se dovolává tradic reprezentativního městského paláce"* (Hellmut Lorenz).

Když v roce 1692 převzal vedení stavby římský architekt Domenico Martinelli (1650–1719), tato tendence se ještě posílila, protože jak zvýšením bočních částí o mezanin, tak klasicky římskými detailními formami byl zdůrazněn přísně reprezentativní charakter paláce. I vnitřní členění odpovídalo díky oběma schodištím vedoucím z vestibulu do sálu[10] nikoliv zahradnímu, nýbrž městskému paláci. Kvůli tomu nezapadá zahradní palác Lichtenštejnů do schematické typologie vídeňských paláců a také nepůsobil *„jako tvůrce typu"*.[11] Tímto stavebním dílem, označeným Hellmutem Lorenzem za *„městský palác v zeleni"*, respektoval stavebník ve dvojím ohledu instrukce svého otce Karla Eusebia z Lichtenštejna (1611–1684). Ten ho totiž okolo roku 1675 ve spisu věnovaném výchově syna zřejmě jak z politických, tak estetických důvodů odrazoval od paláce v císařském sídelním městě, protože *„městské stavby* […] *ve Vídni, Praze a Brně* […] *nemohou být stejné, co do nádhery, vznešenosti a pověsti, jako venkovské stavby, neboť se nedostává místa* […], *což je největší nedostatek. Neboť krásná a výstavní budova chce mít místo, aby se mohla rozšířit, což v těchto městech není možné, a pak je nemožné postavit něco dokonalého"*.[12] Palácem v Rossau kníže Jan Adam jednak podlehl sociálnímu tlaku na reprezentativní rezidenci u císařského dvora[13] a jednak si pořídil takříkajíc venkovské sídlo ve formě městského

---

Kreul, Andreas: *Johann Bernhard Fischer von Erlach.* Regie der Relation. Salzburg – München 2006, s. 44–47.

8 Roku 1690 mu bylo *„za vyhotovení výkresu"* vyplaceno 300 zlatých. Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 63, č. 531.

9 Kreul, A.: *Johann Bernhard Fischer*, s. 146–147.

10 Schody ze salcburského mramoru měl dodat podle smlouvy z 9. prosince Johann Franz Pernegger. Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 577–578, č. 2695.

11 Lorenz, H.: *Architektur*, s. 256; Kreul, A.: *Johann Bernhard Fischer*, s. 120–123.

12 Fleischer, Victor: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684).* Wien – Leipzig 1910, s. 187.

13 Polleroß, Friedrich: *„Des Kaysers Pracht an seinen Cavalliers und hohen Ministern".* Wien als Zentrum aristokratischer Repräsentation um 1700. In: Leitsch, Walter – Trawkowski, Stanislaw – Kriegseisen, Wojciech (edd.): Polen und Österreich im 18. Jahrhundert. Warschau 2000, s. 95–122; Pečar, Andreas: *Die Ökonomie der Ehre.* Höfischer Adel am Kaiserhof Karls VI. Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Darmstadt 2003; týž: *Schloßbau und Repräsentation.* Zur Funktionalität der Adelspalais in der Umgebung des Kaiserhofes in Wien (1680–1740). In: Oevermann, Ulrich – Süßmann, Johannes – Tauber, Christine (edd.): Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage. Berlin 2007, s. 179–199; Bastl, Beatrix: *Der aristokratische Zugriff auf das barocke Wien.* Wiener Geschichtsblätter 63, 2008, 1–25.

paláce před branami Vídně.[14] Podle jeho otce odpovídal *„paláci nebo zámku, který stojí na venkově nebo v nějakém městě, jež ti patří, kde je dost místa, aby ses tam v případě potřeby mohl se všemi roztáhnout"*,[15] a podle Kräftnera šlo o *„odvážnou utopii venkovské knížecí rezidence se zahradou, kostelem a domky pro rolníky"*.[16] Přitom stavebník respektoval i po architektonické stránce vkus svého otce, který odmítal francouzské pavilony, stejně jako kulaté formy staveb, a požadoval italskou monumentalitu: *„Musí to být palác velký, výstavný, dokonalý a tříposchoďový"* a toto třetí poschodí *„kvůli velkoleposti a dobré pověsti v žádném případě nemůže být vynecháno."*[17] Proto se definitivně vzdal zvýraznění středního rizalitu, plánovaného ještě u Rossiho, ve prospěch dvouposchoďových bočních rizalitů s volnými schodišti od Martinelliho, ačkoliv to v prostoru střechy vedlo k nehezkým překryvům. Cílem byla očividně *„uzavřená palácová městská vila v římském stylu"*, stejně jako *„téměř klasicisticky chladná monumentalita"*.[18] Tomuto modu odpovídá i slavnostní sál se svými mramorovými (mramorovanými) polosloupy. Matsche v něm spatřuje ikonografický odkaz na antickou tzv. curii senatorii neboli sál určený ke shromážděním římského senátu, přičemž se odvolává na kolonádní sály *„knížat a pánů"* zobrazené ve spisech o architektuře z pera Vitruvia, Albertiho a Goldmanna (1696).[19] Příslušná vyobrazení se nacházejí například ve vydání Vitruvia z roku 1572,[20] zakoupeném Hartmannem II. z Lichtenštejna (1544–1585), a ve vydání Goldmanna z roku 1699,[21] publikacích, které se nacházejí v lichtenštejnské knihovně.

Architektonická odbočka vede do Říma zřejmě nejen z důvodu přechodné činnosti umělců Fischera, Martinelliho a Pozza,[22] ale i díky otcovskému vlivu a osobnímu zaměření stavebníka. Díky své pozici mezi městským a zahradním palácem vykazují podobné rysy jak Palazzo Barberini od Carla Maderna a Gianlorenza Berniniho (1628–1638), tak i jeho Severità.[23] Plochý

---

14 Haupt, Herbert: *Die Fürsten von Liechtenstein und Wien.* In: Vollkommer, R. – Büchel, D. (edd.): Das Werden eines Landes, s. 122–127.

15 Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 179.

16 Kräftner, Johann: *Liechtensteinmuseum.* Ein Haus für die Künste. München et al. 2004, s. 7, 20; Polleroß, F.: *„Utilità, Virtù e Bellezza"*, s. 37–40.

17 Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 107–108.

18 Kräftner, J.: *Liechtensteinmuseum*, s. 10.

19 Matsche, Franz: *Prachtbau und Prestigeanspruch in Festsälen süddeutscher Klöster im frühen 18. Jahrhundert.* Zum Typus und zur Verbreitung des Kolonnadensaals und zur Frage des „Reichsstils". In: Herzog, Markwart – Kießling, Rolf – Roeck, Bernd (edd.): Himmel auf Erden oder Teufelsbauwurm? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock. Konstanz 2002, s. 81–118, zde s. 97–101.

20 Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Bibliothek (SLB), sign. 88.1.19, *Architecture ou art de bien Bastir, de Marc Vitruve Pollion Autheur Romain antique, mis de Latin en Francoys par Jan Martin* […]. Paris 1572, s. 182–183.

21 SLB, Goldmann, Nikolaus – Sturm, Leonhard Christoph: *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst.* Braunschweig 1699, tab. 60.

22 K Martinelliho římskému období viz Lorenz, Hellmut: *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur.* Wien 1991, s. 8–22.

23 Waddy, Patricia: *Seventeenth-Century Roman Palaces.* Use and Art of the Plan. New

Obr. 2: Půdorys antické curie senatorie podle Martinova vydání Vitruvia (repro Martin, Jean (ed.): Architecture ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion autheur romain antique. Paris 1572)

střední rizalit a kolosální pilastry odpovídají naproti tomu Berniniho a Fontanově Palazzu Chigi (1664–1667), jehož fasáda byla také bezprostředním vzorem pro městský palác Kouniců-Lichtenštejnů.[24] Za zmínku stojí ale

York – Cambridge, Mass. – London 1990, s. 173–271.
24 L o r e n z , H.: *Domenico Martinelli*, s. 34–39.

také vila Benedetta Plautilly Bricciho (1663–1665), jejíž zahradní fasáda se sice vyznačuje jednoduchým členěním, ale také třemi poschodími a devíti osami a podobnou blokovitostí.[25] Princ Jan Adam nemohl ze zdravotních důvodů vykonat rozsáhlou kavalírskou jízdu a podnikl jen dvě krátké cesty do Říma a Florencie, potažmo do Benátek v letech 1677 a 1679.[26] Naproti tomu můžeme rekonstruovat program návštěvy jeho bratrance Antonína Floriána z Lichtenštejna (1656–1721) v Římě roku 1675. Doprovázel ho totiž, stejně jako Jana Filipa (1651–1712), Leopolda Josefa z Lambergu (1653–1706) a Jiřího z Martinic (1645–1714), antikvář Pietro Rossini a přitom ho velmi pravděpodobně zavedl i ke třem shora zmíněným palácům.[27] Jako jistý vzor působil určitě i Černínský palác v Praze,[28] který chtěl už otec stavebníka předčít svým zámeckým projektem na Plumlově. Při realizaci tohoto moravského zámku žádal Karel Eusebius svého syna rovněž velmi naléhavě o provedení tříposchoďové fasády, *„protože poskytuje očím velikost, krásu a velkolepost a vytváří pěkné tvary, její podoba je daleko přijatelnější, než kdyby třetí poschodí neměla, jak mít má a musí. Čtyři poschodí na jednu budovu jsou moc* […], *tři jsou však nejkrásnější proporcí“*.[29]

Fakt, že funkčně-reprezentativní úmysl knížete Lichtenštejna byl ve Vídni pochopen, dokazuje především replika paláce v Rossau v podobě paláce Trautsonů v Josephstadtu. Ten tvoří rovněž hybridní kombinaci městského a zahradního paláce, přičemž obě tyto funkce byly zviditelněny prostřednictvím hlavní a příčné osy.[30] Srovnatelná jsou i řešení schodiště a stylisticky prozrazuje palác Trautsonů rovněž klasičtější řeč forem než starší díla Fischera z Erlachu.[31] Nebyla to ale jen reakce architekta odmít-

25 Hoffmann, Paola: *Le ville di Roma e dei dintorni.* Storia, arte e curiosità delle affascinanti dimore che, dall'antichità al Novecento, hanno rappresentato con la bellezza dei loro giardini l'anima aristocratica della capitale. Roma 2001, s. 563–564; Eleuteri, Francesco – Ranaldi, Antonella: *Villa «Il Vascello» a Roma: Elpidio Benedetti, Plautilla Bricci e Pietro da Cortona.* In: Ville barocche in Toscana. Firenze 1995 (= Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro, 1993, Nr. 10), s. 89–103.

26 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 49. Odlišně von Falke, J.: *Geschichte des fürstlichen Hauses*, s. 327.

27 Polleroß, Friedrich: *Die Kunst der Diplomatie.* Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706). Petersberg 2010, s. 86–105.

28 Horyna, Mojmír – Zahradník, Pavel – Preiss, Pavel: *Czernin Palace in Prague.* Praha 2001.

29 Dopisy z 13. a 25. června 1680. Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 410, č. 2414; s. 416, č. 2419.

30 Krapf, Michael: *Palais Trautson.* Wien 1990; Prange, Peter: *Das Palais Trautson – eine „ungemeine Architecture“.* Pantheon 52, 1994, s. 101–119; Kreul, A.: *Johann Bernhard Fischer*, s. 248–251; Deuer, Willibald: *Palais Trautson.* Wien 2009.

31 K této změně Fischerova stylu naposledy Matsche, Franz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach und das Motiv der „Basilica“ in der barocken Palastarchitektur.* Zum Exedra-Hof des Palais Trautson in Wien. In: Engel, Martin et al. (edd.): Barock in Mitteleuropa. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hellmut Lorenz. Wien – Köln – Weimar 2007 (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 2006/2007, Bd. 55/56), s. 145–164; Polleroß, Friedrich: *„Wien wird mit gleichem Recht Neu=Rom genannt, als vormals Constantinopel“.* Geschichte als Mythos am Kaiserhof um 1700. Jahrbuch des Kunsthistorischen Musems Wien 11, 2009, s. 102–127.

nutého knížetem Lichtenštejnem, nýbrž i jednoznačně konkurenční projekt zadavatele. Jan Leopold Donát Trautson (1659–1724), v době stavby povýšený na říšského knížete, byl roku 1711 místo Antonína Floriána z Lichtenštejna jmenován císařským vrchním hofmistrem. Roku 1718 jím byl však opět v úřadu vystřídán.[32] Úmysl reprezentovat sociální vzestup se stal zřejmým zvláště tím, že hraběcí korunka na hlavní fasádě byla vyměněna za knížecí klobouk a analogicky s tím bylo jónské uspořádání sloupů nahrazeno kompozitním, ačkoliv to vedlo k nepěkným překryvům trámoví.[33]

Paralelně s prvními stavebními pracemi objednával kníže Lichtenštejn od roku 1689 kamenné postamenty pro zahradní sochy a od roku 1692 pořizoval stromy a květiny.[34] Kupodivu až 3. července 1694 obdržel Francouz Jean Trehet (1654–1740) prvních 45 zlatých za *„dokončení návrhu zahrady"* a později mu byly adresovány další platby za její úpravu.[35] V letech 1693–1699 dodal Giovanni Giuliani (1664–1744) 16 skupinových a 16 samostatných soch pro zahradní parter. Z našeho hlediska jsou zde důležité dva aspekty. Podle smlouvy z 6. srpna 1693 byl benátský sochař zavázán ztvárnit zahradní sochy podle modelů dodaných knížetem, tj. mimo jiné podle bronzových figur Florenťana Giovanniho Francesca Susiniho (okolo 1575 – 1653). Předlohy vznikly podle antických soch, respektive těch, které byly v lichtenštejnské sbírce za antické považovány.[36] Tato skutečnost skvěle rezonuje se zprávou, že stavebník právě v době počátku plánovacích prací v létě 1687 v Augsburku pátral po dostupných modelech *„nejkrásnějších soch, jako v Římě, ve velikosti jako originály"*. Roku 1692 prosil svého bratrance Antonína Floriana, působícího tehdy v Římě, aby zadal Carlu Lunovi, *„nejlepšímu mistru v odlívání"*, zhotovit *„sádrové odlitky hlav zvolených soch, co jsou v Římě"*, a aby je spolu se *„zcela dokonalou sochou Venuše Medicejské"* dal převézt do Vídně. Tento plán očividně nevyšel, ale kníže Jan Adam získal roku 1694 od obchodníka s uměním Philippa Mayera v Augsburku množství odlitků. Seznam nabízených děl zahrnuje mj. *Venuši, Herkula a Antaea, Herkula a kentaura, Aenea a Anchisa, Herkula a hydru, Jasona, Laokoonta, Hercula Farnese* a mnoho dalších, celkem 133 soch.[37] Které sádrové odlitky z této nabídky kníže Lichtenštejn koupil, bohužel nevíme, ale v letech 1695–1699 objednal u Massimiliana Soldaniho Benziho (1656–1740) také některé bronzové odlitky hlav antických

32 K rivalitě mezi těmito šlechtici Pečar, A.: *Die Ökonomie*, passim.

33 Polleroß, Friedrich: *DOCENT ET DELECTANT*. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1996, Bd. 49, s. 165–206, zde s. 194, obr. 31–32.

34 Ronzoni, Luigi A.: *Giovanni Giuliani und das Haus Liechtenstein*. In: týž: Giovanni Giuliani (1664–1744). Bd 1. Essays. München et al. 2005, s. 52–117, zde s. 56–59.

35 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 99, č. 896.

36 Ronzoni, L. A.: *Giovanni Giuliani*. Bd. 1, s. 181; Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 577, č. 2694.

37 Tamtéž, s. 484, č. 2524; s. 533, č. 2620; s. 591–600, č. 2716–2719, 2721.

osobností, mezi nimi Augusta, Hadriana, Cicerona a Seneky.[38] Roku 1701 pak žádal florentského sochaře o modely pro vázy a urny, přičemž mu šlo především o to, *„che venghono dell'antico"* (*„aby byly antické"*).[39] Vědomá nebo domnělá recepce antiky ze strany stavebníka je tedy u jeho soch stejně očividná[40] jako v případě římského elementu v architektuře, a proto zřejmě nebyla náhoda, že palác v Rossau byl u příležitosti císařské slavnosti roku 1718 expressis verbis Carla Gustava Heraeuse (1671–1725) proměněn v antické *„palatium"* a v *„circus maximus"*.[41]

Stejně zajímavá jsou dohledatelná témata nedochovaných zahradních soch: *Venuše pálí Amorovy šípy*, *Venuše trestá Amorka*, *Meleager*, *Merkur*, *Apollon a Dafne*, *Apollon a Kupid* a *Herkules a Antaeus*.[42] I když v tomto případě postrádáme odkazy na celkový program, můžeme – díky Ovidiovým *Metamorfózám* a obecným cyklům o bozích – vycházet z toho, že Venuši jako bohyni krásy a lásky, Apollonovi jako vládci kosmu a umění a hrdinnému Herkulovi příslušely důležité role. Když kníže roku 1692 objednával u boloňského sochaře Giovanniho Giuseppeho Mazzy (1653–1741) terakotové modely, poskytl mu sice témata, ale jako možná zobrazení jmenoval i *„ratti di Sabinj, ò le ferzo dell'Hercole, anche Venerine"*, tedy rozlícený dav i Herkula a Venuši. Roku 1702 dodal sochař hliněné modely pro čtyři skupiny: *Venuše a Adonis*, *Diana a Endymion*, *Pluto a Proserpina* a *Flora und Zefír*.[43] Ve druhé fázi, v letech 1705–1708, byly vztyčeny sochy na střechách budov čestného dvora. Pro ně navrhl sám Giovanni Giuliani 13. září 1706 sled 38 mytologických personifikací, které sice nejsou méně nezvyklé než skupiny prvního stavebního období, zato ale důsledně sledují kosmologickou koncepci: čtyři světadíly a čtyři prvky (např. *Venuše a Vulkán* = oheň), čtyři roční a čtyři denní doby, Apollon a devět Múz, pět smyslů, čtyři temperamenty a tři ctnosti – caritas, fortitudo (!) a iustitia (?).[44] Ronzoni, který zde nepochopitelně nechce vidět *„žádnou přesvědčivou ikonografickou souvislost"*, ovšem správně odkázal na paralely s ikonografií Rottmayerových fresek ve vestibulu a v sale terreně.[45]

---

38 Ronzoni, Luigi A.: *Giovanni Giuliani (1664–1744)*. Bd. 2. Katalog. München et al 2005, č. kat. VII.13–VII.17, 36–38.
39 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 336–337, č. 2297.
40 Schulze, S.: *Johann Adam Andreas*, s. 107–110 („Die Antike als Ideal"); s. 118–130 („Soldanis Arbeiten für die Galerie Liechtenstein").
41 Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.* Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils". Berlin – New York 1981, s. 356–260, obr. 43–45; Salge, Christiane: *Studien zur Wiener Festkultur im Spätbarock*. Feuerwerk und Illumination. In: Engel, M. et al. (edd.): Barock, s. 401–418, zde s. 412–414.
42 Ronzoni, L. A.: *Giovanni Giuliani*. Bd. 1, s. 60–63.
43 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 343–344, č. 2311.
44 Tamtéž, s. 848–849, č. 3049.
45 Ronzoni, L. A.: *Giovanni Giuliani*. Bd. 1, s. 64–69.

II. „Finalmente qualche cosa che allude alli giardini“

Stejně jako architektonické ztvárnění a uspořádání zahrady Lichtenštejnského paláce v Rossau, zabraly i práce spojené s jeho vnitřním vybavením dobu více než jednoho desetiletí, přičemž došlo k několikeré změně plánů i umělců. Rozhodující roli přitom sehrály především koupě městského paláce Kouniců v Bankgasse, uskutečněná roku 1694, a jeho proměna ve skutečnou městskou rezidenci knížete z Lichtenštejna, nacházející se nedaleko Hofburgu.[46] Tato skutečnost měla za následek víceleté přerušení stavby a nemohla zůstat bez funkčních ani finančních následků ve vztahu k budově, která právě prodělávala přerod z hybridní předměstské rezidence v pravý zahradní palác. Paralelně s tím (kolem roku 1704) došlo – buď dobrovolně, tzn. kvůli změně vkusu, nebo vynuceně, tzn. kvůli okolnostem – ke změně týkající se způsobu výzdoby: olejomalby zasazené ve štuku ustoupily freskám.[47] Prameny poskytují jen několik odkazů na obsah stavebníkových úvah, ale roku 1685 bylo například štukatérům na zámku Plumlov nařízeno, že *„postavy nemají být zhotoveny v jiném stylu a podle jiného vzoru, než jak byly zobrazeny ve vysokoknížecí milostí přeposlaných měděných nákresech“*.[48] Už roku 1692 se kníže rozhodl, že druhý a třetí pokoj svého apartmá v právě budovaném paláci v Rossau dá vyzdobit plátny boloňského malíře Marcantonia Franceschiniho (1648–1729). Plánováno bylo dvanáct, respektive sedm obrazů, které měly být umístěny mezi okna, nad dveře a na strop, kde ovšem ještě chyběly štukové ornamenty. Dne 4. září 1692 vyjádřil zadavatel své přání umístit do každého pokoje vyobrazení na téma *„historia o favola dell'Ovidio, mentre in quell' luogho starà meglio far cose profane“*.[49] Odkazoval tím jednak k *Historii nalezení dítěte Mojžíše,* objednané jako exemplář na zkoušku roku 1691, a jednak k doporučením svého otce, který požadoval vyzdobit pokoje pána domu

46 Lorenz, Hellmut: *„Nichts Brachtigeres kann gemachet werden als die vornehmen Gebeude.“* Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit. In: Oberhammer, Evelin (ed.): Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit. Wien – München 1990, s. 138–154, zde s. 146–153; Lorenz, H.: *Architektur*, s. 251–252.

47 Kvůli Pozzovým freskám musela být sňata již zhotovená díla, snad také Bellucciho malba. Kräftner, J.: *Das Palais*, s. 49–50. Podél schodišť byla už v roce 1705 k vidění plátna zasazená do štukových rámů. Lorenz, Hellmut: *Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalast Liechtenstein.* Acta Historiae Artium 34, 1989, s. 137–138. K této změně paradigmatu v rámci vídeňského umění kolem roku 1700 Lorenz, Hellmut: *„Senza toccare le mura della ciesa“.* Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken „Farbräume“ in Mitteleuropa. In: Karner, Herbert – Telesko, Werner (edd.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert. Wien 2003, s. 63–74.

48 Pracovní smlouva z 27. září 1685. Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 466–467, č. 2491.

49 Tamtéž, s. 223–224, č. 2129.

profánními nebo poetickými příběhy.[50] Jako první vzorovou součást výzdoby si Lichtenštejn navíc objednal supraportu s Venuší, jejíž nahotu chtěl ovšem malíř z morálních důvodů zmírnit. Dne 12. listopadu poslal Franceschini své návrhy na série obrazů. Jeden pokoj měl být vybaven cyklem obrazů s Faethonem, přičemž nad krbem měla být zobrazena vláda slunce se čtyřmi ročními obdobími a časem a na stropě pak Faethonův pád zapříčiněný Jupiterem. Pro druhou místnost navrhl Franceschini cyklus věnovaný Venuši a Adonisovi, jehož formální a obsahové centrum na stropě měli představovat *Mars, Diana a Amor*.[51] Přes odmítavé stanovisko např. Hellmuta Lorenze můžeme ve vztahu k obsahové stránce paláce v Rossau trvat na dvou bodech: 1) Rok předtím, než se začaly stavět místnosti a než byly dodány schody pro obě schodiště v budově, existovaly ke dvěma místnostem detailní ikonografické plány s prostorovým rozmístěním jednotlivých scén.[52] 2) Oba tematické okruhy je nutno číst ambivalentně – na jedné straně odkazují Foebus Apollon a roční období, Venuše jako bohyně plodnosti i lovec Adonis na zemědělství a zahradnictví, na druhé straně platil Faethon za politický symbol nemírnosti, zatímco protikladní bohové Venuše a Mars mohli ztělesňovat i ctnosti caritas a fortitudo.[53] Aniž bychom to kvůli chybějící korespondenci mohli doložit, můžeme rovněž konstatovat, že z poslední navržené série obrazů zůstal ovšem při dodávce z roku 1698 pouze cyklus obrazů věnovaný Dianě a Aktaeonovi pro *„stanza della Diana“* (*„Dianin pokoj“*).[54] Teprve v roce 1700 byla zmíněna smlouva z roku 1693 týkající se *„dokončení jmenovaných maleb, zobrazujících příběhy o Venuši, Adonisovi a Dianě“*. Otázka, zda tuto změnu akcentu ve vztahu k obsahu způsobila záliba stavebníka v nahotě, nebo změna funkce z důvodu koupě městského paláce, zůstává nezodpovězena.[55] Bylo by lze si představit, že se témata spojená s Apollonem, Dianou a Venuší měla stát prvními částmi cyklu planet (a dní), zahrnujícího všech sedm místností, v podobě, v jaké byl později realizován v galerii. První dva nástropní obrazy: *Potrestání Kupida před očima Diany* a *Dianino vyzdvižení Endymiona na Olymp*, však poukazují i na možnou korespondenci těchto dvou salonů

50 Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 126.

51 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 227–228, č. 2135.

52 Miller, Dwight C.: *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins*. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna. Cambridge et al. 1991, s. 38–44.

53 de Launay, Charles Louis: *Theo-mythologia historica*. Das ist: Gründlich- und Historische Außlegung der Poetischen Götter-Fabeln. Prag 1740, s. 117–118; Klauner, Friederike – Heinz, Günther: *Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. Inhalt und Sinn von Gemälden. Salzburg – Wien 1987, s. 39, 63.

54 Miller, D. C.: *Marcantonio Franceschini*, s. 40.

55 Také v loveckém zámku Eckartsau hraběte Františka Ferdinanda Kinského (1678–1741) nacházíme kombinaci Diany a mileneckých párů podle Ovidia. Schuster, Rainer: *Diana triumphans*. Anmerkungen zur Barockisierung des Schlosses Eckartsau im Marchfeld unter Franz Ferdinand Graf Kinsky. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 47, 1993, s. 52–65.

jako alegorií protikladu smyslné a cudné lásky.[56] Stropní štuk, provedený Santinem Bussim, zobrazuje jak klasické lovecké trofeje v sale tereně, tak i milostné páry (Herkules a Omfale, Pan a Syrinx) v galerii, a hodil by se tak k oběma hlavním námětům.[57]

Když kníže Lichtenštejn po přerušení stavby objednával 26. srpna 1706 u Franceschiniho dvě kruhové malby (tondi) pro zahradní palác, chtěl sice přenechat téma malíři, byl ale toho názoru, že by se sem dobře hodily Flora, Aurora nebo alegorie jara – *„finalmente qualche cosa che allude alli giardini"* (*„konečně něco, co připomíná vaše zahrady"*). Boloňský malíř proto navrhl *Floru se Zefyrem* a *Auroru s Kefalem* a dodal i obě realizace.[58] Zdá se být zřejmé, že obrazy, které Franz Werner Tamm počátkem roku 1707 pro knížete Lichtenštejna maloval a pro které si vyžádal jako modely ulovenou srnu a divočáka,[59] byly původně určeny pro pokoj s tematikou Adonise. Tento krásný mladík byl jak známo usmrcen kancem, který ostatně symbolizuje zimu.[60] U obrazů pro galerii zahradní tematika důsledně pokračovala: Franceschini nazývá Apollona a Junonu alegoriemi slunce (se třemi plodnými ročními obdobími) a vzduchu, *„le due principali condizioni per bene allevare un giardino"* (*„dvě hlavní podmínky pro vytváření dobré zahrady"*). Jako historické příklady demonstrující vznešenost agrikultury navrhuje Lucia Quinta Cincinnata na pluhu a sejícího krále Abdolomona Tyrského. První scéna měla být v nebeské zóně doplněna zobrazením Venuše *„come dea de Romani e della fertilità"*! O několik týdnů později změnil umělec na podnět knížete svůj názor a chtěl místo pozemských scén na střední nástropní obraz namalovat raději Apollona, respektive slunce jako *„prencipe dei planeti"* a po stranách umístit vždy tři planety. I s tím byl stavebník srozuměn.[61] Naproti tomu kníže výslovně odmítl roku 1707 Franceschiniho návrh na dvě sopraporty s tragickou smrtí Marka Porcia Catona a jeho dcery Porcie s odůvodněním, že taková témata jsou pro pokoj kněžny nevhodná. Místo toho měly být namalovány Danae a Venuše.[62] Na základě těchto

56 Poukazuje na to již Miller, D. C.: *Marcantonio Franceschini*, s. 40.

57 K Santinu Bussimu naposledy Pozsgai, Martin: *Donato Giuseppe Frisoni und der Gartenpalast Liechtenstein in Wien.* Zur künstlerischen Herkunft des Württembergischen Hofarchitekten aus dem Umkreis von Santino Bussi. In: Engel, M. et al. (edd.): Barock, s. 165–183.

58 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 372–375, č. 2360, 2363.

59 Tamtéž, s. 867, č. 3086; s. 869, č. 3089.

60 Klauner, F. – Heinz, G.: *Vom Himmel*, s. 107.

61 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 379–380, č. 2370; s. 383–384, č. 2376. Ke galerijnímu obrazu viz Mösneder, Karl: *Deckenmalerei.* In: Lorenz, H. (ed.): Geschichte der bildenden Kunst, s. 303–380, zde s. 335–336.

62 Dopis z 8. června 1708. Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 390–391, č. 2385. Na zámku ve Slavkově u Brna, který patřil Lichtenštejnovu příteli z mládí Kounicovi, vykazují fresky v dámských pokojích, zhotovené ve stejné době Andreou Lanzanim, podobné téma (Aurora, Venuše a Faethon), ale jinou ikonografii, založenou na principu denních dob. Miltová, Radka: *Das Verhältnis des ikonographischen Inhalts der Wandmalereien zu der funktionalen Gliederung der Residenzen – das Beispiel Austerlitz.* In:

Obr. 3: Johann Michael Rottmayr: Apollon a Faethon, návrh pro nástropní malbu v Lichtenštejnském paláci, 1707 (Kunsthandel Robert Keil; foto Robert Keil)

neustále probíhajících diskusí o tématech vhodných k vyobrazení také nepovažujeme za náhodu, že se Rottmayr v roce 1707 při svém pokusu vyzdobit jednu z místností piana nobile vrátil právě k tématu Faethona, které v roce 1692 navrhl jeho rival. S nikoliv nesprávným zdůvodněním, že nástropní obraz (očividně rezervovaný pro Franceschiniho) i malby na zdech (které měli provést Rottmayr a Anton Faistenberger) *„musejí respektovat stejný styl i kolorit"*, navrhl svému zadavateli 5. ledna 1707 i téma pro nástropní obraz, které nepočítalo s krajinou, *„přičemž ona historie by*

Fejtová, Olga – Ledvinka, Václav – Pešek, Jiří (edd.): Život pražských paláců. Praha 2009 (= Documenta Pragensia 28), s. 793–795, tab. CX–CXIX.

Obr. 4: Matthäus Kilian: Alegorie venkovského života šlechty, mědirytina (repro von Hohberg, Wolf Helmhard: Georgica curiosa […]. Nürnberg 1682, titulní obrázek)

neměla být neschopná [zachytit] *Apollona, kterak svému synu, Faethonovi, dovoluje jezdit ve voze*".[63] Rottmayrův návrh pro pokoj s Faethonem se dochoval a zobrazuje *Apollona a Faethona*,[64] očividně ale nebyl realizován ve velkém formátu. Každopádně by se byl hodil ke štukovým reliéfům čtyř světadílů od Santina Bussiho.[65] Bez ohledu na všechny organizační a obsahové nesrovnalosti se ale dají všechny tyto mytologické a alegorické motivy bez problémů spojit se zahradní tematikou, jež je patrná například na titulním listu Hohbergovy knihy s názvem *Georgica Curiosa*,[66] vytištěné roku 1682.

Ke zlomům, rozporům a dvojkolejnosti docházelo zejména kvůli tomu, že ve druhé stavební fázi od roku 1702 došlo jednak k odstranění už provedených dekorací a jednak byly mnohé štukové reliéfy provedeny dříve, než byli jmenováni umělci pro výzdobu volných polí.[67] Navzdory tomu se alespoň malíři snažili vždy o prostorově určující koncepci. Nadto je v základu paláce možno rozeznat ikonografickou symetrii, která respektuje formální strukturu danou knížetem. Tento fakt sice nevypovídá bezpodmínečně o jednotné koncepci knížete, ale rozhodně svědčí proti obsahové bezplánovitosti. Platí to hlavně pro fresky Johanna Michaela Rottmayra ve střední části přízemí. Východiskem je středový obraz s Venuší jako symbolem zraku,[68] který je obklopen alegoriemi čtyř jiných smyslů, mezi nimi *Venuší a Martem* ztělesňujícími hmat. Vyjdeme-li z dvojí funkce bohyně lásky – personifikace krásy (s obrazem Paridova soudu!) a plodnosti – odkazují vždy symetricky seřazená další témata jednak k umění architektury, sochařství, malířství a poezie, jednak k lásce (*Jupiter a Juno* nebo *Venuše a Adonis*), stejně jako k zemědělství a orbě, čtyřem zemským prvkům a k bohyním zodpovědným za růst, kterými byly Aurora, Flora a Ceres. Všechny tyto motivy, které vykazují silné paralely s Franceschiniho tematikou piana nobile i s Giulianiho sochami na čestném dvoře, skutečně nejsou nezvyklé. Ale odkaz ke stavebníkovi, realizovaný prostřednictvím půdorysu budovy (v případě architektury) a lichtenštejnského znaku (v případě sochařství), individualizuje program stejně jako vědomý protipól agrikultury a podpory umění, které odpovídají autostylizaci knížete do role nezávislého venkovského šlechtice.[69]

---

63 Hubala, Erich: *Johann Michael Rottmayr*. Wien – München 1981, s. 45, 112; Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 868, č. 3087.

64 Skica oleje na plátně (50,5 × 51,5 cm), Kunsthandel Robert Keil in Wien.

65 Dnes se zde nachází malba s tématem přijetí Adonise na Olymp. Romberg, Marion: *Die Welt in Österreich*. 57 Beispiele barocker Erdteil-Allegorien. Diplomarbeit, Universität Wien. Wien 2008, s. 130–131.

66 Polleroß, F.: *„Utilità, Virtù e Bellezza"*, obr. 64.

67 Viz dopisy knížete adresované Franceschinimu 27. září 1704 a 31. ledna 1705. Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 362–364.

68 Srov. Sluijter, Eric J.: *Venus, Visus en Pictura*. In: Falkenburg, Reindert et al. (edd.): Goltzius-Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617). Zwolle 1993 (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43, 1991/1992), s. 337–396.

69 Vzpomenout můžeme v této souvislosti o dvacet let mladší slavnostní sál v Lobkovic-

Obr. 5: Plán piana nobile se zakreslením formátů obrazů, příloha k dopisu knížete Jana Adama Franceschinimu z 27. září 1704, koncept (Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv, kart. 67; foto SL)

Protiklad tomuto okruhu, zahrnujícímu téma smyslů, umění a zahrady, tvoří oblast ctností, spojená s letními pokoji v přízemí, oběma schodišti a slavnostním sálem. Vždy tři pokoje obou apartmentů v přízemí byly v letech 1705 a 1708 opatřeny freskami od Johanna Michaela Rottmayra, jež je možno jednoznačně přiřadit buď k pánskému, nebo dámskému bytu. Primárně jde o exempla virtutis, mezi něž patří Aeneas, který je coby Venušin syn samozřejmě spjat s jejím vyobrazením v centru přízemí, stejně jako Jason a Alexandr, popř. Ariadne (a Theseus) a Andromeda (a Perseus). Alegorická nebeská scéna s iluzivní architekturou ve středu fresky je doplněna narativními medailony provedenými technikou chiaroscura: *Aeneův útěk z Tróje, Theseus a Minotaurus* nebo *Osvobození Andromedy Perseem.*[70]

kém paláci, kde podobně alegorie umění a vojenské architektury odkazují k funkcím hraběte Gundakara z Althannu: prezident akademie a vojenský velitel. S c h r e i d e n , Pierre: *Jacques Van Schuppen 1670–1751.* Brüssel 1983, s. 42–46.

70 H u b a l a , E.: *Johann Michael Rottmayr*, s. 152–157; K a r n e r , Herbert: *Andrea*

Obr. 6: Johann Michael Rottmayr: Venuše jako alegorie zraku, krásy, lásky a plodnosti, freska v sale terreně Lichtenštejnského paláce, okolo 1705/1706 (foto SL)

Ztělesňuje-li Ariadnina záchrana Thesea působivě roli knížecí choti, vztahuje se propůjčení rouna nepochybně ke stavebníku (pánu domu), který tento habsburský řád obdržel roku 1693.[71] Význam této události pro re-

Pozzo, Johann Michael Rottmayr und die Kutsche des Fürsten von Liechtenstein. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 61, 2007, s. 568–589.

71 Von Falke, J.: *Geschichte des fürstlichen Hauses,* s. 330.

prezentaci knížete Lichtenštejna je zřejmý nejen na základě toho, že nechal okamžitě erb na knížecích stříbrných talířích opatřit jeho zpodobněním, ale projevil se i tím, že mědirytec, který měl roku 1704 zhotovit erb pro portál v Rossau, musel pracovat podle vlastního *„modelu s vyznačením rouna a řetězu"*.[72] A když Domenico Martinelli vytvářel okolo roku 1699 detailní studie pro dekorace oranžérie, zakreslil u knížecího erbu velmi zřetelně i řádový řetěz.[73] V ikonografické symetrii tří místnosti je vidět stupňování významu: zatímco v předpokojích je zobrazeno ctnostné chování, a to prostřednictvím *Aeneovy oběti Venuši*, respektive samotné *Ctnosti*, třetí sál představuje vždy apoteózu – nanebevzetí Alexandra na pánské a přijetí Andromedy mezi bohy na dámské straně.[74]

Tím je už v přízemí avizována tematika obou schodišťových fresek i slavnostního sálu, totiž odměnění ctnostných hrdinů z řad lidí přijetím na Olymp![75] Obě podélné nástropní fresky, které Rottmayr vytvořil rovněž v letech 1705–1708 a které byly odkrývány až od roku 2000, dokládají ale tuto koncepci ve vědomém formálně ikonografickém protikladu *Přivedení mladého Herkula Minervou na Olymp* na pravé straně a *Svržení gigantů z nebe za pomoci Herkula* na straně levé.[76] Ke svržení gigantů došlo podle slov jedné příručky z roku 1740 z toho důvodu, že tito rebelové zamýšleli sesadit Jupitera a ostatní bohy, *„to znamená prince jeho dvora,* […] *z trůnu"*.[77] Motivem byl tedy, stejně jako v případě *Faethonova pádu* navrženého roku 1692 Franceschinim, obecně pochopitelný symbol pro politickou troufalost.[78] Freska pobízející k následování zobrazuje mladého hrdinu, kterého Minerva doprovází k Jupiterovi a zároveň se odvrací od Venuše ležící se zlatým jablkem v náručí Marta.[79] To lze podle našeho názoru interpretovat buď jako variantu klasického motivu Herkula na rozcestí, nebo jako dobu míru symbolizovanou harmonií mezi Martem a Venuší, stejně jako mezi uměním a vědami v protikladu k válečné vřavě na fresce druhého schodiště.

Vrchol a konečný cíl cesty ctnosti naznačené na schodištích tvoří nástropní freska provedená Andreou Pozzem v letech 1704–1708, která

---

72 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 110, č. 1020 (1695).
73 Lorenz, H.: *Domenico Martinelli*, obr. 287.
74 Kräftner, J.: *Das Palais*, s. 61.
75 K programu městského paláce okazujícímu ke ctnostem Reuß, Matthias: *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*. Hildesheim – Zürich – New York 1998.
76 Telesko, Werner: *Andrea Pozzos Deckenfresko im Herkulessaal des Gartenpalais Liechtenstein in Wien – inhaltliches Zentrum einer Allegorie des Hauses Liechtenstein?* In: Karner, Herbert (ed.): Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten. Wien 2012, s. 69–79, zde s. 75–76.
77 De Launay, C. L.: *Theo-mythologia historica*, s. 52.
78 Potrestání gigantů platilo již v antice za symbol vítězství řádu nad barbarstvím a trestu za povýšenost. Klauner, F. – Heinz, G.: *Vom Himmel*, s. 31.
79 Telesko, W.: *Andrea Pozzos Deckenfresko*, s. 75, zde spatřuje Jupitera a Alkmenu. Proti tomu však hovoří mimo jiné formálně ikonografické rozvedení tohoto concetta na schodišti Paláce Kinských.

Obr. 7: Johann Michael Rottmayr: Miverva odvádí mladého Herkula od Venuše k Jupiterovi, nástropní freska na východním schodišti Lichtenštejského paláce, okolo 1707/1708 (foto SL)

Obr. 8: Johann Michael Rottmayr: Svržení gigantů s pomocí Herkula, nástropní freska na západním schodišti Lichtenštejského paláce, okolo 1707/1708 (foto SL)

zobrazuje dvojitou korunovaci ctnostného hrdiny doprovázeného sedmi personifikacemi ctností. Hrdinu korunuje Jupiter vavříny a korunou. Jde o paralelu s olejomalbou stejné tematiky od Antonia Bellucciho (1654–1715), která byla později umístěna ve slavnostním sále městského paláce![80] Zatímco ostatní bohové jsou svědky tohoto zbožštění a zároveň uvrhují některé neřesti do hlubin, okrajová místa zachycují v podobě soch nebo

80 Möseneder, K.: *Deckenmalerei*, s. 333–335.

narativních chiaroscur scény ze života Herkula.[81] Tato zobrazení odpovídají běžným dvanácti hrdinským skutkům, mimo jiné vítězství nad Antaem nebo nemejským lvem, zachycují ovšem i nezvyklé nebo málo lichotivé události (*Herkules a Omfale*), stejně jako motivy, které nejsou jednoznačně identifikovatelné.[82] Jeden ze dvou monumentálních Giulianiho reliéfů nad krby zobrazoval *Herkula korunovaného Viktorií*[83] – očividně podle návrhu Jeana Lepautra (1618–1682) z doby kolem roku 1660.[84] Herkulovy činy mají být každopádně i tentokrát nazírány jako předpoklady apoteózy. Telesko se proto zřejmě správně domnívá, že se Rottmayr, navazující na práci tohoto jezuity, *„tematicky musel orientovat podle hlavní Pozzovy fresky"* a že oběma schodištním freskám mohla příslušet *„jen funkce ‚preludia' ve vztahu k tematickému vrcholu v Herkulově sále"*.[85] Přes rozpory a negativní stránky[86] nemůže být dle našeho názoru pochyb o tom, že zdejší Herkules přijatý mezi nesmrtelné symbolizuje obecně ctnostného knížete[87] a obzvlášť stavebníka Jana Adama Ondřeje z Lichtenštejna, kterého císař vyznamenal Řádem zlatého rouna, povýšil ho do stavu říšských knížat a přijal do tajné říšské rady.[88] Mluví pro to hlavně lichtenštejnský erb namalovaný Pozzem v hlavní ose sálu,[89] ale i ikonografické paralely se zimním palácem prince Evžena[90] a s palácem vicekrále a knížete Wiricha Filipa Dauna (1669–1741).[91] Císař

81 Podobný rozvrh byl roku 1708 realizován ve slovinském zámku hrabat Sauerů. Nussdorfer, Jolanda Rebecca: *Schloss Dornava.* Einige neue Daten über die Fresken im Schloß Dornava. Ptujski Zbornik 6, 1996, s. 852–868.

82 Telesko, W.: *Andrea Pozzos Deckenfresko*, s. 69–71.

83 Ronzoni, L. A.: *Giovanni Giuliani.* Bd. 2, s. 248–250, č. 139.

84 Mědirytina. Cheminées à la moderne, Paris Le Blon roku 1660, respektive Mariette roku 1661.

85 Telesko, W.: *Andrea Pozzos Deckenfresko*, s. 76.

86 Olszewski, Edward J.: *Framing the moral lesson in Pollaiuolo's' Hercules and Antaeus'.* In: Freedman, Luba – Huber-Rebenich, Gerlinde (edd.): Wege zum Mythos. Berlin 2001, s. 71–87.

87 K identifikaci knížete s Herkulem viz: Irle, Klaus: *Herkules im Spiegel der Herrscher.* In: Lukatis, Christiane – Ottomeyer, Hans (edd.): Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe. Anläßlich der Ausstellung „Herkules – Tugendheld und Herrscherideal" in Kassel. Eurasburg 1997, s. 61–77; Pollerroß, Friedrich: *From the "exemplum virtutis" to the Apotheosis.* Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Exemple of the Adoption of Classical Forms of Representation. In: Ellenius, Allan (ed.): Iconography, Propaganda, Legitimation. Oxford – New York 1998, s. 37–62.

88 Matsche, Franz: *Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhun*derts. In: Dobos, Zsuzsanna (ed.): Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas. Presented on Her Eightieth Birthday. Vol. 1. Budapest 1999, s. 315–352.

89 Kräftner, J.: *Das Palais*, s. 50 (obr.).

90 Seeger, Ulrike: *Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen.* Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien – Köln – Weimar 2004, 45–128; Seeger, Ulrike: *Herkules, Alexander und Aeneas.* Präsentationsstrategien der Türkensieger Prinz Eugen, Ludwig Wilhelm von Baden-Baden und Max Emanuel von Bayern. In: Kampmann, Christoph et al. (edd.): Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700. Köln – Weimar – Wien 2008, s. 182–195.

91 K fresce v prostoru schodiště Matsche, F.: *Mythologische Heldenapotheosen*, s. 331–339; Prohaska, Wolfgang: *Die malerische Ausstattung des Palais unter Feldmar-*

Leopold I. v roli Jupitera coby soudce a otce bohů byl zobrazen například na stropě v paláci hraběte Raimonda Montecuccoliho (1609–1680)[92] nebo na fasádě obytného domu Arnošta Rauchmüllera z Ehrenštejnu pod heslem *„NON SEMPER FULMINAT, ETIAM REMUNERAT"* (*„Neblýská/netrestá jen, ale i odměňuje"*), které lze jednoznačně vztáhnout k povýšení syna Fischerova kolegy sochaře do šlechtického stavu. Svržení gigantů jako symbol císařské moci bylo zobrazeno na tezích Matthäuse Küsela z doby kolem roku 1673 a na medaili z roku 1699.[93]

Nyní zbývá zodpovědět otázku, jestli se témata Venuše v přízemí a Herkula v pianu nobile, která spolu primárně nesouvisejí, nedají převést na společného jmenovatele. Mluví pro to jednak obsahové propojení obou oblastí ve slavnostním sále se zobrazením Flory, Cerery a Baccha, potažmo čtyř ročních období na nástropní fresce. K tomu přistupují Pozzova plátna s názvem *Čtyři elementy*, na nichž je země znovu ztělesněna prostřednictvím tří plodných období, respektive bohyň Flory, Cerery a Diany. Alegorii vzduchu naproti tomu přináší *Junonino rozpoutání bouří proti Aeneovi*, přičemž přímá vazba s oběma většími obrazy: *Aeneas na útěku z hořící Tróje* a *Aeneas přijímá ve Vulkanově kovárně Venušiny zbraně*, je patrná v prostoru nad krby.[94] Alegorie ohně odkazují snad nejen ke svému umístění, ale i k sebeupálení Herkula jako předpokladu apoteózy. Srovnatelný koncept byl roku 1730 realizován ve dvou nástropních obrazech Nicoly Marii Rossiho pro Harrachův zahradní palác[95] a okolo roku 1770 na třech částech nástropní fresky Franze Adolfa von Freenthal (1721–1773) v kroměřížské rezidenci knížete-biskupa Maximiliána z Hamiltonu (1714–1776). Ve Vídni byly *Vítězství ctnosti nad neřestmi a vášněmi* a *Minerva vede mládež od Venuše a neřestí k Jupiterovi* situovány proti sobě; v Kroměříži nacházíme apoteózu stavebníka mezi alegorií lásky a smyslné krásy (svatba Thetis a tři Grácie) na jedné straně a alegorií moudrosti a ctnosti (Minerva unáší mladíka Parida z Venušiny postele k Jupiterovi a Junoně) na straně druhé.[96] Bez ohledu na to, že Venuše a Herkules ztělesňují ženskou krásu, respektive

---

schall Daun. In: Lorenz, Hellmut – Stockhammer, Andrea (edd.): Palais Daun-Kinsky. Wien, Freyung. Wien 2001, s. 124–157, zde s. 127–133. K malbě s Herkulem od Paola de Matteise Cassani, Silvia (ed.): *Barock in Neapel*. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Neapel. 10. Dezember 1993 bis 20. Februar 1994. Kunstforum der Bank Austria, Wien. 26. März bis 5. Juni 1994, Castel Sant'Elmo, Neapel. Napoli 1993, č. kat. 14.

92 Miller, D. C.: *Marcantonio Franceschini*, s. 32, obr. 15.

93 Lechner, Gregor Martin: *Das barocke Thesenblatt*. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand. 34. Jahresausstellung 1985. 30. Juni bis 29. Oktober 1985. Göttweig 1985, č. kat. 27; Popelka, Liselotte (ed.): *Eugenius in nummis*. Kriegs- und Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille. Ausstellung vom 16. Okt. 1986 – 7. Jänner 1987. Wien 1986, č. kat. 73.

94 Kerber, Bernhard: *Andrea Pozzo*. Berlin – New York 1971, s. 80–81.

95 Prohaska, Wolfgang: *Eine „Macchia" Nicola Maria Rossis für ein Deckenbild des ehemaligen Gartenpalais Harrach in Wien*. In: Engel, M. et al. (edd.): Barock, s. 185–192.

96 Krsek, Ivo et al.: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, č. kat. 269.

mužnou ctnost, stojí podle našeho názoru v přízemí a pianu nobile Lichtenštejnského paláce v návaznosti na antickou tradici proti sobě otium neboli res privata a negotium neboli res publica.[97] Tento ideál villegiatur byl propagován především benátskými patricii v 16. století,[98] a pronikl tak do starších traktátů o architektuře uložených v lichtenštejnské knihovně.[99] I popis a rekonstrukce Pliniovy vily od Jeana-Françoise Félibiena, které překreslil Johann Bernhard Fischer,[100] jsou v lichtenštejnské knihovně dostupné, ovšem teprve ve vydání z roku 1707.[101] V 17. století byla tato ideologie venkovského šlechtického života demonstrována v publikaci Wolfa Wilhelma von Hohberg *Georgica curiosa* a prostřednictvím zmiňované vily Benedetty v Římě.[102] Její podrobné popisy z let 1677 a 1680 byly věnovány lantkraběti Ludvíku Hessensko-Darmstadtskému (1630–1678) a hraběti Theodoru Sinzendorfovi (1657–1706). Posledně jmenovaný dolnorakouský dědičný číšník se s knížetem Janem Adamem znal, protože mu roku 1703 prodal panství Kirchberg an der Pielach, a to za ne méně než 200 000 zlatých.[103] Ve zmiňovaném textu byly představovány například formy vlády: monarchie, aristokracie, oligarchie, poligarchie, demokracie, anarchie, timokracie a tyranie. Na tzv. uomini illustri a galerie krás navazovaly mužské a ženské ideály, stejně jako Herkules a Venuše ve Vídni. Mimoto Elpidio Benedetti (1608–1690) výslovně propagoval ideologii venkovského dvorského života, a proto byly politickým tématům ve vertikální nebo horizontální symetrii postaveny do protikladu nebo přiřazeny zobrazení ikonograficky odpovídající ročním obdobím a zahradnictví, umění a kráse, trávení volného času a přátelství. Dva větší pokoje s grafickým zobrazením významných mužů odkazovaly přímo na protiklad mezi městským a venkovským životem, o kterém se v té době často diskutovalo, především ve Francii. V pasáži věnované druhému z nich byly vyjmenovány přednosti venkovského života, na které přísahali už Cato, Lucullus,

97 Mayer, Jochen Werner: *Imus ad villam.* Studien zur Villegiatur im stadtrömischen Suburbium in der späten Republik und frühen Kaiserzeit. Suttgart 2005, s. 25–30 („‚otium' und ‚negotium'").

98 Moehrke, Silke: *Bauern, Hirten und Gelehrte.* Die italienische Villenkultur und Entwürfe ländlichen Lebens zwischen Ideal und Wirklichkeit. Dissertation, Justus-Liebig-Universität Gießen. Gießen 2006 [online]. Dostupné z: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/6036/pdf/MoehrkeSilke-2006-07-21.pdf [cit. 4. 2. 2013].

99 Krapf, Michael: *Architekturtheorien im 17. Jahrhundert.* Die Rolle des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein. In: Stolwitzer, Gertrude (ed.): Le baroque autrichien au XVIIe siècle. Rouen 1989, s. 93–102.

100 Matsche, Franz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach, Plinius d. J. und Jean-François Félibien.* Zur Invention von Fischers „Lustgebäuden". Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 61, 2007, Heft 4, s. 412–422.

101 SLB, sign. 11.876, Félibien des Avaux, Jean-François: *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pline le consul* […]. Londres 1707.

102 Erben, Dietrich: *Paris und Rom.* Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. Berlin 2004, s. 238–244; Benedetti, Elpidio: *Villa benedetta.* Roma 1677 [online]. Dostupné z: http://rara.biblhertz.it/Dv3900-2770 [cit. 4. 2. 2013].

103 Von Falke, J.: *Geschichte des fürstlichen Hauses,* s. 329.

Seneca nebo Perikles: *„Osamělost ulehčuje dosažení ctnosti a vzdaluje člověka od neřestí a nebezpečí.* […] *Jak se člověk těší po nečase na přístav, stejně se těší po činnosti u dvora na vilu. Venkovský život je pravý život galantního muže, který chce užívat života.“* Jiný kabinet ve vile Benedettě byl věnován dvěma protikladům: válce a míru. Zde se nacházely dvě *„galleriole“*, které se k sobě vztahovaly pod heslem *„Arma & Litterae“* a obsahovaly medailony největších vojevůdců, respektive největších učenců všech dob, zatímco jiné prostory předváděly antickou nebo moderní moudrost v otázkách podstaty muže a ženy, pěti smyslů nebo pěti životních období.

Odhlédneme-li ovšem od interpretace Venuše a Herkula jako symbolů pro tzv. vita rustica a vita politica, nebyla tato kombinace v žádném případě tak nezvyklá, jak se na první pohled zdá. Objevuje se také v lichtenštejnské galerii s obrazy koncipovanými jako protějšky: *Herkules na rozcestí* a *Venuše předává Aeneovi zbraně*, od Pompea Batoniho z roku 1748.[104] Paralelně s tím se v průběhu 15. až 17. století proměnil pojem „virtuozity“ a došlo k jeho významovému posunu od mužské ctnosti k mistrovství v umění.[105] Pro Lichtenštejnovu znalost těchto diskurzů svědčí podle našeho názoru výrazy *„virtuosi“* pro označení milovníků umění a *„virtù“* pro umění, které použil v dopise Franceschinimu z roku 1694. Protože jeho obraz Venuše chválili všichni *„virtuosi“*, objednal kníže alegorie tří *„virtù“*, totiž malířství, architektury a sochařství rovněž v podobě nahých žen.[106] Odlitek *Venuše Medicejské*,[107] který kníže Jan Adam opakovaně žádal po Soldanim Benzim a nakonec jej roku 1702 také obdržel, i socha *Herkula Farnese*,[108] která se rovněž vyskytuje ve sbírkách a byla podle bronzové předlohy od Susiniho provedena ve velkém formátu Adamem Krackerem před rokem 1693 (možná pro zahradu),[109] ztělesňovaly v této souvislosti ženský a mužský ideál krásy klasického uměleckého akademismu ve smyslu Giovana Pietra Belloriho:[110] „[…] *nè huomo in fortezza hoggi si trova, che pareggi l'Hercole Farnesiano di Glicone, o donna, che agguali in venustà la Venere Medicea di Cleomene* […].“[111] Na Belloriho knihu, nacházející se v lichtenštejnské knihovně,

104 Kräftner, J.: *Das Palais*, č. kat. VI.10, VI.11.

105 Corte-Real, Eduardo – Oliveira, Susanna: *From Albertis "Virtus" to the Virtuoso Michelangelo.* Rivista di estectia 47, 2011, Nr. 1, s. 83–94; Merling, Mitchell Frank: *Marco Boschini's La corte del navigor pitoresco.* Art Theory and Virtuoso Culture in Seventeenth-Century Venice. Dissertation, Brown University. Providence 1992.

106 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 254, č. 2168.

107 Kräftner, J.: *Das Palais*, č. kat. VI.13.

108 K morálně-estetickému významu sochy Lukatis, Christiane: *Der Herkules Farnese.* „Ein schönes Muster der starken männlichen Natur“. In: táž – Ottomeyer, H. (edd.): Herkules, s. 35–60.

109 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 271, 281; Ronzoni, L. A.: *Giovanni Giuliani.* Bd. 1, s. 94–96, obr. 50.

110 Leps, Sabrina: *„Un virtuoso legame d'amizia“.* Eine Studie zum Verhältnis von Malerei und Kunstliteratur im römischen Seicento am Beispiel von Carlo Maratta und Giovan Pietro Bellori. Dissertation, Freie Universität Berlin. Berlin 2010.

111 SLB, sign. 8471, Bellori, Giovanni Pietro: *Le vite de pittori, scultori et architetti*

Obr. 9: Nahá žena jako personifikace umělecké myšlenky, mědirytina (repro Bellori, Giovanni Pietro: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Rom 1672, s. 3)

odkazuje zřejmě výslovné přání Lichtenštejna adresované Franceschinimu, *„di far di belli nudi, mentre in questo si vede più l'arte"*, a chvála Bolognesana za jeho zobrazení *„bella idea di femine e giovanni"*.[112]

III. „Studio Mythologico"

I přes svou nedokonanou kavalírskou jízdu obdržel stavebník bezpochyby kvalifikované vzdělání, v němž hrála důležitou roli teorie umění.[113] Naproti tomu zřejmě můžeme souhlasit s Hellmutem Lorenzem a Wernerem Teleskem, že kníže Jan Adam neměl literárně-rétorické vzdělání k vypracování detailního Herkulova programu, ani ho takové detaily nezajímaly.

---

moderni. Roma 1672, s. 7. K tomu podrobně Pollerroß, F.: *„Utilità, Virtù e Bellezza"*, s. 50–51.

112 Miller, D. C.: *Marcantonio Franceschini*, s. 36.

113 K tomu srov. Heiß, Gernot: *„Ihro keiserlichen Mayestät zu Diensten… unserer ganzen fürstlichen Familie aber zur Glori."* Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus. In: Oberhammer, E. (ed.): Der ganzen Welt, s. 155–181; Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, passim.

O generaci později se ovšem *„mytogie neboli výklad bajek"* stala *„zvlášť pro mladé ‚kavalíry' navýsost řádnou vědou"*. Charles Louis de Launay, hofmistr hraběte Nostice-Rienecka,[114] publikoval proto roku 1740 své poznatky v příručce pod titulem *Theo-mythologia historica. Das ist: Gründlich- und Historische Außlegung der Poetischen Götter-Fabeln* (*Historická teo-mytologie. Důkladný a historický výklad poetických bajek o bozích)* a věnoval své dílo hraběti Filipovi Josefu Kinskému (1700–1749), nejvyššímu kancléři Českého království. V předmluvě zdůvodňuje de Launay své počínání skutečností, že *„v palácích velkých pánů a jejich galeriích a kabinetech se starožitnostmi, stejně jako v soukromých domech,* [není nic] *běžnějšího než malby, sochy, medaile a podobné věci, které jsou z největší části převzaty z těchto básní poetů"*. Jeden z těchto vychovatelů, dvorních kaplanů nebo vzdělaných správců panství by podle našeho názoru přicházel v úvahu i jako autor Herkulových scén ve slavnostním sále.

Jak vyplývá z pramenů, disponovali i umělci Franceschini, Rottmayr a Giuliani příslušnými odbornými znalostmi a předkládali knížeti ikonografické návrhy. Jeden ze základních odkazů by se mohl vztahovat také k Johannovi Bernhardu Fischerovi z Erlachu, který měl na základě svého římského školení očividně jistou zkušenost s tzv. concettismo.[115] Dokazuje to například Fischerovo zobrazení lichtenštejnského belvedéru z jeho díla *Entwurff einer Historischen Architektur* (*Návrh historické architektury*) mezi vázami Ceres a Apollona, tj. uprostřed alegorií slunce, respektive měsíce a země, respektive plodnosti, které jsou obě signovány jako vlastnoruční invence.[116] Ve Fischerově prvním návrhu by snad mohla spočívat idea protikladu mezi pozemským přízemím a nebeským pianem nobile. Neboť průřez tohoto projektu ukazuje vědomý kontrast umělé skalní jeskyně v přízemí a klasické sloupové architektury v pianu nobile.[117]

Tuto koncepci odkazující na Berniniho, která byla realizována u vícekrát zmíněné vily Benedetty, mohl Fischer uplatnit u Sálu předků v zámku ve Vranově nad Dyjí prostřednictvím existující skály jako podstavce. Naléhavě tak zobrazil Herkulovu namáhavou cestu ke ctnosti a v kontrastu s tím nechal monumentálně vyniknout tzv. Templum virtutis et honoris.[118] Snad byla Fischerova původní idea dialektického protikladu nahoře a dole

114 Šlo pravděpodobně o známého Františka Antonína Nostice-Rienecka (1725–1794) nebo o jeho otce, říšského dvorského radu Františka Václava (1697–1765), jehož matka byla rozená Kinská.

115 Polleroß, Friedrich: *Von „redenden Steinen" und „künstlich-erfundenen Architekturen"*. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner „concetus imaginatio". Römische historische Mitteilungen 49, 2007, s. 319–396.

116 Knopp, Norbert: *Das Garten-Belvedere*. Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst. München – Berlin 1966, tab. 22.

117 Prange, Peter: *Entwurf und Phantasie*. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723). Salzburg 2004, s. 88–89.

118 Polleroß, F.: *Von „redenden Steinen"*, s. 350–372; Kreul, A.: *Johann Bernhard Fischer*, s. 134–135.

Obr. 10: Johann Bernhard Fischer z Erlachu: návrh Lichtenštejnského paláce, lavírovaná perokresba, okolo 1688 (Civico Gabinetto dei Disegni, Coll. Martinelli, sv. 9, fol. 23; foto Hellmut Lorenz)

tradována nebo parafrázována v pozdějším kontrastu ženské smyslnosti a mužné ctnosti, který se v paláci projevuje.[119] Tato ikonografie odkazující na Fischera se zdá být o to pravděpodobnější, že kolem roku 1700 byl ve Fischerem vystavěném městském paláci prince Evžena Savojského stavebník oslavován rovněž jako nový Herkules, který díky svým hrdinským činům ve službě císaři a králi získal nejvyšší hodnosti. Ještě zřetelněji než obě schodiště v Rossau znázorňuje Fischerovo schodiště v městském paláci prince Evžena obtížnost cesty ctnosti a vzestupu na Olymp. Neboť atlanti vytvoření v letech 1696/1697 Giovannim Giulianim (!) původně pro vídeňské schodiště jako nositelé galerie[120] byli přece kvůli svému povstání proti olympským bohům Jupiterem zapuzeni do temného podsvětí. Oblast piana nobile, spočívajícího na atlantech, je také svou nástropní malbou Foeba Apollona vydávána za nebeskou klenbu. Tzv. concetto *„iter virtutis"* je v zimním paláci určeno jak centrální sochou poloboha na prvním podestu, tak také naproti sobě umístěnými nástropními obrazy *Aurora a Fosfor* (?) a *Daidalos a Ikaros* v mezipatře.[121]

119 Výrazné dvojité sloupy, které Fischer pro slavnostní sál plánoval, Rossi převzal se stejným prostorovým určením, nicméně provedeny byly nakonec v sale terreně. Kontakt patrně zprostředkoval Rottmayr, který pro svoji alegorii architektury v Lichtenštejnském paláci využil Fischerova návrhu.

120 Ronzoni, L. A.: *Giovanni Giuliani.* Bd. 2, s. 214–217.

121 Stephan, Peter: *„Ruinam praecedit Superbia".* Der Sieg der Virtus über die Hybris in den Bildprogrammen des Prinzen Eugen von Savoyen. Belvedere. Zeitschrift für bildende

Concetti představené v Lichtenštejnském paláci na příkladu ctnostných hrdinů – *„Herkulovu životu inherentní napětí mezi* […] *vinou a pokáním“* i *„„ascensus‘ Herkulův a nevyhnutelný ‚descensus‘ poraženého“*[122] – neodkazují jen na rétorickou architekturu Fischerovu, nýbrž v pozadí jejich obrazové tradice stojí tzv. bivium hominis christiani a via purgativa a svojí dialektikou strmého vzestupu a nebeského pádu, vykoupení a zatracení odpovídají přesně oněm strukturálním principům jezuitské rétoriky a pedagogiky umění,[123] které byly vlastní i řeholníku Andreovi Pozzovi.[124] Zvlášť názorně je to předvedeno v modlitební knize *Via vitae Aeternae* jezuity Antoina Sucqueta (1554–1627), která byla publikována v Antverpách roku 1625.[125] V letech 1672 a 1681 bylo dílo nově, v německém překladu publikováno ve Vídni s popisným titulem *Andächtige Gedanken zur Vermeidung des bösen und Vollbringung des guten* (*Pobožné myšlenky k zamezení zla a konání dobra*).[126] Na titulním listu od Johanna Martina Lercha stoupají lidé po zadním dvojstranném schodišti na první podestu a zde se rozdělují: jedni kráčejí zbožně branou výslovně určenou ctnosti (virtus) a po namáhavé cestě dosáhnou věčného Božího světla; druzí se naproti tomu rozhodují pro cestu neřesti, která končí pádem a odsouzením do pekla. Taková paralelizace křesťanských a mytologických představ se dnes může zdát nevěrohodná. V 17. a 18. století ale nebyla. Zatímco Pozzovo tzv. applicatio sensuum, vztahující se k pojednání sv. Ignáce *Exercitia spiritualia*, operovalo s protikladem vnější smyslnosti a vnitřní ctnosti, stejně jako koncepce

---

Kunst 1, 1997, s. 62–87, zde s. 78–85; Kurdiovsky, Richard – Grubelnik, Klaus – Pichler, Pilo: *Das Winterpalais des Prinzen Eugen.* Von der Residenz des Feldherrn zum Finanzministerium der Republik. Wien 2001, s. 56–71; Kreul, A.: *Johann Bernhard Fischer*, s. 216–219.

122 Telesko, W.: *Andrea Pozzos Deckenfresko*, s. 76.

123 Herkules jako symbol tak byl vztažen i k protireformačním kardinálům. Merz, Jörg Martin: *Kardinal und Herkules.* Herkules-Themen bei italienischen Kardinälen im 16. und 17. Jahrhundert. In: Kray, Ralph – Oettermann, Stephan (edd.): Herakles/Herkules. Bd. 1. Metamorphosen eines Heros in ihrer medialen Vielfalt. Basel 1994, s. 95–110.

124 K těmto základním principům jezuitského persuasio, které se vztahují již ke sv. Ingácovi, Polleroß, Friedrich: *„Nuestro Modo de Proceder“.* Betrachtungen aus Anlaß der Tagung „Die Jesuiten in Wien“ vom 19. bis 21. Oktober 2000. Frühneuzeit Info 12, 2001, s. 93–128, zde s. 110–114; Bösel, Richard – Salviucci Insolera, Lydia (edd.): *Mirabili Disinganni.* Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) pittore e architetto gesuita. Mostra in occasione del III centenario della morte dell'artista, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo – 2 maggio 2010. K belvederu zbudovanému z umělé skály (autorem je Pozzův spolupracovník Giovanni Francesco Guerniero, působící od roku 1701 v Kasselu), který byl následně symbolicky doplněn o pyramidu se sochou Herkula, Fenner, Gerd: *Der „Grottenbau“ auf dem Karlsberg.* Zur Baugeschichte des Oktogons und der Wasserkünste. In: Lukatis, C. – Ottomeyer, H. (edd.): Herkules, s. 99–119.

125 Smith, Jeffrey Chips: *Sensuos Worship.* Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany. Princeton – Oxford 2003, s. 23–47.

126 K Pozzově působnosti ve Vídni Bösel, Richard: *Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro orientale.* In: De Feo, Vittorio – Martinelli, Vittorio (edd.): Andrea Pozzo. Milano 1996, s. 204–229; Karner, H. (ed.): *Andrea Pozzo.*

Lichtenštejnského paláce,[127] zmíněná de Launayova příručka dokazovala už na titulním listě prostřednictvím části podtitulu *„Von der menschlichen Seele, dem Himmel und der Hölle"* (*„O lidské duši, nebi a pekle"*) fakt, že její autor respektuje i názor antiky.

„Della virtù e della grandezza Romana"
Das Palais Liechtenstein in der Rossau: Bemerkungen zu Architektur, Ikonographie und Konzept

Der Aufsatz konnte aufgrund des Platzmangels nur wesentliche Charakteristika des fürstlichen Palastes in der Rossau beschreiben und nicht in alle Detailfragen eingehen. Dabei wird von einem zwanzig Jahre alten Aufsatz ausgegangen, aber es wurden auch zahlreiche neue Erkenntnisse einbezogen.

Fischers sog. Fürstliches Lustgartengebäude, welches in einer Zeichnung in Mailand überliefert ist, verrät zwar deutlich den Einfluss Berninis, fand aber trotzdem nicht die Zustimmung des Bauherrn. Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712) ließ statt des projektierten Lustgartengebäudes ab 1691 einen sog. Palazzo in Villa errichten. Mit diesem von Hellmut Lorenz als *„Stadtpalast im Grünen"* bezeichneten Bauwerk folgte der Bauherr in zweifacher Hinsicht den Instruktionen seines Vaters Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Denn dieser hatte um 1675 in der Erziehungsschrift für seinen Sohn diesem wohl ebenso aus politischen wie aus ästhetischen Gründen von einem Palast in der kaiserlichen Residenzstadt abgeraten. Mit dem Palast in der Rossau gab Fürst Johann Adam einerseits dem sozialen Druck nach einer repräsentativen Residenz beim Kaiserhof nach, andererseits schuf er sich sozusagen einen ländlichen Herrschaftssitz in Form eines Stadtpalastes vor den Toren Wiens.

Angesichts der etwa von Hellmut Lorenz abgelehnten inhaltlichen Dimension des Palastes in der Rossau können wir also zwei Punkte festhalten: 1) Ein Jahr bevor die Zimmer in Bau waren und bevor die Treppenstufen für die beiden Stiegenhäuser des Gebäudes geliefert wurden, gab es zu zwei Zimmern eine detaillierte ikonographische Planung mit einer raumbezogenen Verteilung der einzelnen Szenen. 2) Beide Themenkreise sind ambivalent zu lesen – einerseits verweisen Phoebus Apollo und die Jahreszeiten, Venus als Göttin der Fruchtbarkeit sowie der Jäger Adonis auf Landwirtschaft und Gartenbau, andererseits galt Phaeton als politisches Sinnbild der Maßlosigkeit, während die gegensätzlichen Götter Venus und Mars auch die Tugenden Caritas und Fortitudo verkörpern konnten. Trotz der Brüche, Widersprüche und Doppelgleisigkeiten, die vor allem dadurch entstanden, dass in der zweiten Bauphase ab 1702 einerseits schon ausgeführte Dekorationen wieder entfernt wurden, andererseits manche Stuckreliefs ausgeführt waren bevor die in die freien Felder malenden Künstler feststanden, haben zumindest die Maler eine jeweils raumweise in sich schlüssige Konzeption angestrebt. Darüber hinaus lässt sich im Grundriss des Palastes eine ikonographische Symmetrie erkennen, die der vom Fürsten vorgegebenen formalen Struktur folgt. Das spricht zwar nicht unbedingt für ein einheitliches Konzept des Fürsten, aber gegen eine inhaltliche Planlosigkeit. Trotz der schon in der Vita des Herkules angelegten Widersprüche und negativen Seiten kann meiner Meinung nach kein Zweifel bestehen, dass der von Jupiter unter die Unsterblichen aufgenommene Herkules im Palais Liechtenstein den tugendhaften Fürsten im Allgemeinen und den vom Kaiser in den Vliesorden, in den Geheimen Rat und in den Reichsfürstenstand aufgenommenen Bauherrn Johann Adam im Besonderen symbolisiert.

---

127 Týž: *„Ad majorem principis gloriam"*. Pozzos Perspektive und die fürstliche Repräsentation. In: týž (ed.): Andrea Pozzo, s. 81–88.

Die im Palais Liechtenstein am Beispiel des Tugendhelden vorgestellten sog. concetti verweisen jedoch nicht nur auf die rhetorische Architektur Fischers, sondern entsprechen in ihrer Bildtradition von sog. bivium hominis christiani und via purgativa sowie in ihrer Dialektik von steilem Aufstieg und himmlischen Fall, Erlösung und Verdammnis genau den Strukturprinzipien jesuitischer Rhetorik und Kunstpädagogik, wie sie auch Fratre Andrea Pozzo geläufig waren.

Reprezentace a umění II

Tomáš Knoz

Lichtenštejnská zámecká sídla v kontextu moravsko-rakouské renesance a manýrismu
Zámek Rabensburg*

The Liechtenstein chateaus in context of the Moravian-Austrian Renaissance and Mannerism
The Rabensburg Chateau

The study focuses on the network of chateaus held by members of the first princely generation of the Liechtenstein Family, which is analyzed in context of the Renaissance and Mannerist architecture in Moravia and Austria with a special focus on the Austrian chateau Rabensburg. This chateau witnesses the interconnection of aristocratic tradition and innovation, in which the respect for basic structural (but also esthetic) elements of the chateau buildings plays an important role. There is for example the court arcade, which is the central architectonic feature of the chateau complex and may indicate the importance of the family. In a similar fashion, the older arcades in Uherský Ostroh, Moravská Třebová or in Kolštejn/Branná were finished, transformed or newly erected. At the same time, the architecture of the Rabensburg Chateau was gradually innovated around this feature and that in its functional, architectonic and artistic level. These innovations often reacted to non-artistic realities (such as fortifications) and sought to transform them into esthetic forms (embossed portals). Traditional architectonic elements were preserved mainly at those chateaus, which in the following period lost the residential function, usually in order to house government authorities.

Key words: first princely generation of the Liechtensteins, architecture, Renaissance, mannerism, chateaus, Rabensburg Chateau, arcades, fortifications

Pro zkoumání problematiky lichtenštejnských sídelních strategií a jejich odrazu v architektuře a uměleckém zpracování zámeckých sídel v období renesance a manýrismu, resp. v období vykročení Lichtenštejnů z pozice jednoho z mnohých moravských či rakousko-moravských panských rodů k výjimečnému postu předních reprezentantů „nové“ knížecí vrstvy, se rýsuje základní východisko.[1] Jde o otázku po případné proměně jejich

* Tento článek byl připraven v rámci projektu specifického výzkumu Fenomén země v dějinách střední Evropy, řešeném na Historickém ústavu Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

1 Ke konstituování nové knížecí vrstvy v českých zemích v období bezprostředně následujícím po Bílé hoře M a ť a , Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700)*. Praha 2004, především s. 67–76. Ke struktuře a mentalitě šlechty v českých zemích v raném novověku v poslední době dále především B ů ž e k , Václav: *Šlechta v raném novověku v českém dějepisectví devadesátých let*. In: Bůžek, Václav – Král, Pavel (edd.): Rezidence a dvory v raném novověku.

Obr. 1: Neznámý autor: Portrét Gundakara z Lichtenštejna se zámkem a městem Moravský Krumlov (Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein – SL; foto SL)

Opera historica 7. České Budějovice 1999, s. 5–28; Bůžek, Václav – Maťa, Petr: *Wandlungen des Adels in Böhmen und Mähren im Zeitalter des ‚Absolutismus'*. In: Asch, Ronald G. (ed.): Der europäische Adel im Ancien Regime. Von der Krise der ständischen Monarchien zur Revolution (1600–1789). Köln – Weimar – Wien 2001, s. 287–322; Bůžek, Václav et al.: Společnost v českých zemích v raném novověku. Struktury, identity, konflikty. Praha 2010, především kapitoly o šlechtě, s. 75–101, 223–298, 583–614; Knoz, Tomáš – Dvořák, Jan (edd.): *Šlechta v proměnách věků*. Brno 2011. K problematice společného moravsko-rakouského kulturního prostoru v raném novověku, speciálně na příkladu Lichtenštejnů, Winkelbauer, Thomas: *Lichtenštejnové jako „šlechta neznající hranice"*. Náčrt majetkového vývoje pánů a knížat lichtenštejnských v Dolních Rakousích a na Moravě v rámci politických dějin. In: Komlosyová, Andrea – Bůžek, Václav – Svátek, František (edd.): Kultury na hranici – Jižní Čechy, Jižní Morava, Waldviertel, Weinviertel. Wien 1995, s. 215–218; Knoz, Tomáš: *Zum Wandel des mährisch-österreichischen Kulturraums*. Schloss Rosice in der Frühen Neuzeit. In: Kowalska, Zofia (ed.): Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa. Wien 2003, s. 37–75.

sídelní reprezentace a s ní spojených architektonických a uměleckých kvalit zámků jakožto výrazových prostředků politické a sociální pozice.[2]

Klíč k rekonstrukci architektonické podoby lichtenštejnských zámeckých sídel přelomu 16. a 17. století spočívá v interpretaci dvou základních fenoménů – rozměru časového a geografického. Časový rozměr určuje především skutečnost, že dnešní výzkum renesančních či manýristických fází lichtenštejnských zámeckých sídel ovlivňuje jejich proměna v čase, jež byla mnohdy zásadní a jež velmi často vedle proměňující se architektonické a estetické normy souvisela také s proměňující se funkcí konkrétního zámku. Zmiňovaný časový rozměr je důležité brát v úvahu například při studiu plánů z fondu Lichtenštejnského stavebního úřadu v Lednici v Moravském zemském archivu v Brně, které vznikaly převážně v souvislosti s konkrétními proměnami zámeckých staveb v období mezi sklonkem 18. a polovinou 20. století a které lze považovat za zásadní pramen nejen pro poznání stavebních úprav lichtenštejnských zámků v době vzniku plánů, ale také pro rekonstrukci jejich předchozího stavebního vývoje.[3] Geografický rozměr naopak zaznamenává skutečnost, že právě v případě Lichtenštejnů šlo v kontrastu k jiným aristokratickým strukturám na Moravě a v přilehlých rakouských oblastech nejen o majetek vyznačující se velkým rozsahem a velkým počtem jednotek vytvářejících uvedenou strukturu, ale také o relativně jednotnou správu těchto objektů. Týkalo se to především těch, které s příslušnými zámeckými sídly představovaly jádro lichtenštejnských držav a byly ve své většině vloženy do rodového majorátu.[4]

Pramenů, jejichž prostřednictvím by bylo možné rekonstruovat základní strukturu lichtenštejnských zámeckých sídel na podkladě metodologicky a terminologicky jednotně komponovaného záznamu, není příliš mnoho. Do jisté míry lze pro tuto základní charakteristiku použít stručné

---

2 K tomu především Fidler, Petr: *Architektur des Seicento.* Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises. Innsbruck 1990; Skalecki, Georg: *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges.* Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen. Regensburg 1989. Dále srov. Müller, Matthias: *Das Schloß als Bild des Fürsten.* Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618). Göttingen 2004.

3 Moravský zemský archiv (MZA) v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice. Ve fondu se nacházejí plány a veduty mj. těch důležitých zámeckých objektů, které byly vzaty v potaz při zpracování předkládané studie: Břeclav, Bučovice, Hluk, Lednice, Moravský Krumlov, Nové Zámky (u Nesovic), Nový Zámek (u Úsova), Uherský Ostroh, Valtice, Wilfersdorf. K fondu existuje kvalitní inventář, viz Obršlík, Jindřich – Zřídkaveselý, František – Bräuner, Vilém – Krška, Ivan – Zemek, Metoděj: *Lichtenštejnský stavební úřad Lednice 1752–1945.* Inventář. Brno 1959.

4 K problematice růstu a struktury lichtenštejnských držav ve střední Evropě srov. především Oberhammer, Evelin: *„Viel ansehnliche Stuck und Güeter".* Die Entwicklung des fürstlichen Herrschaftsbesitzes. In: táž (ed.): Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit. Wien – München 1990, s. 33–45. Srov. též zajímavý dokument uložený in Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv (SLHA), Familienarchiv (FA), kart. 482, Karl I. von Liechtenstein, Biographica, Historique de l'acquisition de domaines propriétés de la maison princiérs de Liechtenstein sur le territoirs de l'Etat Tchécoslovaque.

zápisy o zámeckých objektech uvedené v lichtenštejnské majorátní knize – a to i přesto, že zde absentují mnohé historicky i architektonicky významné objekty, jež v době sepsání knihy roku 1756 do majorátu vloženy nebyly.[5] Pozitivem záznamů je jednak fakt, že vzhledem k době svého vzniku v sobě zahrnují časovost raněnovověkého rozmachu rodiny Lichtenštejnů a jejich zámků a jejich informace není ještě zastřena strukturálními a stavebními proměnami 19. století, a dále skutečnost, že ve vějíři lichtenštejnských majoritních zámků diferencují základní stavební hodnoty, dějiny a funkci konkrétních staveb. Z analytické tabulky (příloha č. 1) mimo jiné vyplývá, že s výjimkou stavebních objektů určených k rezidenčním účelům a k reprezentaci vládnoucího knížete a jeho dvora naprostá většina lichtenštejnských zámků v „postkarlovské", popř. „postmaxmiliánské" a „postgundakarské" epoše (mezi polovinou 17. a polovinou 18. století) sloužila jako hospodářská a úřední centra jednotlivých statků. Ve vztahu k tomu se odvíjely i stavební a architektonické dějiny jednotlivých zámků – mnohé z nich byly hodnoceny jako objekty „dobře postavené", které byly vzhledem ke své funkci sídla hospodářského úřadu ponechány v základní podobě bez větších přestaveb, resp. interiérově přebudovány k danému účelu (například v případě zámku v Rudě nad Moravou byla popsána jeho podoba k roku 1610, tj. k datu jeho vzniku v době žerotínské držby, která v době sepsání záznamu odpovídala jeho aktuálnímu stavebnímu stavu).

Naproti tomu ovšem existuje řada pramenů různé povahy, vzniknuvších zpravidla v kontextu správy jednotlivých lichtenštejnských statků a rámujících dostavby či rekonstrukce zámeckých objektů coby správních a hospodářských center těchto územních celků, s jejichž pomocí lze rekonstruovat stavební a umělecký vývoj jednotlivých lichtenštejnských zámků, a pokusit se tak nejen zodpovědět otázku po jejich roli v knížecí reprezentaci karlovské generace rodu, ale také zachytit obecnější trendy lichtenštejnské zámecké architektury v období renesance a manýrismu.[6]

Sídelní strategie

Sourozenecká generace Karel, Maxmilián a Gundakar z Lichtenštejna nejenže personifikovala přelom v postavení rodu v politickém a sociálním

5 SLHA, Majoratsbuch. V záznamech majorátní knihy z roku 1756 chybí například renesanční zámky Moravský Krumlov (v držení sekundogenitury) nebo Velké Losiny (získán Lichtenštejny od Žerotínů až roku 1802).

6 Základními pramennými okruhy zaznamenávajícími stavební podobu lichtenštejnských sídel jsou především: MZA v Brně, F 155, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice (zde jsou uloženy především plány jednotlivých zámků a také účetní materiál); SLHA, především fondy Hofzahlakten a Herrschaften (H) (zde jsou často uloženy speciální fascikly ke stavebnímu vývoji zámeckých objektů na jednotlivých lichtenštejnských panstvích); Národní archiv (NA), Stará manipulace.

rozměru, ale zároveň měla obrovský význam také v souvislosti s kulturou svých zámeckých a palácových sídel.[7] Ponecháme-li poněkud stranou palác Karla I. z Lichtenštejna na Malostranském náměstí v Praze, jehož sociální roli a architektonickou podobu lze srovnávat spíše s pozicí nedalekého paláce Albrechta z Valdštejna, je možné sídelní strategii tří bratří lichtenštejnské bělohorské generace vnímat v určitém komplexu.[8] Jde o dobu, kdy v rodu Lichtenštejnů výrazným způsobem akcelerovala potřeba udržení jednoty rodových držav, což se projevilo navázáním na některé starší snahy tohoto typu a podepsáním rodové majorátní smlouvy, k níž došlo roku 1606.[9] Očekávalo by se, že toto řešení bude znamenat také výraznou diferenciaci sídelní strategie, jež by reflektovala jedinečné majetkové i sociální postavení nejstaršího Karla v rámci rodu i v rámci zemského a středoevropského prostoru. Ačkoliv se Karel z Lichtenštejna stal roku 1604 moravským zemským hejtmanem[10] a roku 1608 knížetem, resp. roku 1614 opavským knížetem,[11] neznamenal ani jeden z těchto mezníků automatický přelom ve zmíněné oblasti a vybudování architektonicky adekvátního zámeckého rezidenčního sídla na některé z jeho moravských držav či bezprostředně v Opavě. Naopak lze sledovat trend odpovídající v jistém smyslu slova dehierarchizaci zmíněné trojice bratří. Již v předbělohorské době se týkal Karla a Maxmiliána z Lichtenštejna, jejichž sídelní strategie se opírala o rozkročení mezi Rakousy a Moravou a zhmotňovala navázání na kuenringovskou a boskovicovskou tradici.[12] V praxi to znamenalo, že se každý z uvedených

---

7 O tom Knoz, Tomáš: *Liechtensteinové, Morava a Valtice v 1. polovině 17. století.* (Základní obrysy problematiky). In: Kordiovský, Emil (ed.): Město Valtice. Valtice 2001, s. 301–315.

8 O Lichtenštejnském paláci v Praze pojednává v předkládané publikaci Eliška Fučíková. Zásadní pramennou bází k poznání budování paláce knížetem Karlem I. z Lichtenštejna představuje vedle fondu Hofzahlakten (SLHA, H, kart. 77) také příslušný fascikl Staré manipulace v Národním archivu. NA, Stará manipulace, sign. L 40 (Lichtenštejnové), především č. 24–43.

9 SLHA, FA, kart. 5, Familienvertrag. Příslušný karton obsahuje několik dobových i moderních opisů rodové smlouvy podepsané mezi Karlem, Maxmiliánem a Gundakarem z Lichtenštejna dne 29. září 1606 ve Valticích. Tato smlouva navazovala na předchozí analogické dokumenty sepisované mezi příslušníky rodu Lichtenštejnů; její samotný text byl připravován poměrně dlouhou dobu, takže příslušné přípravné materiály lze nalézt již k roku 1605.

10 K působení Karla I. z Lichtenštejna jako moravského zemského hejtmana SLHA, FA, kart. 480, Karl von Liechtenstein als Landeshauptmann von Mähren. K tomu také Válka, Josef: *Dějiny Moravy.* Díl 2. Morava reformace, renesance a baroka. Brno 1995, s. 79–82. O úřadu zemského hejtmana na Moravě v obecné rovině pojednává Kameníček, František: *Zemské sněmy a sjezdy moravské.* Jejich složení, obor působnosti a význam od nastoupení na trůn krále Ferdinanda I. až po vydání Obnoveného zřízení zemského (1526–1628). Díl 1. Brno 1900, s. 137–145.

11 K roku 1608 v moravské politice viz Knoz, Tomáš: *Mähren im Jahre 1608 zwischen Rudolf und Matthias.* In: Bůžek, Václav et al.: Ein Bruderzwist im Hause Habsburg (1608–1611). Opera historica 14. České Budějovice 2010, s. 331–362. K postavení knížete Karla z Lichtenštejna na Opavsku viz Zukal, Josef: *Slezské konfiskace 1620–1630.* Pokutování provinilé šlechty v Krnovsku, Opavsku a Osoblažsku po bitvě bělohorské a po vpádu Mansfeldově. Praha 1916.

12 Knoz, Tomáš: *Místa lichtenštejnské paměti.* Úvodní teze. In: týž – Geiger, Peter

Lichtenštejnů vázal na jedno či více sídel v Rakousích a jedno či více sídel na Moravě. V případě Karla šlo o Valtice a Lednici, resp. v pobělohorské době v určité míře o Valtice a Moravskou Třebovou, v případě Maxmiliána na rakouský Rabensburg a moravské Bučovice.[13] Lze říci, že v obou případech byla tato rezidenční strategie vytvořena již v předbělohorské době a že zisky z předbělohorských konfiskací ji spíše modifikovaly (v případě Karla z Lichtenštejna sehrálo významnou roli jmenování českým místodržícím, což předznamenalo budování pražského paláce a částečnou orientaci na české državy na čele s Kostelcem nad Černými lesy). Nejmladší z bratrské trojice Gundakar dobudoval svou sídelní soustavu až ve dvacátých letech 17. století, kdy k rakouskému rodovému sídlu Wilfersdorf přidal Moravský Krumlov po pánech z Lipé a Uherský Ostroh po pánech z Kunovic, obojí na území Moravy.[14] Ačkoliv tedy v případě obou mladších sourozenců absentovala knížecí država typu Opavy (jak bylo uvedeno, za života Karla ani jeho následovníka Karla Eusebia se opavský hrad nestal skutečnou rezidencí), spojuje celou bratrskou trojici analogická sídelní struktura, jež dostatečně odpovídala mocenským ambicím a postavení příslušníků nové knížecí vrstvy.[15] Jak ostatně doložil Thomas Winkelbauer, Gundakar z Lichtenštejna tuto skutečnost potvrdil svou pozdější snahou o transformaci svých moravských dominií v „Knížectví Lichtenštejn".[16]

Společná politika s rozdělením rolí bratrské trojice znamenala do jisté míry analogický přístup k architektonickým a uměleckým aktivitám na lichtenštejnských rezidenčních zámcích. Ty by bylo možné charakterizovat jako konfrontaci se starším renesančním jádrem zámeckého sídla, jež často reprezentovalo rodovou návaznost na předchozího držitele zámku, vníma-

(edd.): Místa lichtenštejnské paměti. Brno 2012 (= Časopis Matice moravské 131, 2012, supplementum 3), s. 23–45.

13 Haupt, Herbert: *Die Namen und Stammen der Herren von Liechtenstein.* Biographische Skizzen. In: Oberhammer, Evelin (ed.): Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit. Wien – München 1990, s. 213–221, zde s. 214.

14 Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener.* Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Wien – München 1999, s. 374–415 (kapitola „Residenzen"). Jiří Kroupa v souvislosti se sídly Gundakara z Lichtenštejna upozorňuje na významnou skutečnost, a sice na přenesení moravské knížecí rezidence, jež se podle něj v prvním období nacházela v Moravském Krumlově a po zjištění určitých statických problémů zámku byla přenesena do Uherského Ostrohu. Změna sídelní strategie, zapříčiněná v tomto případě dokonce stavebními podmínkami, našla své vyústění také v přenesení stavební aktivity knížete z Moravského Krumlova do Uherského Ostrohu. Kroupa, Jiří: *Proměny moravsko-krumlovského zámku v době renesance a baroka.* In: Fišer, Zdeněk (ed.): Moravský Krumlov ve svých osudech. Brno – Moravský Krumlov 2009, s. 265–276, zde s. 269–270.

15 Haupt, Herbert (ed.): *Von der Leidenschaft zum Schönen.* Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Bd. 1–2. Wien – Graz 1998.

16 Winkelbauer, Thomas: *Das „Fürstentum Liechtenstein" in Südmähren und Mährisch Kromau (bzw. Liechtenstein) als Residenzstadt Gundakers von Liechtenstein und seines Sohns Ferdinand.* In: Bůžek, Václav (ed.): Život na dvorech barokní šlechty. Opera historica 5. České Budějovice 1996, s. 309–334.

Obr. 2: Kresba kašny na nádvoří zámku v Bučovicích (MZA v Brně; foto Tomáš Knoz)

nou a prezentovanou jako součást rodové kultury paměti. Na tento základ bylo pak navazováno novou architektonickou vrstvou. Jako výrazný doklad lze uvést například architektonickou návaznost manýristické architektury bučovické zámecké kaple na architekturu šemberovských reprezentačních pokojů v přízemí[17] anebo stavební dotvoření gundakarovských zámků

17 Samek, Bohumil (ed.): *Zámek Bučovice.* Brno 1993, především s. 14–17.

v Moravském Krumlově a v Uherském Ostrohu manýristickými grotami, zahradami a vnějšími prostorami zámeckého komplexu v souladu s architektonickými principy druhé a třetí dekády 17. století. Zmínit však můžeme také paralelní modernizaci rozhodujících rezidenčních sídel Lichtenštejnů, kterou snad nejlépe reprezentují kašny v karlovské (resp. karloeusebiovské) Lednici a v maxmiliánovských Bučovicích. Jejich vytvoření je obvykle přisuzováno Pietru Madernovi a Giovannimu Giacomu Tencallovi, ale v poslední době bývají dávány do souvislosti také s Maxmiliánem z Lichtenštejna v roli poručníka jeho mladého synovce Karla Eusebia, osobně pečujícího o rozvoj architektonické a umělecké tvorby nejen na vlastních panstvích, ale také na statcích jeho synovce a svěřence.[18]

Zámek Rabensburg

Do značné míry modelovým zámeckým sídlem Lichtenštejnů je zámek v Rabensburgu v oblasti Moravského pole.[19] Analýzu architektonické podoby a stavebních dějin zámeckého komplexu umožňují některé důležité prameny z lichtenštejnského rodového archivu a také nezanedbatelný konvolut plánů datovaných mezi sklonkem 18. a počátkem 20. století. Uvedené plány obvykle zaznamenávají přestavby zámku, jež odrážely změnu jeho funkce (rezidence větve lichtenštejnského rodu, centrum správy významného dílčího hospodářského celku, objekt sloužící k výrobním účelům), sekundárně ovšem přinášejí řadu informací k architektonickým počinům sledovaného období renesance a manýrismu.[20]

---

18 Haupt, Herbert: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684*. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit. München – Berlin – London – New York 2007. Kašnám v lednické zahradě byla v poslední době věnována studie Vácha, Zdeněk: *Peníze jsou pouze k zanechání pěkných památníků k věčné a nesmrtelné památce*. Poznámky ke dvěma kašnám na zámku v Lednici. In: Sborník Národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Kroměříži za rok 2010. Ingredere hospes IV. Kroměříž 2011, s. 102–105.

19 Popisu zámeckého komplexu v Rabensburgu a jeho stavebnímu vývoji se ve stručnosti věnuje umělecko-topografická literatura, v poslední době např. Reichhalter, Gebhard – Kühtreiber, Karin – Kühtreiber, Thomas: *Burgen Weinviertel*. Wien 2005, s. 325–330. Zásadní studií k tématu však stále zůstává starší článek Weinbrenner, Karl: *Feste Rabensburg*. Monatsblatt für Landeskunde von Niederösterreich 7, 1908, č. 1, s. 1–7. V souvislosti s předáním zámku Gundakarovi z Lichtenštejna po smrti jeho bratra a se stavebními zásahy souvisejícími s útoky švédského vojska na konci třicetileté války se tématu věnuje Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 408–409. Základní přehled dějin Rabensburgu odrážející se v dochovaných pramenech je uložen in SLHA, H, kart. 503, Rabensburg.

20 SLHA, H, kart. 503–530, Rabensburg, z toho ke stavebním dějinám zámeckého komplexu především kart. 519–525 (Bausachen) a 530 (Schlosskapelle); MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, kart. 126, Über die Reparatur der Ziegeldache des Rabensburger Schlosse, Jahr 1822; Über die Zurichtung der Justitzkanzley der Rabensburger Schlosse, Jahr 1822.

Pokud komparujeme soubory plánů uložené v Moravském zemském archivu v Brně, konkrétně ve fondu Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, lze je s jistou mírou zjednodušení rozdělit do dvou základních skupin. Plány zámků ve Valticích a v Lednici zaznamenávají rozsáhlé modernizace sídelních objektů, jež odrážejí postupnou proměnu názoru na rezidenční bydlení významného aristokratického rodu, včetně jeho architektonických a uměleckých forem na jedné straně a technického zázemí zámků na straně druhé.[21] Naproti tomu plány zámků v Břeclavi, Bučovicích, Hluku, Uherském Ostrohu a Rabensburgu zaznamenávají stav, kdy modernizace probíhala spíše účelově, kdy dosavadní reprezentační a sídelní prostory zámku byly stavebně upravovány na úřadovny a byty úředníků, popřípadě kdy se původní renesanční a manýristické okrasné zahrady proměňovaly v zelinářské zahrady a ovocné sady.[22] V prvním případě docházelo poměrně často k radikálním architektonickým úpravám, při nichž případné zachování specifických součástí renesančních, manýristických (a popřípadě také barokních) architektonických a uměleckých komponentů stavby sehrávalo obvykle symbolickou historizující roli,[23] v druhém případě – který se týká i Rabensburgu – toto zachování souviselo s racionalitou přestavby.

Ve fondech Moravského zemského archivu v Brně i ve Sbírkách knížete z Lichtenštejna ve Vídni je zachovaná řada velmi zajímavých plánů zámku v Rabensburgu, ani jeden z nich ovšem není dobovým zachycením stavebních etap renesančního nebo manýristického období, a nelze je proto použít jako bezprostřední pramen pro analýzu zámku jakožto příkladu rezidenční architektury. Ta by snad byla proveditelná alespoň částečně na základě některých plánů z druhé poloviny či sklonku 18. století, jež mohou zaznamenávat stavební fázi paralelní k přestavbám zámků v Lednici nebo ve Wilfersdorfu. Avšak podobně, jako je tomu u některých zachovaných

21 Především pro zámek a zámecký areál v Lednici je zachováno velké množství plánů v rozsahu od čtyřicátých do devadesátých let 19. století, které zachycují proměnu zámku v moderní letní sídlo primogenitury Lichtenštejnů. MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, mapy 2515–5573. Pokud jde o zaznamenání technického rozvoje lichtenštejnských rezidencí, lze jako příklad uvést plán sklepa zámku Valtice s vedením. MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, mapa 7537, Půdorys sklepa zámku 1 : 250, první polovina 20. století.

22 Jako jeden za všechny lze uvést často publikovaný půdorys zámku a zámecké zahrady v Bučovicích od M. Rothmayera s rozparcelováním celé zámecké zahrady na díly připadnuvší jednotlivým lichtenštejnským úředníkům. MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, mapa 1559, M. Rothmayer: Situační plám zámku a přilehlého okolí, kolorováno, 1796; popř. podobný plán téhož autora z roku 1800, tamtéž, mapa 1584, M. Rothmayer: Půdorys zámecké zahrady pro úřednictvo, 1800. Na druhou stranu je ovšem nutné upozornit na skutečnost, že i v případech některých uvedených sídel se v průběhu doby počítalo s přestavbou na skvostný zámecký objekt. Svědčí o tom například Beduzziho plány na celkovou rekonstrukci zámku v Břeclavi (viz poznámka číslo 24).

23 Ačkoliv se v případě Wingelmüllerovy přestavby zámku v Lednici jedná o radikální zásah do dosavadní zámecké architektury, zůstala v centrální části prvního patra zachována například místnost dnes označovaná jako rodový sál, jež v nové koncepci reprezentovala starší stavební fázi z druhé poloviny 18. století, a tím i rodovou stavební paměť zámku.

Obr. 3: Zámek Lednice, situační plán, detail (MZA v Brně; foto Tomáš Knoz)

plánů a vedut Wilfersdorfu, mohou být spíše zaznamenáním ideálního nežli reálného architektonického záměru.[24] Pravděpodobně největší význam pro rekonstrukci renesanční a manýristické stavební fáze zámku v Rabensburgu má i proto plán půdorysu přízemí zámku uložený ve fondu Lichtenštejnský

24 Za spíše realistický (byť možná s poněkud naddimenzovaným objemem fortifikací) je snad možno označit situační plán Franze Antona Hillebrandta. SLHA, Planensammlung, sign. PK 347, sklonek 18. století, signováno F. A. Hillebrandt, königl. Ingeneur. V průběhu 18. století přitom vznikaly plány zámků a jejich opevnění, z nichž některé je možno považovat za více realistické, jiné za spíše ideální, také ve vztahu k jiným lichtenštejnským zámeckým stavbám. Za analogický je například možné považovat plán zámku v Břeclavi s opevněním od Antonia Beduzziho z roku 1735, který se dnes nachází ve sbírkách Moravské galerie v Brně. Uváděno podle Maráz, Karel: *Stavební vývoj břeclavského zámku.* In: Kordiovský, Emil – Klanicová, Evženie (edd.): Město Břeclav. Brno 2001, s. 159–168; Černoušková, Dagmar – Borský, Pavel – Maráz, Karel: *Stavební vývoj břeclavského zámku.* Průzkumy památek 2, 1995, s. 100–108, zde s. 106.

Obr. 4: Zámek Břeclav, plán zámku, půdorys prvního patra, detail (MZA v Brně; foto Tomáš Knoz)

stavební úřad Lednice pod číslem 6180 a v inventáři datovaném do druhé poloviny 19. století.[25] Vyplývá z něj, aniž by na základě údajů uvedených

25 MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, mapa 6180, Zámek v Rabensburgu, půdorys přízemí, kolorováno, druhá polovina 19. století. Podobných plánů Rabensburgu se v příslušném fondu Moravského zemského archivu v Brně nachází poměrně značné množství, ovšem pouze tento uvedený plán je kolorován takovým způsobem, že jednotlivé barvy zaznamenávají předpokládaný stavební vývoj zámku. Ačkoliv plán není datován ani signován, lze jej snad dát do určité souvislosti s působením architekta Karla Weinbrennera na dvoře Jana II. z Lichtenštejna. Z jeho pera ostatně vzešla i jedna z mála ucelených studií o vývoji zámku v Rabensburgu. W e i n b r e n n e r , Karl: *Feste Rabensburg*. Monatsblatt für Landeskunde von Niederösterreich, 7, 1908, č. 1, s. 1–7. O životě a díle Karla Weinbrennera

Obr. 5: M. Rothmayer: Zámek Bučovice, plán zámku a zahrady, 1800 (MZA v Brně; foto Tomáš Knoz)

na plánu bylo možné jednotlivé fáze spolehlivě datovat, že hmota zámecké budovy narůstala průběžně od středověku v pěti fázích: v první měla tvar trojprostorové tvrze s věží nad svou jižní částí, v druhé fázi byla na severu rozšířena do tvaru písmene L a postupně od jihu uzavírána do podoby čtyřkřídlé zámecké stavby s uzavřeným centrálním nádvořím. Tuto fázi již lze charakterizovat jako renesanční. Komunikační osu budovy vytvářelo v době uzavření nádvoří několik schodišť (včetně jednoho točitého, které svým architektonickým začleněním v nároží dvora připomínalo například schodiště moravského zámku v Dolních Kounicích).[26] Ostatně záznamu

v poslední době Friedl, Dieter: *Prof. Carl Weinbrenner, Architekt und Baudirektor des Fürsten Johann II. von Liechtenstein.* Bernhardsthal 2011–2012 [online]. Dostupné z: http://friedl.heimat.eu/Wanderwaege/2011_Weinbrenner.pdf [cit. 10. 6. 2013]. Karl Weinbrenner byl na základě cirkuláře z 15. října 1906 jmenován představeným lichtenštejnského okrskového stavebního úřadu v Lednici s pověřením pro voluptární objekty na lednickém a valtickém panství, pro stavební objekty polního a lesního hospodářství na obou panstvích a pro veškeré stavby na velkostatcích Wilfersdorf, Břeclav, Hohenau a Rabensburg. K ruce mu byl ponechán inženýr Max Zehenter. Obršlík, J. – Zřídkaveselý, F. – Bräuner, V. – Krška, I. – Zemek, M.: *Lichtenštejnský stavební úřad,* s. IX.

26 MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, mapa 6180, Zámek v Rabensburgu, půdorys přízemí, kolorováno, druhá polovina 19. století. Současná umělecko-topografická literatura v některých případech datuje přebudování tvrze na raně renesanční zámek, pravděpodobně již s nádvorními arkádami, do doby působení Hartmana I. z Lichtenštejna

na plánu dost dobře odpovídá i popis raného stavebního vývoje zámku, jak jej na počátku 20. století ve své stati zaznamenal Karl Weinbrenner. Podle něj pocházejí nejstarší elementy původní pohraniční obranné tvrze již z 11. či 12. století, stejně jako původní palác s věží. Snad ještě dříve, než se roku 1385 dostala do rukou Lichtenštejnů, měla být v několika etapách výrazně aditivně dostavována. Zajímavé raně renesanční formy a detaily měly být typické i pro renesanční fázi. Ta se v zámeckém komplexu projevila již na počátku 16. století a pokračovala za vlády Jiřího Hartmana z Lichtenštejna (1513–1562), přibližně v letech 1540–1550. S vybudováním dalšího zámeckého traktu a uzavřením nádvoří potom Weinbrenner spojuje zcestovalého Jana Septima z Lichtenštejna (1558–1595), což ostatně nepřímo dokládá i odhad rabensburského panství z doby kolem roku 1570.[27] V období, kdy zámek držel (na sklonku 16. století), měl být v podstatě ze všech stran uzavřen zámecký dvůr, obklopený dvoupatrovými budovami s patry propojenými novým monumentálním schodištěm v severovýchodním nároží kvadratury. Renesanční architektonické a umělecké prvky, včetně výrazné hlavní římsy a sgrafita (či fresky) na nádvorních zdích, měly takto utvářený prostor nejen dekorovat, ale také architektonicky sjednocovat. Při západní fasádě nádvoří byla podle Weinbrennerových závěrů pravděpodobně v této době vztyčena trojpodlažní arkáda.[28]

Lze tedy konstatovat, že vývoj zámku v Rabensburgu probíhal podobným způsobem, jako tomu bylo v dlouhé řadě analogických zámeckých staveb střední Evropy, včetně žerotínských Rosic a Náměště, kde byly původní středověké budovy postupně pojímány do novějších částí zámku. Interiéry původních křídel sice bývaly modernizovány, nejednou si však uchovaly také některé symbolické funkce, spojené se starobylostí takovéto architektury.[29]

(asi 1475–1542), tedy do dvacátých až čtyřicátých let 16. století. Reichhalter, G. – Kühtreiber, K. – Kühtreiber, T.: *Burgen Weinviertel*, s. 325–330, zde s. 328–329.

27 Odhad panství Rabensburg, jehož vznik je datován cca do roku 1570, uvádí v Rabensburgu existenci zámku (Schloss), jehož cena je stanovena na 3 500 zlatých. Na základě typu tohoto pramene lze usuzovat, že v době vzniku odhadu již musel být v Rabensburgu skutečně značně honosný rezidenční komplex. SLHA, H, kart. 504, Rabensburg, Odhad panství Rabensburg, cca 1570. K vypovídací hodnotě podobného typu pramenů pro analýzu stavebního vývoje zámků Knoz, Tomáš: *K osudům moravských hradů, zámků a tvrzí v pobělohorských konfiskacích*. Časopis Moravského Musea, vědy společenské 77, 1992, s. 249–263.

28 Weinbrenner, K.: *Feste Rabensburg*, zde s. 2–3.

29 K základnímu srovnání s vývojem profánní zámecké architektury v Rakousku Feuchtmüller, Rupert: *Die Architektur der Renaissance in Österreich*. In: Renaissance in Österreich. Niederösterreichische Landesausstellung. Schallaburg 1974, s. 444–455. Ke kontextu s moravskou renesanční architekturou Hubala, Erich: *Die Baukunst der mährischen Renaissance*. In: Seibt, Ferdinand (ed.): Renaissance in Böhmen. München 1985, s. 114–167. O zámcích v Rosicích a v Náměšti nad Oslavou Knoz, Tomáš: *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*. Rosice 1996. K zámku v Moravském Krumlově především Žlůva, Ivan: *Zámek v Moravském Krumlově*. Diplomová práce FF UJEP. Brno 1973; týž:

Obr. 6: Karl Weinbrenner (?): Zámek Rabensburg, půdorys přízemí (MZA v Brně; foto Tomáš Knoz)

Rabensburská arkáda

Nádvorní arkáda, jež se na rabensburském zámku přimyká k západnímu průčelí vnitřního nádvoří, je nositelem několika historických a estetických charakteristik, díky nimž je tento prvek možné považovat za jeden z určujících elementů zámecké architektury. Jde o arkádu, která například na rozdíl od Bučovic neobepíná zámecké nádvoří ze tří stran, a proto o ní nelze hovořit jako o základním funkčním komunikačním elementu zámku ani ji nelze označit za rozhodující estetický prvek celého zámeckého komplexu. V tomto ohledu se výrazně liší od nejdůležitějších reprezentantů stavebního typu označovaného Evou Šamánkovou i Erichem Hubalou více či méně shodně termínem „moravský arkádový zámek", k němuž vedle šemberovsko-lichtenštejnských Bučovic v období kolem roku 1600 náležely zámek pánů z Lipé v Moravském Krumlově (obohacený o pozoruhodnou architekturu schodišťového dvora, odkazující na severoitalskou a zřejmě také

Otázka renesančního stavitele moravskokrumlovského zámku. Vlastivědný věstník moravský 40, 1988, s. 203–208.

dalmatskou oblast), žerotínské zámky v Náměšti nad Oslavou a v Rosicích na západní Moravě, zámky téhož rodu ve Velkých Losinách, v Hustopečích nad Bečvou nebo zámek Bukůvků z Bukůvky v Ivanovicích na Hané.[30] Neodpovídá ani potenciálním rakouským vzorům těchto moravských architektonických celků zprostředkujícím italské prototypy. Typologické zařazení těchto vzorů je podle Ericha Hubaly poměrně složité, a to jak v českém, tak i v rakouském prostředí. V plné míře nejsou podle Hubalova názoru bezprostředním prototypem moravských arkádových zámků ani stavby „wollmuthovské" skupiny v Čechách, ani vídeňský Stallburg či zemský dům ve Štýrském Hradci, které vycházejí z římského architektonického členění fasády a na rozdíl od moravských staveb se nevyznačují dekorativností ani ikonicitou.[31] Co však lze považovat pro arkádové dvory typu Stallburgu či zemských domů ve Štýrském Hradci a v Linci za určující,[32] a co je proto spojuje s moravskými (a do jisté míry také některými rakouskými) šlechtickými zámky, je samotná role arkády jakožto určujícího a sjednocujícího architektonického elementu „vnitřního exteriéru" zámeckého komplexu, tedy centrálního nádvoří.

Výše uvedené stavby, jejichž nádvorní arkatuře je do značné míry podřízena celá zámecká architektura a jež často ovlivňují zásadní přestavby stávajících hradních a zámeckých objektů, je ovšem nutné vnímat v kontextu derivátů, v jejichž případě se zámecká arkáda z těch či oněch důvodů uplatnila v parciální podobě; v některých případech zůstávala nedostavěna (Nové Zámky u Bučovic),[33] v jiném případě se z finančních, praktických a v některých případech snad i struktivně-architektonických důvodů omezila například na několik polí při jedné stěně nádvoří. Jako jeden příklad za všechny lze jmenovat arkádu zámku Brtnických z Valdštejna (později Collaltů) v Brtnici, jež je svou architektonickou a kamenickou podobou nepochybným relativně jednoduchým derivátem prvotřídních

30 Šamánková, Eva: *Architektura české renesance*. Praha 1961; Hubala, E.: *Die Baukunst der mährischen Renaissance*, s. 114–167, zde především subkapitola „Der mährische Schlossbau", s. 154–165.

31 Hubala, E.: *Die Baukunst der mährischen Renaissance*, s. 154–156. Hubala v tomto ohledu zdůrazňuje spíše roli nádvorní arkády zámku Porcia ve Spittal an der Drau, jež bývá považována za příklad přenesení typu italského renesančního městského paláce do záalpského korutanského prostředí a jeho využití v místě tradičního architektonického typu hradu či zámku. Hubala navíc správně poukazuje na strukturální, architektonické i ikonologické souvislosti mezi arkádou ve Spittal an der Drau a moravskými arkádovými zámky náměšťsko-rosické skupiny (cvikly arkád a poprsně vytvářejí určité tabularium, jež prostřednictvím reliéfních personifikací a dalších heraldických a ikonologických motivů – zpravidla ripovského typu – podává specifické informace o majiteli zámku). Srov. též Wagner-Rieger, Renate: *Das Schloss Spittal an der Drau in Kärnten*. Wien 1962.

32 Forstner, Heribert: *Das Linzer Landhaus*. Linz 2009; Strassmayer, Eduard: *Das Landhaus in Linz*. Linz 1960.

33 Objekt Nové Zámky u Bučovic nejspíše nikdy nebyl stavebně dokončen, přesto je na plánech v Lichtenštejnském stavebním úřadu označován pojmem „Ruine". MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, mapa 1981, Plán zříceniny (částečně obývané), kol. 1900.

Obr. 7: Zámek Moravský Krumlov, arkádové nádvoří, současný stav (foto Tomáš Knoz)

arkádových komplexů na zámcích v Jindřichově Hradci a v Telči (stavebníci zámku v Brtnici Hynek a Zdeněk Brtničtí z Valdštejna bývají považováni za humanisticky nejvíce vzdělané aristokraty renesanční Moravy, i přesto se však omezili na vybudování poměrně jednoduché arkatury) a jež bývá v některých případech, podobně jako zmiňovaná díla, připisována dvornímu rožmberskému staviteli Baltassaru Maggimu z Arogna.[34] Podobně tomu ostatně bylo také v případě původního zámku v Židlochovicích. Renesanční žerotínský zámek, jenž tvořil centrum jednoho z nejbohatších panství na Moravě, nejspíše také disponoval pouze relativně jednoduchou arkádou při jedné straně nádvoří. Alespoň tak lze soudit na základě veduty znázorňující zámek a jeho okolí. Jak uvádí Jiří Kroupa, i přesto býval židlochovický zámek ve své době považován za jeden z nejhonosnějších a také architektonicky nejvýznamnějších na Moravě.[35] Zámeckého pána

34 Krčálová, Jarmila: *Renesanční stavby Baltassare Maggiho v Čechách a na Moravě.* Praha 1986, s. 72. Podle autorky je arkáda v Brtnici, postavená pro Brtnické z Valdštejna, spřízněné s pány z Hradce, pravděpodobně kolem 1593, kombinací obou lodžií vybudovaných na zámku v Jindřichově Hradci. První dvě pořadí, sloupová s trojicí archivolt, jsou obdobou Velkých arkád v Jindřichově Hradci, zatímco kolonáda onoho posledního, s rychlejším sledem sloupů nesoucích kladí, připomíná podle Jarmily Krčálové Malé arkády v Jindřichově Hradci. Řád je i v Brtnici toskánský, balustrády nemají v interkolumniu dělící pilířek a oblouky rovněž dosahují až k dalšímu patru. To vše podle Krčálové svědčí o jednom autorovi, popř. alespoň návrhu.

35 Kroupa, Jiří: *Zemský stavovský dům.* In: Jeřábek, Tomáš – Kroupa, Jiří (edd.):

Obr. 8: Zámek Židlochovice, veduta (Městský úřad Židlochovice; foto Tomáš Knoz)

na Židlochovicích Fridricha staršího ze Žerotína ostatně se Zdeňkem Brtnickým z Valdštejna spojovaly nejen rodinné vazby, ale také intelektuální potence, zcestovalost a znalost humanistické literatury, mezi ní nepochybně i architektonických nebo emblematických traktátů.[36]

V tomto kontextu lze tedy interpretovat také arkádu na Rabensburgu. Ta nejenže v relativně nezměněné podobě přetrvala celou etapu vrcholně renesančních přestaveb rabensburského zámku, jež nejspíše trvala od dvacátých do počátku devadesátých let 16. století, ale svou roli funkční i estetickou sehrávala také v období největší slávy zámku v době vlády Maxmiliána z Lichtenštejna (jenž navíc po smrti svého bratra Karla vykonával z Rabensburgu v letech 1627–1643 funkci stařešiny/vladaře rodu a datoval zde dlouhou řadu významných listin, včetně zakládací listiny paulánského konventu ve Vranově u Brna).[37] Studovaná arkáda navíc v autentické, raně

Brněnské paláce. Stavby duchovní a světské aristokracie v raném novověku. Brno 2005, s. 21–43, zde s. 24.

36 K osobnosti Fridricha ze Žerotína stále ještě chybí moderní monografie. Zatím především Pokora, Timoteus: *Fridrich starší ze Žerotína na Židlochovicích*. Životopisný nástin a kritický rozbor některých zpráv. Diplomová práce na FF MU. Brno s. d.

37 SLHA, H, kart. H 469, Pozořitz, Zakládací listina kláštera paulánů na Vranově u Brna, různé opisy; MZA v Brně, E 52, Pauláni Vranov u Brna, Rabensburg, 1633, září 14. Srov. Mihola, Jiří: *Fratres minimi*. Německo-česká provincie řádu paulánů v 16.–18. století (s hlavním zřetelem k dějinám moravských konventů). Disertační práce FF MU. Brno 2007,

Obr. 9: Max Zehenter: Zámek Rabensburg, nádvorní arkáda, detail, 1907 (MZA v Brně; foto Tomáš Knoz)

renesanční podobě přetrvala i období, kdy se z rabensburského zámku stala továrna na parkety a kdy byly postupně znehodnocovány i tak cenné zámecké prostory, jako byl prostorný rytířský sál.[38]

s. 305–308, příloha 10, Kníže Maxmilián z Lichtenštejna spolu se svou manželkou Kateřinou Černohorskou z Boskovic zakládá na Vranově u Brna paulánský konvent a daruje mu vsi Vitčice, Pavlovice, Srbice a městečko Tištín.

38 Reichhalter, G. – Kühtreiber, K. – Kühtreiber, T.: *Burgen Weinviertel*, s. 328. Zachování arkády i v době, kdy zámek procházel svízelnými obdobími své existence, přitom nemusí být vždy samozřejmé, a to ani v lichtenštejnském prostředí. Podle Dagmar Černouškové došlo po částečné destrukci prostějovského zámku způsobené švédským útokem ke snešení zbytků arkády z dob pernštejnské renesanční stavební etapy (podle autorky byly arkády vystavěny ve dvou patrech za Vratislava z Pernštejna v letech 1568–1571, sneseny byly při opravách zámku po třicetileté válce a jejich zbytky byly vyvezeny do zahrady lichtenštejnského knížecího dvora za zámek). Borský, Pavel –

Obr. 10: Zámek Bučovice, kresba arkády, detail
(MZA v Brně; foto Tomáš Knoz)

Černoušková, Dagmar – Bláha, Jiří: *Ke stavebnímu vývoji zámku v Prostějově.* Štafeta. Kulturní časopis Prostějovska 33, 2002, č. 1, s. 16–30, zde s. 18, 22–23.

Přibližně z této doby, konkrétně z roku 1907, pochází i nárys struktury fasády Maxe Zehentera, jenž se nachází v souboru Moravského zemského archivu v Brně.[39] Analogické kresebné nárysy arkádových polí byly ostatně v průběhu 19. a na počátku 20. století pořizovány poměrně hojně – v Moravském zemském archivu v Brně se nacházejí podobné kresby z lichtenštejnského prostředí (Bučovice)[40] i z prostředí jiných šlechtických rodů (Rosice)[41] a lze je dávat do souvislosti s obecným zájmem jednak o historii šlechtických rodů a jejich sídel, jednak o rekonstrukce zámků, nejednou v historizujícím novorenesančním stylu (Častolovice, kde byla ponechána původní renesanční část zámku a novogotická část jí byla sekundárně přizpůsobena v novorenesančním stylu;[42] Račice, kde bylo zbořeno jedno renesanční křídlo a sekundárně znovu postaveno s využitím původních renesančních elementů doplněných novorenesančními „Nachwerky"; příslušníci stavitelské rodiny Schlepsů se přitom kromě zmiňovaných Račic podíleli i na přestavbě lichtenštejnské Lednice).[43]

Nárys arkády v Rabensburgu jednak podává svědectví o roli, kterou renesanční arkáda jakožto jeden z identifikačních znaků zámeckého sídla sehrávala i v dlouhém trvání, jednak zaznamenává její vlastní strukturu: Zdánlivě jednoduchá arkatura byla na vertikální ose komponována

39 MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, mapa 6207, Max Zehenter: Zámek v Rabensburgu – průřez malým dvorem, 10 m = 200 mm, 1907. Z kontextu vyplývá, že ačkoliv je nákres arkády zámku v Rabensburgu připsán ing. Max Zehenterovi, vznikly jeho kresby v rámci aktivity Lichtenštejnského stavebního úřadu Lednice po vydání cirkuláře z roku 1906 (s platností od 1. ledna 1907) a výsledkem bylo také publikování článku Zehenterova představeného Karla Weinbrennera v časopise *Monatsblatt* roku 1908. Obršlík, J. – Zřídkaveselý, F. – Bräuner, V. – Krška, I. – Zemek, M.: *Lichtenštejnský stavební úřad Lednice*, s. IX; Weinbrenner, Karl: *Feste Rabensburg*. Monatsblatt für Landeskunde von Niederösterreich, 7, 1908, č. 1, s. 1–7.

40 MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnský stavební úřad Lednice, mapa 1593, Arkády nádvoří zámku, 5 vídeňských sáhů = 131 m, druhá polovina 19. století. Kresba je nadepsána „*Butschowitz Schloß*", a je tak připsána lichtenštejnskému architektovi pracujícímu na historizujících rekonstrukcích zámeckých staveb v Rakousích a na Moravě.

41 MZA v Brně, F 87, Velkostatek Rosice, inv. č. 1956, Château de Rossitz, kresba, Vienna 1877. Další analogické grafické vyobrazení struktury nádvorní arkády v Rosicích bylo publikováno Augustem Prokopem. Prokop, August: *Die Markgrafschaft Mähren in kunsthistorischer Beziehung*. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. Bd. 3. Das Zeitalter der Renaissance. Wien 1904, s. 745, fig, 1025.

42 Zámek Častolovice může posloužit jako specifický příklad vnímání historicity při moderních úpravách šlechtických sídel. Jeho renesanční architektura totiž byla nejprve po polovině 19. století dostavěna v novogotickém stylu a posléze na počátku 20. století byly tyto novogotické části Humbertem Walcherem z Moltheimu přestavěny v novorenesančním stylu. Dostavbu (obvykle v uměleckohistorické literatuře vnímanou jako nepříliš šťastnou) připodobňoval částem architektury, které přetrvaly v původní renesanční podobě. Poche, Emanuel (ed.): *Umělecké památky Čech*. Díl 1. A–J. Praha 1977, s. 174–177.

43 Konečný, Michal: *„Vitruvius Moravicus"*. Palladiánské inspirace ve službách moravské světské aristokracie (1800–1850). Diplomová práce FF MU. Brno 2007, především s. 30. MZA v Brně, G 10, Sbírka rukopisů Moravského zemského archivu, inv. č. 1061, Herrschaft Ratschitz und ihre Eigenthümer, pag. 34–35; Státní okresní archiv Vyškov se sídlem ve Slavkově, Arnošt Mader: *Zámek Račice*, strojopis, česky, především pag. 18–22.

ve třech patrech s postupným odlehčováním architektury ve směru zdola nahoru.[44] V přízemí byla v době vzniku kresby svedena na dosti masívní pilíře, jejichž podoba naznačuje určitou rustikalizaci vycházející ze struktury, již v umělecky prvotřídní podobě ve středoevropském prostoru nalézáme například na nádvoří zemského domu v Linci a v poněkud odvozené kvalitě třeba na nádvoří zámku v Uherském Ostrohu.[45] Na základě prvotního průzkumu přitom nelze zcela vyloučit (i když hmota pilířů na druhé straně vykazuje jistou stavební provázanost), že původní renesanční podoba přízemí arkády mohla být méně hmotná a že původní objem pilířů přízemní arkády vznikl jejich sekundárním zpevněním, jež bylo svázáno s účelovými dostavbami zámku.[46] Ostatně jen několik kilometrů severně od Rabensburgu nechal na podobné pilíře svést přízemní část arkády jižního křídla svého zámku v Břeclavi na sklonku 16. století Ladislav Velen ze Žerotína.[47] Výše uvedená vertikální osa je navíc zdůrazněna optickým propojením pilířů a sloupů vyšších pater, jež na sebe navazují také prostřednictvím renesančních ornamentálních elementů umístěných do cviklů arkády – jednoduchých plochých konzol volutového typu a centrálně osazených terčů.[48] To jsou ostatně prakticky jediné dekorující prvky arkády, jež se tedy (např. na rozdíl od náměšťsko-rosického typu)

44 K problematice slohové strukturality renesančních arkád Guillaume, Jean (ed.): *L'emploi des ordres l'architecture de la Renaissance.* Actes du collque tenu à Tours du 9 au 14. juin 1986. Paris 1992; Kowalczyk, Jerzy: *Gli ordini nell'Europa centrale: Polonia, Silesia, Bohemia.* In: Guillaume, J. (ed.): L'emploi des ordres l'architecture de la Renaissance, s. 311–324. Forssman, Erik: *Säule und Ornament.* Studien zur Problem des Manierismus in dem deutschen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhundert. Stockholm 1956; týž: *Dorisch, Jonisch, Korinthisch.* Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. und 18. Jahrhunderts. Stockholm 1961, reprint Wiesbaden 1984; Jakimowicz, Teresa – Kowalczyk, Jerzy: *Traités et pratique architecturale en Pologne et dans l'Europe de l'Est au XVI siècle.* In: Chastel, André – Guillaume, Jean (edd.): Les traités d'architecture de la Renaissance. Paris 1988, s. 459–466.

45 Holub, Jiří: *Zámek v Uherském Ostrohu.* In: Rašticová, Blanka (ed.): Uherský Ostroh. Uherský Ostroh 2000, s. 339–357; Vrla, Radim: *Uherský Ostroh.* Sborník Národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Kroměříži za rok 2009. Ingredere hospes III, 2010, s. 155–156.

46 Vzhledem k tomu, že současný objem pilířů přízemí zámku je zakreslen již na Zehenterově nárysu arkády z roku 1907, musí být tento rok datem ante quem. Vezmeme-li za bernou minci předpokládaný původní menší objem přízemních pilířů arkády, jeví se souvislost s typem použitým například v Linci nebo v Uherském Ostrohu ještě výrazněji.

47 S touto interpretací alespoň přicházejí Dagmar Černoušková a Pavel Borský, kteří západní křídlo břeclavského zámku považují za starší a jeho arkádu připisují Janu mladšímu ze Žerotína. Jižní křídlo mělo vzniknout po polovině 16. století jako součást druhé renesanční stavební etapy, jeho arkáda byla sklenuta na poměrně štíhlé pilíře (na rozdíl od arkády západního křídla, nesené krakorci a konzolami). Ještě v 18. století byla přitom podle dochovaných plánů arkáda přízemí otevřena, až později, zřejmě ve stejné době jako v Rabensburgu, byla stavebně upravována, v tomto případě zazděna. Černoušková, D. – Borský, P. – Maráz, K.: *Stavební vývoj břeclavského zámku*, především s. 106–107.

48 Podobné terče, zaplňující cvikly arkád, nejsou ve středoevropské zámecké architektuře neznámé. Ve výše zmiňovaném zámku Porcia ve Spittal an der Drau tvoří pole pro reliéfní výjev. Jednoduché terče vymezující plochu cviklu lze nalézt mimo jiné na arkatuře zámku v Břeclavi, tedy jen několik kilometrů severně od Rabensburgu. Maráz, K.: *Stavební*

Obr. 11: Arkáda zámku v Rabensburgu, současný stav (foto Tomáš Knoz)

omezuje na poměrně jednoduché architektonické formy a naopak se vyhýbá složitým heraldickým, ikonologickým či emblematickým výkladům.

---

vývoj břeclavského zámku; Černoušková, D. – Borský, P. – Maráz, K.: *Stavební vývoj břeclavského zámku.*

Horizontální osa, jež na severní straně ústí k točitému schodišti, obvykle datovanému do počátku 16. století, je potom tvořena pěti arkádovými poli rytmizujícími západní stranu nádvoří, jež se po dostavbě celé kvadratury vnitřního zámku pohledově ocitla naproti hlavnímu vstupu do dvora a zaujímala dominantní pozici. Analogický koncept arkády ústící do točitého schodiště ve vnitřním rohu starší fáze nádvoří lze zřejmě nikoliv náhodou nalézt i v případě jiných zámků na rakousko-moravském pomezí, především v Uherčicích Krajířů z Krajku, resp. Štrejnů ze Švarcenavy (popř. v Dolních Kounicích Drnovských z Drnovic).[49]

Knížecí rezidence

Za života Maxmiliána z Lichtenštejna se Rabensburg stal hlavní knížecí rezidencí jeho větve rodu, byť se o tuto roli dělil s Bučovicemi. Snad se nedopustíme příliš velkého zjednodušení, pokud budeme Rabensburg považovat za „mužský prvek" v rezidenční struktuře maxmiliánovské větve Lichtenštejnů, jenž prezentuje návaznost na tradici rodu Zelkingů[50] a v jistém slova smyslu militární charakter architektury, odrážející nejen geografickou polohu zámku, ale i angažmá Maxmiliána z Lichtenštejna v císařské armádě a v obraně monarchie proti Turkům.[51] I když se architektonické principy prolínají, lze na Bučovicích první poloviny 17. století naopak spatřovat důraz na „ženský" dekorativní element v rodu, reprezentovaný boskovickými předky Kateřiny z Lichtenštejna a například i náboženskými tématy litanií obsaženými v nově vybudované zámecké kapli, umístěné v prvním patře bučovického zámku.[52]

Vnější vzhled zámku v Rabensburgu z doby Maxmiliána z Lichtenštejna lze nejlépe poznat z grafiky obsažené v souboru Georga Matthäuse

49 Prokop, A.: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* 3, s. 824–826.

50 Roku 1385 koupil rabensburské panství Jan z Lichtenštejna od Oldřicha z Zelkingu. SLHA, H, kart. 503. Pro Lichtenštejny byla nicméně zřejmě ještě důležitější návaznost na dějiny roku Kuenringů.

51 Klasický životopis Maxmiliána z Lichtenštejna, většinou opřený o dílo Franze Christopha Khevenhüllera, podává Jacob von Falke. Jde o vylíčení Lichtenštejna jako vojevůdce pohybujícího se mezi službou panovníkovi a rodovou tradicí, resp. vyskytujícího se ve společnosti Valdštejna, Tiefenbacha nebo Tillyho, což ho dostává nejen na vrchol vojenské kariéry, ale také do blízkosti politiky a především dvou panovníků, Ferdinada II. a Ferdinanda III. Zároveň z něj konverze vytváří muže víry a náboženské aktivity, stejně jako muže uměleckého mecenátu, jenž ho v profánní rovině opětně vede k budování zámků ve formě vojenských pevností. Von Falke, Jacob: *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*. Bd. 2. Wien 1877, kapitola „Fürst Maximilian", s. 243–299. Mikroživotopis Maxmiliána z Lichtenštejna z perspektivy jeho konverze a náboženského života viz in Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 93–94.

52 Samek, B. (ed.): *Zámek Bučovice*, především s. 14–17. Dění v Bučovicích ostatně odpovídá i dalším náboženským mecenátům Kateřiny z Boskovic, včetně založení kláštera paulánů na Vranově u Brna.

Obr. 12: Georg Matthäus Vischer: Zámek Rabensburg (MZK v Brně, Mollova sbírka; foto MZK v Brně)

Vischera ze sedmdesátých let 17. století (v tomto případě ze sbírek Moravské zemské knihovny v Brně),[53] byť i tato veduta do určité míry může být idealizací uplatněnou minimálně v proporcích jednotlivých architektonických složek. Nicméně je patrné, že Rabensburg se v této době stal mohutným zámeckým komplexem, propojujícím několik palácových křídel, rytmizovaných aditivně připojovanými okenními osami a obohacených zdobnými architektonickými, kamenickými prvky, a moderně vyhlížející opevnění, obepínající celý zámecký komplex, který doplňovaly i stavby drobnější militární architektury obklopované dřevěnými palisádami. Za důležitý letopočet ve vztahu ke stavebním dějinám rabensburského zámku na zlomu jeho renesanční a manýristické fáze lze přitom považovat rok 1599. Právě k tomuto roku je totiž v paralelním odhadu pro dvě dolnorakouská lichtenštejnská panství – Wilfersdorf a Rabensburg – zaznamenáno, že zatímco wilfersdorfský zámek je aktuálně *„so gar Pauföllig“*, a je proto možné jej ocenit pouze na základní cenu 500 zlatých, zámek v Rabensburgu je naopak již stavebně dokončen a tomu

53 Moravská zemská knihovna (MZK) v Brně, Mollova sbírka map, sign. Moll-0000.374, přív. 06, Vischer, Georg Matthäus: *Topographia Archidvcatvs Avstriae inf.* […] *das Viertl vnter Mannhartsberg, 67, Rabenspvrg.* S. l. 1672.

odpovídá také jeho finanční hodnota 3 500 zlatých.[54] Pokud jde o rozvoj reprezentačních částí maxmiliánského zámku, vyšel z původní dispozice čtyřkřídlého renesančního zámku, jenž si navíc i nadále zachoval své původní funkční členění interiérů a tím patrně i funkční rozvrh jednotlivých pater a místností. Zásadní význam mělo rozšíření zámeckých prostor o vnější zámecký palác, přistavěný k původní kvadratuře ve dvou křídlech, které ze severu a z jihu uzavíraly prostor takto vzniklého vnějšího nádvoří (navíc některé mladší plány dokládají, že také tento vnější dvůr byl alespoň v určitých stavebních fázích uzavřen také od východu). Vcházelo se do něj od jihu čtvercovým vstupním objektem s výše zmiňovanými militárními branami.[55] Podobně jako tomu bylo například v manýristické (žerotínsko-lichtenštejnské) fázi výstavby zámku v Moravské Třebové, kde byla původní zámecká budova ve tvaru čtverce obohacena o výstavná vnější křídla s bosovanými arkádami a přepásanými pilastry či polosloupy, některými autory označovaná za stylově blízká dílům Giovanniho Marii Filippiho.[56] Jedním z prvků určujících prostor vnějšího

54 SLHA, H, kart. 4, Gesamthaus und Majorat, Ander Theil, 1599, Rabensburg und Hohenau (*„Das Schloß p. 3500 fl.“*); tamtéž, Dritter Theil, 1599, Herrschaft Wilfersdorf (*„Das Schloß so gar Pauföllig p. 500 fl.“*). Stav zámku v Rabensburgu, který lze z hlediska ikonografických pramenů srovnat s výše zmiňovaným vyčíslením ceny v oceňovacím protokolu (i s vědomím specifik taxace jakožto svébytného typu pramene), se objevuje na vyobrazení zámku z roku 1607, publikovaném Petrem Fidlerem s odkazem na příslušný kodex v Rakouské národní knihovně. Při podrobnějším studiu uvedeného vyobrazení nicméně vychází najevo, že jej lze vzít v úvahu pouze do jisté míry, např. při zjištění vztahu vstupního traktu a hlavní zámecké budovy (právě v této souvislosti na vyobrazení odkazuje Fidler). To ovšem neplatí např. při zkoumání přesnějších poměrů a vztahů mezi zámeckou budovou a vnější fortifikací. Zámecká budova je na vyobrazení navíc kompletně zastřešena a autor vyobrazení pominul existenci ústředního arkádového nádvoří starého zámku. Fidler, P.: *Architektur des Seicento*, s. 136. Petr Fidler odkazuje na následující pramen: Österreichische Nationalbibliothek, Codex 10.827, fol. 25.

55 MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnské stavební ředitelství Lednice, mapa 6176, Zámek v Rabensburgu – půdorys (přízemí zámku), 10 vídeňských sáhů = 77 mm, počátek 19. století. Podle plánu přízemí z počátku 19. století bylo východní křídlo nejspíše tvořeno jednoduchou, možná přízemní budovou, v níž byly umístěny účelové hospodářské prostory či snad stáje nebo chlévy.

56 Giovanni Maria Filippi ostatně ve sledovaných letech působil na Moravě a je doložen mimo jiné i ve službách Lichtenštejnů. Pro Maxmiliána z Lichtenštejna například v této době měl navrhovat ranou fázi rodového pohřebního kostela ve Vranově u Brna. O jeho působení v Moravské Třebové se v minulosti zmiňovalo několik autorů, byť někteří jeho působení v Moravské Třebové spojovali spíše se žerotínskou etapou, zatímco jiní s obdobím po převzetí panství a zámku Karlem z Lichtenštejna. Obecně je ovšem nutné konstatovat, že v tom i onom případě se spíše nežli o dostatečně vypovídající pramennou základnu opíráme o snahy o stylovou analýzu. Naposledy Říhová, Vladislava: *Sochařská výzdoba manýristické části zámku v Moravské Třebové*. Disertační práce FF UP. Olomouc 2008. Říhová ve své disertační práci mj. odkazuje na poznatky Jarmily Krčálové a usuzuje, že *„její připsání architektury* [zámku v Moravské Třebové] *Giovanni Maria Filippimu nevzbudilo v odborné obci v posledních desetiletích žádnou polemiku a můžeme je považovat za všeobecně akceptované“*. Tamtéž, s. 3, 83. Vzhledem ke komplikovanosti připisování renesanční zámecké architektury jednotlivým architektům a stavitelům a při stavu dochování pramenné základny by zřejmě bylo přece jen potřebné být při podobných tvrzeních poněkud opatrnější. K tomu např. Fidler, Petr: *Über der Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur*. In: Pauser, Josef – Scheutz,

nádvoří přitom byla elegantní manýristická fontána vybudovaná v nice zdi, v místě ležícím na ose proti vstupnímu traktu. Jestliže hovoříme o zahradních kašnách v Lednici a Bučovicích jako o komparativně vytvářených dílech, lze v souvislosti se zachovaným fragmentem rabensburské fontány, dekorované festony a maskarony, připomenout jako analogický typ dvě kašny, které se dnes nacházejí v nikách lednických stájí, nicméně podle Zdeňka Váchy se nejspíše původně nacházely v lednických zámeckých zahradách.[57]

Ani v Rabensburgu nesloužila vnější křídla výhradně jako hospodářské a správní zázemí sídla (z plánů vyplývá, že po určitou dobu zde byly například stáje anebo také vězení, jež se navíc postupně přestavovalo a zvětšovalo).[58] Naopak minimálně v prvním poschodí bylo tímto způsobem rozšířeno „piano nobile" o moderně koncipované reprezentační prostory a zřejmě také o privátní knížecí pokoje.[59] Na plánech uložených v Moravském zemském archivu v Brně je vnější část rabensburského zámku zaznamenána v období, kdy byly v přízemí zámeckých budov umístěny stáje a jiné hospodářské objekty, kdy se místnosti ve vyšších patrech rozdělovaly příčkami na byty úředníků a kdy do nich byly budovány nové přístupy vestavěnými schodišti.[60]

Z týchž plánů je nicméně patrné, že i přes nejrůznější přestavby 18. a 19. století byl takových zásahů poměrně velmi dlouho ušetřen velký rytířský sál v severním křídle nového zámku. Ten se rozpínal přes celou šířku zámeckého křídla a na výšku propojoval první a druhé patro budovy. Pro pochopení významu tohoto prostoru pro reprezentaci nového knížete je důležitá také skutečnost, že se nacházel v místě propojení staré a nové části zámeckého komplexu a že také bezprostředně přiléhal k hlavnímu

---

Martin – Winkelbauer, Thomas (edd.): Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Wien – München 2004, s. 952–970.

57 Zdeněk Vácha dává tyto dvě lednické fontány (podobně jako další práce zahradního sochařství v Lednici) do souvislosti s dílem Givanniho Giacoma Tencally. Vácha, Z.: *Peníze jsou pouze k zanechání pěkných památníků*, s. 102–105.

58 MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnské stavební ředitelství Lednice, mapa 6202, Plán starého stavu vězení v rabensburském zámku, 10 vídeňských sáhů = 200 mm, první polovina 19. století; tamtéž, mapy 6203 a 6204, Zámek v Rabensburgu – půdorys zámeckého křídla pod bytem vrchního, pořízený pro rozšíření zámeckého vězení, 10 vídeňských sáhů = 137 mm, první polovina 19. století.

59 Jak je patrné z plánu stavitele Klimka, na samém východním konci jižního křídla nové části zámku, přiléhající ke vstupnímu traktu, se nacházely místnosti, které byly ještě ve druhé polovině 19. století, tedy dlouho po smrti Maxmiliána z Lichtenštejna, označovány jako *„ehemalige Fürstenzimmer"*. MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnské stavební ředitelství Lednice, mapa 6211, Zámek v Rabensburgu – plán bytu z bývalých knížecích pokojů, autor Klimek, 15 m = 150 mm, druhá polovina 19. století, popis na plánu: *„Rabensburger Schloß. Wohnung aus den ehem. Fürstenzimmern."*

60 MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnské stavební ředitelství Lednice, např. mapa 6211, Zámek v Rabensburgu – plán bytu z bývalých knížecích pokojů, 15 m = 150 mm, autor Klimek, druhá polovina 19. století. Na jednom z průřezů lze studovat vestavěné schodiště propojující dvě zámecká patra a vrchní patro ještě navíc přepažující na dvě podlaží.

Obr. 13: Zámek Rabensburg, fragment fontány, současný stav (foto Tomáš Knoz)

schodišti zámku, takže byl dobře dostupný i pro relativně značné množství příchozích *„pánů a přátel“*.[61] Šlo o exkluzivní reprezentační prostor, jenž svými rozměry, umístěním i dekorací odpovídal knížecímu postavení zámeckého pána.[62] V případě Rabensburgu bývá často zmiňována neza-

61 MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnské stavební ředitelství Lednice, např. mapa 6196, Zámek v Rabensburgu – půdorys druhého poschodí, 20 m = 83 mm, druhá polovina 20. století.

62 Rytířským sálům středověkých renesančních zámků se věnoval na počátku osmdesátých let časopis *Arx*. Z hlediska komparace se sálem na zámku Rabensburg a typologie rytířských

chovaná manýristická štuková dekorace sálu. Na základě zachovaných fragmentů a pramenných zmínek rekonstruuje Karl Weinbrenner původní podobu sálu. Jeho prostor měl být členěn jónskými pilastry nesoucími hlavní římsu. Náměty dekorací (militární emblémy, zbraně, brnění, trofeje) a nástropních maleb (Maxmilián z Lichtenštejna jako obránce proti nepříteli; boj Anhalta proti Buquoyovi; císařské a nepřátelské ležení) měly prezentovat knížete Maxmiliána z Lichtenštejna jako císařského vojevůdce a obránce monarchie nejen proti vnitřnímu nepříteli, ale především proti Turkům. Korespondovaly tak s vnější pevnostní architekturou zámku i jinými novostavbami sídel a reprezentačními prostory představitelů vojenské aristokracie první poloviny 17. století.[63] Sochy stojící v prostoru sálu a zpodobňující nejen Maxmiliána z Lichtenštejna a další představitele jeho rodiny, ale také významné reprezentanty rakouské šlechty pak měly zřejmě propojovat Maxmiliánovu roli vojevůdce s jeho rolí ochránce múz a rodové tradice. Oltář v sále, který zmiňuje Weinbrenner, a koneckonců i stavba zámecké kaple pak prezentují Maxmiliána z Lichtenštejna v roli ochránce náboženství a víry.[64]

Zároveň byla dotvářena také „architettura militare" zámku v Rabensburgu.[65] Výrazné bastiony kolem zámku, jež jsou v současné době zacho-

---

sálů ve střední Evropě jsou důležité především následující články: Pattis, Erich: *Rittersäle in Tirols Burgen und Schlössern.* Arx 4, 1982, Nr. 1, s. 10–18; Scheicher, Elisabeth – Wall-Beyerfells, Frambert: *Die Restaurierung der Malerei des Spanischen Saales von Schloss Ambras in Innsbruck.* Arx 4, 1982, Nr. 1, s. 19–20; Schmeller-Kitt, Adelheid: *Der Rittersaal des Schlosses Bernstein im Burgenland und seine Stuckdekoration.* Arx 4, 1982, Nr. 1, s. 24–26. U nás se rytířským sálům, jejich umělecky zpracovanému programu i dekoracím věnoval v posledních letech především Ondřej Jakubec. Bůžek, Václav – Jakubec, Ondřej – Král, Pavel: *Jan Zrinský ze Serynu.* Životní příběh synovce posledních Rožmberků. Praha 2009, s. 61–140; Bůžek, Václav – Jakubec, Ondřej: *Kratochvíle posledních Rožmberků.* Praha 2012. Úskalí přesných definic rytířských sálů a jejich uměleckohistorické analýzy spočívají nejen v různých označeních slavnostních sálů, ale také v jejich proměnlivé funkci i architektonickém zpracování. Srov. též Muchka, Ivan: *Dispozice renesančního a barokního zámku.* Památky a příroda 1, 1976, s. 137–142.

63 Na toto téma vzniklo hned několik prací a v poslední době se nad stavebními aktivitami vojenské šlechty období třicetileté války zamýšlel např. Petr Czajkowski, mj. na příkladu drnholeckých Teufenbachů. Czajkowski, Petr: *Příspěvek ke stavebnímu vývoji zámku v Drnholci.* Opuscula historiae atrium F 40, 1996, s. 122–127. K reprezentačnímu programu Františka z Magni na Strážnici Knoz, Tomáš: *Šlechtická paměť v uměleckém ztvárnění moravských renesančních zámků.* In: Bůžek, Václav – Král, Pavel (edd.): Paměť urozenosti. Praha 2008, s. 23–36.

64 Weinbrenner, K.: *Die Feste Rabensburg*, s. 3–5. Srov. též Fidler, P.: *Architektur des Seicento*, s. 135–137. Inventář zámecké kaple v komplexu rabensburského zámku je uložen in SLHA, H, Rabensburg, kart. 530, Schlosskapelle. Je poměrně signifikantní, že nejstarší materiál potvrzující existenci zámecké kaple na Rabensburgu je datován k roku 1638, nejmladší k roku 1784 (po celou tuto dobu jsou archivními prameny doloženy různé vizitace prokazující existenci a funkčnost kaple i v době, kdy zámek v Rabensburgu již nebyl knížecím sídlem).

65 Pro charakteristiku termínu „architettura militare" viz Vichi, Vasco: *La granda storia di architetttura militare.* Dall'antichita ai nostri giorni: citta murate, acropoli, torri, rocche, castelli, citadelle, cremlini, cinte bastionate, campi tricerati, linee fortificate. Torino 2006.

Obr. 14: Zámek Rabensburg, plán zámku, detail rytířského sálu (MZA v Brně; foto Tomáš Knoz)

vané na východní straně, v okamžiku svého vzniku prezentovaly pevnostní charakter rabensburského zámku a zároveň propojovaly symbolickou roli tohoto typu profánní architektury i jejího obyvatele s nutností obrany proti aktuálnímu válečnému nebezpečí,[66] se původně nacházely také na západní, resp. jižní a severní straně.[67] V zámeckém komplexu přitom pevnostní profánní architekturu nepředstavují pouze mohutné fortifikační zdi, ale také typy některých architektonických detailů. Především šlo o portály vstupního objektu sestávající z těžkých bosovaných pilastrů, jež byly v první

66 Podle podoby zámeckého komplexu na plánu z Moravského zemského archivu v Brně existoval tento stav již v 19. století, zatímco na západní straně se komplex zámku přimykal k městečku ohradní zdí, jež v této době byla patrně bází pro zámeckou zahradu. MZA v Brně, F 115, Lichtenštejnské stavební ředitelství Lednice, mapa 6177, Zámek v Rabensburgu – půdorysy, 50 vídeňských sáhů = 240 mm, první polovina 19. století. Na nezanedbatelnou roli symbolických forem „architettura militare" lze poukázat i na základě skutečnosti, že se např. v průběhu 18. století objevují nejen na reálných plánech Rabensburgu, ale také na plánech ideálních. SLHA, H, Planensammlung, sign. PK 559.

67 Podoba bastionů je dobře patrná na ikonografickém materiálu, mj. na vedutě Georga Mattäuse Vischera (MZK v Brně, Mollova sbírka map, sign. Moll-0000.374, přív. 06, Vischer, Georg Matthäus: *Topographia Archidvcatvs Avstriae inf.* […] *das Viertl vnter Mannhartsberg, 67, Rabenspvrg.* S. l. 1672) a plánu Franze Antona Hillebrandta (SLHA, Planensammlung, Nr. 347, sklonek 18. století, signováno F. A. Hillebrandt, königl. Ingeneur).

polovině 17. století pro pevnostní architekturu obvyklé a v Rabensburgu navíc doplňovaly výrazný portál osazený mezi novým a původním nádvořím zámku. Nabízí se nicméně otázka, nakolik Maxmilián z Lichtenštejna v tomto ohledu postupoval alespoň částečně paralelně na Rabensburgu a na Bučovicích.[68] Také v jejich případě jsou bastiony zaznamenány na historických plánech i vedutách a částečně se zachovaly i do současnosti.[69] Při bližším pohledu je nicméně patrné, že zatímco v případě Rabensburgu i majorátní kniha hovoří o *„fortifiziertes Schloss"*, v Bučovicích jde spíše o subtilnější architekturu původně obohacenou o dekorativní prvky, jež princip „architettura militare" – podobně jako je tomu např. na rožmberské Kratochvíli – naplňuje spíše v symbolické rovině.[70]

Vybudování razantní zámecké fortifikace nebylo na počátku 17. století ojedinělým jevem týkajícím se výhradně Rabensburgu. Na Moravě (a v analogické podobě také v Rakousích) již od sklonku 16. století zemské sněmy zavazovaly aristokraty, jejichž sídla se nacházela na východě země poblíž uherských hranic, a aktuálně se tak ocitla v ohrožení tureckými vojsky, aby své zámky a města opevňovali.[71] Jak v poslední době ve své disertační upozornil Vítězslav Prchal, praktické a symbolické formy aristokratovy reprezentace se tímto způsobem propojily v architektuře, vnitřním vybavení sídla se zbraněmi sloužícími k boji i k dekoraci a symbolicky poukazujícími na roli šlechtice jako válečníka i v uměleckých motivech obohacujících zámecké sídlo a ztvárňujících motiv války různými formálními a výrazovými prostředky. Militární elementy zámeckého sídla, jež se v architektuře i umělecké výbavě v předchozím období nejednou omezily na výše zmiňované symbolické, či dokonce dekorativizující formy, nyní opět

68 Ač se to zdá být ne zcela typické, v některých případech bývá i zámek v Bučovicích považován za příklad typu „architettura militare". Skutečností je, že bučovický zámek je konstruován zároveň jako „lusthaus" (podle vzoru vídeňské Neugebäude), zároveň ale jako „palazzo in fortezza". Jiří Kroupa dokonce uvádí svoji zásadní stať o „palazzo in fortezza" citací, podle níž Jan Šembera Černohorský z Boskovic objednal od brněnského stavitele Pietra Gabriho vybudování *„budovy ve tvrzi"*. K r o u p a , Jiří: *„Palác ve tvrzi": umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku.* (Dvě úvahy k výzkumu světské architektury raného novověku). Opuscula historiae artium F 45, 2001, s. 13.–37, zde s. 13.

69 V poslední době se militární architektuře a ikonografickým programům českých a moravských zámeckých sídel v raném novověku důsledně věnoval Vítězslav Prchal. P r c h a l , Vítězslav: *Válka, zbraně a zbroj v reprezentačních strategiích české a moravské aristokracie v letech 1550–1750.* Disertační práce na FF UK. Praha 2012, s. 285–306. Prchal zde propojuje osobnosti Jana Šembery z Boskovic a jeho zetě Maxmiliána z Lichtenštejna jakožto dvou budovatelů architektonické a umělecké podoby zámku v Bučovicích. Obecněji o obrazu vítěze v období 16. a 17. století K n o z , Tomáš: *Prezentacja zwyciezcy na ziemiach czeskich we wczesnych czasach nowozytnych.* In: Iwańczak, Wojciech – Karczewski, Dariusz (edd.): Zwaciezcy i przegrani w dziejach środniowiecznych i wczewsnonowożytnych Czech i Polski. Kraków 2012, s. 253–270.

70 J a k u b e c , Ondřej: *Defining the Rožmberk Residence of Kratochvile: the Problem of its Architectural Character.* Opuscula historiae artium 61 (56), 2012, s. 98–119.

71 MZA v Brně, A 3, Památky sněmovní, Stavovské rukopisy, inv. č. 4, 1594, sv. Felix, Olomouc, Opatření některých míst v Markrabství moravském tomto, kteráž by k opevnění proti a ochraně země proti vpádům nepřítele příhodna býti mohla, fol. 272r–273r.

nabývaly na faktickém významu, a dávaly tak stavebnímu typu „palazzo in fortezza“ novou dimenzi.[72] Od toho se potom odvíjely také kamenicko-sochařské složky zámecké architektury, které navazovaly na vlastní moderní fortifikaci. I když se manýristické portály a ostění militárního typu, pro něž bylo zpravidla typické užití hrubých, někdy dokonce přepásaných bos, na Moravě vyskytovaly i v hloubi 16. století (o tom svědčí například vnější portál zámku v Náměšti nad Oslavou, datovaný do sedmdesátých let 16. století), nyní se podobné stylové prvky uplatnily v ještě větší míře a expresivitě. Jako jeden příklad za všechny lze uvést portál zámku v Kunštátě, který nejspíše ve dvacátých letech 17. století nechal vybudovat Reichspfennigmeister Štěpán Schmidt z Freihofenu.[73] V samotném Rabensburgu lze v tomto ohledu odkázat na zachované portály jižního vstupního objektu a jižního křídla maxmiliánské stavby. Daný styl se ovšem uplatnil na dlouhé řadě lichtenštejnských staveb této fáze a například již August Prokop roku 1904 v dané souvislosti poukázal na vnější portál Gundakarova zámku v Uherském Ostrohu.[74]

Závěrečné teze

V souvislosti s výzkumem lichtenštejnské sídelní architektury sklonku 16. a první poloviny 17. století se před námi otevírá několik okruhů zásadních otázek. Tematizována by měla být předně sociální podmíněnost lichtenštejnské architektury coby „knížecího stylu“ a rovněž paralelnost lichtenštejnské architektury v karlovské generaci v podobě funkční, popřípadě stylové provázanosti. Tázat se lze také po regionálním kontextu lichtenštejnské architektury a vztazích mezi lichtenštejnskými stavebníky a jejich staviteli a umělci, po uměleckém charakteru lichtenštejnské architektury či naopak po jejím ovlivnění historickými fenomény stojícími mimo oblast umění.

---

72 Prchal, V.: *Válka, zbraně a zbroj*; Kroupa, J.: *„Palác ve tvrzi“*, s. 13.–37; týž: *Palazzo in fortezza und Palazzo in villa in Mähren: zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600.* In: Konečný, Lubomír – Bukovinská, Beket – Muchka, Ivan (edd.): Rudolph II., Prague and the World. (Papers from the International Conference). Prague 1998, s. 64–69; týž: *Kunst, Mäzenatentum und Gesellschaft in Mähren 1620–1650.* In: Bußmann, Klaus – Schilling, Heinz (edd.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Bd. 2. Kunst und Kultur. Münster – Osnabrück 1998, s. 253–262 (srov. i další stati v tomto sborníku).

73 Štěpán Schmidt z Freihofenu byl v předbělohorské době mimo jiné donátorem luterského kostela Svaté Trojice na Malé Straně v Praze. Není proto vyloučeno, že byl s jeho projektantem Giovannim Mariou Filippim v kontaktu i po jeho odchodu na Moravu a že se Filippi mohl podílet i na přestavbě kunštátského zámku. O archivní prameny se ovšem v této věci nelze opřít. O Schmidtově podpoře stavby kostela v Praze na Malé Straně Just, Jiří – Nešpor, Zdeněk R. – Matějka, Ondřej: *Luteráni v českých zemích v průběhu staletí.* Praha 2009.

74 Prokop, A.: *Die Markgrafschaft Mähren in kunsthistorischer Beziehung* 3, s. 716, fig. 996.

Obr. 15: Mapa rabensburského panství (SL; foto SL)

Obr. 16: Zámek Rabensburg, fortifikace zámku, současný stav (foto Tomáš Knoz)

Obr. 17: Franz Anton Hillebrandt: Zámek Rabensburg, plán zámku, detail s fortifikací, polovina 18. století (SL; foto Tomáš Knoz)

Obr. 18: Neznámý autor: Veduta zámku Bučovice s fortifikací, 1757 (Národní památkový ústav, ú. o. p. Brno; foto Tomáš Knoz)

Obr. 19: Zámek Rabensburg, vnější portál zámku, současný stav (foto Tomáš Knoz)

Při snaze zodpovědět otázky týkající se kontextu architektonické podoby lichtenštejnských zámeckých sídel sklonku 16. a prvních tří či čtyř desítiletí 17. století je třeba se vyrovnávat jednak s torzovitostí archivních pramenů různého typu a jednak s fragmentárním stavem zachování či výraznou přestavbou samotných studovaných lichtenštejnských staveb a jejich architektonických souvislostí. Výsledná řešení proto musí zůstat do značné míry v podobě tezí, otevírajících možná řešení studované problematiky.

Obr. 20: Zámek Uherský Ostroh, vnější portál zámku, současný stav (foto Tomáš Knoz)

Odpovědi na otázky po jednotě a kulturněhistorických souvislostech lichtenštejnské zámecké raněnovověké architektury bývají často formulovány v kontextu staveb inspirovaných traktátem o architektuře z pera Karla Eusebia. Ten je pozoruhodným kulturněhistorickým fenoménem zachycujícím předání duchovního dědictví na ose otec–syn (Karel Eusebius z Lichtenštejna – Jan Adam I. Ondřej z Lichtenštejna) a na pozadí skutečností podávaných prameny ho lze do jisté míry vztáhnout i na vzorové jednání ve vztahu Karel I. z Lichtenštejna – Karel Eusebius z Lichtenštejna.

Pramenný kontext *Instrukce o stavebním díle* (podobně jako výše citovaná majorátní kniha) nicméně poukazuje také na další důležitý aspekt, a sice na souvislosti stavebních a uměleckých aktivit raněnovověkých Lichtenštejnů s jejich dalším hospodářským podnikáním.[75]

Lichtenštejnská architektura předbělohorského období se vyvíjela v kontextu moravské a rakouské architektury, charakterizované symbolickou řečí a často také regionálními limity (mj. využívání místních umělců a výkonných řemeslníků). Například kameník Jan Foncum, jenž může reprezentovat lokálního umělce příslušejícího k cechovnímu centru a využívaného k pracím na nepříliš vzdálených šlechtických zámeckých sídlech, se objevuje zároveň jako lichtenštejnský umělec při stavbě zámku v Prostějově i bukůvkovský umělec podílející se na vybudování arkád v Ivanovicích na Hané (nedostatek pramenných informací o umělci ani stav zachování památek však neumožňují specifikovat stylovou paralelu).[76]

Karel z Lichtenštejna a částečně i jeho bratři se pohybovali v kulturním prostředí moravské a rakouské šlechty a jejích zámeckých sídel. Byli konfrontováni se sídly svých přátel, resp. dalších představitelů moravské renesanční aristokracie, a vyznačovali se shodným či analogickým životním

---

75 SLHA, FA, kart. 501, Karl Eusebius von Liechtenstein, Manuskripte, Instruction wegen der Gebaude von Fürsten Carolo Eusebio von Liechtenstein, aigenhändig geschriebener Hinterlassen, wie alle Gebäude hiernach zu führen, und anzulegen wären. Problém spočívá v oblasti pramenné typologie. Jako příklad lze uvést kontrakty mezi objednavatelem stavebního či uměleckého díla a umělcem, jež se v archivních fondech často nacházejí v kontextu smluv s dalšími zaměstnanci velkostatku (např. s ovčáky). V tomto kontextu je také nutné je analyzovat a interpretovat jakožto pramen právní povahy (jako příklad lze uvést konvolut smluv ve fondu Velkostatek Fulnek, na jehož základě lze analyzovat pozdně renesanční přestavbu zámku v Dřevohosticích na Přerovsku. Podobně také známou *Instruktion wegen der Gebaude* je potřeba interpretovat v kontextu dalších instrukcí poskytnutých Karlem Eusebiem z Lichtenštejna jeho synovi Janu Adamu I. Ondřeji z Lichtenštejna: *Instruction vor unserem geliebten Sohn und dessen Successorem, so Gott gnädiglich erhalten wolle*; *Eine Instruction von lateinischer Sprach, von Fürsten Carolo Eusebio, aigehändig geschrieben – Instructio in Perpetuum pro Prefecto nostri filii, nostrorum qvu filiorum*; *Instruction für die Herren Verhaben eines jungen Fürsten, von Fürsten Carolo Eusebio aigenhändig geschrieben*; *Instruction wegen erhhaltung des Gestiets, von Fürsten Carolo Eusebio aigenhändig geschrieben*; *Jäger-Ordnung*; *Gestüts-Ordnung* (všechny uvedené dvorské instrukce se nacházejí spolu s *Instruction wegen der Gabaude* ve výše citovaném kartonu, poslední tři pak v SLHA, FA, kart. 502, Karl Eusebius von Liechtenstein, Manuskripte II.). Konvolut smluv Jana staršího Skrbenského není ani zdaleka jedinou pramennou sbírkou tohoto typu a zde je uváděn pouze jako příklad. Zemský archiv Opava, Velkostatek Fulnek, kart. 7, inv. č. 1932, Smlouvy o práci na panství Dřevohostice.

76 Indra, Bohumír: *K renesančnímu stavitelství na severovýchodní Moravě a ve Slezsku*. Časopis Slezského muzea B 15, 1966, s. 128–148. Srov. též Knoz, Tomáš: *Karel starší ze Žerotína*. Stavebník a jeho stavitelé. Cour d'honneur. Hrady, zámky, paláce 1, 1998, s. 19–23. K vývoji zámku v Prostějově Borský, Pavel – Černoušková, Dagmar: *Pernštejnský zámek v Prostějově*. Poznámka ke stavebnímu vývoji. Průzkumy památek 9, 2002, č. 1, s. 126–135; Borský, P. – Černoušková, D. – Bláha, J.: *Ke stavebnímu vývoji zámku v Prostějově*. Z vídeňských Hofzahlamtbücher nicméně vyplývá, že v době před švédským útokem na zámek ještě nebyla koncepce jeho využití ve funkci pouhých hospodářských prostor, o níž mluví Černoušková s Borským pro druhou polovinu 17. století (tehdy podle nich mělo být vzhledem k negativnímu pohledu Karla Eusebia z Lichtenštejna na klima města Prostějova zdejší sídlo přeneseno na Plumlov), zcela jasná.

stylem, včetně estetických pravidel a zvyklostí využívaných při budování zámeckých sídel. Podle Vladislavy Říhové poznal Karel z Lichtenštejna architekturu Moravské Třebové ještě v dobách před Bílou horou, kdy zde navštěvoval svého přítele Ladislava Velena ze Žerotína, a dost možná zde získal kontakt na stavitele Giovanniho Mariu Filippiho, jehož služeb posléze Lichtenštejnové využívali na svých vlastních zámcích.[77] Zřejmě podobný rámec se ovšem týkal i dalších architektů a umělců na lichtenštejnském dvoře, včetně Giovanniho Giacoma Tencally. Toho navíc podle Petra Fidlera po smrti Karla z Lichtenštejna převzal jeho bratr Maxmilián, přivedl ho na své zámky ve Ždánicích a Rabensburgu a učinil z něj tímto způsobem lichtenštejnského rodového a dvorského architekta.[78] To je postup, který s ohledem na jednu z výše stanovených výzkumných otázek lze dát do souvislosti se vzestupem rodu Lichtenštejnů: od bohatého aristokratického rodu předbělohorské éry k představitelům nové knížecí vrstvy.

S kvalitní renesanční a manýristickou architekturou byli Lichtenštejnové konfrontováni také na zámcích, které získali v devadesátých letech 16. století sňatkovou politikou a ve dvacátých letech 17. století prostřednictvím konfiskací. Jde mimochodem o situaci, jež je v ikonografickém materiálu výrazně dokumentována portrétem Gundakara z Lichtenštejna před vedutou renesančního zámku v Moravském Krumlově, který Lichtenštejnové získali z konfiskace majetků Pertolda Bohobuda z Lipé.[79] V některých případech tedy navazovali Lichtenštejnové bezprostředně na předchozí stavební etapy. Na zámku v Bučovicích šlo patrně nejen o vybudování kaple v prvním poschodí a o osazení kašny na zámecké nádvoří, ale možná také o některé zásahy do starších šemberovských interiérů a některých budov kolem arkádového dvora. V Uherském Ostrohu pak Lichtenštejnové patrně v poněkud konzervativním duchu nechali dobudovat arkádu vnitřního nádvoří zdejšího zámku.[80]

---

77 Podle Vladislavy Říhové znal Karel z Lichtenštejna architekta Filippiho ještě z doby jeho působení u pražského dvora císaře Rudolfa II. Říhová spekuluje s možností, že to mohl být právě Karel z Lichtenštejna, kdo před polovinou druhého desítiletí 17. století doporučil tohoto architekta Ladislavu Velenovi ze Žerotína a posléze, za změněných podmínek (kdy se Filippi po nařčení z defraudace stal z císařského umělce brněnským stavitelem), jej i s konfiskovanou Moravskou Třebovou opětně převzal. Protože však Vladislava Říhová pro tuto spekulaci nenalézá dostatečnou oporu v písemných pramenech (které ostatně o kontaktu mezi Lichtenštejnem a Filippim mluví velmi omezeně), je potřeba vnímat jako rámcový koncept uplatněný v lichtenštejnské sídelní strategii poměrně často, tedy koncept zisku panství i s výstavnou renesanční rezidencí a eventuálního pokračování v díle započatém předchozím stavebníkem. Říhová, V.: *Sochařská výzdoba manýristické části zámku v Moravské Třebové*, s. 83; táž: *Zámek Moravská Třebová*. Moravská Třebová 2006.

78 Fidler, P.: *Architektur des Seicento*, s. 125. Petr Fidler užívá pro Tencallu označení *„der fürstliche Hofarchitekt“*.

79 Knoz, Tomáš: *Liechtenstein, Dietrichstein, Wallenstein – drei Wege zum Erfolg*. In: Vařeka, Marek – Zářický, Aleš (edd.): Das Fürstenhaus Liechtenstein in der Geschichte der Länder der Böhmischen Krone. Ostrava – Vaduz 2013, s. 119–146; Kroupa, J.: *Proměny moravsko-krumlovského zámku*, s. 265–276.

80 Podle Jiřího Holuba prováděli Lichtenštejnové stavební úpravy zámku v Uherském

V období stavovského povstání se zřejmě prolínají rezidenční funkce zámků v držení různých příslušníků bratrské trojice Lichtenštejnů. Roku 1619 byla jejich rodová sídla buď zcela konfiskována, anebo se ocitla v ohrožení, zatímco statky manželek Karla a především Maxmiliána z Lichtenštejna zůstaly v relativním bezpečí. Jak je patrné z Hofzahlakten, celá řada rezidenčních funkcí se tehdy z Karlových zámků v Lednici a snad částečně i ve Valticích přenesla na Plumlov a v jisté míře zřejmě také na Bučovice, patřící Maxmiliánovi z Lichtenštejna, resp. jeho ženě Kateřině z Boskovic. V tomto dramatickém okamžiku z pramenů vystupuje také význam zámku v Prostějově a zřejmě nikoliv náhodou také jméno stavitele Jana Křtitele Carloneho. Možná právě tato situace, která nastala podruhé po smrti Karla z Lichtenštejna roku 1627, kdy se Maxmilián stal jakožto rukojemce svého nezletilého synovce Karla Eusebia hlavou celého rodu a sjednocovatelem rodové kulturní politiky, dala základ některým architektonickým a uměleckým paralelám rezidencí různých příslušníků karlovské generace Lichtenštejnů.[81]

Některé principy uplatněné při budování lichtenštejnských zámků se vyznačují výrazným personálním a teritoriálním centralismem. Lze se tak alespoň domnívat na základě analýzy účetního materiálu z archivu Karla I. z Lichtenštejna. V době působení Karla z Lichtenštejna v Praze ve dvacátých letech 17. století například byli z metropole Českého království posíláni na Moravu různí specialisté, řemeslníci a umělci. Mimo jiné geometři z Prahy tehdy putovali na panství Kolštejn/Branná a Vízmberk na severní Moravě.[82]

Zámek Rabensburg v tomto kontextu podává svědectví o propojení aristokratické tradice a inovace, v níž sehrává velkou roli respektování zásadních struktivních (a zároveň také estetických) elementů zámeckých budov (např. nádvorní arkáda, jež je centrálním architektonickým elementem zámeckého komplexu a může odkazovat na význam rodu; v Rabensburgu byla při přestavbách respektována, byť možná v určité podobě upravována). Podobně v Uherském Ostrohu, v Moravské Třebové nebo

---

Ostrohu až kolem roku 1650, kdy sem Gundakar přenesl své sídlo z Moravského Krumlova. Zámek podle jeho názoru převzali v rozestavěném stavu a například arkády byly zcela hotovy pouze v přízemí. Gundakar z Lichtenštejna se navíc musel vyrovnat se špatnými proporcemi, nastavenými již za časů pánů z Kunovic. HOLUB, J.: *Zámek v Uherském Ostrohu*, zde s. 350–354.

81 V roce 1619 jsou například zaznamenány přesuny kancelářských sil z Lednice do Bučovic. Mezi účty lze nalézt časté platby za cesty mezi Lednicí a Plumlovem či Prostějovem. Téhož roku přišli na Plumlov Johann Wolf a Gregor Kübler „[…] *weg der Genealogia* […]". Jméno stavitele Giovanniho Baptisty Caroneho je uvedeno k datu 25. září 1619: „[…] *Den 25 dito dem Johann Baptista Carlone Paumaister auf Besoldung 10 fl.* […]." SLHA, H, kart. 77, Hofzahlakten, rok 1619, nefol.

82 Například ke dni 6. července 1625 byla z lichtenštejnské účetní kanceláře vydána platba na cestu geometra z Prahy na panství Kolštejn/Branná a Vízmberk. SLHA, H, kart. 77, Hofzahlakten, rok 1625, nefol.

Obr. 21: Uherský Ostroh, nádvorní arkáda zámku, současný stav (foto Tomáš Knoz)

v Kolštejně/Branné byly starší arkády dotvářeny, přetvářeny nebo nově budovány. Zároveň byla kolem tohoto prvku architektura rabensburského zámku postupně inovována, a to ve své funkční, architektonické i umělecké složce. Uvedené inovace přitom často reagují na mimoumělecké skutečnosti (fortifikace zámku Rabensburg) a jejich transformace do estetické roviny (bosované portály zámku v Rabensburgu). Na druhé straně je z výše uvedeného textu patrné, že tradiční architektonické elementy byly zachovány především u těch zámků, které v následujícím období ztratily rezidenční funkci, zpravidla ve prospěch sídla vrchnostenského úřadu.

Jak dokládá mimo jiné i sbírka lichtenštejnských plánů z Moravského zemského archivu v Brně, pro pochopení a správnou interpretaci všech uvedených skutečností je potřeba v souladu s úvodní otázkou vnímat proměnu funkcí i estetických charakteristik lichtenštejnských zámeckých sídel období renesance a manýrismu nejen v širokém kontextu rozvoje tohoto rodu, posunem od významné panské rodiny rozprostřené mezi jižní Moravou a Dolními Rakousy k přednímu rodu prezentujícímu novou knížecí vrstvu, ale také v dlouhém trvání, včetně různých typů následných „renesancí".

Příloha č. 1: Analýza informací o zámeckých stavbách v lichtenštejnské majorátní knize

Schlossbesitz	**Typus**	**Baucharakter**	**Komposition**	**Geschichte**	**Funktion**
Absdorff	Schloss	Wohl erbaut			
Butschowitz	Schloss				Hoch. Fürstliche Buchhalterey- und Wirtschafts-beamte wohnen
Ebergassing	Schloss	Wohl erbaut	Umb und umb, mit einem Wassergraben versehen		
Eysenberg	Schloss			erbaut in Jahr 1610	Wirtschafts--Beamte wohnen
Eysgrub	Haus				
Feldsberg	Schloss	Wohl erbaut Pfleget zu residiren			Ihre Durchl. der regierende Fürst Residiert
Goldenstein	Schloss				der fordern Theil von Würtschaft Beamten bewohnt, in den Mittlern Theil ist der Bräu--Malz und Dörr--Haus, dann die Binderey, der dritte und vietre Theil ist nicht bewohnt, der letzterner gar verwüstet ist
Hohenstadt	Schloss				Die Würtschaffts Beamte wohnen
Hohenstadt Tatenitz	Schloss				
Jäggerndorf	Schloss				Kammer Burgraf und Würtschafts--Beamte wohnen

Schlossbesitz	Typus	Baucharakter	Komposition	Geschichte	Funktion
Landskron	Schloss				Würtschaffts--Beamte bewohnen
Landskron Neu Schloss	Schloss unweith von der Stadt gegen Rudiksdorff			von früer ausgebrennt und nicht mobliert ist	Nicht bewohnt werden kann
Liechtenstein	Schloss bey den Marckt Liechtenstein				Die Beamte wohnen
Liechtenstein Schellenberg	Schloss	Öed			Öed
Liechtenthall	-				
Lundenburg	Schloss				S. Durchlaut wohnen
Ostra	Schloss	Wohl erbaut			Würtschaftsbeamte wohnen
Plumenau	Schloss		In zwey Theilen	Als das alte Skraweirische Schloss, und das Neue so von May. Fürsten Johann Adam gebaut	
Posoritz	Schloss				Die Beamte logiren
Posoritz Novyhrad	Alte Festung		Mit einer dicken Mauer, in der Mitten ein Brunn		Von einem Jäger bewohnt
Rabensburg	Schloss		Fortifiziert		Würtschaffts--Beamte wohnen
Rabensburg Hohenau	altes Schloss		In quadro gebaut		von Bediennten bewohnt, und zu Erschüttung der herrschaftlichen Körner gebraucht wird, auch vor ein Granitz Haus an Hungarn gehalten

Schlossbesitz	Typus	Baucharakter	Komposition	Geschichte	Funktion
Gut Rostock	Schloss				die Beamte wohnen
Rumburg	Haus		In quadro gebaut		
Steinitz	Schloss				Die Wirtschaffts--Beamte wohnen
Troppau	Schloss In der Stadt				Von dem Schlosshaubtmann, und Wirtschaffts Beamten bewohnt
Trübau					Wirtschaffts--Beamte wohnen
Trübau Tyrnau	Unbe-kanntes und fast Ödes Schloss		Auf einem Burg gelegen		
Wilfersdorf	Schloss	Wohl gebaut	Mit einem Wallgraben umgeben		Amtsmann wohnt

Die liechtensteinischen Schlossresidenzen im Kontext der mährisch-österreichischen Renaissance und des Manierismus Schloss Rabensburg

Die liechtensteinische Architektur der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg entwickelte sich im Kontext der mährischen und österreichischen Architektur, die sich durch eine symbolhafte Sprache und häufig auch durch regionale Besonderheiten (u. a. die Heranziehung lokaler Künstler und ausführender Handwerker) auszeichnet. Karl von Liechtenstein und partiell auch seine Brüder bewegten sich im kulturellen Milieu des mährischen und österreichischen Adels und dessen Schlossresidenzen. Sie sahen sich dabei mit den Residenzen ihrer Freunde bzw. weiterer Repräsentanten der mährischen Renaissancearistokratie konfrontiert und pflegten einen übereinstimmenden bzw. analogen Lebensstil, einschließlich ästhetischer Regeln und Gewohnheiten bei der Errichtungen von Schlossresidenzen. Karl von Liechtenstein kannte offenkundig die Architektur in Mährisch Trübau (Moravská Třebová) noch aus den Zeiten vor der Schlacht am Weißen Berg, als er hier Ladislav Velen von Žerotín aufsuchte; möglicherweise kam er hier in Kontakt zu dem Baumeister Giovanni Maria Filippi, dessen Dienste schließlich die Liechtenstein auf ihren eigenen Schlössern zu nutzen verstanden. Ähnlich war es offenkundig auch im Falle weiterer Architekten und Künstler am liechtensteinischen Hof – Giovanni Giacomo Tencalla – eingeschlossen.

Die qualitativ hochwertige Architektur der Renaissance und des Manierismus lernten die Liechtenstein bereits auf ihren Schlössern kennen, die sie in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts aufgrund ihrer Heiratspolitik und in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts mit Hilfe der Konfiskationen gewannen. In der Zeit des Ständeaufstands vermischten sich offenkundig die Residenzfunktionen der Schlösser im Besitz der Angehörigen der Trias der drei liechtensteinischen Brüder. Im Jahre 1619 wurden deren Familiensitze entweder ganz

konfisziert oder waren gefährdet, während die Güter der Gemahlinnen Karls und vor allem Maximilians von Liechtenstein in relativer Sicherheit blieben. In diesem dramatischen Augenblick tritt uns aus den Quellen auch die Bedeutung der Schlösser in Plumenau (Plumlov) und Prossnitz (Prostějov) entgegen und offenkundig keineswegs zufällig auch der Name des Baumeisters Johann Baptist Carlone.

Das Schloss Rabensburg legt in diesem Kontext Zeugnis ab von der Verknüpfung zwischen aristokratischer Tradition und Innovation, in der die Respektierung der grundlegenden struktiven (und zugleich auch ästhetischen) Elemente der Schlossgebäude (z. B. Innenhofarkade, die das zentrale architektonische Element des Schlosskomplexes verkörpert und die auf die Bedeutung des Geschlechts verweisen kann; in Rabensburg wurde diese Arkade bei den Umbauten respektiert, wenngleich vielleicht in bestimmter Form verändert). In ähnlicher Form wurden die älteren Arkaden vollendet, umgebaut oder in Ungarisch Ostra (Uherský Ostrov), Mährisch Trübau (Moravská Třebová) bzw. in Goldenstein (Kolštejn)/Branná neu errichtet. Zugleich wurde um dieses Element die Architektur des Rabensburger Schlosses schrittweise innoviert, und zwar in ihrem funktionalen, architektonischen und künstlerischen Bestandteil. Die erwähnten Innovationen reagierten dabei häufig auf außerkünstlerische Tatsachen (Fortifikation) und stärkten deren Transformation auf die ästhetische Ebene (Fußportale). Auf der anderen Seite wird aus dem oben erwähnten Text deutlich, dass die traditionellen architektonischen Elemente vornehmlich bei jenen Schlössern erhalten blieben, die in der Folgezeit ihre Residenzfunktion einbüßten, in der Regel zu Gunsten des Sitzes einer obrigkeitlichen Behörde.

Vladimír Maňas

Tušení souvislostí
Hudba na dvoře Karla I. z Lichtenštejna na počátku 17. století ve středoevropském kontextu

Sensing correlations
Music at the court of Charles I of Liechtenstein in the Central European circumstances at the beginning of the 17th century

The study inquires into the short-term existence of the musical body at the court of Charles I of Liechtenstein. Based on the preserved bills and inventory of the Prostějov Chateau from 1608, it follows the latter's genesis, composition and activity. The leader of the ensemble, the German composer Nicolaus Zangius is connected with several environments; beside his original position in Gdansk Zangius also worked at the imperial court in Prague, where he first met Charles I of Liechtenstein, and in Moravia and Silesia. The dedication of Zangius's compositions includes the wider family of Charles the Elder of Žerotín. The circumstances of Zangius's death in Olomouc in 1617 remain unclear.

Key words: court culture, representation, Charles I of Liechtenstein, Nicolaus Zangius

Karel I. z Lichtenštejna patřil mezi nejvýznamnější aristokraty v českých zemích, proto se neobešel bez hudebního souboru jako nezbytné součásti dvora (Hofstaat) v nejvyšších patrech aristokracie. Nabízí se v této souvislosti odkázat na výjimečně obsáhlý soupis hudebnin a hudebních nástrojů sestavený v tehdejší lichtenštejnské rezidenci v Prostějově (publikoval jej Herbert Haupt a v muzikologickém kontextu nebyl dosud náležitě reflektován).[1] Vedoucím lichtenštejnského ansámblu byl německý skladatel Nicolaus Zangius, jehož jméno sice najdeme v základních mu-

1 H a u p t , Herbert: *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Hofstaat und Sammeltätigkeit.* Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Edition der Quellen aus dem Liechtensteinischen Hausarchiv. Textband. Wien – Graz 1983, s. 60–61; t ý ž : *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Hofstaat und Sammeltätigkeit.* Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Edition der Quellen aus dem Liechtensteinischen Hausarchiv. Bd. 2. Quellenband. Wien – Graz 1983, s. 158–163. Na Hauptova zjištění upozornil v českém kontextu M a ť a , Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700).* Praha 2004, s. 242. Petru Maťovi jsem taktéž zavázán za cenné konzultace.

zikologických slovnících, ale jeho pozoruhodná tvorba zůstává dodnes prakticky nepoznaná.[2]

V tomto příspěvku se však hodláme zaměřit na pozoruhodný – byť časově omezený – souběh životů Karla I. z Lichtenštejna (1569–1627) a Nicolause Zangia (1570–1617). Jejich první setkání v roce 1602, či spíše 1603, mělo zásadní význam pro další Zangiovy osudy až do jeho smrti v Olomouci roku 1617, ale také pro kulturní dějiny Moravy na počátku 17. století. Odpovědi na otázky typu Jaké hudební produkce mohli z vlastní zkušenosti znát příslušníci moravské aristokracie? zůstanou nutně v rovině hypotéz, poukážeme však na dosud neznámé Zangiovy kontakty s dalšími významnými aristokraty, dotvářejícími mimo jiné také síť vztahů samotného Karla I. z Lichtenštejna. Přičemž stejně jako v případě pozdějšího knížete, nemají ani ve vztahu k luteránu Zangiovi hranice jednotlivých konfesí větší či vůbec žádný význam.

Klíčové momenty v kariéře Karla I. z Lichtenštejna shrnul v nedávné době Thomas Winkelbauer. Konverze v roce 1599 mu otevřela cestu k nejvyšším úřadům na císařském dvoře v Praze.[3] O jeho kontaktech s císařskými hudebníky svědčí především jedna z posledních knih madrigalů císařského kapelníka Philippa de Monte (devátá kniha šestihlasých madrigalů *Ded. a Carlo Baron di Liechtenstein, Sig. di Hickelspung* [!], *di Veldtsperg etc., Maiordomo maggiore e Conseglier segreto di S. Maesta Cesarea.* Venezia 1603), dedikovaná právě Karlu I. z Lichtenštejna,[4] či množství položek z prostějovského inventáře: instrument (virginal), klávesový nástroj od dvorního varhaníka Charlese Luythona, tištěné a především též rukopisné skladby obou zmíněných hudebníků.[5] Jeho povolání do tajné rady v květnu 1600

2 Blankenburg, Walter – Schröder, Dorothea: *Zangius, Nikolaus.* Grove Music Online. Oxford Music Online [online]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30834 [cit. 3. 8. 2012]. Nahrávky až na výjimky neexistují. Upozornění si zaslouží CD německého ansámblu Singer Pur s názvem *Renaissance am Rhein. Motetten, Lieder und Chanson des 16. Jahrhunderts* (2011), s nahrávkou Zangiova pozoruhodného moteta *Tota pulchra es* ze sbírky *Sacrae Cantiones* (Wien 1612) a písně *Ein Einfalt zu dem Pfarrherr sprach* ze Zangiovy první tiskem vydané sbírky *Etliche schöne teutsche geistliche und weltliche Lieder* (Kölln 1597).

3 Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener.* Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Wien – München 1999, s. 89–93. V širším kontextu císařského dvora se Lichtenštejna dotkl Evans, Robert John Weston: *Rudolf II and His World*: A Study in Intellectual History 1576–1612. London 1973, s. 70. Doposud nepovšimnuta zůstala pozoruhodná italská sbírka ód na oslavu konverze Karla a Maxmiliána z Lichtenštejna. Viz *In catholicae fidei agnitione illustrissimorum ac generosissimorum DD Caroli* [et] *Maximiliani fratrum Baronum a Liechtenstein* [et] *e varia Italorum carmina a Christophoro Ferrario collecta.* Veronae 1601. Uloženo in Moravská zemská knihovna v Brně, sign. ST2-0819.856.

4 Lesure, François – Sartori, Claudio: *Il nuovo Vogel.* Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Pomezia 1977, s. 521. Lichtenštejna si v této souvislosti všímá i Silies, Michael: *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603).* Göttingen 2009, s. 275, 277. Za konzultaci i poskytnutí materiálu jsem zavázán Janu Baťovi.

5 Haupt, H.: *Fürst Karl,* s. 158–163.

následovalo v září téhož roku prozatímní pověření úřadem nejvyššího hofmistra.[6] Z titulu této funkce byl též představeným skupiny dvořanů (Hofdiener) zahrnující také několik hudebníků, kteří nepatřili přímo k císařské kapli (Hans Leo Hassler, Carlo Ardesi, Nicolaus Zangius).[7] V říjnu 1602 Lichtenštejn poprvé odešel od dvora, ovšem vrátil se ještě v prosinci téhož roku. V srpnu 1603 překvapivě opět opustil pražský dvůr a vydal se na svá moravská panství.[8]

Nicolaus Zangius, narozený roku 1570 v severním Německu (pravděpodobně ve Woltersdorfu), vystřídal poměrně velké množství kapelnických postů. První získal v roce 1597 na biskupském dvoře v Iburgu, odkud po dvou letech odešel do hanzovního města Gdaňsk, kde zastupoval nemocného kapelníka místního luteránského mariánského kostela (Marienkirche). Úmrtí manželky a mor v roce 1602 jej přiměly Gdaňsk opustit, svou funkci si však se souhlasem městské rady podržel.[9] Dosud neznámým způsobem získal Zangius na pražském císařském dvoře funkci dvorského služebníka (*„Hofdiener auf zwei Pferden"*). Od října 1602 mu byla císařskou pokladnou vyplácena měsíční odměna ve výši 25 zlatých. Počátky svého pražského angažmá popisuje Zangius v dopise gdaňské městské radě datovaném 7. května 1603 v Augsburgu. Zmiňuje zde svůj tamní zimní pobyt, dedikaci několika svých skladeb císaři a následně údajnou nabídku pozice císařského kapelníka, kterou však nepřijal vzhledem ke svým závazkům v Gdaňsku.[10] Zmíněné dedikované skladby nejsou doloženy a víme, že císařský kapelník Philippe de Monte zemřel až 4. července 1603. Philippe de Monte, narozený roku 1521, však byl v císařských službách již od roku 1568 a o propuštění neúspěšně žádal Rudolfa II. nejpozději o deset let později; po přestěhování císařského dvora do Prahy navíc de Monte žil nejpozději od roku 1586 v domě na Starém Městě a dění v císařské rezidenci se zřejmě příliš neúčastnil.[11]

Ve zmíněném dopise Zangius naznačuje, že se možná vypraví do Benátek, a návrat do Gdaňsku předpokládá až po svátku sv. Michala (29. září) téhož roku. Zangiova přítomnost v Augsburgu však snad souvisí s vydáním sbírky čtyřhlasých světských písní *Kurtz weilige Newe Teutsche Weltliche Lieder* v Kolíně nad Rýnem téhož roku, protože kvůli korekturám zpravidla osobně navštěvoval tiskaře i při jiných příležitostech tohoto druhu.

---

6 Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 58.
7 Hausenblasová, Jaroslava: *Der Hof Kaiser Rudolfs II.* Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612. Prag 2002, s. 260–273.
8 Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 58–59.
9 Zangius, Nicolaus: *Geistliche und weltliche Gesänge.* Ed. Hans Sachs. Wien 1951, s. VII–VIII. Srov. Blankenburg, W. – Schröder, D.: *Zangius, Nicolaus.*
10 Zangius, N.: *Geistliche und weltliche Gesänge*, s. VII–VIII.
11 Lindell, Robert – Mann, Brian: *Monte, Philippe de.* Grove Music Online. Oxford Music Online [online]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40085 [cit. 3. 8. 2012].

Tuto sbírku Zangius dedikoval tehdejšímu osobnímu komorníkovi císaře Rudolfa II. Jeronýmu Makovskému.[12] Pro svůj výsadní vliv na císaře byl však Makovský v říjnu 1603 uvězněn a v následném procesu odsouzen k smrti. Lakonicky řečeno, Zangius si tedy musel najít nového patrona.[13]

V lednu 1604 se Karel I. z Lichtenštejna stal moravským zemským hejtmanem. Snad se v jeho rozhodnutí založit si vlastní „muziku" spojil pražský vliv císařské kapely s potřebou reprezentovat post nejvyššího moravského úředníka. Nejpozději od podzimu 1604, ale vzhledem k naznačeným skutečnostem pravděpodobně dříve (účty z doby před říjnem 1604 chybějí), tedy Karel povolal do svých služeb Zangia jako kapelníka s ročním (?) platem 200 zlatých.[14]

Především dochované lichtenštejnské účty dovolují sledovat vznik hudebního ansámblu – dvorní hudby neboli tzv. muziky (*„Musica"*) – prakticky od úplných počátků. Lichtenštejnský soubor má svým složením s převahou instrumentalistů nejblíže k tzv. rožmberské muzice. Nejde typově o ekvivalent dvorní kapely (složené z hudebníků dvorní kaple), ačkoli je Zangius v pramenech označován jako hraběcí *„Kapellmeister"*, ale spíše o trubačský (pozounérský) ansámbl, jaký nalezneme na císařském dvoře (zde byl na rozdíl od kapely podřízený nejvyššímu štolbovi) nebo ve významnějších městech.[15]

Snad ještě před vznikem samotného souboru, nejpozději během podzimu 1604, vyslal hrabě Lichtenštejn svého nového kapelníka Zangia do Vídně. Je pravděpodobné, že hudebniny nakoupil Zangius osobně u vídeňského kupce Martina Keyla celkem za 124 zlatých.[16] Vzhledem k této obrovské částce a s přihlédnutím k inventáři z roku 1608 se zdá, že Zangius skoupil snad veškeré na trhu dostupné hudební tisky. Tento obrovský objem hudebnin, pokrývající většinu dobových žánrů, může spíše než se všestranností lichtenštejnského ansámblu souviset se snahou

---

12 Zangius, N.: *Geistliche und weltliche Gesänge*, s. VIII.

13 Janáček, Josef: *Rudolf II. a jeho doba*. Praha 1987, s. 393. Viz též Koldinská, Marie – Maťa, Petr (edd.): *Deník rudolfinského dvořana*. Adam mladší z Valdštejna 1602–1633. Praha 1999, s. 349–350.

14 Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 139.

15 Viz Horyna, Martin: *Vilém z Rožmberka a hudba*. In: Bůžek, Václav (ed.): Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků. Opera historica 3. České Budějovice 1993, s. 257–264. Herbert Haupt se o lichtenštejnském ansámblu vyjadřuje nepřesně jako o orchestru. Viz Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 60.

16 Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 140, uvádí chybně sumu 24 zlatých. Srov. Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv (SLHA), kart. H 76, fol. 46r (č. 255). Zangiovi samotnému bylo vyplaceno za cestu 30 zlatých 7 krejcarů. Viz Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 140. V rámci dosavadního výzkumu byly podrobně studovány dochované účty navzdory skutečnosti, že edice Herberta Haupta přináší většinu podstatných a relevantních informací. Herbert Haupt zde však opomíjí detaily, které upřesňují podobu a velikost lichtenštejnského ansámblu (pořízení obuvi a praní prádla pro hudebnické tovaryše), a také přibližné chronologické řazení jednotlivých výdajů, které alespoň částečně vrhá světlo i na nedatované položky.

hraběte vybudovat mj. reprezentativní knihovnu.[17] Prostřednictvím jiného vídeňského kupce, Lazara Henckela, byly pak z Benátek objednány hudební nástroje od jistého Bernarda Rossiho za 54 zlatých.[18] Krátce nato bylo vyúčtováno ještě dalších téměř 10 zlatých za nástroje, které snad Zangius nakoupil osobně. Knihvazač Christoph Bernhardt z Mikulova obdržel patrně ještě před 1. listopadem 1604 11 zlatých 30 krejcarů za vyvázání hudebnin. Na začátku jara 1605 dovezl kočí Bernhadta i s hudebninami na lichtenštejnský zámek v Černé Hoře nedaleko Brna; hrabě zde podle účtů pobýval od konce března téhož roku.[19]

Paralelně se formoval hudební soubor, o jehož velikosti nejlépe svědčí nepřímé zprávy, týkající se nákupu bot nebo oděvu, praní prádla apod. Dne 27. listopadu 1604 bylo zámečníkovi zaplaceno za 12 nových klíčů k místnosti hudebníků („*Music Jungen Cammer*") na zámku v Lednici. Zde bydlelo pohromadě nejspíše 10 hudebních tovaryšů, trubačů, kteří však ovládali i hru na další nástroje. K roku 1605 lze z lichtenštejnských účtů vyčíst nejméně devět jmen těchto mládenců a v květnu téhož roku bylo u prostějovského ševce zakoupeno 12 párů bot pro hudební tovaryše. Vedle nich ke dvoru příslušeli varhaník Daniel Hoffman s ročním platem 35 zlatých,[20] trubač Hans Röttel s vysokým ročním platem 100 zlatých, kapelník Nicolaus Zangius a jeho služebník Ludwig Raidl (Reidl), který byl rovněž hudebníkem. V roce 1606 se v účtech objevuje poprvé také loutnista Petr Kapoun, údajně hudebník císařského dvora, a blíže neznámý hráč na cink jménem Jeroným.[21]

Reprezentativní ansámbl čítající přibližně 14 až 15 hudebníků bohatě dostačoval pro potřeby produkce světské instrumentální hudby, četných intrád a dalších skladeb uvedených v inventáři z roku 1608. Tento dokument dokládá také reprezentativní charakter ansámblu a všestrannost jeho členů. Soubor měl k dispozici celkem tři klávesové nástroje, konkrétně regál a dva virginaly, bezpočet dechových nástrojů, mezi nimi tři trombóny,

---

17 Většina v inventáři identifikovaných hudebnin byla vydána v období patnácti let před rokem 1604. K úplně nejstarším tiskům patří první kniha madrigalů Oratia Vecchiho (Venezia 1583), nejaktuálnější sbírkou pak byly *Neue Intraden* Valentina Hausmana (Nürnberg 1604).

18 Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 140.

19 Tamtéž; SLHA, kart. H 76 (účty z let 1604/1605).

20 Navzdory vysoké frekvenci tohoto příjmení je vhodné připomenout další jeho nositele v řadách hudebníků z počátku 17. století. Ve službách olomouckého biskupa Františka z Ditrichštejna je pro léta 1612 a 1613 doložen varhaník Zikmund Hoffmann. Viz Straková, Theodora: *Vokálně instrumentální skladby na Moravě v 16. a na počátku 17. století.* Časopis moravského muzea 66, 1981, s. 165–178, zde s. 173. Roku 1616 pravděpodobně zemřel Joannes Hoffmann, rektor v Moravské Ostravě, který farnímu kostelu odkázal řadu „partesů", tedy tištěných i rukopisných hlasových knih. Viz Maňas, Vladimír: *Nejstarší zmínky o chrámové hudbě v Moravské Ostravě.* Opus musicum 35, 2003, č. 1, s. 2–6, zde s. 4. Konečně k roku 1630 se mezi sedmi zpěváky vévody Albrechta z Valdštejna nacházel i basista Daniel Hoffmann. Viz Národní archiv, 67/33, kart. 47, fol. 57v, 65v.

21 SLHA, kart. H 76. O Kapounově údajné příslušnosti k císařskému dvoru se zmiňuje Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 60.

dulcian a celkem 23 různých typů cinku, a také 13 smyčcových nástrojů. Pro plenérové hraní se užívalo zejména dvouplátkových dechových nástrojů s průrazným zvukem – šalmaje, krumhornů, pumortu a raketlu. Zarážející je také množství trompet, sloužících především k intrádám. K roku 1608 jich inventář eviduje celkem 24 a zmiňuje rovněž nezbytný pár tympánů a taftové závěsy k nástrojům s vyšitým knížecím erbem.[22]

Hudebniny i hudební nástroje jsou nezvěstné a nepodařilo se zatím doložit ani jejich případnou evidenci v mladších pramenech. Prostřednictvím dostupných knihovních katalogů, soupisů hudebních pramenů (RISM) ani rešerší ve vídeňském knížecím archivu se sice nepodařilo vypátrat případné dochované hudebniny (především velkoformátové hudební tisky by byly snadno identifikovatelné dle lichtenštejnského znaku na deskách), ovšem výzkum orientovaný tímto směrem je teprve na začátku.[23]

Nezodpovězena zatím zůstává otázka, jakým způsobem byly prováděny četné madrigaly či liturgické skladby, zejména pak latinská moteta kapelníka Zangia. V prostějovském inventáři je jim věnován samostatný oddíl (*„Muteten Nicolai Zangii geschribene auf schar dekhen“*):[24] vedle 13 motet pro šest hlasů, z části vydaných roku 1612 ve Vídni (viz níže), zde figuruje ještě dalších 26 motet pro sedm až šestnáct (!) hlasů, dnes z větší části neznámých či nedochovaných.[25] Vyšší hlasy bývaly obsazovány některými z hudebních tovaryšů, tedy pokud měli ještě před mutací nebo zpívali falzetem. Přinejmenším v Černé Hoře se na interpretaci liturgické hudby mohl podílet tamní žákovský sbor se svým rektorem, odměněným Lichtenštejnem za zpěv na Boží hod vánoční roku 1604 (3 zlaté 30 krejcarů),[26] ovšem podobnou situaci lze předpokládat i v Prostějově či ve Valticích. Větší množství indicií napovídá tomu, že ansámbl s Lichtenštejnem poměrně často cestoval, a proto musel být soběstačný. Na druhou stranu se s využitím klávesového nástroje (positivu, regálu, virginalu) a loutny dalo zahrát více hlasů najednou a bohatý instrumentář i určité rysy Zangiova kompozičního přístupu navíc dávají tušit, že ve shodě s dobovou praxí byl i v případě liturgických skladeb využíván soubor cinků a tromborů.

---

22 Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 162–163. Ostatně ještě v kostelních účtech 18. století se běžně vyskytují poměrně vysoké výdaje nejen za nástroje samotné, ale také za zdobené zlacené šňůry k trompetám.

23 Bohatta, Hanns: *Katalog der in den Bibliotheken der regierenden Linie des fürstlichen Hauses von und zu Liechtenstein beefindlichen Bücher aus dem XVI.–XX. Jahrhundert*. Bd. 1. Wien 1931; Holíková, Pavla: *Knihovní fondy liechtensteinské primogenitury a zámecká knihovna v Lednici*. Zprávy památkové péče 72, 2012, č. 5, s. 338–343.

24 Haupt, H.: *Fürst Karl*.

25 Některé skladby uvádí Eitner, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen--Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 5. Leipzig 1904, s. 326–327. Šest latinských kompozic se dochovalo v rámci bardějovské sbírky hudebnin. Viz Murányi, Robert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. Deutsche Musik im Osten. Bd. 2. Bonn 1991.

26 SLHA, kart. H 76, fol. 66v.

Zejména Zangiova vícesborová moteta však mohla vzniknout v souvislosti s jeho paralelní, byť nedůsledně vykonávanou funkcí kapelníka v gdaňském mariánském kostele, kde je doloženo velké množství vícesborových kompozic, souhlasných s tehdejšími aktuálními trendy.[27]

Pravděpodobně jednou z prvních příležitostí, kdy mohla hraběcí muzika pod Zangiovým vedením zvýšit lesk svého chlebodárce a zároveň vstoupit do povědomí moravské šlechtické reprezentace, souvisí s Bočkajovým povstáním. Kvůli ohrožení východních hranic Moravy svolal Karel I. z Lichtenštejna z titulu zemského hejtmana zemský sněm do Uherského Hradiště na 15. května 1605, přičemž sám se tam odebral již dříve.[28] Od května až do července pronikaly uherské oddíly na Moravu a plenily zde. Dobytí a vypálení Skalice moravským vojskem na konci června bylo jen polovičaté. Teprve 1. srpna se české, moravské a císařské jednotky, včetně vojska kardinála Ditrichštejna, spojily, vytáhly znovu proti Skalici a 6. srpna ji dobyly.[29] Tato posloupnost je důležitá vzhledem k tomu, že teprve 29. července (pokud jde o datum odjezdu) byly Zangiovi a dalším desíti osobám na koních (celé muzice) vyplaceny výlohy na cestu z Uherského Hradiště do severomoravského Úsova, tedy další lichtenštejnské rezidence v bezpečné vzdálenosti od místa válečného konfliktu.[30] Domníváme se, že pravděpodobná přítomnost Lichtenštejnova hudebního souboru v místě konání zemského sněmu je klíčová i z hlediska dalších Zangiových kontaktů na Moravě. Dosud se však nepodařilo prokázat, že by Zangius nebo některý z dalších lichtenštejnských hudebníků působil také ve službách dalšího mocného Moravana s vlastním rozsáhlým dvorem, kardinála Ditrichštejna. O jeho dvoře v předbělohorském období je známo jen málo, ale lze předpokládat, že již v této době měl kardinál zájem především o italské hudebníky a na překážku by byla taktéž Zangiova luteránská konfese.[31]

Podle dvorských účtů zastával Zangius spíše formální funkci císařského dvorského služebníka (Hofdiener) do konce roku 1605, ačkoli plat si vyzvedl v roce 1604 a posléze ho od roku 1607 inkasoval každoročně až do října 1610.[32] Vzhledem k běžným zpožděním ve vyplácení odměn z císařské pokladnice tak lze alespoň předpokládat určitou pravidelnost

27 Za laskavé upozornění jsem zavázán Janu Baťovi.

28 Kameníček, František: *Zemské sněmy a sjezdy moravské*. Jejich složení, obor působnosti a význam od nastoupení na trůn krále Ferdinanda I. až po vydání obnoveného zřízení zemského (1526–1628). Díl 2. Brno 1902, s. 370. V širším kontextu viz například Tenora, Jan – Foltynovský, Josef: *Bl. Jan Sarkander*. Jeho doba, život a blahoslavení. Olomouc 1920, s. 116 n.

29 Tamtéž.

30 Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 148.

31 Viz Brázdová, Lucie: *Hudba a kardinál Dietrichstein 1599–1636*. Olomouc 2012, s. 91. Lucie Brázdová zde bez významnější opory v pramenech předpokládá, že Zangius mohl vstoupit do služeb kardinála Ditrichštejna, případně se stát jeho kapelníkem. Neví však o Zangiově angažmá v lichtenštejnských službách.

32 Zangius, N.: *Geistliche und weltliche Gesänge*, s. VIII–X.

Zangiových návštěv Prahy v době, kdy se opět vydal na cesty. V lichtenštejnských službách byl Zangius prokazatelně ještě v roce 1606, ale pro další roky jednoznačné doklady chybějí a zdá se, že jeho angažmá přinejmenším postrádalo onu dřívější intenzitu. V roce 1607 se načas vrátil, již podruhé ženatý, k původnímu místu kapelníka v Gdaňsku.[33] To však záhy opustil a o rok později je doložena jeho přítomnost na dvoře vévody Filipa Julia ve Štětíně.[34] V roce 1609 vyšla v pražské oficíně Mikuláše Štrause luxusní velkoformátová sbírka mší již zmíněného dvorního varhaníka Charlese Luythona (věnovaná císaři) s přívazkem Zangiova šestihlasého *Magnificat*.[35] V témže roce Zangius vydal ve Vratislavi jedno ze svých příležitostných motet, které má však zásadní význam v moravském kontextu. Osmihlasé *Epithalamia in honorem nuptiarum…* bylo totiž určeno pro příležitost svatby Hynka mladšího Bruntálského z Vrbna a Bohunky, dcery Karla staršího ze Žerotína.[36]

K 27. březnu 1610 je datován dopis, který Jan Diviš ze Žerotína, Karlův mladší bratr, adresoval právě Zangiovi (*„mein insonders lieber herr Zangi“*). Komorník arciknížat Matyáše a Maxmiliána měl totiž na své rezidenci v Židlochovicích přivítat knížete Jana Jiřího Krnovského. Pro tento účel mu Zangius vyjednal zapůjčení dvou lichtenštejnských hudebníků (*„zwey Jungen, so guete Musici“*); více jich v danou chvíli neměl kníže k dispozici. Závěrem dopisu Jan Diviš Zangia výslovně upozorňuje, že sám nevlastní žádné hudební nástroje, což je ostatně u kalvínsky orientovaného aristokrata vcelku pochopitelné.[37] O to více však překvapuje, že právě Jan Diviš byl adresátem dedikace Zangiova vídeňského tisku z roku 1611, dalšího dílu tříhlasých německých světských písní (*Ander Theil Deutsche Lieder mit drey Stimmen*)![38] Zangius patrně za toto věnování očekával finanční odměnu. Ostatně i poslední doložený kontakt s Lichtenštejny mohl souviset s obdobnou, v tomto případě spíše jen osobní dedikací: dne 29. května 1611 mu byla z příkazu Maximiliána z Lichtenštejna (avšak z pokladny jeho bratra Karla) vyplacena odměna 50 zlatých a 20 krejcarů (*„auss befelh herrn Maximiliani herrn von Liechtenstein per welcher ihr g. ime verehrt haben“*).[39]

---

33 Tamtéž, s. X.
34 Tamtéž.
35 RISM A/I Z 38; Lindell, Robert: *Music and patronage at the court of Rudolf II.* In: Kmetz, John (ed.): Music in the German Renaissance. Cambridge 1994, s. 254–271, zde s. 265.
36 Zangius, Nicolaus: *Epithalamia in honorem nuptiarum* […] *Dn: Hyneck Iunioris Baronis a Wirben & Freudenthal* […] *neonymphi, et* […] *Baronissae a Zierotin* […] *Caroli, senioris Baronis a Zierotin* […] *filiae neonymphae, septem et octo vocum composita.* Breslau 1609. Viz RISM A/I Z 39.
37 Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Rodinný archiv Žerotínové Bludov, kn. č. 19, inv. č. 392, fol. 54.
38 Zangius, N.: *Geistliche und weltliche Gesänge*, s. X. Viz RISM A/I Z 40.
39 Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 174.

V roce 1612 vydal Zangius, opět ve Vídni, svou jedinou sbírku šestihlasých motet pod tehdy běžným titulem *Cantiones Sacrae*. Tušení souvislosti je v dané situaci nasnadě, protože tuto sbírku Zangius dedikoval Hynku mladšímu Bruntálskému z Vrbna, a nová dedikace tak nepřekročila hranice širší žerotínské rodiny.[40] S výjimkou samotného svatebního moteta a zmíněné sbírky však nejsou doklady kontaktů tohoto agilního šlechtice, který bohužel zemřel již v roce 1614, a neusazeného Zangia, který zřejmě stále hledal nového patrona, známé.

K opsání kruhu již chybí jen několik málo údajů. O Letnicích roku 1612 vstoupil Zangius do služeb braniborského kurfiřta jako kapelník, údajně s vysokým ročním platem 1 000 zlatých.[41] Mimochodem, bratrem Zangiova nového zaměstnavatele v osobě kurfiřta Jana Zikmunda byl zmíněný host Jana Diviše ze Žerotína, kníže Jan Jiří Krnovský. V novém působišti využíval Zangius starých kontaktů. Do Berlína s ním přišli čtyři trubači z Prahy, v následujícím roce bylo přijato dalších 24 nových hudebníků a v letech 1614–1616 je na berlínském dvoře doložen jako host také lichtenštejnský trubač Mikuláš Rašek.[42]

Samotný Zangius, kapelník zaměstnaný na několika významných středoevropských dvorech, se ze zatím neznámých důvodů vydal v létě 1617 zpět na Moravu (nový kapelník nastoupil v Berlíně až v únoru 1619). V knize pozůstalostí olomouckých měšťanů je k 15. červnu téhož roku datován soupis skrovné pozůstalosti hudebníka („*musicus*“) Nicolause Zangia, z níž kromě pouhých čtyř zlatých na hotovosti zaujme snad jen truhla s různými dopisy jako jisté „*memento umbrae*“.[43]

Zatímco poměrně velké množství jmen a údajů v účtech z let 1604–1606 svědčí o tehdejší aktivitě ansámblu, pro následujících léta nelze jeho činnost vzhledem k absenci lichtenštejnských účtů za období 1607–1609 rekonstruovat, a určitým vodítkem tak zůstávají Zangiovy neklidné a dosud ne zcela objasněné osudy. Zřejmě už od roku 1610 význam i rozsah lichtenštejnské „muziky“ postupně upadaly. V lednu a v únoru byl definitivně vyplacen hudebník Ludwig Raidl, dřívější Zangiův sluha, a soubor nejspíše vedl loutnista Petr Kapoun. Z trubačů zůstali na dvoře po roce 1610 zřejmě jen jistý tovaryš Tomáš (Tomaschko, asi do roku 1615), Vítek Křístek, Jiří Slavíkovský (jako komorníci byli vypláceni ještě v roce 1617) a zmíněný

40 Zangius, Nicolaus: *Cantiones sacrae (quae vulgo motetas vocant) quae tam viva voce, quam omnis generis instrumentis in laudem & honorem dei ter opt. max. usurpari solent, sex vocum, musicis numeris absolutae & in lucem editae.* Wien 1612. Viz RISM A/I Z 45. Jediný známý kompletní exemplář, zahrnující šest hlasových knih, je dochován ve vídeňské městské knihovně (Wienbibliothek im Rathaus, sign. LQD0731389).

41 Zangius, N.: *Geistliche und weltliche Gesänge*, s. XI.

42 Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 36.

43 Straková, T.: *Vokálně instrumentální skladby*, s. 173–174. K soupisu pozůstalosti viz Státní okresní archiv Olomouc, Archiv města Olomouc, kn. č. 122, fol. 166r–v.

Mikuláš Rašek (Nicolas Raschek).[44] Poslední tři se v lichtenštejnských účtech objevují již v roce 1605, resp. 1606.[45] Klíčový význam mají v tomto ohledu dva seznamy lichtenštejnského knížecího dvora (Hofstaat), pravděpodobně z let 1611/1612 a 1616. Ve starším soupisu nalezneme trubače Mikuláše, Vítka a (Jiřího) Slavíkovského jako příslušníky *„Cammerpartey"*. Podle mladšího dokumentu náležel Raškovi roční plat ve výši 40 zlatých a dalším třem (?) trubačům ve výši 20 zlatých. Podle účtů se dvůr po roce 1618 ještě ztenčil.[46] Doložené výdaje na hudbu se tak ve dvacátých letech 17. století týkají téměř výhradně varhaníků, v menší míře též trubačů a v roce 1625 byl po dlouhé době znovu odměněn loutnista Petr Kapoun.[47]

Z výše uvedených důvodů se zdá, že větší hudební ansámbl fungoval na dvoře Karla I. z Lichtenštejna pouze v prvním decenniu 17. století. Byl nad poměry dobře vybaven rozsáhlým repertoárem. Ten však zřejmě neodpovídal skutečně prováděným skladbám, ale spíše reflektoval šíři tištěných hudebnin dostupných v soudobé střední Evropě a rovněž – alespoň v náznacích – hudební dění na císařském dvoře v Praze. Snad ještě pozoruhodnější je velkorysá sbírka hudebních nástrojů, na které ovšem záhy – do deseti let od jejich pořízení – patrně neměl kdo hrát. Dosud nepříliš zmapované angažmá Nicolause Zangia v lichtenštejnských službách otevírá otázky týkající se především kulturního rozhledu a kontaktů moravské aristokracie, respektive recepce rudolfínského kulturního dění v dědičných zemích a jeho provázanosti s širším středoevropským kontextem (Berlín, Vratislav, Gdaňsk).

Eine Vermutung der Zusammenhänge

Musik am Hofe Karls I. von Liechtenstein zu Beginn des 17. Jahrhunderts in mitteleuropäischen Zusammenhängen

Das Inventar des Prossnitzer Schlosses aus dem Jahre 1608 enthält unter anderem ein umfangreiches Verzeichnis von Musikalien und Musikinstrumenten, die innerhalb von wenigen Jahren zuvor für die Zwecke des neu entstandenen Musikensembles Karls I. von Liechtenstein angefertigt worden war. Als führender Musiker trat hier der deutsche Komponist Nicolaus Zangius hervor, der zur gleichen Zeit das Amt des Kapellmeisters in der Marienkirche in Danzig ausübte und der darüber hinaus als Höfling Kaiser Rudolfs II. eine Entlohnung erhielt. Mit Blick auf die bisherigen minimalen Nachrichten über das musikalische Geschehen an den Höfen des mährischen und schlesischen Adels zu Beginn des 17.

44 V účtech se sporadicky objevují také výdaje spojené s nákupem trompet: v roce 1610 10 zlatých za nástroj pro trubače Vítka a v roce 1615 70 zlatých za stříbrnou (!) trumpetu. Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 61.

45 SLHA, kart. H 76.

46 Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 356–358. Dále viz SLHA, kart. H 47 (soupis pro léta 1611/1612); kart. H 2 (soupis pro rok 1616). Za laskavé poskytnutí těchto dvou cenných soupisů a další rady jsem zavázán Thomasi Winkelbauerovi.

47 Pro léta 1622–1623 je doložen jako varhaník Georg Sigl, k roku 1625 pak Tobias Justinidas. Haupt, H.: *Fürst Karl*, s. 61.

Jahrhunderts erscheinen Zangius' Aktivitäten um so interessanter, zumal die Widmungen seiner gedruckten Kompositionen für Hynek d. J. von Freudenthal und Würben(thal) sowie Jan Diviš von Žerotín bestimmt waren. Wenngleich Zangius seinen Lebensabend in der Funktion eines Kapellmeisters des Berliner Kurfürsten verbrachte, starb er unter ungeklärten Umständen im Jahre 1617 in Olmütz. Karl I. von Liechtenstein beschäftigte zwar auch nach Zangius' Weggang Musiker (Trompeter, Organisten), freilich zu keinem Zeitpunkt mehr in einem solchen Umfang wie im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.

Miroslav Kindl

Nizozemští umělci druhé poloviny 17. století ve službách knížat Lichtenštejnů ve Valticích*

Netherlandish artists in the service of the Liechtenstein princes in Valtice in the second part of the 17th century

Charles Eusebius of Liechtenstein and his son John Adam Andrew were excited art collectors, indefatigable builders and enlightened theoreticians who in course of their almost ninety-year rule gathered numerous artistic works. The collection of images installed under Charles Eusebius in the Valtice Gallery and under John Adam Andrew partly transferred to Vienna also contained many works by living artists, mainly Netherlandish painters, working in Central Europe. The present article inquires into the history of the Liechtenstein collections in Valtice closely focusing on the pieces of Netherlandish origin. Combining the study of the written sources with the collection of paintings preserved in the chateau, the author attempts to clarify the fates of the images and their painters suggesting several new attributions.

Key words: the Netherlands, Baroque painting, Valtice, Charles Eusebius of Liechtenstein, John Adam Andrew of Liechtenstein, Frans van der Steen, Nicolaus van Hoy, Jan van Ossenbeeck, Frans Geffels, Hans de Jode, Renier Meganck, Jacob Toorenvliet, Jan Thomas, Frans de Neve, Johann Baptist Cordua

Druhá polovina 17. století je pro středoevropský dějepis umění stále z velké části tmavým místem, které se pouze občas podaří trochu osvětlit. V této době se na vídeňském císařském dvoře scházeli významní mecenáši z řad dvorské aristokracie s dovednými umělci různých národností a plnili své nově zřizované obrazárny díly zakoupenými přímo v uměleckých dílnách či prostřednictvím obchodníků s uměním. Nizozemští umělci sehrávali v druhé polovině 17. století na obou těchto polích, jak uměleckém, tak obchodnickém, důležitou úlohu. Ve službách císaře a bohaté aristokracie suplovali nedostatek kvalitních domácích tvůrců a do válkou zbídačeného středoevropského prostoru přinesli nejnovější umělecké trendy z významných dobových center. První větší vlna přílivu nizozemských umělců do střední Evropy souvisí s návratem arcivévody Leopolda Viléma z Bruselu v roce 1656. Arcivévoda si kromě úchvatné obrazové sbírky přivezl do Vídně řadu umělců, malířů a rytců, kteří se v hlavním městě usadili, založili zde prosperující dílny, oženili se, zplodili

* Příspěvek vznikl za částečné finanční podpory Univerzity Palackého v Olomouci.

potomky a zemřeli. Právě v druhé polovině 17. století lze v podunajské metropoli vysledovat cosi, co bychom s trochou dobré vůle mohli nazývat nizozemskou uměleckou obcí. Malíři, rytci, nakladatelé a zlatníci, všichni původem z Nizozemí, si navzájem svědčili na svatbách a stávali se kmotry dětí svých kolegů. Sdíleli apartmány a dozajista i dílny. Spolupracovali na mnoha zakázkách a konečně se potkávali ve dvorských službách, kde se představovali bohatým mecenášům.

Ještě z místodržitelského dvora v Bruselu se znali Nicolaus van Hoy (* Antverpy 1631, † Vídeň 1679), Frans van der Steen a Jan van Ossenbeeck. Zatímco, měřeno dvorskou kariérou, nejúspěšnější Nicolaus van Hoy pro Lichtenštejny přímo zřejmě nikdy nepracoval, další dva, Frans van der Steen a především Jan van Ossenbeeck, jsou v knížecích službách několikrát doloženi; ať už prostřednictvím sbírkových položek, přímou objednávkou, či dokonce zmínkou v korespondenci.

Krátce po svém příjezdu do Vídně v roce 1656 zažádal **Frans van der Steen** (* Antverpy okolo 1625, † Vídeň 1672) dvorskou kancelář o hofquartier (ubytování) a ve stejném roce byl jmenován dvorním rytcem císaře Ferdinanda III. s ročním příjmem 1 200 zlatých. Tato částka byla příští rok redukována na 800 zlatých. V lednu 1662, společně s kolegou-malířem Janem de Herdt, svědčil na svatbě malíře Hanse de Jode (taktéž doložen v lichtenštejnských sbírkách), roku 1667 se se svou ženou účastnil křtu dcery kolegy-rytce Martina van der Bruggen a konečně roku 1670 s císařským vydavatelem a knihtiskařem Johannem Baptistou Hacquem křtu syna stejného umělce.[1] Ačkoli je dnešnímu bádání van der Steen znám pouze coby zručný rytec, archivní zprávy jej znají také v roli malíře. V lichtenštejnských účetních knihách se dozvídáme, že v srpnu 1665 mu bylo vyplaceno 465 zlatých za obrazy, v září téhož roku 120 zlatých a v červenci 1667 dalších 34 zlatých a 30 krejcarů za pět obrazů.[2] S dnešním stavem poznání jeho malířského díla a ze stručných účetních informací nejsme schopni v lichtenštejnských sbírkách identifikovat ani jednu jeho prokazatelnou malířskou realizaci.

Jan van Ossenbeeck (* Rotterdam 1623–1624, † Vídeň 1674) spolupracoval v Bruselu roku 1656 s van Hoyem a van der Steenem na *Theatrum Pictorum*, grafické dokumentaci sbírek arcivévody Leopolda Viléma. S van Hoyem poté pobýval v Římě a také u něj nalezl střechu nad hlavou, když se na konci padesátých let objevil ve Vídni, kde se prosadil jako rytec a malíř. Francouzský cestovatel Balthasar de Monconys se s ním setkal 14. března 1664 a poznamenal si, že velice dobře imituje styl skupiny malířů, jejímž

1 Haupt, Herbert: *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770.* Ein Handbuch. Innsbruck 2007, s. 688.

2 Haupt, Herbert: *Von der Leidenschaft zum Schönen.* Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Wien – Köln – Weimar 1998, s. 75 (heslo 842), s. 77 (heslo 858), s. 82 (heslo 926).

hlavním reprezentantem byl Pieter van Laer, zvaný Il Bamboccio.[3] Podobná slova volil Joachim von Sandrart: *„Obgedachter von Hoje brachte mit sich von Rom einen/ genannt Ossenbeck/ der die fast unvergleichliche Manier Bambots in Ausbildung allerley Bäurischer täglichen Begebenheiten/ Landschaften/ und allerley Arten von Thieren an sich hatte/ die er verwunderlich/ natürlich und wol verstanden/ derenthalben er bald sehr berühmt und allenthalben beliebt worden/ auch ißt annoch in Regenspurg wohnhaft seyn solle.“*[4] Jedním z vrcholů Ossenbeeckovy kariéry byl titul dvorního malíře, který získal v roce 1670.[5] Umělecký vkus vídeňského dvora a středoevropské aristokracie doznal za několik málo desetiletí velkých změn. Pieter van Laer, přezdívaný Bamboccio, jeden z nejdůležitějších nizozemských umělců aktivních v první polovině 17. století v Římě, se v roce 1639 marně pokoušel o audienci u císaře Ferdinanda III., kterému chtěl představit žánrový obraz žebráka. Ačkoli se za něj přimlouval dvorní malíř Frans Luyckx, byl van Laer striktně odmítnut.[6] O méně než třicet let později se malíř, jehož malířský výraz je van Laerovým formován, stal vyhledávaným a uznávaným umělcem a jeho díla se stala součástí jak císařské obrazárny, tak aristokratických sbírek.

Účetní knihy Karla Eusebia z Lichtenštejna vypočítávají velké množství Ossenbeeckových obrazů, které kníže pro obrazárnu ve Valticích zakoupil.[7] Během července 1667 zaplatil 234 zlatých za několik pláten a o rok později urgoval obraz, který si objednal přímo v umělcově dílně. Dne 13. října 1668 pověřil z Valtic svého vídeňského správce Matthiase Schustera, aby vyhledal a jeho jménem pozdravoval malíře *„Ohsenbekh*[a]“, který Jeho Milosti slíbil obraz *Procesí se sv. Antonínem a zvířaty.* Správce se měl zeptat, zda malíř obraz už dokončil a zda již také namaloval pro knížete něco dalšího pěkného. K tomu dodal: „[…] *massen wier ihn alzeit ersuchen, etwas schönes vor uns zue machen.“*[8] V případě, že již Ossenbeeck nežije v bytě císařského komorního malíře van Hoye na Juedenplatz, měl se Schuster přeptat na místo, kde by ho mohl zastihnout. Správce odpověděl již o dva dny později a od Ossenbeecka vyřizoval pozdravy a omluvy. Obraz nedodal proto, že byl plně zaměstnán rytím císařského jezdeckého baletu; práci

3 De Monconys, Balthasar: *Journal de voyages de Monsieur de Monconys.* Tom. 2. Lyon 1666, s. 372. K Janu van Ossenbeeckovi nejrecentněji Morsbach, Christiane: *Die Genrebilder der in Wien und Umgebung wirkenden niederländischen Zuwanderer Jan van Ossenbeeck (1624–1674), Jan Thomas (1617–1678), Johann de Cordua (um 1630?–1698/1702?) und Jacob Toorenvliet (1635–1719).* Acta historiae artis Slovenica 11, 2006, s. 47–69.

4 Von Sandrart, Joachim: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey--Künste.* Bd. 2/III. Nürnberg 1675, cit. s. 313

5 Haupt, H.: *Das Hof- und Hofbefreite*, s. 620.

6 Heinz, Günter: *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts in Österreich.* Alte und Moderne Kunst 9, 1964, s. 12.

7 Ke sběratelské činnosti knížete Karla Eusebia viz Slavíček, Lubomír: *„Sobě, umění, přátelům“.* Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939. Brno 2007, s. 95–118.

8 Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen,* cit. s. 193 (heslo 1559).

na obraze pro knížete však již započal.[9] Podobné urgence se Ossenbeeck dočkal ještě v prosinci téhož roku. Kníže napsal Schusterovi, aby se znovu zastavil u malíře a zařídil zaslání dvou již dříve slíbených obrazů, přestože ví, že *Procesí se sv. Antonínem a zvířaty* stále není namalováno. Kladl správci na srdce především správné a důkladné zabalení pláten před transportem. Správce své povinnosti splnil o čtyři dny později. Dne 24. prosince psal knížeti, že je vše připraveno k odeslání a že vše zařídil přesně dle jeho přání. Nevíme, zda se kníže obrazu se sv. Antonínem nakonec dočkal. Další zprávy zmiňující malířovo jméno se objevují již jen v účetních knihách jako platební či inventární položky.[10] Dnem 26. března 1673 je datován list císařského komorníka, komorního malíře císařovny vdovy Elleonory a inspektora císařské obrazárny Christopha Laucha, kterým malíř knížeti nabízel k prodeji díla z vlastního kabinetu. Nechyběl mezi nimi ani Ossenbeeck, respektive dvě krajiny od Volkhardta (snad Nicolause Volckerta) štafírované Ossenbeeckem, z nichž jedna je blíže určena jako *„mit einem wasserfahl"*. Malíř zemřel ve věku 50 let ve Vídni dne 30. března 1674 ve Franz Füllinger Haus na Riemerstraße.[11] Valtická sbírka byla ale jejím majitelem o malířova plátna rozšiřována i nadále. Zajímavou zmínku objevíme v korespondenci Karla Eusebia s císařským komorníkem Wolfem Wilhelmem Praemerem, v níž kníže chválí obraz Praemerovy dcery a označuje jej za *„auf des Ossenbekh manir, einheimbische thier undt figirl zu machen"*.[12]

Od roku 1673 spolupracoval Karel Eusebius s nizozemským malířem Renierem Meganckem. Podnikavý umělec vstoupil s knížetem do obchodního kontaktu a do roku 1684 mu prodal desítky pláten různé provenience. V srpnu 1677 to bylo celkem 12 obrazů Jana van Ossenbeecka, bohužel bez bližšího určení.[13] O měsíc později nabídl knížeti obrazy svobodný pán Johann Karl von Eck und Hungersbach. V seznamu se znovu objevily čtyři krajiny Nicolause Volckerta, štafírované Ossenbeeckem, dále pak žánrové obrazy *Staré stavení s dobytkem* a *Vlašská taverna*. O několik málo dní později mu nabídl blíže neurčený obraz (*„Une piece de Ossenbecq"*) císařský obchodník Peter Bousin, tentokrát za vysokou sumu 200 zlatých.

---

9 Jezdecký balet předvedený na nádvoří Hofburgu ve Vídni v lednu 1667 při příležitosti svatby císaře Leopolda a infantky Markéty Terezy Španělské. Na grafické dokumentaci spolupracovali Nicolaus van Hoy, Frans van der Steen a Jan van Ossenbeeck; vydáno roku 1668 jako Sbarra, Francesco: *Sieg Streitt dess Lufft vnd Wassers*. Wien 1668. Více viz in Fidler, Petr: *La Contessa dell'aria e dell'acqua*. Zum Zeit- und Raumbegriff einer Barockperformance. In: Bůžek, Václav – Král, Pavel (edd.): Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku. Opera historica 8. České Budějovice 2000, s. 359–379.

10 Archivní zprávy viz in Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, seznam ve jmenném rejstříku na s. 568.

11 Haupt, H.: *Das Hof- und Hofbefreite*, s. 620.

12 Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, cit. s. 230 (heslo 1633).

13 Čtyři střední plátna po 100 tolarech, čtyři menší plátna po 80 tolarech a čtyři ještě menší plátna po 35 tolarech.

Sběratelská aktivita Karla Eusebia dosáhla v těchto letech vrcholu. Již v říjnu mu dvorní malíř Johann Spillenberger představil svou kolekci, z níž prodával za 45 tolarů Ossenbeeckovu *Krajinu se zvířaty*. V únoru následujícího roku mu Franz von Imstenraed, malíř a obchodník s uměním, nabídl kabinet čítající více než 40 obrazů. Od Ossenbeecka se v něm nacházely celkem tři obrazy: dvě stafáže v krajině neznámého malíře Hermela a jeden vlastní obraz opět bez bližšího určení. Svobodný pán Johann Karl von Eck und Hungersbach nabídl knížeti více než 70 obrazů znovu v březnu roku 1679. Kníže zakoupil pouze 20 položek, z nichž nejdražší, v ceně 400 zlatých, představoval obraz Jana van Ossenbeecka s námětem *Statek s dobytkem*. Vedle tohoto, rozměry zřejmě většího plátna zakoupil také za 60 zlatých *Zvěstování pastýřům*, doslova „*Wie der engl dem hierten erscheint*".[14] O několik málo dní později mu učinil svobodný pán novou nabídku, přičemž se snažil prodat další tři Ossenbeeckovy obrazy: údajný historický kousek s pastevci v krajině, plátno s rozličným dobytkem a desku se stavením a dvěmi koňmi. V tomtéž měsíci nabídli knížeti za 60, respektive 15 tolarů Ossenbeeckovy obrazy ještě císařský polní komisař Christian Scharrer von Frieseneck a malíř skla Gerhard Jansen, oba opět bohužel bez bližšího určení námětu.

Další nákupy žánrových obrazů tohoto malíře uskutečnil až syn Karla Eusebia, Jan Adam Ondřej.[15] V květnu 1707 zakoupil blíže neurčený Ossenbeeckův obraz od malíře Franze Wernera Tamma za částku 75 zlatých. Roku 1709 pak císařský komorní malíř a rytec Jakob Männl restauroval za 36 zlatých sedm Ossenbeeckových obrazů. Na prvním umyl a vylepšil zhnědlý lak, na druhém připevnil poškozené plátno na nové a opravil trhliny, na třetím (obraze s dobytkem stojícím ve vodě) upravil lak a přemaloval nebe, podobně jako na čtvrtém, pátém, šestém a sedmém. V knížecí pozůstalosti z vídeňského paláce na Herrengasse z roku 1712 je vyjmenováno celkem deset pláten Jana van Ossenbeecka, naštěstí i s tematickým určením. Prvním je téměř loket široký a více než půl lokte vysoký obraz zobrazující pasoucí se krávu s dalším dobytkem; druhé, trochu větší, plátno představuje večerní výjev, na kterém vede muž koně do vody; třetím je téměř loket široký a tři čtvrtě lokte vysoký obraz znázorňující krávy a ovce před horou; čtvrtým téměř loket široký a tři čtvrtě lokte vysoký výjev s krávami a ovcemi ležícími před stodolou; pátým tři čtvrtě lokte široký a více než loket vysoký obraz znázorňující stádo krav a ovcí; šestým trochu vyšší obraz, na kterém žena pase krávu; sedmým jeden a půl čtvrtlokte vysoký a téměř stejně široký výjev zobrazující stavení se dvěma koňmi; na osmém plátně jsou mezek a kůň jdoucí s lidmi k prameni; deváté, téměř půl lokte široké a kousek

14 Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, cit. s. 259 (heslo 1692).

15 Archiválie k panování knížete Jana Adama Ondřeje z Lichtenštejna viz in Haupt, Herbert: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*. Fürst Johann Adam von Liechtenstein (1657–1712). Wien – Köln – Weimar 2012, Jan van Ossenbeeck ve jmenném rejstříku na s. 1222.

přes půl lokte vysoké, plátno znázorňuje člověka, dva koně a psa před tavernou a konečně desátou položkou je na dřevě malovaný a trochu větší výjev *Zvěstování pastýřům.* Tímto zápisem vyčerpáme archivní materiály dokumentující vztahy mezi Lichtenštejny a Janem van Ossenbeeckem a nezbývá než se pokusit známé výjevy ztotožnit s těmi dochovanými.

Úspěšnější budeme, začneme-li pátrání mimo zdi valtického zámku a také mimo expozice a depozitáře lichtenštejnského muzea ve Vídni.[16] Výjev *Zvěstování pastýřům* koupil Karel Eusebius z Lichtenštejna za 60 zlatých v roce 1679 od Johanna Karla von Eck und Hungersbach a snad stejný obraz je zmiňován v pozůstalosti z roku 1712. Dnes identifikujeme čtyři tyto výjevy připisované van Ossenbeeckovi. První se nachází ve sbírkách Uměleckohistorického muzea ve Vídni a s velkou pravděpodobností byl namalován v Bruselu v roce 1654 pro arcivévodu Leopolda Viléma,[17] druhý je součástí sbírek Národního muzea Brukenthal v rumunském Sibiu a datovaný rokem 1667.[18] Třetí byl v roce 2000 prodán na aukci v Paříži[19] a konečně čtvrtý roku 2011 v londýnské Sotheby's.[20] U čtvrtého obrazu se musíme zastavit, jelikož právě tato dubová deska je s největší pravděpodobností tou, která je zmiňovaná v lichtenštejnských archiváliích. Na zadní straně desky se dokonce nachází štítek odkrývající její provenienci: *„Schloss Feldberg, Inv. 1431"*. V žádném jiném případě již takto úspěšní nebudeme. Večerní výjev s mužem vedoucím koně do vody, dokumentovaný v pozůstalosti z roku 1712, je do jisté míry podobný další známé a signované kompozici uložené v Sibiu, povšechný popis však identifikaci znemožňuje.[21]

Nahlédneme-li do dnešní valtické obrazárny, můžeme se pokusit identifikovat pouze některá z pláten. Zastavme se u účetních záznamů z roku 1673, respektive 1677 a 1678. Lauchův nabídkový list z roku 1673 zmiňuje dvě krajinomalby, jednu s vodopádem od malířů Volckerta a Ossenbeecka. V září 1677 nabídl knížeti podobné obrazy s krajinou od Volckerta a stafáží

16 Dle sdělení Michaela Schwellera, registrátora sbírek muzea, se zde nenacházejí žádná plátna připsaná Janovi van Ossenbeeckovi. Autor článku se v blízké budoucnosti pokusí blíže se seznámit s depozitárními fondy muzea, ve kterých by se mohly neidentifikované kompozice Jana van Ossenbeecka nacházet.

17 Olej na plátně, rozměry 97,5 × 137 cm, signován J. Ossenbeck 1654. Kunsthistorisches Museum (KHM) Wien, inv. č. GG_6801. Ve sbírkách KHM Wien se nacházejí další dva Ossenbeeckovy obrazy: *Italský přístav*, inv. č. GG_5789; *Příjezd Jákoba do Káně*, inv. č. GG_439.

18 Olej na plátně, rozměry 171 × 204 cm, datováno 1667. Muzeul Național Brukenthal, inv. č. 0866. Ve sbírkách muzea se nacházejí další dva Ossenbeeckovy obrazy: *Krajina s koňmi a dobytkem u vody*, inv. č. 0867; kompozice *Hon na kance*, inv. č. 0866. Děkuji vedoucímu uměleckých galerií muzea Alexandru Gh. Sonocovi za ochotu, se kterou mě seznámil s dochovanými fondem relevantních obrazů.

19 Olej na dřevě, rozměry 44,5 × 68,8 cm. Lombrail, Franck, Paris, 25. 2. 2000, lot no. 62

20 Olej na dřevě, rozměry 46,1 × 58,3 cm, signován J. ossenbeeck 1644. Sotheby's, London, 7. 7. 2011, lot no. 196.

21 *Krajina s koňmi a dobytkem u vody*, olej na plátně, rozměry 86 × 112 cm, datováno 1654. Muzeul Național Brukenthal, inv. č. 867. Atmosféru výjevu lze považovat za podvečerní. Ve vodě se napájí koně a krávy, na břehu jsou dva pasáčci a ve vodě koupající se dítě.

Obr. 1: Jan van Ossenbeeck: Zvěstování pastýřům, olej na plátně, 171 × 204 cm, 1667 (Muzeul Național Brukenthal, inv. č. 0866; foto Muzeul Național Brukenthal)

od Ossenbeecka Johann Karl von Eck und Hungersbach a v únoru 1678 mu dával k dispozici Franz von Imstenraed dvě krajiny od malíře Hermela se stafáží od Ossenbeecka. Všechny výše zmíněné obrazy lze chápat tak, že hlavním motivem byla krajina, do které byly vmalovány postavy. Jde o přístup odlišný od známých žánrových realizací, u nichž je jako jediný autor uveden Jan van Ossenbeeck. V zámeckých sbírkách se nacházejí nejméně čtyři relevantní kompozice, pouze nad jednou však můžeme vážněji uvažovat.[22] Pod inventárním číslem VA00256 najdeme plátno pomalované

22 *Krajina*, olej na plátně, rozměry 105,5 × 145 cm, datováno do druhé poloviny 17. století. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00256; *Krajina se stafáží*, olej na plátně, rozměry 108 × 151 cm, datováno okolo 1700. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00552; *Krajina*, olej na plátně, rozměry 74 × 80 cm, datováno do 18. století. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00660; *Krajina s figurální stafáží*, olej na plátně, rozměry 158 × 220 cm, datováno do 18. století. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00731. Děkuji kastelánovi zámku Valtice Michaelu Tlustákovi za ochotu při studiu sbírek.

Obr. 2: Nicolaus Volckert?, Hermel?, Jan van Ossenbeeck: Krajina s řekou, mostem, lidmi a dobytkem, olej na plátně, 105,5 × 145 cm, před 1674 (Státní zámek Valtice, inv. č. VA00256; foto Miroslav Kindl)

krajinným výjevem s řekou, opevněným mostem a cestou, po které k mostu putuje procesí zvířat a lidí. V prvním plánu kompozice je vyobrazena žena na koni rozmlouvající s mužem a kolem nich se pase stádo ovcí, krav a koz hlídané pasteveckým psem. Archaičnost kompoziční výstavby krajiny se zde snoubí s vcelku suverénně malovanými postavami lidí, koní, dobytka a skotu. Lze předpokládat minimálně dvě ruce, které vedly malířské štětce. Figurální typy stafáže do jisté míry odpovídají známým obrazům Jana van Ossenbeecka, především podobně koncipované scéně na obraze z Uměleckohistorického muzea ve Vídni s námětem *Příjezd Jákoba do Kánĕ*.[23] Naprostá neznalost díla malířů Nicolause Volckerta a Hermela ovšem značně stěžuje identifikaci. Navrhujeme přemýšlet napříště o obraze jako o možné práci Nicolause Volckerta či malíře Hermela s figurální stafáží Jana van Ossenbeecka.

Kníže Karel Eusebius z Lichtenštejna prokazatelně koupil více než dvě desítky Ossenbeeckových obrazů. Velké množství z nich se zřejmě nacházelo na valtickém zámku, ale již brzy po smrti knížete byla plátna

23 Viz pozn. 17.

převážena na jiná panství či do vídeňského paláce. Poslední velký převoz se uskutečnil v roce 1944, kdy vládnoucí kníže František Josef II. z Lichtenštejna nechal v obavách před blížící se frontou odvézt velké množství valtického mobiliáře do Vaduzu. Současný mobiliární fond a především fond obrazový jsou pouhým zlomkem kolekce, kterou kolem sebe soustředil Karel Eusebius. I přesto se ale můžeme pokusit identifikovat další obraz Jana van Ossenbeecka. Navrhujeme upřít pohled na plátno uchovávané pod inventárním číslem VA00458, *Krajinu s rybáři*.[24] Ačkoli se na přidaném papírovém pásu na zadní straně obrazu nachází novodobý přípis Christianu Hilfgottu Brandovi (* Frankfurt nad Mohanem 1694, † Vídeň 1756), domníváme se, že spíše než Brandovým je obraz dílem Ossenbeeckovým.

Námětem obraz spolehlivě zapadá mezi známé malířovy realizace: mladí rybáři vytahující z vody svůj úlovek, muž a žena jedoucí na koních a rozmlouvající spolu, kolem nich pasoucí se a polehávající dobytek a do dálky rozprostřená krajina se stolovou horou a oblačným nebem. Přidejme velice podobnou práci se štětcem a podobnou barevnou výstavbu kompozice

Obr. 3: Jan van Ossenbeeck: Krajina s rybáři, jezdci a dobytkem, olej na plátně, 38 × 56 cm, před 1674 (Státní zámek Valtice, inv. č. VA00458; foto Miroslav Kindl)

24 Olej na plátně, rozměry 38 × 56 cm, datováno do první poloviny 18. století. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00458.

Obr. 4: Jan van Ossenbeeck: Krajina s koňmi a dobytkem u vody, olej na plátně, 86 × 112 cm, 1654 (Muzeul Național Brukenthal, inv. č. 0867; foto Muzeul Național Brukenthal)

s převažujícími hnědými, červenými a modrými odstíny a vše dohromady se pokusme srovnat se známými signovanými plátny. Nejvíce se valtickému plátnu přibližuje již jednou zmiňovaný obraz z Národního muzea Brukenthal v rumunském Sibiu s námětem *Krajina s koňmi a dobytkem u vody.*[25]

Postavy jsou malovány podobně volným rukopisem a na obraze panuje podobně klidná atmosféra. Druhý obrazový plán vyplňuje skalnatý ostroh a oblačné nebe překlenuje do dálky otevřenou hornatou krajinu. Kompoziční výstavbu, rukopis, barevnost i celkovou atmosféru lze srovnávat s dalšími signovanými plátny, především s *Italským přístavem* z Uměleckohistorického muzea ve Vídni, na němž lze dokonce odhalit i podobné figurální typy,[26] či dvěma kompozicemi z Národní galerie v Praze, opět blízkými především štětcovým přednesem a kompoziční výstavbou.[27] Obraz může být jedním z blíže nespecifikovaných pláten, které kníže zakoupil v průběhu šedesátých

25 Viz pozn. 18.

26 Dva nosiči břemen v levé dolní části vídeňského obrazu (viz pozn. 17) se typově podobají mladým rybářům vytahujícím z vody sítě na valtickém obraze.

27 *Stádo v krajině,* olej na plátně, rozměry 25 × 34 cm, datováno 1657. Národní galerie

a sedmdesátých let 17. století. Do těchto dvou desetiletí, resp. ad quem 1674, bychom také obraz mohli datovat. Při pohledu do valtické obrazárny se neubráníme zklamání, jak málo z původního souboru Ossenbeeckových maleb zbylo. Bohužel ani u dalších nizozemských umělců (s jedinou výjimkou) tomu není jinak.

V roce 1660 přijel do Vídně vyučený malíř **Frans Geffels** (* Antverpy? kolem 1620, † Mantova 1694). V záznamech cechu sv. Lukáše v Antverpách figuruje jako mistr na přelomu let 1645 a 1646 a již v padesátých letech je doložen na gonzagovském dvoře v Mantově, kde pracoval také jako architekt pro vévodu Karla II. Gonzagu-Neverse.[28] V letech 1660 a 1661 je doložen v císařských službách ve Vídni, poté znovu v Mantově a do hlavního města monarchie se vrátil v roce 1666 a znovu na přelomu let 1667 a 1668.[29] Určité blízké vztahy mezi Vídní a Mantovou můžeme předpokládat díky osobě císařovny-vdovy Eleonory Gonzagy, třetí ženy Ferdinanda III. a sestry Karla II. Gonzagy-Neverse. Ve Vídni pracoval Geffels na iluzionistické nástropní dekoraci pro dvorní divadlo a taktéž na grafické dokumentaci opery Antonia Cestiho *Il pomo d'oro*, sehrané u příležitosti sňatku císaře Leopolda a infantky Markéty Terezy v červenci 1668.[30] Ani po návratu do Mantovy neztratil s vídeňským dvorem kontakt, o čemž svědčí spolupráce na třídílné knize Gualda Priorata *Historia di Leopoldo Cesare*[31] a také obrazy *Turecké obléhání Vídně v roce 1683* z Muzea města Vídně a *Obléhání Budy v roce 1686* z Maďarského národního muzea v Budapešti.[32]

Geffelsova činnost ve prospěch Karla Eusebia z Lichtenštejna je doložena v průběhu malířova zřejmě druhého vídeňského pobytu. Dne 23. července 1667 bylo nakázáno zaplatit 54 zlatých *„dem Francesco Geffels, walschen bildthawern in Wien, umb von ihme erkaufften untterschiedlichen gemählsˮ*[33] a 31. prosince 1668 dalších 200 zlatých za obraz s postavami

---

v Praze, inv. č. O 252; *Dobytčí trh na vsi*, olej na dřevě, rozměry 56 × 96 cm, nedatováno. Národní galerie v Praze, inv. č. O 8700.

28 Pastore, Giuseppe: *Biografia de Francesco Geffels*. Civilta Mantovana 4, 1969, n. 19, s. 48–68; týž: *Francesco Geffels*. In: Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova: atti [del] Convegno internazionale di studi, 6–9 ottobre 1983. Milano 1985, s. 124–139.

29 Známy jsou dva Geffelsovy dopisy z Vídně adresované pokladníkovi vévody mantovského, datované 12. a 16. lednem 1661. Jeden z listů zmiňuje dvě plátna namalovaná pro císařský dvůr, viz Thieme, Ulrich – Becker, Felix (edd.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 13. Leipzig 1920, s. 334; de Maere, Jan (ed.): *Illustrated dictionary of the 17th century Flemish painters*. Brussels 1994, s. 175.

30 Sbarra, Francesco: *Il pomo d'oro: festa teatrale rappresentata in Vienna per l'augustissime nozze delle Sacre Cesaree Reali Maestà di Leopoldo, e Margherita*. Wien 1668.

31 Priorato, Galeazzo Gualdo: *Historia di Leopoldo Cesare: con le Scritture, Trattati, e Capitulationi nel fine*. Tom. 1–3. Wien 1670–1674.

32 *Turecké obléhání Vídně v roce 1683*, olej na plátně, rozměry 184 × 272 cm, po 1683. Wien Museum; *Obléhání Budy v roce 1686*, po 1686. Magyar Nemzeti Múzeum, inv. č. 1202.

33 Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, cit. s. 82 (heslo 930), další archivní zprávy ve jmenném rejstříku na s. 551.

a římskou architekturou, *„wie man noch heütigen tags zu Rom sehen thut"*.[34] Malířovo jméno se dále objevuje ve stejných listech psaných knížetem vídeňskému správci jako jméno Ossenbeeckovo, a dokonce v podobném kontextu. Matthias Schuster má v říjnu 1668 zjistit, proč ještě *„mahler Grefels"* nepřijel s obrazy, které slíbil.[35] O dva dny později, 15. října, správce odpověděl, že Geffels nemůže do Valtic přijet proto, že ještě neskončil práce na kabinetu v císařovniných komnatách Neuburgu a také na Trautsonových zahradách na Taboru ve Vídni. Prý hned, jak práce dokončí, odebere se rád za knížetem do Valtic.

Pokusíme-li se opět srovnat tyto informace s fondem obrazů dochovaných ve Valticích, budeme ještě zklamanější než v případě Jana van Ossenbeecka. Žádný relevantní obraz s postavami a římskou architekturou se zde nenachází a ani ostatní plátna neodpovídají známému, avšak stále málo probádanému œuvru tohoto malíře.

Hans de Jode (* Haag 1630, † Vídeň po 1662) je středoevropské uměleckohistorické vědě nejznámější ze všech nizozemských umělců, kteří ve druhé polovině 17. století pracovali pro Karla Eusebia či Jana Adama Ondřeje z Lichtenštejna. V roce 1966 mu Eduard Šafařík věnoval článek, ve kterém přesvědčivě (ovšem ne bez výhrad) rozdělil jeho tvorbu na tři období, představil malířův osud a nastínil nejdůležitější inspirační zdroje.[36] Na osudové okamžiky bohatý život holandského malíře započal v Haagu, kde se umělec narodil, vystudoval a zúčastnil se souboje, po kterém byl donucen uprchnout. Pokračoval pobyty v Benátkách a Konstantinopoli a završen byl ve Vídni, ve které se oženil, založil prosperující dílnu a zřejmě také zemřel. Rokem 1659 je datován obraz ze sbírky arcivévody Leopolda Viléma *Přístav v Konstantinopoli*, dnes uložený v Uměleckohistorickém muzeu ve Vídni.[37] Již následující rok spolu s Janem van Ossenbeeckem a Nicolausem van Hoyem spolupracoval na dokumentaci dekorací pro divadelní hru Giovanniho Francesca Marcella *Il Pelope Geloso*.[38] V roce 1662 se ve Schottenkirche oženil s Elisabeth Gailletin a svědky na svatbě mu byli známý Frans van der Steen a jiný nizozemský malíř Jan de Herdt. Tento matriční záznam je poslední archivní zprávou o malíři. Šafařík se vcelku oprávněně domnívá, že v době, kdy byly de Jodeho obrazy zakoupeny pro lichtenštejnské sbírky, byl malíř již mrtev. Větší množství pláten totiž knížeti (a nejen jemu) v letech 1678 a 1679 nabídl Renier Meganck. Řada z nich patřila ještě k malířovu italskému období. Šafařík předkládá

34 Tamtéž, cit. s. 86 (heslo 973).
35 Tamtéž, cit. s. 193 (heslo 1559).
36 Šafařík, Eduard A.: *Nově rozpoznaná tvorba malíře Hanse de Jode.* Umění 14, 1966, č. 4, s. 378–393.
37 Olej na plátně, rozměry 133,5 × 220,2 cm, signováno a datováno Seraglio del gran signor 1659 H. de Jode. KHM Wien, inv. č. GG_2945.
38 Marcello, Giovanni Francesco: *Il Pelope Geloso: inventione dramatica.* Wien 1660.

hypotézu, že Meganck po svém příjezdu do Vídně v roce 1670 či krátce poté převzal de Jodeho dílnu.[39]

Dne 29. září 1677 je datován list, který byl představen již v souvislosti s Ossenbeeckem a kterým císařský obchodník Peter Bousin nabízel k prodeji mimo jiné dva obrazy Hanse de Jode: první, *„Une tempeste, de Hans de Jode"*, za 160 zlatých a druhý, *„Une piece de vaisseaux en mer, du dit Hans de Jode"*, za 60 zlatých.[40] Renier Meganck nabízel knížeti obrazy 2. srpna 1678, mezi nimi blíže neurčenou krajinu od Hanse de Jode za 40 zlatých, a následně 9. dubna 1679, tentokrát celkem šest nespecifikovaných krajin (dvě velké a čtyři menší) celkem za 540 zlatých. Dne 20. prosince 1680 přednesl další nabídku Peter Bousin a za dvě de Jodeho krajiny požadoval 100 zlatých. V pozůstalostním inventáři paláce na Herrengasse z roku 1712 je vyjmenováno celkem 11 obrazů Hanse de Jode:[41] *Krajina s mostem*; dvakrát *Mořský přístav s loděmi*; *Krajina s vodopádem, věží a postavami*; *Krajina s mostem uprostřed*; *Hornatá krajina s větrným mlýnem, domem a vodou*; *Lodě v bouři*; *Krajina s mostem*; *Mořský přístav s loděmi a velkou věží*; *Přístav s loděmi a postavami*; *Krajina s velkou věží a domky na vodě*.

Pokusíme-li se opět srovnat archivní materiály se skutečností, potěší nás přítomnost hned několika pláten Hanse de Jode ve valtické obrazárně. Pět obrazů, zavěšených v současnosti na jediné stěně návštěvnického okruhu v prvním patře zámku, je na první pohled nápadných podobnou kompozicí, prací se světlem a barvou a rozměry. Pod inventárním číslem VA00281 se skrývá *Horská krajina s mostem, mosteckou věží a postavami*.[42] Obraz se neobjevuje v Šafaříkově seznamu, na inventární kartě je ale připsán tomuto malíři. Nepříliš přesvědčivá, na druhou stranu ale také nerestaurovaná malba je dle našeho názoru prací Hanse de Jode. Vykazuje řadu nepřehlédnutelných podobností s ostatními obrazy, ať už jde o oblačné nebe, výstavbu krajiny, barevné ladění, či asistující postavy. Datovat ji navrhujeme před rok 1658. Povšechnost popisů nám nedovoluje plátno identifikovat s jakýmkoli záznamem. S podobným problémem se setkáme i u malby s inventárním číslem VA00282, pod kterým je uložena další *Horská krajina s mostem, věží a postavami*.[43] Zde nás ale rozměry obrazu (43 × 76 cm) mohou vést k plátnu, jež je dnes vystavené jako jeho protějšek a které je téměř identických rozměrů (46 × 80 cm). Pod inventárním číslem VA00654 nalezneme kompozici *Krajina s vodopádem, věží a postavami*,

39 Šafařík, E. A.: *Nově rozpoznaná tvorba*, s. 383.
40 Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, cit. s. 239 (heslo 1659), další archivní zprávy ve jmenném rejstříku na s. 556.
41 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 1105 (pol. 362), 1107 (pol. 407, 418), 1108 (pol. 421), 1109 (pol. 448), 1112 (pol. 500), 1115 (pol. 546), 1116 (pol. 567), 1118 (pol. 598, 602, 603).
42 Olej na plátně, rozměry 67,5 × 90 cm, před 1658. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00281.
43 Olej na plátně, rozměry 43 × 76 cm, před 1658. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00282.

Obr. 5: Hans de Jode: Krajina s vodopádem, věží a postavami, olej na plátně, 46 × 80 cm, 1658–1660 (Státní zámek Valtice, inv. č. VA00654; foto Miroslav Kindl)

která není na inventární kartě připsána žádnému malíři a datována je až do druhé poloviny 18. století. Šafařík ji však do svého seznamu zařazuje.[44]

Ve shodě s ním se nebojíme obraz připsat štětci Hanse de Jode. Rádi bychom jej také ztotožnili s obrazem zaznamenaným v pozůstalostním inventáři jako *„Ein landtschäfftl, fast elln lang und drithalb virtl breith, warauf ein wasser fahl mit thurn und anderen figuren, von de Godde"*, ale rozměry obrazu neodpovídají a kompozice nejeví jakékoli známky zmenšení.[45] Vídeňský loket (elln) měří přibližně 77,8 cm, a obraz by proto měl mít rozměry přibližně 68 × 77 cm. Srovnáme-li jednotlivosti této valtické kompozice s ostatními známými obrazy Hanse de Jode, neunikne nám jednoznačná podobnost věžní architektury a asistujících figur hned s několika malířovými plátny. Kruhovou věž s přízemním stavením nalézáme také na obraze, který pro olomoucké biskupské sbírky získal Karel z Lichtenštejna-Castelkornu.[46] Na dvou kompozicích, uložených dnes v depozitáři Muzea umění Olomouc – Arcidiecézního muzea Kroměříž, rozeznáme také téměř identicky malované muže na oslu.[47] S přihlédnutím k Šafaříkově kategori-

44 Olej na plátně, rozměry 46 × 80 cm, druhá polovina 18. století. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00654.

45 H a u p t , H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, cit. s. 1108 (pol. 421).

46 *Horská krajina s peřejemi*, olej na plátně, rozměry 53 × 70 cm, po roce 1660. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž, inv. č. KE 3206, O 331.

47 Na valtickém plátně v levé části obrazu, na kroměřížském v pravé spodní, resp. uprostřed dole. Druhý obraz: *Přístaviště s loděmi a kašnou*, olej na plátně, rozměry 69 × 85 cm (nepůvodní formát), 1658–1660. Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž, inv. č. KE 3191, O 319.

zaci de Jodeho tvorby a ve shodě s ním navrhujeme datovat obraz do let 1658–1660, kdy jsou *„obrazy ovládány souzvukem bleděmodrých a růžových tónů, v celkové tonalitě se uplatňují ocelově šedé, běloby a hnědě s jemnými, pestřejšími, často fialovými náznaky ve stafáži“*.[48] Srovnání nám poskytne další de Jodeho známá valtická kompozice, skrývající se pod inventárním číslem VA00728. *Přístaviště s loděmi, kašnou a městem v pozadí* je nejenom barevně blízké předchozímu obrazu, uprostřed kompozice ale opět nalézáme téměř identického muže, sedlajícího osla.[49] Největší a také nejkvalitnější valtická realizace Hanse de Jode je s největší pravděpodobností na horním okraji seříznuta.[50] Budeme-li se namáhat s hledáním jejího protějšku v archivních zprávách, zastavíme se u již zmiňovaného záznamu Pietera Bousina, nabízejícího *„Une piece de vaisseaux en mer“*[51], či některého z pozdějších, uvádějících větší krajiny. Pátý a poslední obraz se skrývá pod inventárním

Obr. 6: Hans de Jode: Krajina s mostem a křížem, olej na plátně, 52 × 70 cm, 1658–1660 (Státní zámek Valtice, inv. č. VA00283; foto Miroslav Kindl)

48 Šafařík, E. A.: *Nově rozpoznaná tvorba*, s. 383

49 Olej na plátně, rozměry 69,5 × 172 cm (nepůvodní formát), 1658–1660. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00728.

50 K obrazu více Kazlepka, Zdeněk: *Colorito*. Malířství v Benátkách 16.–18. století z moravských a slezských sbírek. Brno 2011, s. 158–161.

51 Viz pozn. 40.

číslem VA00283.[52] Šafařík ho hodnotí jako jeden z nejslabších, resp. jako velmi slabou krajinu. V době, kdy obraz studoval, byla malba zřejmě v nevalném stavu. Ten současný takto příkré soudy nedovoluje. Jedná se o kvalitní kompozici, u které bychom si dokonce, na základě komparace s ostatními pracemi, dovolili posunout dataci do let 1658–1660.

Velice úzce s Lichtenštejny spolupracoval již několikrát zmíněný **Renier Meganck** (* Brusel 1637, † Vídeň 1690). Tento malíř, vystudovaný v Bruselu, je doložen v šedesátých letech jako mistr malířského cechu v Gentu a v letech 1668–1669 jako umělec ve službách Karla z Lichtenštejna-Castelkornu v Kroměříži. Z biskupova pera také pochází záznam, ve kterém jsou oceňováni hned dva malíři. Píše, že se doslechl o *„znamenitém krajináři ve Vídni, který prý předčil i samotného de Joden; býval u malíře Müllera. Biskup rád by byl poznal, zdali opravdu je tak vynikající umělec, a proto si žádal a čekal také od něho dvě krajiny doufaje ‚darauf bald obnehmen, was hinter dem Mahler steckt'"*.[53] Malíř jmenovaný jako de Joden je beze vší pochybnosti Hans de Jode a tím, který předčí i jeho samotného, je s velkou pravděpodobností Renier Meganck. Z Vídně tedy na jaře 1668 odcestoval do Kroměříže, kde zůstal po celý rok a zřejmě i část roku následujícího. V roce 1672 již ve Vídni svědčil na svatbě malíře z Brugg, neznámého Johanna Mora, a vdovy po Fransi van der Steenovi a o dva roky později též na svatbě sochaře Michaela Mandíka, se kterým se s velkou pravděpodobností potkal již v Kroměříži.[54] Ve Vídni se trvale usadil a vedl úspěšnou dílnu a obchod s uměleckými předměty.

Meganckovy služby pro Karla Eusebia z Lichtenštejna jsou doloženy opakovaně. Již vícekrát zde byly zmíněny jeho obchodní vztahy s knížetem. Od června 1673 do března 1684 bylo uskutečněno celkem 12 splátek za prodané umělecké předměty v celkové hodnotě převyšující 8 000 zlatých. Nejednalo se pouze o obrazy, ale také například o slonovinové řezby.[55] Zhruba ve stejném časovém období koupil kníže nejméně 14 Meganckových krajin, z nichž ani jedna nepřesáhla částku 100 zlatých. Stejný počet obrazů zaznamenává pozůstalostní inventář Jana Adama Ondřeje.[56] Pouze u osmi z nich nalezneme relativně detailní popis výjevu. Jedná se o *Krajinu s kašnou*; *Krajinu s dvěma muži a dobytkem*; *Zimní krajinu s mužem se sáněmi a lovci*; *Krajinu s vysokou horou a Liechtenthalem* (liechten thall); *Krajinu s vysokým stromem a horami*; *Krajinu s lesem a cestou*; *Krajinu se zámkem,*

52 Olej na plátně, rozměry 52 × 70 cm, před 1658. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00283.

53 Breitenbacher, Antonín: *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*. Díl 1. Kroměříž 1925, cit. s. 47, k Meganckovi viz s. 47–51.

54 Haupt, H.: *Das Hof- und Hofbefreite*, s. 577.

55 Archivní zprávy viz in Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, seznam ve jmenném rejstříku na s. 564.

56 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 1090 (pol. 58), s. 1095 (pol. 147, 148), s. 1104 (pol. 349, 350), s. 1107 (pol. 409), s. 1109 (pol. 447), s. 1110 (pol. 463), s. 1112 (pol. 496, 498), s. 1115 (pol. 547), s. 1117 (pol. 583), s. 1118 (pol. 600, 601).

horou, vodou, lidmi a větším stavením a konečně *Krajinu s velkou a malou věží na hoře*. Ve valtických sbírkách se bohužel nenachází jediný obraz, který by snesl srovnání se známými realizacemi Reniera Megancka. Taktéž zde není jediné plátno, které by beze zbytku námětově naplnilo byť jen jediný záznam výše zmíněného soupisu.

Žádní další nizozemští umělci činní ve druhé polovině 17. století ve střední Evropě zřejmě neodpovídali uměleckému vkusu Karla Eusebia a jeho syna tak jako výše jmenovaní. V srpnu 1678 nabízel Meganck Karlu Eusebiovi ke koupi obraz **Jacoba Toorenvlieta** (* Leiden 1635/1636, † Leiden 1719), který na konci šedesátých let pobýval ve Vídni. Jeho zřejmě největší zakázkou byla již zmiňovaná kniha *Historia di Leopoldo Cesare*, pro kterou vytvořil předlohu titulní strany a dalších více než pět desítek rytin.[57] V pozůstalosti Jana Adama Ondřeje jsou zmíněny dva jeho obrazy: *Sedlák hrající na dudy s poslouchající ženou* a *Inženýr měřící kružítkem a kompasem*.[58] Alegorie sluchu, respektive alegorie zraku byla v minulosti zřejmě doplněna ještě o hmat, chuť a čich. Dvě Toorenvlietova plátna: *Muž s dýmkou* (alegorie chuti) a *Muž ošetřující si ránu* (alegorie hmatu), se v současnosti nacházejí ve sbírkách hradu Šternberka.[59] Signované a rokem 1685 datované oleje na mědi převezl do Šternberka, zřejmě z Lednice, v roce 1927 kníže Jan II. z Lichtenštejna.[60] **Jan Thomas van Yperen** (* Ieper 1617, † Vídeň 1678) byl v Antverpách jedním z posledních žáků Pietra Pauwela Rubense. Ve Vídni je doložen v šedesátých a sedmdesátých letech jako dvorní umělec císaře Leopolda. Byl vyhledávaným dokumentátorem dvorského života. V březnu 1679 nabídl Karlu Eusebiovi jeho obraz na dřevě znázorňující malého Baccha nám již známý Johann Karl von Eck und Hungersbach.[61] Knížete ovšem příliš nenadchnul, jelikož z prvního seznamu, který čítal 74 položek, vybral pouze 20 a Thomasův obraz mezi nimi nebyl. O několik málo dní později svobodný pán obraz znovu nabídl ve zkráceném seznamu, ovšem o tom, zda jej kníže zakoupil, již nemáme zprávy. Podobně pochodil *Neptunův triumf*, který byl nabízen z berkovského majetku Janu Adamu Ondřejovi. Kníže v seznamu zaznačil hvězdičkou obrazy, které by rád viděl osobně ve Vídni. Thomasův obraz však mezi nimi opět nebyl.[62]

---

57 Karau, Susanne H.: *Leben und Werk des Leidener Malers Jacob Toorenvliet (1640–1719)*. Dissertationsarbeit der Freie Universität Berlin. Berlin 2002; tá ž: *Brüderliche Bande*. Jacob Toorenvliet malt das Familienporträt seines Bruders Dirck. Wallraf-Richartz-Jahrbuch 67, 2006, s. 279–285.

58 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 1117 (pol. 586), s. 1118 (pol. 604).

59 *Muž s dýmkou*, olej na mědi, rozměry 21,5 × 17 cm, 1685. Státní hrad Šternberk, inv. č. st 573; *Muž ošetřující si ránu*, olej na mědi, rozměry 21,5 × 17 cm, 1685. Státní hrad Šternberk, inv. č. st 575.

60 Štorková, Mariana: *Liechtensteinská obrazárna hradu Šternberka na Moravě*. Diplomová práce FF UP. Olomouc 2008, s. 42, 94–95.

61 Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, s. 258 (pol. 65).

62 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…“*, s. 541 (pol. 93)

Frans de Neve (* Antverpy 1606, † Antverpy?, Brusel? 1681–1688) pobýval ve střední Evropě na sklonku sedmdesátých let.[63] Záznam lichtenštejnských účetních knih z října 1680 přikazuje vyplatit mu 148 zlatých a 30 krejcarů za blíže nespecifikovaný obraz.[64] O rok později u něj Karel Eusebius objednal oltářní obraz pro valtický farní kostel. Dne 4. února je datován záznam přikazující za tento obraz zaplatit 150 zlatých, v červenci téhož roku byl pak vydán příkaz k zaplacení dalších 400 zlatých (polovinu z 800 zlatých) za malby jiných umělců, které de Neve knížeti nabídl v říjnu 1680. Oltářní obraz de Neve skutečně dodal. Plátno s námětem *Svatá rodina* bylo na oltář kostela Nanebevzetí Panny Marie instalováno v roce 1681. V pozůstalostním inventáři z roku 1712 jsou zmíněna tři de Neveho plátna: *Nahá žena s dítětem a dvěmi květinami v rukou*; *Žena s obnaženými rameny s dítětem* a *Ženská hlava s dlouhými vlasy*.[65]

Nejméně dva členové malířské rodiny Cordua byli činní v druhé polovině 17. století ve Vídni. Malíř zátiší **Johann Baptist Cordua** (* Brusel?, † Vídeň 1698) je v roce 1660 doložen ve službách biskupa z Freisingu Albrechta Zikmunda Bavorského a o tři roky později ve Vídni, kde jej matriční dokumenty přibližují jako *„von Brüssel in Niederland"*.[66] Zřejmě od Johanna Baptisty pocházejí obrazy z Hungersbachovy nabídky z roku 1679 *Švec* a *Žena s lahvemi*, které Karel Eusebius prokazatelně zakoupil za 60 zlatých. O pouhé čtyři dny později koupil další Corduův obraz (*„Eine vanität"*) od Christiana Scharera von Frieseneck za cenu 200 tolarů.[67] Druhým členem rodiny je Johann Carl Cordua (* Vídeň 1673, † Vídeň před 1719), snad syn či synovec Johanna Baptisty, jehož obraz v lichtenštejnských sbírkách nelze dohledat, a prokazatelné není ani to, že by pro příslušníky tohoto rodu kdy pracoval. Ani obraz se ševcem, ani žena s lahvemi a ani odpovídající vanitas se tedy ve valtických sbírkách nenacházejí. Nalezneme zde ale pod inventárním číslem VA00543 žánrový obraz s prodavačkou a mladým chlapcem, který snese srovnání se signovanými díly Johanna Baptisty Corduy, především pak *Lékařem v laboratoři*, nabízeným vídeňským Dorotheem v roce 2011, a *Nerovným párem*, nabízeným stejným aukčním domem v roce 1994.[68] Lehce naivní kompozice a blízký malířský rukopis všechny tři malby spojují; na druhou stranu fragmentární

63 Více viz in Stillfried, Silvia: *Frans de Neve*. Ein flämischer Maler im 17. Jahrhundert auf Wanderschaft in Süd- und Mitteleuropa. Diplomarbeit der Universität Wien. Wien 2008.

64 Archivní zprávy viz in Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, seznam ve jmenném rejstříku na s. 566.

65 Haupt, H.: *„Ein liebhaber der gemähl und virtuosen…"*, s. 1089 (pol. 41), s. 1099 (pol. 224), s. 1111 (pol. 483).

66 Haupt, H.: *Das Hof- und Hofbefreite*, s. 329.

67 Haupt, H.: *Von der Leidenschaft zum Schönen*, s. 258 (pol. 44, 45), s. 259 (heslo 1692, pol. 9), s. 262 (heslo 1696, pol. 6).

68 *Prodavačka*, olej na plátně, rozměry 43 × 35 cm, třetí čtvrtina 17. století. Státní zámek Valtice, inv. č. VA00543; *Lékař v laboratoři*, olej na plátně, rozměry 118 × 98 cm, před 1698,

Obr. 7: Johann Baptist Cordua: Prodavačka, olej na plátně, 43 × 35 cm, před 1698 (Státní zámek Valtice, inv. č. VA00543; foto Miroslav Kindl)

signován J. de Cordua. Dorotheum Wien, 16. 6. 2011, lot no. 123; *Nerovný pár*, olej na plátně, rozměry 74 × 62 cm, před 1698, signován. Dorotheum Wien, 6. 7. 1994, lot no. 142.

znalost díla Johanna Baptisty Corduy nedovoluje jednoznačné soudy. Karel Eusebius a jeho syn Jan Adam Ondřej přišli kromě nizozemských malířů do styku také s významným domem obchodu s uměním antverpské rodiny Forchoudt, která si na začátku šedesátých let otevřela pobočku ve Vídni. Několikrát zde nakoupili obrazy za cenu v řádu tisíců zlatých.

Obr. 8: Johann Baptist Cordua: Lékař v laboratoři, olej na plátně, 118 × 98 cm, před 1698 (Dorotheum Wien, 16. 6. 2011, lot no. 123; foto Wikimedia Commons)

Tento krátký přehled není pouze výčtem umělců, kteří zanechali svou stopu v obrazárnách a službách lichtenštejnských knížat. Pokusili jsme se zdůraznit dvojí spojení, vertikální a horizontální. Vertikální ve smyslu vztahu k objednavatelům či případným kupcům a horizontální ve smyslu vztahu jednoho malíře k druhému, krajana ke krajanovi. Nové atribuce, které navrhujeme, budiž chápány jako návrhy a základ pro další diskusi.

Die holländischen Künstler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Diensten der Fürsten von Liechtenstein in Feldsberg (Valtice)

Der Beitrag befasst sich mit dem Schicksal der liechtensteinischen Sammlungen in Feldsberg bei engerer Ausrichtung auf die Gemälde holländischer Maler, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa tätig waren. Der Autor versucht durch eine Kombination des Studiums archivalischer Quellen, des erhaltenen Bilderfonds des Schlosses sowie des bekannten Oeuvres der Maler die Handschriften einiger Künstler zu entziffern. In den archivalischen Materialien sind nicht selten die eindeutigen Beschreibungen von Werken überliefert, die als Leitfaden bei der Suche der entsprechenden Kunstwerke dienen können; ein Teil der Ölbilder auf Leinwand in der Feldsberger Gemäldesammlung wurde allerdings bereits nach dem Tode des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein im Jahre 1684 in das fürstliche Palais in Wien überführt und auch später kam es zu Veränderungen der Aufenthaltsorte. Einige Bilder tauchen im Nachlassverzeichnis des Palais in der Herrengasse im Jahre 1712 auf. Ein teil von ihnen kehrte möglicherweise später nach Feldsberg zurück. Der Autor befasst sich kurz mit dem Schicksal einiger ausgewählter niederländischer Maler, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa aufhielten, sucht deren Beziehungen zum Fürstenhaus Liechtenstein zu klären, zählt die in Inventaren und Rechnungsbüchern festgehaltenen Gemälde auf und vergleicht sie mit dem erhaltenen Fond des Feldsberger Schlosses. In drei Fällen werden neue Attribute präsentiert (Jan van Ossenbeeck, Johann Baptist Cordua) und in einem Fall die Unvergleichbarkeit aktueller Inventareinträge mit der Realität verglichen (Hans de Jode).

Lichtenštejnové jako mecenáši

Štěpán Vácha

Pražský malíř Antonín Stevens ze Steinfelsu ve službách knížete Gundakera z Lichtenštejna*

The Prague painter Anton Stevens of Steinfels in the services of Prince Gundaker von Liechtenstein

The detailed analysis of historical sources and archival text from the Family Archive of the Liechtenstein princes in Vienna allows us to identify the Prague painter Anton Stevens of Steinfels (around 1610–1675) with a so-far unidentified painter whom Prince Gundaker of Liechtenstein tried to employ in 1640. In connection with this identification, the author attempts to identify the authorship of one of Gundaker's portraits found in the family collection of the Liechtenstein princes.

Key words: Anton Stevens of Steinfels, Gundaker of Liechtenstein, early Baroque painting, Wilfersdorf

Bez ohledu na permanentní válečné ohrožení v průběhu třicetileté války byla náležitá společenská reprezentace pro středoevropské aristokraty hodnosti říšského knížete, k nimž se od roku 1623 řadil i Gundaker z Lichtenštejna, nezbytností. S nástupem „nové aristokracie“[1] v habsburské monarchii souviselo rozvíjení širokých stavebních a uměleckých aktivit při budování šlechtických rezidencí i zřizování velkorysých náboženských fundací, které sloužily k reprezentačním a legitimačním účelům. S tím souvisela i vysoká poptávka po umělcích, o něž se vznešení objednavatelé doslova přetahovali. Malíř zaměstnaný v šlechtických službách měl pro svého pána pořizovat podobizny, do městských rezidencí i venkovských sídel dodávat historické malby i krajinomalby, pro zámecké kaple či patro-

* Tato studie vznikla v rámci výzkumného projektu Pražští malíři 1640–1680 v tvůrčím dialogu a soutěži, financovaného GA ČR, č. 13-13174S. Můj zvláštní dík patří Arthuru Stögmannovi, který mi byl nápomocen při studiu v Rodovém archivu Sbírek knížete Lichtenštejna (Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv – SLHA), a Michaelu Schwellerovi za umožnění studia v obrazové databázi téže instituce (Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein – SL).

1 W i n k e l b a u e r , Thomas: *Fürst und Fürstendiener*. Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Wien – München 1999, s. 39–46; M a ť a , Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700)*. Praha 2004, s. 67–76.

nátní kostely oltářní plátna a reprezentační i soukromé prostory případně pokrývat dekorativní nástěnnou malbou.

Jak ukázal Thomas Winkelbauer ve své monografii o knížeti Gundakerovi z Lichtenštejna, najít si a udržet domácího, respektive dvorního malíře v první polovině 17. století nebylo pro vysoce postaveného aristokrata snadnou záležitostí.[2] Díky souvisle dochované Gundakerově korespondenci v kopiářích uložených v lichtenštejnském rodovém archivu je možné si udělat názornou představu o tom, jak se kníže od sklonku dvacátých let až do své smrti roku 1657 usilovně a většinou neúspěšně snažil nalákat do svých služeb cizí i tuzemské umělce. Kníže se poptával na různých místech po volných malířích historií i po portrétistech, pokud možno bez závazků, případně usiloval o vzdělání nadějného adepta malířského umění, který by mu potom sloužil.

V Gundakerově korespondenci vystupují různí, známí i dnes zapomenutí malíři, kteří působili ve střední Evropě, ale také v Nizozemí či v severním Německu. Byli to především utrechtský malíř Hendrik Bloemaert a jeho mladší bratr Adriaen, z nichž každý po jistou dobu v službách knížete Lichtenštejna působil, dále domácí malíř zesnulého knížete Maximiliána z Lichtenštejna Johann Hostitz či císařský komorní malíř Friedrich Stoll. Vídeňský malíř Christian Knör zprostředkoval knížeti kontakt jednou na jistého Cornelia Norberta Geißbrechta, s nímž se však nebylo možné dohodnout na výši platu, podruhé na zcela nezpůsobilého Hanse Christopha. V Gundakerově korespondenci se vyskytuje také Frans Luycx, přední portrétista na vídeňském dvoře za císaře Ferdinanda III., jenž byl zase ochoten na knížecí útratu přijmout do učení nadaného chlapce.

V uvedeném přehledu bylo dosud záměrně opomenuto jedno jméno, které se mihlo v Gundakerově korespondenci roku 1640 – jde o malíře záhadného jména Stefues.[3] V dopise z 18. června kníže Gundaker instruuje svého úředníka Tahlhamera, aby blíže nejmenovaný malíř, jenž má dorazit do Wilfersdorfu, *„namaloval pěknou krajinu, na které by byly* [zobrazeny] *skály, pokud možno přirozených barev, a vodopády“* (*„unterdessen etwo ein hübsche Landschaft, darinnen Velsen so vill moglich natürlich*[er] *Farb und fallende Wasser sein“*). Gundaker se také svěřuje, že by po malíři chtěl, aby „[na zámku] *namaloval rozličné žertovné věci a aby kromě toho připravil ve vší píli čtyři rozměrná plátna, na která si přeji v životní velikosti portrétovat na koni sebe, svého pana bratra* [Maxmiliána], *synovce* [Karla Eusebia] *a syna* [Hartmanna]“ (*„darnach allerlei unterschiedliche lächerliche Sachen darein mahlen lassen, und das er unterdessen 4 große Tücher mit allem Vleis lasse zuerichten, denn ich wollte gern mich, meinen Herrn Bruder, Vetter und Sohn zu Ros so gros als das Leben ist, abcontrafehn lassen“*).[4]

2 Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 422–431.
3 Tamtéž, s. 421, 437–438.
4 Zde citováno podle originálu; viz textová příloha č. 2 na konci této studie.

Obr. 1: Georg Matthäus Vischer: Pohled na zámek Wilfersdorf od jihozápadu, mědirytina z knihy Topographia archiducatus Austriae Inferioris modernae, 1672 (foto Štěpán Vácha)

Zámek Wilfersdorf byl od roku 1436 rodovým sídlem Lichtenštejnů v Dolních Rakousích.[5] Roku 1591 přešel do majetku gundakerské linie rodu a kolem roku 1600 byla původně středověká stavba nákladně přestavěna na renesanční sídlo. O jeho tehdejším vzhledu je možné si učinit představu z veduty Matthäuse Vischera z roku 1672 a také ze schematického půdorysného plánku, který je datován do roku 1638 (obr. 1 a 2).

Šlo o čtyřkřídlý objekt ohrazený mohutnou hradební zdí s nárožními bastiony a vodním příkopem. Do areálu se vstupovalo od západu branou přes předdvoří k hlavnímu křídlu, které bylo oproti ostatním zvýšené o jedno patro, zakončené vysokou sedlovou střechou a hodinovou věží. V roce 1711 přešel Wilfersdorf na knížete Antonína Floriána z Lichtenštejna, který jej nechal podrobit rozsáhlé barokní přestavbě podle projektu knížecího stavitele Antona Johanna Ospela. Do jaké míry se stavební úpravy dotkly i interiéru, nelze zjistit, neboť současné prostorové uspořádání je z pod-

5 S a l g e , Christiane: *Anton Johann Ospel.* Ein Architekt des österreichischen Spätbarock (1677–1756). München 2007, s. 56–64, 278–281.

Obr. 2: Schematický nákres zámku Wilfersdorf z roku 1638 (SLHA, kart. 1259; foto Štěpán Vácha)

statné části výsledkem razantních úprav z roku 1802, kdy bylo z původně čtyřkřídlé dispozice ponecháno pouze hlavní křídlo.

Jméno umělce je zmíněno teprve v Gundakerově dopisu odeslaném 7. září roku 1640 z Wilfersdorfu, jehož adresátem byl již zmíněný malíř Stefues. Kníže s neskrývaným roztrpčením vyčítá malíři, že nedodržel smluvené podmínky, a vyzývá jej, aby se do Wilfersdorfu neprodleně dostavil (příloha č. 3). Připomíná malíři, že získal svolení (*„Erlaubnus begehrt* [hat]“) odebrat se do Vídně za účelem *„uvedení svých věcí do pořádku“*(*„um euere Sachen in ein Ordnung zu bring*[en]“) a poté se měl vydat na cestu

do Wilfersdorfu. Jak však kníže při svém příjezdu na zámek zjistil, malíř dosud nedorazil, a dokonce bez jeho vědomí a svolení přijal na dobu dvou měsíců jinou práci.

Jak se celá záležitost dále vyvíjela, není známo. Bezpečné rozpoznání malířovy totožnosti umožňuje ještě jeden, Thomasem Winkelbauerem v potaz nevzatý list, který se v opisu dochoval v témže kopiáři a oběma předešlým předchází (příloha č. 1). Je datován 10. května roku 1640 v Ebergassingu a kníže Gundaker v něm vybízí Albrechta Pfefferkohrna, jednoho ze svých úředníků, k tomu, aby mu nechal předvolat *„syna malíře Petra Stefana“* (*„den Maler des Peter Steffani Sohn“*), jehož se hodlá zeptat, *„zdali by nechtěl ke mně přijet, a vyslechnu si, co by zde asi chtěl malovat“* (*„ich lasse ihn ersuchen ob er wolle zu mir herauskommen, und was er etwa allhie mahlen will zuvernehmen“*).

Vzhledem k výše popsaným skutečnostem vychází najevo, že umělec, o kterém se píše ve všech třech listech, nemůže být nikdo jiný než Antonín Stevens, syn vlámského krajináře Pietera Stevense, který roku 1590 vstoupil do služeb císaře Rudolfa II. a usadil se v Praze. Antonín Stevens náleží společně s Karlem Škrétou, Matějem Zimprechtem, Janem Bedřichem Hessem či Fabiánem Václavem Harovníkem k nejvýraznějším malířům činným v Praze druhé třetiny 17. století.[6] Ačkoliv se Karel Škréta tradičně považuje za hlavního aktéra uměleckého dění v Čechách 17. století, nelze význam ostatních „menších mistrů“ podceňovat. Ve světle jejich tvorby se ukazuje, že malířství raného baroka v Čechách stálo na mnohem širší názorové základně. Při Škrétově dominanci si i tito malíři dokázali udržet osobitý výtvarný projev a získávali namnoze velmi prestižní zakázky, a to od objednavatelů značného sociálního rozpětí – od měšťanů, přes významné preláty až po nejvyšší aristokracii.

Vzhledem k rozpoznání identity malíře bude užitečné na tomto místě vyzdvihnout některé důležité momenty z jeho rané činnosti. Antonín Stevens, narozený kolem roku 1610, se vyučil základům malířského řemesla v Praze, patrně u svého otce.[7] V první půli třicátých let se zdokonaloval v cizině, nejspíš v Německu a Belgii, kde si osvojil slohově pokročilé, již barokní pojetí obrazové kompozice a klidný figurální kánon. Stevensův návrat do Prahy roku 1635 spadá do doby proměny vkusu, respektive sloho-

6 K aktuálnímu stavu bádání viz Vácha, Štěpán: *Karel Škréta a Antonín Stevens.* In: Stolárová, Lenka – Vlnas, Vít (edd.): Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo. Praha 2010, s. 453–473; tý ž: *Antonín Stevens ze Steinfelsu.* Nové poznatky k jeho původu, životu a tvorbě. In: Stolárová, Lenka (ed.): Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Sborník příspěvků z odborného kolokvia pořádaného Národní galerií v Praze v klášteře sv. Anežky České ve dnech 23.–24. března 2010. Praha 2011, s. 99–114; tý ž: *K rané tvorbě pražského malíře Antonína Stevense ze Steinfelsu.* In: Kroupa, Jiří – Šeferisová Loudová, Michaela – Konečný, Lubomír (edd.): Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka. Brno 2009, s. 165–174.

7 Pakliže není uvedeno jinak, všechny následující údaje jsou čerpány z autorových publikací citovaných v pozn. 6.

vého obratu od manýrismu k baroku, který se v Praze odehrál na přelomu třicátých a čtyřicátých let 17. století. Mezi místními, generačně staršími a názorově opožděnými malíři neměl konkurenci a navíc získal i určitý náskok před Karlem Škrétou, který se z Itálie do Prahy vrátil až roku 1638.

Stevensův malířský projev lze označit za bytostně středoevropský, přitom decentně kultivovaný flámskou malbou třicátých let 17. století. K jeho silným stránkám se řadí bravurně ovládnutá malířská technika, zachycení vizuálně přitažlivých postav pevných obrysů s výrazně klenutými objemy, které malíř zasazoval do mnohdy složitých obrazových kompozic. Je ovšem třeba poznamenat, že v kompoziční invenci zaostával a rád se uchyloval k imitování osvědčených grafických předloh.

Antonín Stevens se prosadil jako portrétista a současně jako malíř náboženských obrazů, a nepřekvapí tedy, že od počátků svého působení v Praze získal významné zakázky pro náboženské řády (augustiniáni-poustevníci, bosí karmelitáni a premonstráti). K Stevensovým významným patronům se řadili i vysoce postavení šlechtici. Takovým byl hrabě Jaroslav Bořita z Martinic, jenž na základě velkého palatinátu udělil Stevensovi roku 1643 predikát „ze Steinfelsu" a právo užívání rodového znaku. V nobilitačním diplomu se malíři mimo jiné klade za zásluhu odvoz císařských uměleckých sbírek do bezpečí před švédským vojskem, které, jak je známo, v roce 1639 dvakrát pod vedením generála Jana Gustava Bannera obléhalo Prahu a opětovně roku 1641 na Prahu směřovalo.[8] V diplomu je také zmíněno, že malíř *„od nyní panujícího římského císařského Veličenstva* [Ferdinanda III.] *také obdržel milost, že se od něj ráčilo portrétovat a nejmilostivěji jej uctilo tím, že také jinak nejmilostivěji využilo ve své přítomnosti zde jeho umění a služeb rozmanitým způsobem* [...] ".[9]

Žádný portrét císaře Ferdinanda III. od Antonína Stevense dosud není znám a ani se s jeho jménem v publikovaných pramenech k uměleckému dění na vídeňském dvoře nesetkáme.[10] Je však třeba poznamenat, že právě v druhé polovině třicátých let, konkrétně v letech 1635, 1637 a 1638, císař opakovaně pobýval v Praze. V této souvislosti se hodí připomenout rozměrný oltářní obraz v kostele Panny Marie Vítězné, nejranější známé

8 L h o t s k y , Alphons: *Die Geschichte der Sammlungen* [2.1]. Erste Hälfte. Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740. Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Teil 2. Die Geschichte der Sammlungen. Wien 1941–1945, s. 340–341; M e n d e l o v á , Jaroslava: *Třicetiletá válka a Nové Město pražské (1620–1650)*. Pražský sborník historický 31, 2000, s. 149–185, zde s. 151–153.

9 Srov. V á c h a , Š.: *Antonín Stevens*, s. 114.

10 Srov. H a u p t , Herbert: *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770*. Ein Handbuch. Innsbruck 2007; t ý ž : *Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes*. Teil 1. Kaiser Ferdinand III. Die Jahre 1646–1656. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 75, 1979, s. I–CIX; F a ß b i n d e r , Brigitte: *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*. Dissertationsarbeit der Universität Wien. Wien 1979.

Obr. 3: Antonín Stevens ze Steinfelsu: Autoportrét v pokročilém věku, šedesátá nebo sedmdesátá léta 17. století (Památník národního písemnictví, Karáskova galerie; foto Památník národního písemnictví)

Stevensovo dílo, na němž je velmi věrně zachycen panovník společně se svým otcem Ferdinandem II.[11]

11 Vácha, Štěpán: *Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation*

Zakázkou, kterou Stevens již tehdy mohl od Ferdinanda III. obdržet, byl nedochovaný obraz *Svaté Rodiny* završující hlavní oltář ve Svatovítské katedrále. O podobě tohoto díla, které plnilo funkci nástavce nad archou s malbou *Sv. Lukáš maluje Pannu Marii* od Jana Gossaerta a křídly od Michiela Coxcie (dnes Národní galerie v Praze), si lze udělat rámcovou představu jen z pozdějších vyobrazení chrámového interiéru.[12]

S tehdejším Stevensovým působením v nejvyšších kruzích lze rovněž spojit zprávu z podzimu 1639, že císařův bratr arcivévoda Leopold Vilém se při svém pražském pobytu nechal portrétovat *„malířem od Miseroniho podle vojenské módy"* (*„Maler des Miseroni a la soldata"*). Týž malíř měl také dodat podobizny arcivévodova dvorního šaška a trpaslíka.[13] I když tento blíže neurčený umělec bývá ztotožňován s Karlem Škrétou, jsem toho názoru, že šlo o Antonína Stevense. Škréta byl v té době v Praze teprve čerstvě usazen a zaměstnán vymáháním zkonfiskovaného rodinného majetku; o takových zakázkách pro Habsburky chybí i z pozdější doby zprávy.[14] Naopak Stevense pojilo s řezáčem drahokamů a správcem hradní obrazárny Dionisiem Miseronim osobní přátelství.[15] Jejich otcové byli dvorní umělci Rudolfa II. a Miseroni vystupoval opakovaně v roli kmotra Stevensových dětí.[16] Nepochybně skrze něho měl Stevens přístup k císařské sbírce a snad také jeho prostřednictvím vstoupil do služeb panovníka.

O Stevensově tehdejším angažmá u panovníka, které je zmiňováno v nobilitačním diplomu, vypovídá i autoportrét malíře v pozdějším věku z Karáskovy galerie (obr. 3), který je opatřen honosným nápisem *„Jeho císařského Veličenstva Ferdinanda III. skutečný komorní malíř 1640"* (v latinském originále *„ANTONIUS ERNESTus STEVENS / de STEINFILS S: C: M: FERDINANDI III. / ACTUARAlis CAM: PICTOR. 1640"*).[17]

Tento letopočet nás opět přenáší ke knížeti Gundakerovi z Lichtenštejna a k jeho neúspěšnému pokusu o získání Antonína Stevense pro

---

und des Barock. Eine ikonologische Untersuchung zur herrscherlichen Repräsentation Kaiser Ferdinands II. in Böhmen. Prag 2009, s. 172–226.

12 M o r á v e k , Jan: *Ke konzervaci ohrožených maleb na hlavním oltáři u sv. Víta v r. 1728*. Umění 7, 1959, s. 405–406; srov. M a z a č , Vít – M a z a č o v á , Kateřina: *Grafická vyobrazení interiéru katedrály sv. Víta z 16.–19. století*. In: Volrábová, Alena (ed.): Ars linearis. Grafika a kresba českých zemí v evropských souvislostech. Praha 2010, s. 48–57.

13 S c h r e i b e r , Renate: *„ein Galeria nach meinem Humor"*. Erzherzog Leopold Wilhelm. Wien – Milano 2004, s. 92.

14 T i b i t a n z l o v á , Radka: *Karel Škréta – měšťan Starého Města pražského*. In: Stolárová, L. (ed.): Karel Škréta a malířství 17. století, s. 153–160.

15 D i s t e l b e r g e r , Rudolf: *Dionysio und Ferdinand Eusebio Miseroni*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 75, 1979, s. 109–193; U r b a n , Stanislav: *Der letzte Edelsteinschneider aus der Familie Miseroni*. Zu Leben und Werk von Ferdinand Eusebio Miseroni. Alte und moderne Kunst 21, 1976, s. 11–15; t ý ž : *Tabernaculum ex gemmis Bohemicis*. Umění 23, 1975, s. 526–535.

16 V á c h a , Š.: *Antonín Stevens*, s. 108, 112–113.

17 S t o l á r o v á , L. – V l n a s , V. (edd.): *Karel Škréta 1610–1674*, s. 458–459, č. kat. XI.1. (autorem hesla Štepán Vácha).

Obr. 4: Neznámý malíř: Jezdecký portrét knížete Gundakera z Lichtenštejna, asi kolem 1650 (SL; foto SL)

obrazovou výzdobu zámku Wilfersdorf. Výše uvedené dopisy jednoznačně ukazují, že Stevens v roce 1640 ve Vídni, respektive v Dolních Rakousích pobýval, a to nejspíš ve službách samotného císaře. Patrně u něho si tehdy vymohl *„svolení“* (*„Erlaubnus“*) moci pracovat pro knížete, o kterém se

Obr. 5: Neznámý malíř: Portrét knížete Gundakera z Lichtenštejna, asi kolem 1650 (SL, foto SL)

zmiňuje Gundaker z Lichtenštejna v dopise adresovaném malíři. Dostál však malíř po důrazných upomínkách svému závazku?

Thomas Winkelbauer předpokládá, že k provedení čtyř velkých jezdeckých portrétů, totiž knížete Gundakera, jeho dvou bratrů Karla

a Maximiliána a syna Hartmana, pro zámek Wilfersdorf nakonec nedošlo, upozorňuje však na několik Gundakerových podobizen, které se dochovaly v lichtenštejnských knížecích sbírkách.[18] Je to jezdecký portrét s knížecí

Obr. 6: Antonín Stevens ze Steinfelsu (připsáno): Portrét knížete Gundakera z Lichtenštejna, kolem 1640 (SL; foto SL)

18 Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 437–439.

Obr. 7: Antonín Stevens ze Steinfelsu: Podobizny Ferdinanda III. a Ferdinanda II., výřez z oltářního obrazu v kostele Panny Marie Vítězné na Malé Straně, kolem 1641 (Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i., Praha; foto Zdeněk Matyásko)

rezidencí v Moravském Krumlově na pozadí, ve skutečnosti relativně malý obraz oválného formátu vysoký 83 cm (obr. 4).[19] Dalšími jsou miniaturní portrét oválného formátu na mědi, na kterém je zachycen kníže v poprsí (obr. 5),[20] a typově shodný portrét, malovaný olejem na plátně (obr. 6).[21] Vznik všech těchto obrazů se klade do doby kolem roku 1640.

I když ve výrazu tváře a držení hlavy se zdají být všechny podobizny velmi blízké, při pozornějším bližším pohledu vynikne věkový rozdíl mezi portrétovaným na plátně a na obou oválných obrazech. Na posledním

19 Olejomalba na plátně, rozměry 83,7 × 66,3 cm. SL, inv. č. GE 1701.
20 Olejomalba na mědi, rozměry 14,1 × 10,7 cm. SL, inv. č. GE 213.
21 Olejomalba na plátně, rozměry 57,5 × 51,8 cm, po všech stranách ostřiženo. SL, inv. č. GE 1004.

zmíněném obrazu je zachycen Gundaker z Lichtenštejna podstatně mladší než na zbylých dvou. Šedovlasý, asi šedesátiletý muž s uhrančivýma očima je oblečen podle tehdejší vojenské módy (alla soldata): přes kyrys, který je patrný při spodním okraji obrazu, má přehozen modrý plášť, jehož záhyby jsou namalovány velmi zběžně, a po ramenou mu splývá výrazný krajkovaný límec. Na miniatuře (obr. 5), která se vyznačuje pastózním podáním a hlubší introspekcí, je kníže představen znatelně starší a s unaveným výrazem.

S portrétem knížete Gundakera v mladším věku se hodí porovnat tvář císaře Ferdinanda II. na oltářním obrazu z kostela Panny Marie Vítězné na Malé Straně (obr. 7). Přestože bývá ošemetné rozpoznávat za portréty rukopis stejného malíře, domnívám se, že mezi oběma tvářemi lze sledovat určité shody ve způsobu pojednání jednotlivých obličejových partií, zejména posazení očí a nosu.

Zde předložená hypotéza si neklade nároky na konečnou platnost. Bude zapotřebí se důkladně seznámit s tvorbou Antonína Stevense, ale i dalších středoevropských malířů, kteří dosud unikají soustavnému poznání. O Stevensově angažmá ve službách knížat Lichtenštejnů by mohl svědčit také záznam o obrazu *„Zátiší s ovocem od Arnošta Stevense“* (*„Früchtenstück von Ernst Stüvens“*) ve sbírkovém inventáři lichtenštejnského zámku Břežany (dříve Fryšava) u Znojma, pořízeném na začátku 19. století.[22] Smyslem tohoto příspěvku však bylo v prvé řadě upozornit na neznámou identitu knížecího malíře, který se – podobně jako řada profesních kolegů – v nově nastalých společenských a náboženských poměrech v průběhu třicetileté války dostával k řadě uměleckých příležitostí u vysoké šlechty i císařského dvora.

Textové přílohy: Prameny k činnosti pražského malíře Antonína Stevense pro knížete Gundakera z Lichtenštejnu v roce 1640 (SLHA, rkp. 270, Repertorium und Protocol A[nn]o 1640; ausgehende Schreiben)

Příloha č. 1:[23]
fol. 161:
An Pfefferkohrn[24] in Ebergassing 10. May 1640
[…]

22 Slavíček, Lubomír: *„… und ist die grösste und kostbarste Gallerie in Mähren.“* Das Inventar der Liechtensteinischen Gemäldegalerie auf dem Schloss in Frischau. Opuscula historiae artium F 51, 2007, s. 127–163, zde s. 144, inv. č. 46. Jméno Arnošt je uvedeno jako druhé Stevensovo jméno v nápisu na malířově autoportrétu z Karáskovy galerie, zmíněném výše v textu.

23 S odkazem na upozornění archiváře Gustava Wilhelma zmínila existenci dopisu Zwollo, An: *Pieter Stevens, ein vergessener Maler des rudolfinischen Kreises.* Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 64, 1968, s. 119–180, zde s. 124, pozn. 14.

24 Albrecht Pfefferkohrn.

Den Maler des Peter Steffani Sohn wollet Ihr meinetwegen durch den Erhardt anzeigen lassen, ich lasse ihn ersuchen ob er wolle zu mir herauskommen, und was er etwa allhie mahlen will zuvernehmen[?], dann wann ich nit zubefürd[er]ung meiner Sachen wied[er]umb auf Wien muss, so wollte ich ihn lassen bis Sambstag od[er] Sontag herausführen.

[…]

Příloha č. 2:

fol. 224:

An Tahlhamer Rabenspurg 18. Juni 1640.

Wenn die Verrichtung wegen des Napott[25] auch anbefohlener massen beschehn, wie in vermelt, so weis ich nit, aus was Ursach er dan mich bei der Regierung verklaget hatt.

Dem Maler, so mich berichtet, das er nach Wilf[ersdorf] ankommen sey, wollet anzeigen, das er unterdessen etwo ein hübsche Landschaft, darinnen Velsen so vill moglich natürlich[er] Farb und fallende Wasser sein, mahle, ich wolte darnach allerlei unterschidliche lächerliche Sachen darein mahlen lassen, und das er unterdessen 4 große Ticher mit allem Vleis lasse zuerichten, denn ich wollte gern mich, meinen Herrn Bruder, Vetter und Sohn zu Ros so gros als das Leben ist, abcontrafehn lassen, und solle ihm dieweil in einem Zimmer, da er die Malerei abwarten khan, accommodie[re]n.

Unterdessen bis ich selber wils Gott nach Wilf[ersdorf] kommen werde, welches hoffentlich in venichen Tagen sein wird, wollet ihr auch fleissig in denen Protocollen und Acten ersehen, damit euch die Materie bekhant werden.

Příloha č. 3[26]

fol. 344–345:

An Stefues Maler Wilf[ersdorf] den 7. Septembris 1640.

Nachdem wür mit euch geschlossen und Ihr versproch[en], uns auf ein Zeit mit Eurer Kunst hieraußen auf unserm Schloss zu dienen und zu dem Ende auf Wien ihr 10. Tag zu raisen, euere Sachen in ein Ordnung zu bring[en], Erlaubnus begehrt, und als dan auch zu uns verfiegen erclert, dessen wür nun stets erwarttet, weill es aber bishero nichts beschehn, als begehren wür das Ihr eure[r] Zusag nach auch alsbald herausbegebet. Wür haben zwar als Wür vor drei Tag zu Wien gewesen, vernohmen, das Ihr von dar verreiset seith, und auf 2 Monath Arbeit angenommen habt,

25 Andreas Napott.

26 S drobnými odchylkami text publikoval již W i l h e l m , Franz: *Materialien zur Kunstförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein.* Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts des Deutschösterreichischen Staatsdenkmalamtes 12, 1918, Beiblatt, sl. 25–58, zde sl. 45–46, příloha 2. Nelze vyloučit čtení jména malíře i jako Stefens.

welches (da dem also) auch nicht gebühret hatt ohne unser Vorwissen und Bewilligung, weil Ir euch verobligieret habt uns mit eurer Kunst zu dienen und auch rheiß zu uns zu verfiegen. Verbleiben etc.

Der Prager Maler Anton Stevens von Steinfels in Diensten des Fürsten Gundaker von Liechtenstein

Neuesten Forschungsergebnissen zufolge scheint der Maler Anton Stevens von Steinfels (um 1610–1675), Sohn des Kammermalers Kaiser Rudolfs II. Pieter Stevens, die nicht zu übersehende künstlerische Persönlichkeit und zugleich der Schöpfer einer neuen (nämlich der barocken) Malerauffassung in Prag im Zeitraum zwischen dem verhallenden Manierismus, gepflegt durch die ältere Generation von Künstlern, und dem künstlerischen Aufstieg Karel Škrétas nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1638 zu sein. Ähnlich wie Škréta, unternahm auch Stevens Mitte der dreißiger Jahre eine Studienreise ins Ausland, allerdings bildeten sein Ziel offenkundig die künstlerischen Zentren in Deutschland und Flandern. Bald nach seiner Rückkehr nach Prag etablierte er sich und erhielt wichtige Aufträge vom Herrscher und hohen Adeligen. Auf der Grundlage zum Teil bekannter Archivdokumente und deren Neuinterpretation wird der hier nicht näher genannte Maler, um dessen Engagement für die eigenen Dienste sich im Jahre 1640 Fürst Gundaker von Liechtenstein bemühte, als Anton Stevens identifiziert. Gleiches gilt für den Versuch, die Autorschaft eines der Porträts Gundakers, das sich heute in der Familiensammlung der Fürstenfamilie befindet, einer Zuschreibung zu unterziehen.

Gernot Mayer

Umění dobročinnosti
K obdivuhodnému patronátu Marie Terezie Savojské (1694–1772), rozené z Lichtenštejna, nad uměním

The art of charity
The admirable patronage of Maria Theresia of Savoyen-Liechtenstein (1694–1772) over art

Maria Theresia of Savoyen (1694–1772), born princess of Liechtenstein, is one of the most important patrons of the arts in 18th century Vienna. In addition to her foundations of a Knight Academy and a home for gentlewomen in Vienna, she commissioned churches, altars and hospitals in Lower Austria and Bohemia, always showing astonishing self-confidence and a considerable representative claim. The paper discusses motivation questions, role models and conditions of her art patronage.

Key words: Maria Theresia of Savoyen-Liechtenstein, art patronage, 18th century

Zotavovna ve Vídni, kněžský seminář v Gorici, fresky v tullnském minoritském klášteře, farní kostely v Kostelci nad Černými lesy, Uhříněvsi, Slušticích a Langenrohru, hlavní oltář ve Vranově u Brna, oltář Milosti v Maria Lanzendorfu, tzv. Kapucínský špalíček v Judenau… Seznam objektů, které se pojí s Marií Terezií Savojskou, rozenou z Lichtenštejna, je působivý a mohl by zde ještě pokračovat. Přesto je tato zakladatelka a zadavatelka výše uvedených děl do značné míry neznámá. Její patronát nad uměním dosud prakticky nebyl zkoumán a z uměleckohistorické perspektivy ho docenila pouze Mária Pötzl-Malíková.[1]

Marie Terezie Anna Felicitas se narodila v roce 1694 jako dcera knížete Jana Adama z Lichtenštejna a Edmundy z Ditrichštejna. Byla mimořádně zámožná díky dědictví svého otce, k němuž náležela například panství nedaleko Prahy. V roce 1713 se provdala za Emanuela Tomáše Savojského (1687–1729), synovce prince Evžena. Jejich společný syn, který se narodil v roce 1714, byl pojmenován Evžen po svém slavném prastrýci,

1 Viz Pötzl-Malikova, Maria: *Eine Frau als Kunstmäzen.* Maria Theresia Felicitas, Herzogin von Savoyen-Carignan geborene Liechtenstein (1694–1772). In: Gaehtgens, Thomas W. (ed.): Künstlerischer Austausch. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992. Bd. 2. Berlin 1993, s. 213–217.

Obr. 1: Meytensova dílna (?): Marie Terezie Savojská, rozená z Lichtenštejna, druhá polovina 18. století (Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein – SL; foto SL)

jehož vojenské nadání – nomen est omen – měl zdědit. V okruhu prince Evžena to skutečně dotáhl až na generálmajora, v roce 1734 ale ve věku pouhých 20 let zemřel. O několik let dříve, v roce 1729, umřel i jeho otec Emanuel a tehdy pětatřicetiletá Marie Terezie ovdověla.

Namísto toho, aby se znovu provdala, rozhodla se pro vdovství, které trvalo 43 let. Během této doby se starala s velkým zápalem o své majetky v dolnorakouském regionu Tullnerfeld (v Judenau, Dietersdorfu a Pixendorfu) i v Čechách (mj. v Kostelci nad Černými lesy, Škvorci a Uhříněvsi). Tato panství rozšířila – získala například zboží v okolí Kounic. Hospodařila s ekonomickou šikovností, zmírňovala hladomory a zakládala kostely, nemocnice a školy. V roce 1772 zemřela bez přímých potomků, takže její bohaté dědictví připadlo knížeti Aloisovi z Lichtenštejna.[2]

Zadavatelka

Mnohostranný patronát Marie Terezie Savojské nad uměním lze rozdělit do čtyř kategorií: dobročinnost, zbožnost, memoria a knížecí magnificence.

Mnohé z jejích dobročinných darů pro nás dnes už nejsou materiálně uchopitelné nebo jsou z uměleckohistorického hlediska irelevantní, například jí zřízená nemocniční lůžka u alžbětinek nebo milosrdných bratří ve Vídni.[3] Zachovala se naproti tomu nemocnice v Kostelci nad Černými lesy, jejíž stavbu si objednala právě Marie Terezie Savojská, jak dokládá savojsko-lichtenštejnský alianční znak na průčelí. V Kostelci nad Černými lesy dala v roce 1737 postavit i farní kostel a u Donnerova žáka Gottfrieda Fritsche objednala vybavení tohoto kostela oltáři.[4] Církevní fundace, jako byla tato, nebo například založení farního kostela v Langenrohru u Tullnu, lze chápat jako díla dobročinnosti Marie Terezie Savojské i jako doklad její zbožnosti.

Zcela ve znamení piety jsou některé oltáře vzniklé pod jejím patronátem, např. oltář v pražském kostele sv. Jana Nepomuckého na Skalce, oltář Milosti v dolnorakouské obci Maria Lanzendorf a hlavní oltář v poutním kostele Mariabrunn.[5]

---

2 Zde uvedené životopisné údaje pocházejí z díla von Falke, Jacob: *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein.* Wien 1882, s. 357–366.

3 Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv (SLHA), kart. 549, Stiftungen in Wien A–Z.

4 K činnosti Gottfrieda Fritsche pro Marii Terezii Savojskou viz Stehlík, Miloš: *Georg Raphael Donner und Mähren.* In: Grabner, Sabine (ed.): Georg Raphael Donner. 1693–1741. Unteres Belvedere, 2. Juni bis 30. September 1993. Anläßlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner. Wien 1993, s. 187–205.

5 K hlavnímu oltáři v mariabrunnském kostele viz heslo Ingeborg Schemper-Sparholz in Krapf, Michael – Kern, Margit (edd.): *Triumph der Phantasie.* Barocke Modelle

Obr. 2: Balthasar Ferdinand Moll: Marie Terezie Savojská, rozená z Lichtenštejna, 1750/1751, bronz, výška 64 cm (Stiftung Theresianische Akademie; repro Grabner, Sabine (ed.): Georg Raphael Donner. 1693–1741. Unteres Belvedere, 2. Juni bis 30. September 1993. Anläßlich des 300. Geburtstages von Georg Raphael Donner. Wien 1993, s. 468)

von Hildebrandt bis Mollinarolo. Oberes Belvedere in Wien, 27. Mai – 16. August 1998. Wien 1998, s. 196–201.

K memoriálním fundacím Marie Terezie Savojské lze počítat jednak hlavní oltář v paulánském kostele ve Vranově u Brna, i když ho – přísně vzato – financovala její matka,[6] především ale jí založenou savojsko-lichtenštejnskou rodinnou hrobku v chrámu sv. Štěpána ve Vídni a vybavení k ní náležející kaple sv. Kříže.

Tato kaple, jako ostatně všechny výše uvedené objekty, by mohla být právě tak zařazena do čtvrté kategorie, knížecí magnificence. Marie Terezie Savojská totiž vždy dovedla svou zadavatelskou činnost zviditelnit a dát ji do služeb reprezentace. Nejlepším příkladem této schopnosti je určitě Savojská rytířská akademie ve Vídni.[7] Základní kámen tohoto šlechtického vzdělávacího ústavu, navrženého Franzem Antonem Pilgramem, byl položen v roce 1746. Navenek na zadavatelku upozorňují dva impozantní alianční znaky podpírané lvy, které jsou dílem sochaře Balthasara Ferdinanda Molla, avšak ani ve vztahu k interiéru nebyla Marie Terezie Savojská právě skromná. V roce 1749 byl rovněž u Molla objednán celofigurální portrét zadavatelky odlitý z kovu.[8] Tato socha, instalovaná do ornamenty zdobeného výklenku v refektáři, se bohužel nedochovala, jedna busta Marie Terezie Savojské je však dnes považována za fragment této sochy.[9] Celofigurální kovový portrét – v roce 1750 ve Vídni asi ještě unikát – podtrhuje mimořádné nároky a pozoruhodné sebevědomí Marie Terezie Savojské jako zadavatelky.

Po tomto krátkém přehledu díla Marie Terezie Savojské bude následovat text o vzorech a motivech jejího patronátu nad uměním a o sociálně-historickém kontextu jejích zadavatelských počinů. V rámci tří pokusů o její bližší poznání bude Marie Terezie Savojská představena jako dcera, vdova a poddaná.

Dcera

Jacob von Falke nazval Marii Terezii Savojskou *„významnou ženou ve stylu jejího otce“*[10] a závislost Marie Terezie na Janu Adamovi z Lichtenštejna konstatuje rovněž Mária Pötzl-Malíková.[11]

---

6 K Vranovu viz Stehlík, M.: *Georg Raphael Donner*.

7 Viz Schwarz, Johann: *Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie in Wien vom Jahre 1746 bis 1778*. Wien – Leipzig 1897.

8 Viz příslušné účty SLHA, kart. 543.

9 Viz příslušné katalogové heslo Márii Pötzl-Malíkové in Grabner, S. (ed.): *Georg Raphael Donner*, s. 467–469. Podle zjištění autorky – na základě nápisu umístěného nad výklenkem pro sochu – se Marie Terezie Savojská v případě této plastiky dala současně zpodobnit jako bohyně Athéna.

10 Von Falke, J.: *Geschichte des fürstlichen Hauses*, s. 360.

11 Pötzl-Malikova, M.: *Eine Frau als Kunstmäzen*, s. 213.

Obr. 3: Sestava aliančních znaků Marie Terezie Savojské, rozené z Lichtenštejna (archiv autora)

Na tomto místě bychom však chtěli představit jiný vzor Marie Terezie Savojské, ten, který ji formoval ještě výrazněji, a sice její matku Edmundu (1652–1737), respektive Erdmundu, rozenou z Ditrichštejna. Vdova Edmunda předvedla své dceři přímo vzorově možnosti působení ženy v roli zadavatelky, jak lze mimořádně názorně ukázat na příkladu Judenau.

Dolnorakouská obec Judenau patřila k panstvím, která získal Jan Adam z Lichtenštejna v regionu Tullnerfeld v roce 1701. Zámek, který tam již stál, sloužil Edmundě jako vdovské sídlo a přibližně do roku 1723 doznal dalekosáhlých změn. Edmunda nechala již existující stavbu rozšířit, zvýšit a sjednotit.[12] Přestavěn byl také přilehlý kostel, kterému Edmunda v roce 1718 věnovala nový hlavní oltář. Na prostranství před zámkem přibyl roku 1726 Edmundou objednaný mariánský sloup.

Všechny tyto kněžniny intervence jsou vizuálně patrné dodnes: přicházející, stejně jako odcházející, návštěvník narazí na obou portálech ohraničujících zámecké prostranství v Judenau na lichtenštejnsko-ditrichštejnský alianční znak. Ten se vyskytuje, a to celkem čtyřikrát, i na výše

12 K zámku Judenau viz Geyer, Roderich: *Die Baugeschichte des Schlosses Judenau.* Tulln 2008 (= Mitteilungen des Heimatkundlicher Arbeitskreises für die Stadt und den Bezirk Tulln, 2008, Bd. 22), s. 4–38.

zmíněném mariánském sloupu a také na hlavním oltáři zámeckého kostela. Toto hromadění aliančních znaků na malém prostoru výrazně připomíná fundační praxi dcery. Působení Edmundy jako vzoru dokládá i srovnání následujících oltářních děl: oltář v Judenau s celkem skromným aliančním znakem, Edmundin testamentárně navržený, ale až její dcerou zrealizovaný hlavní oltář ve Vranově s impozantním lichtenštejnsko-ditrichštejnským erbem a konečně oltář mariabrunnský. Erb na něm zpodobněný symbolizuje, že zadavatelkou byla Marie Terezie Savojská, velmi výrazně, a to nejen díky svému prominentnímu umístění, ale i barevnému ztvárnění.

Vdova

Podstatným motivem zadavatelské činnosti Marie Terezie Savojské byla její péče o manželská, respektive rodinná místa paměti a její snaha – od těchto míst stěží oddělitelná – o sebeinscenaci v roli vdovy. Za hlavní fundaci v tomto smyslu lze považovat založení rodinné hrobky, nikoli ve Vranově u Brna, ale ve Vídni.

Poté, co 28. prosince 1729 zemřel Tomáš Emanuel Savojský, bylo jeho tělo uloženo nejprve do velké hrobky u sv. Štěpána. Teprve založení savojsko-lichtenštejnské rodinné hrobky vdovou po Tomáši Emanuelovi umožnilo přesunout v roce 1731 jeho ostatky do těchto prostor, nově zřízených v kapli sv. Kříže. Na tuto fundaci upozorňuje kromě aliančního znaku u vchodu do kaple také nápis na náhrobní desce v podlaze.

Při zřízení rodinné hrobky došlo v roce 1730/1731 i ke *„změně jejích tamních oltářů“*, přičemž krucifix, který již dříve v kapli býval, byl *„postaven do zřizovaného hlavního oltáře“*.[13] Roku 1744 obdržela Marie Terezie Savojská papežské privilegium na zbudování náhrobku a oltáře pro prince Evžena. Jejich ztvárněním nakonec po deseti letech pověřila zlatníka Josepha Wurschbauera a kameníka Gabriela Steinböcka. V roce 1768 uložila Franzi Xaveru Messerschmidtovi, aby přepracoval dvě již existující mramorové sochy, a sice Bohorodičky a sv. Jana, které lemují výše zmíněný krucifix ze 14. století jako asistenční figury.[14]

Elisabeth Leube-Payer předpokládá, že západní stěnu kdysi navíc zdobila freska savojsko-lichtenštejnského dvorního malíře Josepha Ignaze Mildorfera. Dokládá to kresbou v Salcburském muzeu baroka (Salzburger Barockmuseum), která zobrazuje zmrtvýchvstání Krista.[15] Západní stěna

13 SLHA, kart. 549, dopis z 27. října 1730. Zde se nacházejí i další dokumenty týkající se fundace kaple sv. Kříže a jejího provedení.

14 Viz kontrakt in SLHA, Künstlerkorrespondenz, kart. 321. Edici pramenů viz in Pötzl-Malikova, Maria: *Franz Xaver Messerschmidt.* Wien – München 1982, s. 126, 226–228.

15 K Mildoferovi ve službách Marie Terezie Savojské viz Leube-Payer,

Obr. 4: Joseph Wurschbauer: epitaf prince Evžena, po roce 1754, chrám sv. Štěpána, Vídeň (archiv autora)

Elisabeth: *Joseph Ignaz Mildorfer.* 1719–1775. Akademieprofessor und Savoyisch-Liechtensteinischer Hofmaler. Wien – Köln – Weimar 2011, s. 131–138.

byla skutečně už v 18. století vyzdobena freskami, avšak spíše scenérií Golgoty, doplňující krucifix a mramorové asistenční figury. Lze tak usuzovat alespoň na základě mědirytu z roku 1832, který zpodobňuje kapli sv. Kříže v barokním stavu. Tento mědiryt pochází z publikace Franze Tschischky o chrámu sv. Štěpána, v níž autor lituje, že kaple sv. Kříže byla *„v interiéru bohužel zcela modernizována"*.[16] Tato modernizace kaple, která byla v 19. století ve smyslu tehdejšího uměleckého vkusu vnímána jako barokní poskvrna, však byla o několik málo let později odstraněna regotizací pod vedením architekta Leopolda Ernsta. Na zakázku Aloise z Lichtenštejna byly po roce 1851 stěny kaple vyzdobeny gotizující kružbou a v roce 1853 zde pak kromě toho Johann Nepomuk Ender vytvořil novou fresku, přičemž zůstal očividně věrný ikonografii barokního malířství.[17]

Již zmíněný epitaf v kapli[18] bývá většinou interpretován jako monument prince Evžena. Je však třeba ho nejen dávat do kontextu s kultem osobnosti slavného vojevůdce, ale považovat ho především za monument rodinný. Uprostřed pomníku se konečně nachází i monumentální alianční znak, který heraldicky reprezentuje nikoli prince Evžena, ale zadavatelku Marii Terezii Savojskou. Donátorka není uvedena jen na nápisu, ale je dále zvěčněna i prostřednictvím portrétního medailonu, provedeného ve formě alegorie slávy. Nápis odkazuje i na jejího manžela Emanuela, pouze syn Evžen, který je rovněž pohřben v hrobce, na první pohled zdánlivě chybí. Uvážíme-li však, že od synova úmrtí uplynulo v roce vydání papežského privilegia na stavbu monumentu (1744) deset let a v roce udělení zakázky Wurschbauerovi (1754) dvacet let, a od jeho narození pak dokonce třicet, respektive čtyřicet let, zdá se být myslitelné, že Marii Terezii Savojské památka slavného vojevůdce prince Evžena splynula s osobním zármutkem vztahujícím se k jejímu stejnojmennému, rovněž vojensky činnému synovi. Tento smutek byl možná vyjádřen i reliéfem na oltářní mense, která vznikla ve stejné době jako monument, a to konkrétně kombinací témat ukládání Krista do hrobu a utěšování Marie.[19]

K takto osobní interpretaci pomníku nás opravňuje jiná zakázka Marie Terezie Savojské s explicitně autoreflexivním charakterem – nástěnná kašna v Savojském ústavu šlechtičen.

---

16 Tschischka, Franz: *Der St. Stephan Dom in Wien und seine Kunstdenkmale.* Wien 1832.

17 K regotizaci kaple viz příslušné heslo Renaty Kassal-Mikula in Kassal-Mikula, Renata (ed.): *850 Jahre St. Stephan.* Symbol und Mitte. Dom- und Metropolitankapitel Wien, 24. April bis 31. August 1997. Wien 1997, s. 326. Ke kapli sv. Kříže viz hesla Luigiho Ronzoniho, respektive Ingeborg Schemper-Sparholz in tamtéž, s. 258–259, 271. Dále Tietze, Hans: *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien.* Wien 1931, s. 213–217, 306–307 a dodatek.

18 K tomuto epitafu viz heslo Luigiho Ronzoniho in Grabner, S. (ed.): *Georg Raphael Donner*, s. 596–599.

19 K reliéfu oltářní mensy viz heslo Luigiho Ronzoniho in tamtéž, s. 430–432.

Obr. 5: Franz Xaver Messerschmidt: nástěnná kašna v Savojském ústavu šlechtičen ve Vídni, 1769–1770, originál v SL (obrazová databáze UNIDAM)

Kašna vévodkynina městského paláce, kterou si v roce 1770 objednala u Franze Xavera Messerschmidta,[20] obsahově vychází spíše ze vzdáleného starozákonního líčení, jak prozrazuje nápis na ní. Plastika na kašně ilustruje, jak objasnil již Peter Pötschner,[21] následující zázrak (2 Král 4, 1–7): Žena, kterou postihla po smrti jejího manžela chudoba, se v nouzi obrátila na proroka Elizea/Elíšu, který ji uložil nalít olej z baňky, jejího posledního majetku, do co možná největšího počtu nádob. Baňka s olejem se skutečně vyčerpala až poté, co žena naplnila mnoho nádob přinesených jejími syny, a nakonec se jí tak podařilo prodejem oleje uhradit dluhy.

Když Marie Terezie Savojská v roce 1770 objednávala tuto *„fontánu na zdi prospektu"*, bylo již v její závěti z roku 1769 zakotveno zbudování ústavu pro šlechtičny stižené chudobou. Nástěnná kašna se tedy jistě vztahuje k Savojskému ústavu šlechtičen, který byl po smrti vévodkyně zřízen ve zmíněném paláci v Jánské ulici (Johannesgasse). Kromě toho je ale na tuto kašnu nutné nahlížet především jako na reprezentativní sebeinscenaci zadavatelky v roli vdovy a služebnice Boží. Tato inscenace byla doplněna o iluzionistický nástěnný obraz, jehož tvůrcem byl možná Joseph Ignaz Mildorfer, koncem 19. století byl ale přemalován Andreasem Grollem.[22]

Také druhá velká vídeňská fundace Marie Terezie Savojské, založení rytířské akademie, byla spojena s její sebeprezentací v pozici vdovy a se vzpomínkou na manžela. Zakladatelka ji totiž výslovně věnovala památce svého muže. V souladu s tím byla tato instituce často nazývána Emanuelský akademický institut (Emanuelisches Akademie Institut) nebo krátce Emanuelum. Dokonce i Marie Terezie Savojská sama se v průběhu 18. století proměnila, ať již chtíc, či nechtíc, ve *„vévodkyni Emanuelu"* nebo dokonce *„princeznu Emanuel"*; znamenitá maškaráda, možná i nedorozumění, v důsledku něhož upadala reálná osoba stále více v zapomnění.[23]

Poddaná

Výše zmíněná rytířská akademie byla založena v roce 1746. Při zřízení tohoto *„elitního internátu"* nešlo v žádném případě o dobročinný, ale spíše o vlastenecký akt, jak se později vyjádřila i císařovna Marie Terezie.[24] Současně došlo i k založení císařské Tereziánské akademie na zámku Favorita, jejíž podstata byla totožná. Zda však Marie Terezie Savojská chápala svou

20 Viz kontrakt in SLHA, Künstlerkorrespondenz, kart. 321. Transkripci přináší Pötzl-Malikova, M.: *Franz Xaver Messerschmidt*, s. 127, 231.
21 Pötschner, Peter: *Der Brunnen im Hof des Savoyenschen Damenstiftes in Wien*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 35, 1981, s. 96–103.
22 Leube-Payer, E.: *Joseph Ignaz Mildorfer*, s. 134–135.
23 K této problematice srov. tamtéž, s. 131.
24 Schwarz, J.: *Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie*, s. 80.

kavalírskou školu jako konkurenční podnik, jak předpokládá Mária Pötzl-Malíková, je nutné prověřit.[25] Spíše se zdá, že císařovna byla pro vévodkyni vysoce ctěným vzorem a Marie Terezie Savojská dala svůj patronát nad uměním cíleně do služeb habsburského vedení státu. Císařovna v každém případě savojskou fundaci přivítala, i když udiveně poznamenala: *„Je docela překvapivé, že vědy muselo podpořit ženské pohlaví.“*[26]

Rytířská akademie nebyla ojedinělým případem. Velká část vévodkyniných zadavatelských počinů vznikla jako výsledek vzájemného dynamického vlivu působícího mezi Marií Terezií Savojskou a stejnojmennou císařovnou. Tak tomu bylo i v případě její poslední velké fundace, Savojského ústavu šlechtičen, který jednoznačně následoval příkladů pražského či innsbruckého ústavu, iniciovaných císařovnou. Spolu s těmito dvěma ústavy patřil onen savojský k nejvybranějším dívčím šlechtickým školám – u všech tří bylo koneckonců přijetí podmíněno doložením 16 šlechtických předků.[27] Nejen že jeho stanovy byly inspirovány těmi, které platily v obou císařovnou založených podnicích, ale dokonce i celý zahajovací ceremoniál v roce 1772 napodoboval zakládací akt pražského ústavu šlechtičen z roku 1755.

Kněžské semináře ve Vídni a v Gorici, jejichž zřízení iniciovali kardinál Migazzi, respektive arcibiskup Attems, byly zpočátku intenzivně dotovány císařovnou Marií Terezií a poté významně podporovány Marií Terezií Savojskou. Na tuto zadavatelku narazíme dále u nového Sirotčího kostela (Waisenhauskirche), který byl úzce spjat s císařovnou, stejně jako u habsburských poutních míst Maria Lanzendorf a Mariabrunn. Marie Terezie Savojská sázela v případě Molla, Mildorfera a Messerschmidta na umělce, kteří pracovali i pro císařovnu, a její sebeprezentace respektovala vzor, který v císařovně měla. Tuto tezi podporuje i srovnání celofigurálního portrétu Marie Terezie Savojské pocházejícího ze Savojského ústavu šlechtičen (viz výše) s podobiznami císařovny od Martina van Meytense.

Patronát Marie Terezie Savojské nad uměním ale zcela jistě nekončil imitací císařovny. Ona sama byla právě takovým vzorem pro vídeňský dvůr. Již zmíněná Mollova mimořádně neobvyklá kovová socha vznikla již v roce 1750, tedy 15 let před srovnatelnými díly Franze Xavera Me-

25 Pötzl-Malikova, M.: *Eine Frau als Kunstmäzen*, s. 214.

26 Dopis Leopolda von Mosera. Citováno podle Schwarz, J.: *Geschichte der Savoy'schen Ritter-Akademie*, s. 4.

27 Gampl, Inge: *Adelige Damenstifte.* Untersuchungen zur Entstehung adeliger Damenstifte in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der alten Kanonissenstifte Deutschlands und Lothringens. Wien – München 1960, s. 21. Srov. k tomu *Satzungen für das von Wail. Frauen Theresia Herzogin von Savoye, gebohrner Fürstinn von und zu Liechtenstein, mit allerhöchst-Landesfürstlicher Bewilligung errichtete adeliche weltliche Freylenstift.* Wien 1773. Příznačně s mottem *„Sub umbra alarum tuarum“* na titulní straně!

sserschmidta, která zpodobňují císaře Františka Štěpána a císařovnu Marii Terezii.[28]

Shrnutí

Dnes už téměř zapomenutá Marie Terezie Savojská, rozená z Lichtenštejna, je v každém případě pojímána jako velká dobrodinkyně. Zdroje uložené v Lichtenštejnském zemském archivu (Liechtensteinisches Landesarchiv) představu o nezištné, štědré a zbožné vévodkyni podporují. Podávají snad zkreslený obraz?

Velká část dokumentů dochovaných v archivu se skutečně týká náboženských fundací. Pravděpodobně se však dochovaly jen proto, že právě tyto fundace rod Lichtenštejnů finančně zatěžovaly i po smrti Marie Terezie Savojské. Osobní dokumenty, dopisy, deníky nebo soukromé účetní knihy naopak chybějí. Jednostranná pramenná základna jistě ovlivňuje naši představu o této zadavatelce a nechává nás tápat, zda Marie Terezie Savojská působila i jako sběratelka umění či mecenáška. V tomto směru existuje jen několik náznaků – například v roce 1757 zřídila dvě učňovská místa v manufaktuře na výrobu porcelánu, což by bylo možno hodnotit jako indicii pro to, že disponovala větší sbírkou porcelánu.[29]

Jakkoli úvahy tohoto typu zůstávají pouhou spekulací, měla by být myšlenka nezištné, nesobecké dobrodinkyně ještě podrobena zkoumání. Silný smysl Marie Terezie Savojské pro reprezentaci lze koneckonců vysledovat i u primárně čistě náboženských fundací.

Jako příklad zde uvedeme založení kněžského semináře v Gorici, protože se k tomuto počinu dochoval bohatý pramenný materiál. Skutečnost, že finanční podpora tohoto projektu arcibiskupa Attemse nebyla motivována jen milosrdnou ušlechtilostí Marie Terezie Savojské, názorně dokládají i donátorkou požadované modlitby. Z Vídně byly za platbu požadovány následující duchovní závazky: ráno a večer pětkrát *Otčenáš* a *Zdrávas Maria*, každou neděli jedna část růžence, každou první neděli v měsíci mše a přijímání, po smrti donátorky slavnostní hrubá mše a 12 běžných bohoslužeb, při duchovních cvičeních jednou ročně mimořádná pobožnost a primice každého nového kněze za donátorku.

Daleko zajímavější než tyto modlitební služby však pro náš diskurz je vizuální reprezentace zadavatelského působení, jejíž doklady v Gorici také nacházíme. Arcibiskup Karel Michael z Attemsu v roce 1766 mecenášce psal: *„Podle mého názoru je zaprvé nutné umístit portrét Její Jasnosti vévodkyně Savojské do muzea nebo studovny pro novice, když tam všichni duchovní*

28 Österreichische Galerie Belvedere, inv. č. 2239, 2240.
29 Srov. k tomu Pötzl-Malikova, M.: *Eine Frau als Kunstmäzen*, s. 214.

seminaristé celé dny pobývají a schází se tam, aby vedle své náležité modlitby vzpomněli každý den na svou ze všech nejmilostivější zakladatelku. Zadruhé je mým míněním, že by měl být erb Její Jasnosti vévodkyně umístěn na obydlí, kde jí obdarovaní seminaristé bydlí, aby mohl každý na věčnou památku Její Jasnosti vévodkyně uznávat a uctívat její velké a dobré skutky [...]."[30]

Kromě spirituálního zisku, který Marii Terezii Savojské četné fundace přinášely, jí tyto zakladatelské počiny sloužily k reprezentaci a měly šířit její posmrtnou slávu. Vezmeme-li v úvahu dnešní povědomí o Marii Terezii Savojské například ve srovnání s princem Evženem, dalo by se možná namítnout, že tato strategie přinesla jen malý užitek. Nesmí se ale zapomínat, že možnosti reprezentace a sebeprezentace byly v raném novověku u žen velmi omezené. Zatímco princ Evžen mohl vejít do dějin jako vojevůdce, Marii Terezii Savojské nezbylo než inscenovat svou dobročinnost a zanechat po sobě památku ve veřejném prostoru prostřednictvím svých fundací. Založením Savojské rytířské akademie dokonce vykročila mimo uvedené hranice ženského patronátu, jak ukazuje citovaný komentář císařovny, a současně si vytvořila autonomní prostor pro svůj vliv. Touto vlasteneckou fundací získala jako žena státonosný význam a ovlivnila vzdělávací politiku.

Patronát Marie Terezie Savojské nad uměním je mimořádně neobvyklý, nikoli ale jedinečný. Jako důležité se jeví nevnímat tento patronát izolovaně, ale v kontextu, brát v úvahu například vzorové působení její matky, všímat si popudů, mezi něž patřila snaha o uchování rodinné paměti, a především zohlednit afirmativně-kompetitivní vztah k císařovně.

Marie Terezie Savojská, rozená z Lichtenštejna, byla bezesporu mistryní v „umění dobročinnosti", ve spojování vlastních zájmů a obecné prospěšnosti, sebeinscenace a nezištnosti, reprezentace a velkomyslnosti. Nepatří sice k nejznámějším, určitě ale k nejvýznamnějším donátorským osobnostem Vídně 18. století.

Die Kunst der Wohltätigkeit
Zur erstaunlichen Kunstpatronage von Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein (1694–1772)

Maria Theresia von Savoyen (1694–1772), geborene Fürstin von Liechtenstein, gehört zu den bedeutendsten Auftraggeberpersönlichkeiten im Wien des 18. Jahrhunderts. Neben ihren großen Stiftungen in Wien, der Savoyschen Ritterakademie und dem Savoyschen Damenstift, ließ sie u.a. Kirchen, Altäre und Spitäler in Niederösterreich und Böhmen errichten, wobei sie stets ein erstaunliches Selbstbewusstsein und großen repräsentativen Anspruch bewies. Im Zentrum des Beitrags stehen die Fragen nach Motivationen, Vorbildern und Rahmenbedingungen ihrer Kunstpatronage.

30 SLHA, kart. 525, dopis z 21. února 1766.

Martina Lehmannová

Lichtenštejnský mecenát ve prospěch Moravského průmyslového muzea
Podíl Jana II. z Lichtenštejna na utváření místa paměti

The Liechtenstein patronage of the Moravian Industrial Museum
The contribution of John II of Liechtenstein to the creation of the place of memory

John II of Liechtenstein belongs to the most important European collectors and patrons who supported a number of museums. He also made significant contributions to the collections of the Moravian Industrial Museum in Brno which since its foundation in 1873 till 1923 belonged among the finest institutions of its kind in Europe. From the beginning, John II of Liechtenstein backed the museum with financial gifts and significantly supported also the construction of the museum building in 1881–1883. He also donated 229 objects to the museum collections including Italian and Spanish majolicas from the collection of Richard Zschille, Italian caissons from Verona from the period around the year 1500, 43 samples of Italian Renaissance textiles from the collection of Franz Koch, a Winterthur stove built by Abraham Pfau in 1640–1644 or the collection of modern British ceramics.

Key words: John II of Liechtenstein, patron, collector, museum of art and industry, Moravian Industrial Museum, Brno, majolica, caisson, Winterthur, Richard Zschille, Franz Koch, Abraham Pfau, Julius Leisching, August Prokop

Významná česká kulturní instituce Moravská galerie v Brně vznikla roku 1961 sloučením Moravského uměleckoprůmyslového muzea s obrazárnou Moravského zemského muzea. Spojily se tak sbírky nadregionálního významu, u jejichž vzniku stály přední osobnosti střední Evropy. Moravské průmyslové muzeum v Brně (Mährische Gewerbemuseum), založené 10. listopadu 1873, bylo jedním z nejstarších svého druhu. Je důkazem entusiasmu, uvědomění a kulturní i ekonomické progrese tehdejší moravské společnosti. Muzeum bylo zřízeno jako nadace spravovaná kuratoriem pod předsednictvím moravského místodržícího. Záštitu na ním převzal císař František Josef I. a jeho protektorem se stal arcivévoda Rainer, jehož jméno neslo muzeum v letech 1907–1919 ve svém názvu: Das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe. Vedle oficiální státní podpory se muzeum opíralo také o spolupráci s osvícenými mecenáši a donátory. Ti nebyli s institucí spojeni pouze finančně, ale měli k ní také hluboký

duchovní vztah. Často neváhali a s cílem zvýšit její prestiž a kvalitu sbírek jí věnovali předměty ze svých vlastních kolekcí nebo pro muzeum nakupovali na aukcích doma i v zahraničí předměty vybrané pracovníky muzea, které by jinak nemohlo získat.

Mezi nejvýznamnější mecenáše Moravského průmyslového muzea patřil rytíř Theodor Offermann, jehož přičiněním byly sbírky obohaceny o jedinečný soubor téměř šesti set uměleckořemeslných objektů zakoupených od pražského malíře Friedricha Wachsmanna. Rozsáhlé a hodnotné soubory věnovali muzeu také hrabě Bedřich Sylva-Taroucca, starohrabě Hugo František Salm-Reifferscheidt, Friedrich Wannieck, rytíř Viktor Bauer a další. Jedinečnou pozici mezi všemi mecenáši Moravského průmyslového muzea však zaujímal kníže Jan II. z Lichtenštejna.[1]

Kníže Jan II. z Lichtenštejna (5. 10. 1840 – 11. 2. 1929) patřil k nejvýznamnějším mecenášům umění druhé poloviny 19. století na našem území a ve střední Evropě vůbec. Obklopen uměleckými předměty bohaté rodinné sbírky si záhy vytvořil hluboký vztah k umění. Když se po smrti svého otce Aloise II. Josefa z Lichtenštejna v roce 1858 ujal správy panství, byla právě rodinná sbírka uměleckých děl jednou z prvních věcí, na které zaměřil svou pozornost, a věnoval se jí nebývalou intenzitou.[2] Obklopil se odbornými poradci. Ještě na sklonku života jeho otce byl přijat do správy sbírek Jacob von Falke, pozdější ředitel Rakouského muzea pro umění a průmysl (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie), který provedl první vědecké katalogizace lichtenštejnských sbírek.[3] Velmi úzce spolupracoval kníže i s jednou z nejvýznamnějších osobností soudobé uměleckohistorické scény Wilhelmem von Bodem, ředitelem tehdejších Královských muzeí v Berlíně, s nímž se seznámil během Bodeho pobytu ve Vídni roku 1870.[4] Jejich odborné pomoci využíval při práci se sbírkami a při získávání nových akvizic, avšak podržel si hlavní vliv na určování směru budování uměleckých kolekcí, které vypovídají o tom, že Jan II. z Lichtenštejna měl dobrý, nicméně velmi konzervativní vkus.

---

1 Text příspěvku vychází ze studií, které byly autorkou publikovány v minulosti a které se podrobně zabývaly donacemi ve prospěch Moravského průmyslového muzea, a je doplněn o nová zjištění. Lehmannová, Martina: *Moravské průmyslové muzeum / Mährisches Gewerbe Museum 1873–1919.* In: Tomášek, Petr (ed.): Moravská národní galerie. Brno 2011, s. 26–31; Straková, Martina: *Historie děl pozdně gotické sochařské a malířské tvorby z darů Jana II. z Liechtensteina dochovaných na území České republiky.* In: Chamonikola, Kaliopi et al.: Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách. Brno 2009; táž: *Jan II. z Liechtenštejna.* Mecenáš Moravského průmyslového muzea v Brně. Bulletin MG 62, 2006, s. 141–148.

2 Höss, Karl: *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst.* Wien 1908.

3 Von Falke, Jakob: *Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien.* Wien 1873; týž: *Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien.* Wien 1885.

4 Kassal-Mikula, Renata: *Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein als Kunstmätzen.* Wien 2003, s. 8, 12.

Svou lásku k umění vyjadřoval kníže nejen prostřednictvím rozšiřování bohatých rodových sbírek, ale také podporou řady muzejních a galerijních, státních i soukromých institucí po celé monarchii. Vedle prosté finanční pomoci šlo především o podporu tvorby sbírek prostřednictvím darů uměleckých objektů volného i užitého umění, které dnes tvoří základní stavební kameny jejich stálých expozic.[5] Na území dnešní České republiky najdeme několik institucí, kterým Jan II. z Lichtenštejna projevoval svou přízeň. Nejvíce se soustředil na Slezské zemské muzeum v Opavě, jehož byl protektorem, a také na Moravské průmyslové muzeum v Brně.[6]

Moravské průmyslové muzeum v Brně bylo od svého vzniku roku 1873 podporováno širokým plénem mecenášů z řad šlechty i podnikatelů; ve výročních zprávách se nazývají „zakladatelé" (Stifter). Výše příspěvků byla zprvu různá, brzy se ale vyčlenila skupina těch nejvýznamnějších, kteří přispívali vesměs pravidelně 1 000 zlatých ročně. Od počátku mezi ně patřil i Jan II. z Lichtenštejna. Jak vyplývá z výročních zpráv muzea, jeho příspěvek 2 000 zlatých byl roku 1875 druhou nejvyšší částkou darovanou na rozvoj muzea.[7] Příspěvky v dalších letech byly ve výši 1 000 zlatých. Od roku 1887 pak jako jediný ze „zakladatelů" přispíval touto sumou každoročně[8] a významně podpořil i stavbu nové výstavní budovy. Moravské průmyslové muzeum od doby svého založení sídlilo v provizorních prostorách vyčleněných mu Moravským průmyslovým spolkem v místě jeho sídla na tehdejším Lažanského náměstí. Na sklonku sedmdesátých let 19. století začalo vedení muzea usilovat o stavbu nové muzejní budovy na tehdejší Eliščině třídě. Finanční prostředky získávalo různými způsoby. Velmi

5 K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Museum für Angewandte Kunst), Vídeň; Historisches Museum der Stadt Wien, Vídeň; K. k. Akademie der bildenden Künste, Vídeň; Moderne Galerie (Österreichische Galerie Belvedere), Vídeň; Kunsthistorische Hofmuseum, Vídeň; Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus), Vídeň; Landesbildergaleire zu Linz, Linec; Steiermärkische Kunsthistorische und Kunstgewerbe Museum am Joanneum (Landesmuseum Joanneum), Štýrský Hradec; Städtische Museum in Bozen (Il Museo Civico di Bolzano), Bolzano; Franzes Museum (Moravské zemské museum, Moravská galerie v Brně), Brno; Mährisches Gewerbemuseum (Moravská galerie v Brně), Brno; Nordböhmisches-Museum in Reichenberg (Severočeské muzeum v Liberci), Liberec; Gesellschaft der Kunstfreunde (Muzeum umění Olomouc), Olomouc; Schlesisches Landesmuseum (Slezské zemské muzeum), Opava; Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha; Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění (Národní galerie v Praze), Praha; Museum království českého (Národní muzeum), Praha; Stadtmuseum in Znaim (Jihomoravské muzeum ve Znojmě), Znojmo.

6 Štraková, Martina: *Kníže mecenáš.* Jan II. z Liechtenštejna a jeho podpora uměleckoprůmyslových muzeí na Moravě a ve Slezsku. In: Přelom 19. a 20. století – období vzniku městských muzeí a jejich vývoj ve 20. století. Sborník konference muzeí konané 6.–7. října 2004 u příležitosti 100. výročí založení Muzea města Brna [CD-ROM]. Brno 2005, s. 18–21.

7 *Mährisches Gewerbe-Museum in Brün.* Erster Bericht von der Direction im Jahre 1875. Brünn 1875, s. 21–23; *Moravské průmyslové Museum v Brně.* Druhá zpráva podaná ředitelstvem roku 1876. Brno 1876, s. 12–14.

8 *Mitgliederstand des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn.* Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn (MMGB) 5, 1887, s. 217–221.

Obr 1: Budova Moravského průmyslového muzea v Brně krátce po dokončení v roce 1883 (Mährisches Gewerbemuseum, reprodukce z roku 1883)

zásadní byl přínos skupiny „zakladatelů", čtyřiceti pěti, posléze padesáti vysoce postavených soukromých i právnických osob, z nichž každý daroval muzeu na podporu stavby finanční obnos ve výši 1 000 zlatých.[9] Mezi těmito zakladateli figuroval i Jan II. z Lichtenštejna. Z korespondence mezi Moravským průmyslovým muzeem a lichtenštejnskou kanceláří vyplývá, že kuratorium muzea ho zpočátku, tedy v roce 1879, žádalo pouze o finanční půjčku.[10] Kníže ale nakonec přispěl na stavbu budovy donací 1 000 zlatých.

Velkorysost finančního daru na stavbu budovy muzea byla opravdu úctyhodná. Význam přínosu Jana II. z Lichtenštejna tím ale zdaleka nekončil. Po finančních donacích následovaly dary uměleckých předmětů, dlouhodobé zápůjčky do stálé expozice a dlouhá řada krátkodobých zá-

9 Prokop, August: *Das Mährische Gewerbemuseum, dessen Freunde und Feinde.* MMGB 1, 1884, Nr. 13, s. 1–2; týž: *Das Mährische Gewerbemuseum.* MMGB 2, 1885, Nr. 25, s. 1–2.
10 Moravský zemský archiv (MZA) v Brně, G 412, Moravské umělecko-průmyslové muzeum v Brně, K 2, inv. č. 4.

půjček na tematické výstavy. První dar obdrželo muzeum už na sklonku roku 1880. Dne 15. prosince byla do sbírek zapsána kolekce 88 předmětů, zahrnující i položky, které dle soudobého pohledu na uměleckoprůmyslová muzea nesměly ve sbírkách chybět. V souboru se proto setkáme se soškou egyptské mumie, s antickou terakotou, italským skládacím oltáříkem, německými renesančními vázami a dřevěnými paneau a vedle toho také s moderní britskou keramikou. Tato kolekce byla co do počtu předmětů vůbec největší, jakou kníže Moravskému průmyslovému muzeu věnoval, i když po výtvarné stránce nedosahovala úrovně darů pozdějších. Nejcennější byl soubor třiceti čtyř kusů antické keramiky, který dodnes tvoří základ celé nepříliš rozsáhlé sbírky antik Moravské galerie v Brně. Ženské

Obr. 2: Kratér, Řecko, 5. století př. n. l., pálená hlína, černá listrová glazura, červenofigurová malba (Moravská galerie v Brně, inv. č. 2653)

Obr. 3: Baldassaro di Simone d'Aliotto (?): Skládací oltář, dílna rodiny Embriachi, Benátky, po 1400, dřevo ořechové, intarzie, řezba v kosti (Moravská galerie v Brně, inv. č. 2651)

torzo z Tanagry nebo kratéry z této kolekce však patří k hodnotným příkladům i v republikovém měřítku.[11] Z jednotlivostí vynikal skládací oltářík s christologickým cyklem vyřezávaným v kosti, vyrobený na počátku 15.

11 *Terrecotten der Fürstlich Liechtenstein'schen Sammlung*. MMGB 2, 1885, Nr. 25, s. 2; Hejzlar, Gabriel: *Čtyři antické vázy*. In: Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně. Brno 1973, s. 171–180.

století v benátské dílně rodiny Embriachi, snad přímo jejím majitelem Baldassarem di Simone d'Aliotto. Vysoká úroveň práce po stránce výtvarné i řemeslné odpovídá zřejmě významu zakázky.[12]

S raněnovověkou Itálií byla spojená také převážná většina následujících darů. Odpovídá to oblibě daného slohového období ze strany samotného knížete i dobovému vkusu. Součástí dalšího rozsáhlého konvolutu předmětů věnovaných muzeu v roce 1884 byl soubor čtyřiceti tří vzorků italských tkanin z 16. a 17. století. Drobné ústřižky nepřesahující délku 50 cm jsou ukázkami soudobých italských ornamentálních vzorů vytkávaných na hedvábných, vlněných nebo i lněných látkách. Jan II. z Lichtenštejna je do sbírek muzea, pravděpodobně na žádost kuratoria, zakoupil od německého kanovníka Franze Bocka (1823–1899), který byl ve své době jedním z nejvýznamnějších odborníků na problematiku historického textilu. Bock v rámci své práce pro diecézní muzeum v Kolíně nad Rýnem procestoval celou Evropu a část Blízkého východu a sbíral vzorky tkanin. Zaměřoval se především na církevní textilie, ale jeho pověstné nůžky se nezastavily ani před profánním materiálem. Výsledkem Bockova působení byly obrovské kolekce textilií od nejstarších příkladů koptických tkanin až po soudobou produkci, které posléze zakupovala uměleckoprůmyslová muzea v celé Evropě.[13]

Obr. 4a: Textilní vzorky, Itálie, 16.–17. století, ze sbírky Franze Bocka, Kolín nad Rýnem (Moravská galerie v Brně, inv. č. 3703)

12 Von Schlosser, Julius: *Die Werkstatt Embriachi in Venedig.* Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 22, 1899, s. 220–282.
13 *Dr. Bock.* MMGB 2, 1885, Nr. 34, s. 2; Jopek, Norbert: *Kanonikus Dr. Franz Bock und das South Kensington Museum.* In: Embach, Michael (ed.): Sancta Treveris. Festschrift fur Franz Ronig zum 70. Geburtstag. Trier 1999.

Obr. 4b-d: Textilní vzorky, Itálie, 16.–17. století, ze sbírky Franze Bocka, Kolín nad Rýnem (Moravská galerie v Brně, inv. č. 3714, 3715, 3718)

Zřejmě také na přímou žádost kuratoria zakoupil Lichtenštejn několik prestižních kusů italské majoliky z Faenzy, Castella Durante a Benátek, které byly draženy na aukci sbírky Richarda Zschilleho v srpnu roku 1899. Ve sběratelském světě šlo o jednu z nejsledovanějších dražeb konce 19. století. Richard Zschille (1847–1903) patřil k vášnivým sběratelům své doby a jeho láskou byla především italská a španělská majolika. Podnikatelské úspěchy mu dovolovaly vynakládat nemalé množství financí na akvizice. V jeho domě v saském Großenhainu postupně vznikala sbírka, která svým rozsahem a komplexností neměla v celém Německu obdoby a jíž nemohla konkurovat ani sbírka berlínského Uměleckoprůmyslového muzea. V době svého největšího rozmachu kolem roku 1893 to byla nejslavnější sbírka světa, ovšem ani ne za deset let se zcela rozplynula. Příčinou byly Zschilleho neúspěchy v podnikání, které odstartovala krize v průmyslu a radikální propad cen v roce 1890. Zschillemu se stalo to nejhorší, co může zaníceného sběratele potkat: byl sám svědkem mizení své sbírky.[14] O kolekci italské a španělské majoliky dražené v aukční síni Christies v Londýně projevila logicky zájem velmi dlouhá řada soukromých sběratelů i institucí. Jan II. z Lichtenštejna tam zakoupil přímo pro sbírky Moravského průmyslového muzea šest kusů italské a španělské majoliky[15] a také několik předmětů pro svou vlastní sbírku. Aukce v Londýně se nezúčastnil Lichtenštejn osobně, ale veškerý nákup, a to i pro brněnské muzeum, provedl ředitel opavského uměleckoprůmyslového muzea Edmund Wilhelm Braun, aniž by však pro opavské sbírky získal jediný předmět.[16] Teprve až s odstupem tří let věnoval kníže jeden benátský talíř také do Opavy.[17] Vybraná díla darovaná Lichtenštejnem do Brna patřila i v rámci Zschilleho sbírky k těm významnějším. Vévodil jim luxusní talíř z Faenzy s výjevem Svaté rodiny s Janem Křtitelem a bohatou dekorací grotesk na okraji (1505). Jemná vytříbená kresba v duchu módního krásného stylu, barevné ladění či dokonalé řemeslné zvládnutí ukazují na autorství významného faenzského mistra, a to i přesto, že talíř nenese žádnou značku. Stejně pozoruhodná je mísa na nožce provedená technikou a berettino se znakem florentského rodu Salviati, vytvořená ve Faenze v dílně domu Pirota (1531), která byla v době svého vzniku součástí rozsáhlého jídelního souboru rodiny Salviati. Světlemodrá groteska na kobaltovém pozadí je opět provedená s jedinečnou grácií. Z Faenzy nebo z dílen v Castelu Durante pochází svatební talíř, v jehož centru je zachycený typický výjev dvou podaných rukou, mužské a ženské, s navlečenými prsteny (1520). Stejnou proveni-

14 Von Falke, Otto: *Sammlung Richard Zschille*. Katalog der Italienischen Majoliken. Leipzig 1899; Schulze-Foster, Jens: *Richard Zschille (1847–1903) – Sammlungsrekonstruktion und Sammlungsgeschichte*. S. l. 2005, nepublikováno.

15 *Italienische Majoliken*. MMGB 17, 1899, Nr. 22, s. 169–172.

16 Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv (SLHA), kart. 24, Geschenke Auswärts.

17 Slezské zemské muzeum, Uměleckohistorické pracoviště, inventární knihy.

Obr. 5: Talíř s obrazem Judity s Holofernovou hlavou, Pesaro, 1544, majolika (Moravská galerie v Brně, inv. č. 8778)

enci má také slavnostní talíř provedený v technice bianco-sopra-bianco s výjevem archanděla Michaela (po 1528). Benátskou tvorbu zastupuje široký podnos s válečně laděnou výzdobou (1530–1540). Součástí akvizice byl i španělský tetón z Manises vyrobený na počátku 16. století. Kolekci šestice talířů doplnil Lichtenštejn ještě o jeden kus z vlastních sbírek. Talíř, v jehož centru je zachycena hlava Alexandra Velikého, měl rozšířit sbírku majoliky vyrobené v dílně Casa Pirota ve Faenze (1525–1530). Kníže ho zakoupil již v roce 1883 v benátském aukčním domě Richtetti.[18] O tři roky dříve daroval Jan II. z Lichtenštejna muzeu luxusní talíř s výjevem Judity s hlavou Holofernovou pocházející z Pesara. Byl součástí malého konvolutu předmětů převážně italské provenience, mezi kterými zaujme ještě keramický model kašny s figurou Trióna.

18 SLHA, kart. 24, Geschenke Auswärts; *Italienische Majoliken*; Vydrová, Jiřina: *Velká doba italského umění ohně.* Italská majolika v československých sbírkách. Praha 1973.

Mezi významné reprezentanty italské renesance patří také truhla s výjevy z římské legendy o Marku Curtiovi, darovaná do sbírek v roce 1894. Patří k typu svatebních truhel zvaných cassone, které se vyznačují přebohatou výzdobou čelní stěny. Lichtenštejnskými sbírkami jich prošla dlouhá řada. Získávány byly přímo ve významných florentských a benátských aukčních domech, mezi které patřily podniky spjaté se jmény Bardini, Guggenheim, Gagliardi nebo Richetti. Nejčastěji nakupoval Jan II. z Lichtenštejna ve Florencii u Stefana Bardiniho (1836–1922). Slavný sběratel a starožitník, zabývající se především italskou renesancí, zprostředkoval knížeti několik akvizic skutečně pozoruhodných uměleckořemeslných předmětů, včetně svatebních truhel, které dodnes tvoří perly sbírek lichtenštejnského rodu.[19] Dá se předpokládat, že právě u Bardiniho zakoupil také uvedený kus nábytku. Jde o podlouhlou nízkou truhlu na odstupňovaném profilovaném soklu. Horní část a boční stěny jsou malované, čelní stěnu pak zdobí reliéf dvouhlavého orla a figur putti, ukazujících na malby rámované řezbou s vegetabilními motivy. Obrazy zachycují římský tábor s vojáky z legendy o Marku Curtiovi, který obětoval svůj život pro město Řím. Malba se vyznačuje velice jemným provedením a pozoruhodná je z části patrná podkresba. Kombinace malby v kruhovém formátu s reliéfní řezbou je typická pro veronskou oblast kolem roku 1500.[20]

Obr. 6: Michele da Verona: cassone s malbou z příběhů Marka Curtia, Verona, 1490–1510, dřevo ořechové, jedlové, řezba, sádra, křída, zlacení, polychromie, železné kování (Moravská galerie v Brně, inv. č. 8527)

19 SLHA, kart. 17, Ankäufe in Florenz & Venedig, Meran.
20 Bode, Wilhelm: *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance.* Leipzig 1920;

Součástí truhly nebo jiného kusu nábytku mohla být drobná deska s postavou mnicha uzavřeného ve své cele, ponořeného do modliteb. Anatomie figury ani perspektiva nejsou provedeny bezchybně. Nicméně výjev není malovaný, nýbrž provedený v intarzii doplněné rytým ornamentem a kresbou, což ukazuje na velmi zdatného řemeslníka. Mísovité záhyby v drapérii mnichova roucha se vyznačují pozoruhodnou jemností, kontrastující s měřítkem ornamentu na zadní stěně cely.[21]

Severoitalská práce ze sklonku 16. století byla Moravskému průmyslovému muzeu věnována ve stejném roce jako truhla, tedy po té, co zde kníže Jan II. z Lichtenštejna vykonal návštěvu, během níž si pečlivě prohlédl muzejní budovu se všemi jejími sbírkami a shledal, že je jim věnována prvotřídní péče.[22] Pozitivní dojem ho inspiroval k dalšímu, pro muzeum velice významnému daru kamen z Winterthuru, které sem zapůjčil již v roce 1890 u příležitosti uspořádání výstavy kamen ze zámeckých interiérů. Vedle dříve získaných kachlových kamen s ditrichštejnským erbem, pocházejících z interiérů rodového paláce na tehdejší Ferdinandově ulici (Masarykova třída), zbořeného v průběhu brněnské asanace, byla na výstavě představena kamna darovaná baronem Gudenauem a hrabětem Quidem Dubským.[23] Winterthurská kamna byla skvostem výstavy. Konstrukce na půdorysu oktogonu je nesena figurami lvů a doplněna kachlovým sedátkem. Ikonografický námět tvoří dvanáct měsíců, alegoricky znázorněných prostřednictvím odpovídajících aktivit. Výběr motivů je standardní: od bruslení v lednu, přes zahradnické práce v dubnu, žně v srpnu po štípání dřeva v prosinci. Kachle s měsíci jsou doplněné personifikovanými zobrazeními planet sluneční soustavy, korunní římsa pak kartušemi s erby a datací vzniku (1640–1644). V opěráku sedátka najdeme podpis tvůrce, kterým byl Abraham Pfau, člen slavného rodu toufarů specializovaných na výrobu kachlových kamen ve Winterthuru. Jedinečný je stupeň dochování. Většina kachlů je originální, pouze některé chybějící kusy restauroval nebo zcela nově vytvořil brněnský malíř a scénograf městského divadla Turner. Jenom na našem území najdeme dodnes v původně lichtenštejnských interiérech několik dalších příkladů typu winterthurských kamen, která patřila k oblíbenému sběratelskému artiklu. Míra dochování originálních kusů je však často velmi nízká a tímto problémem trpí i ostatní příklady daného typu kamen ze světových sbírek.

Jan II. z Lichtenštejna patřil jako sběratel starého umění k velmi vytříbeným zájemcům o umělecké řemeslo a zabýval se jeho nejzajímavějšími

---

Schottmüller, Frida: *Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance.* Stuttgart 1921.

21 *Geschenk.* MMGB 12, 1894, Nr. 8, s. 131.

22 *Se. Durchlaucht der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein.* MMGB 12, 1894, Nr. 6, s. 91.

23 *Schönes und seltenes Schaustück im Mährischen Gewerbe-Museum.* MMGB 8, 1890, Nr. 6, s. 102–103; *Ofenprachstücke.* MMGB 8, 1890, Nr. 8, s. 143.

a nejkvalitnějšími produkty. Pozoruhodná je proto jeho poloha sběratele moderní tvorby užitého umění. Snoubí se v ní jeho velmi konzervativní vkus s úmyslem získávat pro muzea předměty vyráběné progresivními technologiemi. Mezi dary muzeím nenajdeme moderní nábytek, textil nebo šperky, zato jsou mezi nimi hojně zastoupeny moderní porcelán a keramika, a to

Obr. 7: Abraham Pfau: kamna se sedátkem, Winterthur, 1640–1644, keramika, glazura (Moravská galerie v Brně, inv. č. 8515)

především anglická a španělská. Z hlediska sběratelského profilu Jana II. z Lichtenštějna jde o nestandardní materiál. Tato překvapivá aktivita vyvíjená v oblasti nákupů moderní keramiky nepochybně souvisela s ambicí podporovat keramickou výrobu ve vlastních továrnách. V roce 1867 dal kníže založit cihelnu v Poštorné, která mimo jiné dodávala tašky na střechu dómu sv. Štěpána ve Vídni. V roce 1907 zakoupil továrnu na keramické kachle v Rakovníku, která už za předchozích majitelů proslula spoluprací s umělci při návrhu dekoru. Mezi nejvýznamnější zakázky patřily kachle pro Obecní dům v Praze nebo pro pražskou kavárnu Imperial. Moravskému průmyslovému muzeu věnoval talíře a kachle anglických firem Minton Pottery, Royal Doulton, Simpson & Son a Maw & Co. a příklady španělských azulejos firmy Pickman y Cía. Uvedené firmy si v průběhu druhé poloviny 19. století vybudovaly pověst dobrých průmyslových výrobců keramiky a porcelánu. Jejich produkce byla nakupována do sbírek řady uměleckoprůmyslových muzeí za účelem inspirace domácích tvůrců a podpory progresivních metod výroby. V ohnisku pozornosti stály především britské firmy specializované na výrobu kachlů, rozvíjenou zde průmyslově od čtyřicátých let 19. století. Lisované kachle byly pevné, velmi hladké, téměř bez pórů, proto velmi odolné a díky rozmanitým možnostem povrchové úpravy vhodné pro rozličné interiéry, od soukromých po veřejné (hojně se uplatňovaly i v kostelech). Nárůst objemu stavební činnosti ve druhé polovině 19. století, ale i intenzivní debaty o důležitosti hygieny v životě člověka přinesly nebývalý rozmach výroby, nyní již průmyslové.[24] Technologie se zlepšovaly a na vysoké úrovni byla také výtvarná stránka. Mezi autory návrhů kachlů pro firmu Minton Pottery najdeme i takové osobnosti, jako byl Augustus W. Pugin. Za návrhy kachlů ze sbírek Moravského průmyslového muzea bychom však jeho jméno hledali marně. V tomto případě šlo o anonymní návrhy firemních ateliérů.[25]

Jan II. z Lichtenštejna daroval muzeu také několik pozdně gotických plastik. Tři z nich získal v Kolíně nad Rýnem od profesora Hanse Mohra. Šlo o velmi rozsáhlou akvizici. V korespondenci se objevují údaje o čtyřiceti bednách s rozličným obsahem, od nábytku po sochy. Z Kolína nad Rýnem byly odváženy postupně a některé zde musely zůstat déle, jako například *„eine kleine Madonna in Nußbaum“*,[26] kterou bychom mohli ztotožnit se sochou Madony ze sbírek Moravské galerie v Brně. V lichtenštejnských protokolech je určená jako práce z dolního Porýní vytvořená na přelomu 14. a 15. století. Do skupiny předmětů zakoupených u Hanse Mohra patří také sv. Petr, fragment *Ukřižování* darovaný brněnskému muzeu roku 1880 v konvolutu 88 dalších předmětů.

---

24 Barlett, John A.: *British Ceramic Art 1870–1940*. London 1993.
25 Aslin, Elisabeth: *Minton 1798–1910*. London 1976.
26 SLHA, Ankaufe Wien und verschiedene Städte, 1. Juni 1872. Za transkripci tohoto dopisu děkuji Marii Plevové.

Obr. 8: Talíř, P & F, Anglie, před 1880, porcelán, malba (Moravská galerie v Brně, inv. č. 2589)

Obr. 9: Dlaždice vzor č. 145, Minton Hollins & Co., Stoke on Trent, Anglie, před 1894, porcelán, glazura (Moravská galerie v Brně, inv. č. 8529)

Moravským průmyslovým muzeem prošlo však mnohem více exponátů z lichtenštejnských sbírek, než je oněch 229 darovaných předmětů. Značný počet objektů byl do muzea zapůjčen na krátkodobé výstavy. Tato forma spolupráce fungovala od počátku osmdesátých let 19. století až do roku 1918.[27] Příležitostně se stávalo, že zapůjčené exponáty kníže muzeu po ukončení výstavy daroval. První výstava, na niž kníže půjčoval předměty ze svých sbírek, se konala v roce 1883 a byla věnovaná orientálnímu umění v nejširším geografickém i časovém rozsahu.[28] O dva roky později to byla výstava zbraní, sestavená především ze zápůjček ze sbírek předních moravských šlechtických rodů, jako byli vedle Lichtenštejnů Salmové-Reifferscheidtové, Dubští, Mitrovští, Žerotínové nebo Serenyiové.[29] Z lichtenštejnských rodových sbírek pocházel také rozsáhlý konvolut téměř stovky exponátů zapůjčený roku 1886 na speciální výstavu, věnovanou interiérovým doplňkům a užitému umění v interiéru vůbec. Vedle tradičních evropských předmětů se na ní objevily i příklady tvorby z Blízkého východu.[30] Jan II. z Lichtenštejna ale zapůjčoval také dámské šperky (1894)[31] nebo nábytek pocházející přímo z obytných prostor lichtenštejnských paláců v Rossau, Lednici a ve Valticích (1899).[32] Výrazně se také podílel na výstavě křesťanského umění pořádané roku 1903 Moravským průmyslovým muzeem v Brně a posléze v Olomouci.[33] Rozmanitost a pestrost zapůjčených předmětů jenom dokreslují neobyčejnou šíři lichtenštejnských sbírek, které se tehdy mohly zdát téměř bezedné. Intenzivní spolupráce s knížetem na přípravě výstav trvala až do roku 1918, kdy je zaznamenaná poslední akce, na niž zapůjčil předměty z rodových sbírek.[34] Poté vztahy bohužel ochladly, a to především, jak se zdá, ze strany brněnského muzea, protože se Zemským muzeem v Opavě Jan II. z Lichtenštejna spolupracoval až do své smrti v roce 1929.[35]

Velký význam pro rozvoj muzejních institucí měla také podpora vědecké práce. Jan II. z Lichtenštejna jim věnoval finanční dary, díky kterým mohla muzea zajistit vydávání knižních publikací zabývajících se odborným zpracováním sbírkových fondů, a podporoval i samostatné projekty jednot-

27 SLHA, kart. 22, Austellungen in Maehrischen Gewerbe-Museum in Brünn.
28 Tamtéž; *Orientalische Ausstellung.* MMGB 1, 1883, Nr. 1, s. 2; *Die von Sr. Durchlaucht dem regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein.* MMGB 1, 1884, Nr. 16, s. 2.
29 SLHA, kart. 22, Austellungen in Maehrischen Gewerbe-Museum in Brünn; *Zur Spezial Ausstellung von Wehr und Waffen des Mittelalters und der Renaissance im mährischen Gewerbemuseum.* MMGB 3, 1885, Nr. 3, s. 1.
30 SLHA, kart. 22, Austellungen in Maehrischen Gewerbe-Museum in Brünn; *Allgemeines zur Spezial-Ausstellug im Mährischen Gewerbe-Museum.* MMGB 4, 1886, Nr. 9, s. 143–146.
31 *Die Frauen-Ausstellung im Mährischen Gewerbe Museum.* MMGB 12, 1894, Nr. 12, s. 197–199.
32 *Die Möbel-Ausstellung.* MMGB 17, 1899, Nr. 24, s. 191.
33 *Kirchliche Ausstellung in Olmütz.* MMGB 22, 1904, Nr. 3, s. 24.
34 SLHA, kart. 22, Austellungen in Maehrischen Gewerbe-Museum in Brünn.
35 Slezské zemské muzeum, Uměleckohistorické pracoviště, Braunův archiv, kart. 344–347.

livých muzejních pracovníků. Známá je především jeho velká podpora práce Augusta Prokopa, díky níž mohl tehdejší ředitel Moravského průmyslového muzea vydat knihu *Burgen und Schlösser Mährens* (1888), posléze čtyřdílnou publikaci *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* (1904) a v roce 1907 i knihu o lichtenštejnském zámku v Lednici *Schloss Eisgrub in Mähren*. Psát o mecenáších patřilo k obvyklým způsobům poděkování za jejich přízeň muzejní instituci. Nejvíce tomuto účelu vyhovoval muzejní časopis *Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn*. Když v roce 1894 věnoval Jan II. z Lichtenštejna muzeu několik špičkových exponátů, objevil se v časopise ještě v tomtéž roce odborný článek o lichtenštejnském paláci v Rossau ve Vídni.[36] Poděkováním za dar souboru italské majoliky ze sbírek Richarda Zschilleho byl dokonce text věnovaný přímo osobnosti knížete.[37]

Podpora Jana II. z Lichtenštejna Moravskému průmyslovému muzeu měla velký vliv na rozvoj instituce a posílení její prestiže v rámci střední Evropy i za jejími hranicemi. Řadu předmětů, které do sbírek věnoval, by si muzeum nikdy nemohlo dovolit zakoupit. Přínos knížete spočívá především v budování kolekce renesančního užitého umění, pro niž získal skutečně špičkové kusy a která je díky tomu dodnes nejen pro návštěvníky z řad laické veřejnosti, ale především pro vědce atraktivní.

Das liechtensteinische Mäzenatentum zu Gunsten des Mährischen Industriemuseums

Der Anteil Johanns II. von Liechtenstein an der Herausformung des Erinnerungsortes

Johann II. von Liechtenstein gehört zu den bedeutendsten europäischen Sammlern und Mäzenen. Er unterstützte zahlreiche museale Institutionen. In bedeutendem Umfang unterstützte er auch das Mährische Industriemuseum in Brünn, das seit seiner Gründung im Jahre 1873 bis 1923 zu den führenden Institutionen seiner Art in Europa gehörte. Johann II. von Liechtenstein ließ von Beginn an dem Museum finanzielle Zuwendungen zuteil werden. Er zählte zur prestigeträchtigen Gruppe der „Stifter", deren Namen sich bis heute auf Gedenktafeln im Vorlesungssaal des Museumsgebäudes befinden. Die Höhe der Zuwendungen vonseiten der einzelnen Mäzene war anfänglich sehr verschieden, bald jedoch kristallisierte sich eine Gruppe der bedeutendsten Donatoren heraus, die ausnahmslos regelmäßig 1 000 Gulden pro Jahr stifteten. Von Beginn an gehörte auch Johann II. von Liechtenstein dieser Gruppe an. Wie aus den Jahresberichten des Museums hervorgeht, war seine Zuwendung in Höhe von 2 000 Gulden im Jahre 1875 der zweitgrößte Betrag, der dem Museum für seine Entfaltung vermacht wurde. Seit 1887 ließ Johann II. von Liechtenstein als einziger der erwähnten „Stifter" diese Summe Jahr für Jahr dem Museum zukommen, und er un-

36 Leisching, Julius: *Der fürstlich Liechtenstein'sche Gartenpalast in der Rossau zu Wien*. MMGB 12, 1894, Nr. 9, s. 153–155.

37 Leisching, Julius: *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst*. Mitteilungen des Erzherzog-Rainer-Museums für Kunst und Gewerbe. Zeitschrift des Verbandes österr. Kunstgewerbemuseen 27, 1909, Nr. 2, s. 17–21.

terstützte auch den Bau eines neuen Ausstellungsgebäudes, das in den Jahren 1881–1883 errichtet wurde.

Daneben vermachte Johann II. von Liechtenstein dem Museum 229 Objekte, darunter zahlreiche der bedeutendsten Teile der Sammlung und Fixsterne der Ausstellung. Unter diesen ragen die Kollektion italienischer Majolika aus Faenza, Castello Durante und Venedig hervor, des weiteren einige Stücke spanischer Majolika aus den Sammlungen Richard Zschilles, die offenbar auf Bitten des Kurators des Museums 1889 in London ersteigert wurden. Einmalig sind auch die italienischen cassone aus Verona aus der Zeit um 1500 mit Abbildungen der Geschichte des Marcus Curtius des Malers Michele da Verona, 43 Muster italienischer Renaissancetextilien aus der Sammlung Franz Kochs, ein Ofen aus Winterthur, den Abraham Pfau in den Jahren 1640–1644 erbauen ließ, eine Kollektion moderner britischer Keramik bzw. ein zusammenklappbarer kleiner Altar vom Beginn des 15. Jahrhunderts, angefertigt in der venezianischen Werkstatt der Familie Embriachi, vielleicht vom Besitzer Baldassare di Simone d'Aliotto selbst.

Pavel Šopák – Markéta Kouřilová

Pátrání po identitě
Lichtenštejnové ve Slezském zemském muzeu*

In search of identity
The Liechtensteins in the Silesian Land Museum

The Silesian Museum played an important role in the process of discovering the land identity of the inhabitants of the Austrian Silesia at the end of the 19th century. The interaction of the Liechtenstein patronage with the museum as a symbol of Silesia reflected on the museum activities and mirrored also in the research and representation area. The Liechtenstein anniversary exhibit (1914) highlighted the cultural-historical aspects of the Liechtenstein activities in Silesia. The abolishment of the self-governing Land of Silesia (1928) gave an impulse to update the cultural traditions of the region and verbalize them in a representative publication, which introduced Silesia as a land with numerous specificities. It also presented the artistic works connected with the Liechtensteins as the highlights of the regional artistic development. Following eras brought a change of research and exhibit topics. In the Silesian Museum, we now return to the Liechtenstein theme by means of an exhibit, which will thematically focus on the nobility rule reflecting also the exhibit of 1914.

Key words: land identity, Austrian Silesia, the Liechtenstein patronage, Prince Johann II of Liechtenstein, Edmund Wilhelm Braun, Silesian Land Museum

Rakouské Slezsko coby samosprávná země habsburského soustátí hledalo svou kulturní identitu specifickým způsobem. Tato moderní slezská identita se netýkala jen nacionálního ukotvení zdejší společnosti, odvíjejícího se od polarity češství – němectví (česko-německé soupeření poznamenávalo středoevropské dějiny minimálně od třetí čtvrtiny 19. století do první světové války, nadto ve východní části regionu začala být stále více agilní polská menšina); šlo také o nově formulovanou identitu zemskou, o artikulaci specifik společných celému (Rakouskému) Slezsku a zdejší společnost hodnotově stmelujících a současně ji odlišujících od společností jiných regionů soustátí, včetně českých zemí, neboť i vůči nim byla tato specifika pociťována a zdůrazňována. Být loajálním rakouským občanem nestačilo; čeští a němečtí Slezané chtěli formulovat – a rozličnými prostředky kulturní aktivity artikulovat – lokální identitu v její specifičnosti a hodno-

* Příspěvek vznikl v rámci projektu Slezsko: Paměť – identita – region (DF11P01OVV018), který je financován z prostředků programu NAKI.

Obr. 1: Franz Biela: Pohled na východní okraj Opavy se zámkem (zcela vpravo), akvarel na papíře, 1813 (Slezské zemské muzeum)

tové koherenci. Zdejší české populaci chyběly silné podněty (aktuální byly poukazy ke slezskému venkovu a k sociálním problémům, tematizovaným *Slezskými písněmi*), ovšem jazykově německá společnost je nacházela nepoměrně snáze a v širší škále reálií, v aktualizaci dějinných zvratů i v odkazu slavných postav minulosti. Co však obě národní pospolitosti spojovalo, bylo trauma přičlenění velké části Slezska k Prusku (1742). Je opravdu důležité připomenout, že jak v německé, tak i v české společnosti vyvolával rok 1742 negativní konotace tím, jak se část Opavska a Krnovska, oblastí přirozeně inklinujících k městským centrům na rakouské straně, ocitla vně státních hranic, a jak byla v důsledku toho zdejší společnost hospodářsky, sociálně i kulturně ochuzena.

V tomto komplikovaném, zdaleka ne poznaném a moderní historiografií jen sporadicky reflektovaném procesu „pátrání po identitě" hrálo důležitou roli Slezské zemské muzeum, a to zdaleka nejen do první světové války, resp. do zániku monarchie, což je údobí, jež nás v tomto příspěvku zajímá prioritně. Označení Slezské zemské muzeum bylo totiž neoficiálním synonymem pro Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a živnosti v Opavě; to vzniklo v roce 1883 a od roku 1895 fungovalo ve vlastní budově. Sepětí Lichtenštejnů a muzea jakožto symbolu slezské země je pak mnohostranné: budova vyrostla na místě opavského lichtenštejnského zámku čili historické památky (byť památková hodnota nebyla současníky pociťována natolik, aby ji na konci 19. století uchránila před demolicí), která představovala tradiční symbol zeměpána a jeho přítomnosti v daném místě.

Proto ji ještě v roce 1815 maloval Ferdinand Runk (1764–1834) a zařadil do cyklu pohledů na lichtenštejnské stavby, vytvořeného pro knížete Jana I. z Lichtenštejna.[1] V expozici městského muzea v Opavě, založeného roku 1896, zámek připomínal plastický (sic!) plán objektu a jeho okolí z poloviny 17. století,[2] který městské muzeum získalo roku 1905 darem od knížete Jana II. z Lichtenštejna. Památkářský interes, související s trendy v rakouské památkové péči, projevil kníže o zámek v druhém z lichtenštejnských měst – v Krnově. Na fasádách dodnes existující nevýrazné budovy byla nalezena renesanční sgrafita sice už z doby Jana Jiřího Krnovského, avšak péče jim věnovaná byla oprávněně připomínána v kontextu lichtenštejnského mecenátu druhé poloviny 19. století.[3] Jakkoliv krnovský zámek v té době již nesloužil rezidenční funkci, jeho připomínka jakožto jednoho z „lichten-

Obr. 2: Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a živnosti, resp. Slezské zemské muzeum, pohlednice z meziválečné doby (Slezské zemské muzeum)

1 Kräftner, Johann: *Liechtenstein Museum Wien.* Biedermeier im Haus Liechtenstein. Die Epoche im Licht der Fürstlichen Sammlungen. München 2005, s. 126–127.

2 Slezské zemské muzeum, uměleckohistorické pracoviště, inv. č. U4059A. Naposledy Šopák, Pavel: *Epilog opavského zámku v ohnisku urbanistických a monumentických snah přelomu 19. a 20. století.* In: Miketová, Hana – Müller, Karel et al.: Opavský zámek. Opava 2012, s. 19, zde i barevná reprodukce.

3 Höss, Karl: *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst.* Wien 1908, s. 260–261.

štejnských zámků" na Opavsku, jež bylo s Krnovskem v držbě Lichtenštejnů od sklonku roku 1613, vytane v souvislosti s aktem věnování pozemku po opavském zámku na stavbu zemského muzea. Kníže Jan II. z Lichtenštejna se stal protektorem muzea a centrální prostor muzejní budovy – sál sloužící v letech 1895–1910 zasedáním obchodní a živnostenské komory, jež muzeum založila a financovala jeho provoz – obdržel čestné označení Sál lichtenštejnský. Už tyto místní a časové souvislosti naznačují, že vztah Jana II. z Lichtenštejna ke kulturnímu dědictví musíme chápat odlišným způsobem než jen jako prostý mecenát, pramenící z jeho uměnímilovnosti.

Vztah Lichtenštejnů ke Slezsku se pak naplňoval přímo v muzejní budově a bylo specifické, že kulturní identita regionu zde byla artikulována současně s procesem konstituování regionálních dějin umění. V jistém smyslu nejnižší etáží této vazby ve formě tradičního mecenátu, jejž kníže Jan II. z Lichtenštejna rozvíjel vůči řadě muzejních institucí a akademií umění, byl spolupodíl na vytvoření tří víceméně samostatných (expozičních) celků opavského muzea – muzejní obrazárny, expozice uměleckého řemesla a muzejní knihovny.[4] Zvláště musíme zdůraznit Lichtenštejnův vliv na podobu obrazárny muzea.[5] Ta se sice kvantitou ani kvalitou nemohla srovnávat s obrazárnou Františkova muzea v Brně, avšak i tak dobře plnila funkci „zemské obrazárny" ve smyslu reprezentace aktuálních uměleckých trendů, nabízených zde všem zájemcům o výtvarné umění ke studiu.

Rozdíl – a troufáme si tvrdit, že rozdíl oproti Brnu a dalším muzeím – ve vztahu Lichtenštejnů a muzea spočíval ve všestrannějším využití lichtenštejnských darů, v jejich uplatnění ve více podobách či polohách muzejní aktivity, tj. v badatelském, popularizačním i v reprezentačním kontextu. Bylo jich využito jako prostředku zemské reprezentace i jako unikátní příležitosti k rozvoji dějepisu umění. A tu rozhodně nešlo o vztah pasivní, jednostranný, daný superioritou mecenáše nad obdarovávanou institucí! Klíčovou osobností se v tomto vztahu stal historik umění, památkář a muzejní ředitel Edmund Wilhelm Braun (1870–1957). Vzdělán v oborech dějiny umění a klasická archeologie na univerzitách v Heidelbergu, Lipsku a Freiburgu im Breisgau, nalezl v Rakouském Slezsku řadu vskutku životních badatelských témat. Jeho vrozený cit pro kvalitu uměleckého díla a schopnost intelektuálního nadhledu, povznášejícího se nad provinční prostředí Opavy, vedl k tvůrčímu vztahu i v případě lichtenštejnské tematiky. Je zjevné, že i „protistrana" – tj. kníže Jan II. z Lichtenštejna a lichtenštejnská administrativa – si byla vědoma jeho kvalit a umožnila mu

4 Tamtéž, s. 183. Zde se píše o cenných dílech věnovaných muzejní knihovně. Šlo o 24 grafik starých mistrů, 33 olejomaleb a více než 350 děl plastiky a uměleckého řemesla. Ke středověkým plastikám naposledy C h a m o n i k o l a , Kaliopi (ed.): *Zdaleka i zblízka.* Středověké importy v moravských a slezských sbírkách. Brno 2009, passim.

5 Jako těžiště Lichtenštejnova mecenátu je připomenuta již Edmundem Wilhelmem Braunem. B r a u n , Edmund Wilhelm: *Das Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum) und seine Sammlungen 1883–1908.* Troppau 1908, s. 29.

zevrubné studium lichtenštejnských památek. Žel publikačně toto studium nebylo – až na malé výjimky – zúročeno.

Jinak řečeno, k předmětům soustředěným v opavských muzeích – městském a zemském – Braun pomyslně přidával „lichtensteiniana" poznávaná v různých místech střední a západní Evropy (což je téma hodné samostatné soustředěné analýzy, přesahující rozsahem možnosti tohoto přehledového textu). Jeden směr představuje pozornost věnovaná lichtenštejnským dominiím ve Slezsku (např. Krnov), další pak zájem o lichtenštejnské zámky a paláce a tamní sbírky mimo region (Vídeň, Lednice). Díky tomuto úsilí se mu podařilo alespoň naznačit souvislosti, z nichž – pro jeho závažnost – připomeňme objev kresby Friedricha Bernarda Wernera zachycující palác či zámek projekčně připravený Johannem Lucasem von Hildebrandt (1668–1745) a určený pro Lichtenštejny. Ti jej hodlali vybudovat někde na území Opavského knížectví (možná před hradbami samotné Opavy).

Na první pohled je zjevné, že šlo o předchůdce vídeňského Dolního Belvederu (1714–1716), resp. o corps-de-logis celého barokního ansámblu, doplněného terasami a ohradními zdmi. Kresbu, kterou objevil Braun, ovšem až po čase ve všech souvislostech publikoval Bruno Grimschitz.[6] V úběžníku těchto bádání měla stát – a nakonec také skutečně stála – jubilejní lichtenštejnská výstava konaná v roce 1914. Přinesla dlouhou řadu objevů a vytvořila z tříště nových skutečností obraz vztahu zeměpána a země, aktualizovaný například zařazením modernistické budovy střelnice v Krnově od vídeňského secesionisty Leopolda Bauera, která dokumentuje zájem knížete Jana II. z Lichtenštejna o soudobé výtvarné umění.

V souvislosti s přípravou výstavy se Lichtenštejnové, resp. historické, kulturněhistorické a uměleckohistorické aspekty jejich působení Slezsku, stali mimořádně atraktivním badatelským tématem, vyjevujícím se v kooperaci německých a českých regionálních historiků (Edmund Wilhelm Braun, Gottlieb Kürschner, Josef Morr, Josef Zukal) a ve spolupráci Brauna s lichtenštejnským archivářem Franzem Wilhelmem. Ve shodě s titulem našeho příspěvku je příznačné, že prezentace výsledků těchto bádání probíhala na stránkách časopisu pro dějiny a kulturní dějiny Rakouského Slezska, vydávaného od léta 1905 opavským městským muzeem a redigovaného Braunem. Zakladatelé časopisu jej proponovali coby základ pro poznání dějin domoviny (*„unsere engere Heimat"*),[7] počítaje v to i vazbu regionu

6 Wilhelm, Franz: *Notizen zur schlesischen Kunsttopographie.* Aus Aktenstücken des fürstlich Liechtensteinschen Hausarchives. Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österreichisch-Schlesiens (ZGKÖSch) 9, 1914, s. 117, zde poznámka Edmunda Wilhelma Brauna o objevu kresby ve Vratislavi a její zařazení do kontextu. Samostatně až Grimschitz, Bruno: *Ein Projekt für ein Residenzschloss der Fürsten Liechtenstein in Troppau von Johann Lucas von Hildebrandt.* Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik 1, 1931, s. 40–44.

7 Knaflitsch, Karl: *Österreichisch-schlesische Geschichtsbestrebungen und das historische Zeitschriftwesen.* ZGKÖSch 5, 1909–1910, č. 1, s. 8.

Obr. 3: Friedrich Bernard Werner: kresba proponované lichtenštejnské rezidence v Opavě, resp. v Opavském knížectví, pero na papíře, nezvěstné (Slezské zemské muzeum)

k Lichtenštejnům. A je příznačné, že v Braunově avízu spolupráce s Franzem Wilhelmem figuruje na prvním místě výčtu historických písemností důležitých *„ke zkoumání naší užší vlasti“* následující položka: *„vývod, že vévodství Opavské ke Slezsku, a nikoliv k Čechám přináleží“*.[8] Další aktualizace dedukujeme z časopiseckého příspěvku zemského archiváře Gottlieba Kürschnera, kterého zajímala otázka místodržitelství Lichtenštejnů na Opavsku a Krnovsku v polovině 17. století. Ta souvisí s dalším tématem, přerůstajícím do roviny kulturněhistorické, totiž s problematikou mecenátu šlechty, jež byla ve služebním poměru k Lichtenštejnům jako zeměpánům. Týká se to Trachů z Březí a zejména hraběte Jiřího Štěpána z Vrbna, od nichž se odvíjí řada dalších uměleckohistorických témat a směrů bádání.

Poznávání lichtenštejnských památek, kulminující při přípravě lichtenštejnské výstavy, umožnilo Braunovi vytvořit půdorys příští, avizované – a nutno zdůraznit nikdy nenapsané – syntézy dějin umění Rakouského Slezska. Náběhy k ní sledujeme od prvního desetiletí 20. století[9] a k jejímu rozvinutí došlo v průběhu meziválečné doby. Ohniska zamýšlené syntézy mělo tvořit několik důležitých děl z období od 16. století do současnosti spjatých s lichtenštejnskou érou. Je to bezesporu již zámek v Krnově, zhodnocený díky restauraci sgrafit v roce 1888. Nástup baroka byl spojen s prosazením katolické víry a její opory v podobě jezuitského řádu. Monumentální architektura kostela sv. Jiří a Vojtěcha v Opavě, na níž nacházíme lichtenštejnský znak, byla současně nepřehlédnutelným prostředkem lichtenštejnské reprezentace ve městě, tj. plnila funkci, kterou nenápadný zámek plnit zdaleka nemohl (pokud by samozřejmě nebyl nahrazen Hildebrandtovou novostavbou). K jezuitskému kostelu se Braun několikrát vrátil. Zejména k interiéru, jemuž vévodil hlavní oltář. Už slezský topograf Faustin Ens nepomněl připomenout, že jeho pořízení zajistily finance poskytnuté roku 1699 knížetem Janem Adamem Ondřejem z Lichtenštejna.[10] Osu barokní výtvarné kultury 18. století vytyčují dvě významná díla: projekt lichtenštejnské rezidence od Johanna Lucase von Hildebrandt a pozdně barokní epitaf Karla z Lichtenštejna od Jana Jiřího Lehnera, kterému Edmund Wilhelm Braun věnoval několik příspěvků a pořídil edici archivních dokumentů.[11]

---

8 Braun, Edmund Wilhelm: *Über bisher unbekannte Archivalien für die Geschichte der beiden Fürstenthümer Troppau und Jägerndorf.* ZGKÖSch 6, 1910–1911, č. 1, s. 30.

9 Braun, Edmund Wilhelm: *Die historische Abteilung der schlesischen Handwerkausstellung zu Troppau 1909.* ZGKÖSch 5, 1909–1910, č. 2, s. 71–76, k Lehnerovu epitafu s. 74.

10 Ens, Faustin: *Das Oppaland oder der Troppauer Kreis.* Bd. 3. Wien 1836, s. 132. V kostele byly uloženy ostatky matky a tří sester knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna.

11 Braun, Edmund Wilhelm: *Ein Epitaph des Fürsten Karl Liechtenstein in der Troppauer Pfarrkirche und sein Meister, Bildhauer Johannes Georg Lehnert.* ZGKÖSch 5, 1909–1910, č. 1, s. 25–39; týž: *Die Restaurierung des Epitaphs des Fürsten Karl Liechtenstein in der Troppauer Pfarrkirche und sein Meister, Bildhauer Johann Georg Lehnert.* Mitteilungen der k. k. Zentralkomission für Denkmalpflege, III. Folge, Bd. 14, 1915, s. 162–164.

Obr. 4: Opava, Dolní náměstí, kostel sv. Jiří a Vojtěcha, západní průčelí s lichtenštejnským znakem (Slezské zemské muzeum; foto před 1945)

Obr. 5: Johann Adam Delsenbach: Pohled na Opavu, počátek 18. století, mědirytina podle kresebné předlohy (Slezské zemské muzeum)

Obr. 6: Jan Jiří Lehner: Opava, proboštský kostel Nanebevzetí Panny Marie, epitaf Karla z Lichtenštejna (foto Florian Gödel, kolem 1914)

Obě práce představují ono důležité nadregionální ukotvení slezské problematiky; jsou to díla, jež spolehlivě obstojí v kontextu středoevropských dějin umění. K nim se druží různé typy ikonografických dokladů, především pak grafické album Johanna Adama Delsenbacha s opavskou vedutou, k níž se ve sbírkách Slezského zemského muzea dodnes dochovala kresebná předloha. Vzájemná komparace kresby a grafiky odhaluje další podobu jistěže nerealizovaného konceptu knížecí rezidence.[12] Lehnerův

12 Srovnání kresby a grafiky s ohledem na zakreslení neexistující stavby zámku viz in

epitaf, vícekrát prezentovaný v odborné literatuře, je bezesporu mimořádné dílo, jež v sobě zahrnuje aspekt mezinárodní kulturní výměny první poloviny 18. století – dobově připomínané analogie nalezneme v pařížských kostelích Saint-Nicolas-du-Chardonnet a Saint-Germain-des-Prés[13] – i prvek manifestace lokálně politických souvislostí: zeměpán je zde okázale připomínán nedlouho po prohraných prusko-rakouských válkách a jeho tvář jako by vystupovala v podobě jistoty integrity rozdělené země, odhalována oponou coby připomínka slavné minulosti. Od těchto pomyslných vrcholů se odvíjela kultura manifestovaná některými díly druhořadého významu, například kresbou oltáře Dominika Kleina pro kostel v Kružberku z roku 1744, nebo díly bohužel zničenými, mezi něž patřila Lehnerova kazatelna pro kostel v Moravici (1755–1758).[14] Ale i zde nacházíme řadu desiderat ve smyslu docenění vztahu investor (objednavatel, zadavatel) – realizátor s důrazem na kvalitu díla a jeho neregionální ukotvení. Takto vystupuje angažmá vídeňského malíře Jana Františka Greipela (1720–1798) na pořízení oltářních obrazů pro kostely na lichtenštejnském dominiu. Platí to pro kostel Narození Panny Marie v Brumovicích, kde se do dnešní doby zachoval jeden ze dvou obrazů bočních oltářů, a zejména pro Širokou Nivu, o níž Řehoř Wolný neopomněl uvést, že stavbu tamního kostela sv. Martina (1718–1821) inicioval kníže Antonín Florián z Lichtenštejna a trojici oltářních pláten dodal *„lichtenštejnský dvorní malíř Greipel“*.[15]

První světová válka rázně ukončila slibně se rozvíjející lichtenštejnská bádání v okruhu Slezského zemského muzea. Vytvořila nový mocenský status quo, v němž ovšem pro lichtenštejnskou tematiku jen zdánlivě nebylo místa. Opět se vynořila – a opět s pocitem ohrožení zemské identity, konkrétně krátce po zrušení samosprávné Země slezské (1928), a tudíž v situaci naléhavé potřeby aktualizace kulturních tradic regionu. Jde o text Edmunda Wilhelma Brauna podávající syntetický obraz dějin umění Rakouského Slezska, zařazený do reprezentativní publikace, která představila Slezsko jako zemi specifik a zvláštností. V panoramatickém obraze umělecké historie regionu pak nacházíme umělecká díla spjatá s Lichtenštejny, která byla považována za vrcholy regionálního uměleckého vývoje. Platí to jak pro jezuitský kostel v Opavě, zahajující *„novou stavební periodu Slezska ve druhé polovině 17. století“*, tak samozřejmě pro znovu připomenutý epitaf Karla

---

Š o p á k , Pavel: *Opava jako barokní rezidenční město.* Příspěvek k tématu. In: Opava. Sborník k dějinám města. Sv. 1. Opava 1998, s. 148–153.

13 B r a u n , E. W.: *Ein Epitaph,* s. 31.

14 Nevelká skupina alodních statků přináležejících k opavskému zámeckému úřadu v Opavě (tj. Moravice, Staré Lublice, Nové Lublice a Kružberk) představuje sice ucelený investorský okruh staveb a děl v mobiliáři tamních kostelů, jejich úroveň je ale provinční. Zdejší kostely byly postaveny v tomto pořadí: Kružberk (gotický kostel, barokně upravovaný), Moravice (1735), Nové Lublice (1786), Staré Lublice (1810–1811).

15 W o l n y , Gregor: *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften.* Abtheilung 1. Olmützer Erzdiöcese. Bd. 4. Brünn 1862, s. 367.

Obr. 7: Dominik Klein: Kružberk, kostel sv. Petra a Pavla, návrh oltářní architektury s obrazem, kresba na papíře, nezvěstné, 1744, reprodukce z roku 1914 (Slezské zemské muzeum)

z Lichtenštejna, jenž je *„hlavním dílem plastické tvorby v Opavě v polovině 18. století“*.[16]

Bohemizace muzejního programu, určující pro meziválečné dvacetiletí, a s ní posílení zájmu o národopis se staly po roce 1945 prezentační doktrínou. Teprve až dnešní Slezské zemské muzeum se k lichtenštejnské tematice programově vrací. Příležitostí je cyklus výstav v rámci badatelského projektu *Slezsko: Paměť – identita – region* (2011–2015). Řada šesti výstav představuje syntézu stěžejních témat rozvíjejících kulturněhistorické fenomény na široce časově rozvržené škále od středověku do současnosti. Dotýká se problematiky paměti a paměťových institucí, kulturní krajiny, církevního života, muzejnictví, zeměpanských struktur a konečně i událostí 20. století. V souvislosti s první výstavou z tohoto cyklu, programově nazvanou *Paměť Slezska* (2011), se lichtenštejnské téma po dlouhé době – ba možno říci poprvé od roku 1914 – ocitlo v ohnisku zájmu dnešních muzejníků, byť mezi exponáty bylo zastoupeno jen Lehnerovým epitafem z opavského mariánského kostela a portrétem knížete Josefa Václava z Lichtenštejna (1696–1772). Ten Edmund Wilhelm Braun objevil na krnovském zámku a o dva roky později jej daroval kníže Jan II. z Lichtenštejna opavskému muzeu.[17] V roce 2014, tedy u příležitosti výročí Lichtenštejnů na Opavsku a Krnovsku, se uskuteční další výstava z cyklu, zaměřená tentokrát programově na zeměpanskou problematiku. Bude zahrnovat úsek dějin od středověku (Přemyslovci, těšínští Piastovci) po novověk, počítaje v to Lichtenštejny, těšínské Habsburky a řád německých rytířů. Stane se tak i připomínkou výstavy v roce 1914 a současně příležitostí rozšířit poznání regionu o nové souvislosti. A nejen to: opět se symbolicky spojí osudy muzea s osudy slezské země ve smyslu připomínky Lichtenštejnů ve Slezsku (historických souvislostí, uměleckých děl a lokálních kulturních tradic) v prostorách Slezského zemského muzea a je nepochybné, že i dnešní diváci tento programový záměr pochopí a ocení.

Die Suche nach der Identität
Die Liechtenstein im Schlesischen Landesmuseum

Eine wichtige Rolle im Prozesse der Suche nach der Landesidentität der Bewohner Österreichisch-Schlesiens spielte seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert das Schlesische Landesmuseum (inoffizielle Bezeichnung für das Museum Kaiser Franz Josefs für Kunst

16 Braun, Edmund Wilhelm: *Bilder aus der kunstgeschichtlichen Entwicklung Schlesiens.* In: Lodgman, Rudolf – Stein, Erwin (edd.): Die sudetendeutschen Selbstverwaltungskörper. Bd. 8. Schlesien. Berlin 1930, s. 149–164, zde ke krnovskému zámku s. 155–156, k jezuitskému kostelu sv. Jiří a Vojtěcha s. 158–159, k epitafu s. 162–163.

17 Šopák, Pavel – Olšovský, Jaromír: *B5.1.1. Jan Václav kníže z Lichtenštejna.* In: Šopák, Pavel et al.: Paměť Slezska. Památky a paměťové instituce českého Slezska v 16.–19. století. Opava 2011, s. 145.

und Gewerbe in Troppau/Opava). Die Formierung der lokalen Identität realisierte sich mit Hilfe der unterschiedlichsten kulturellen Aktivitäten, die von der Interaktion von Museum und seinen Mäzenen – den Fürsten von Liechtenstein – ausgingen. Die Überlassung des Grundstücks des ehemaligen Troppauer Schloses, einst Symbol der landesherrlichen Macht, für den Bau des Landesmuseums war nur eine der zahlreichen Formen der Donatorentätigkeit Johanns II. Fürst von Liechtenstein. Seine Unterstützung für die Kulturinstitution zeigte sich in besonderer Weise in Gestalt der Bildergalerie des Museums, der Exposition des Kunsthandwerks und der Museumsbibliothek. Das liechtensteinische Mäzenatentum beeinflusste die Museumsaktivitäten auf mehreren Ebenen – nicht allein mit Blick auf die Präsentation, sondern zugleich auch den Kontext von Forschung, Popularisierung und Repräsentation. Eine Schlüsselrolle bei der Ausformung der kulturellen Identität der Region spielte in Verbindung mit den Liechtensteinern der Kunsthistoriker, Denkmalschützer und Museumsleiter Edmund Wilhelm Braun, der sich systematisch der Erforschung und Sammlung von „Liechtensteiniana" nicht allein aus der Region, sondern zugleich aus verschiedenen Orten Mittel- und Westeuropas widmete. Brauns Forschungen sowie die Untersuchungen weiterer tschechischer und deutscher Historiker bildeten den Ausgangspunkt für die Realisierung der liechtensteinischen Jubiläumsausstellung, die den Besuchern im Zusammenhang mit dem 300jährigen Jubiläum der Ankunft des Adelsgeschlecht im Troppauer Land präsentiert wurde. Gerade die Ausstellung verfolgte die historischen, kulturgeschichtlichen und kunsthistorischen Aspekte des Wirkens der Liechtensteiner in Schlesien. Auch nach der Kriegszäsur bildete sich im Rahmen des Schlesischen Landesmuseums ein Raum für liechtensteinische Forschungen. Die Aufhebung der Eigenständigkeit des Landes Schlesien (1928) rief das zwingende Bedürfnis nach einer Aktualisierung der kulturellen Traditionen der Region hervor. In der repräsentativen Publikation, die Schlesien als Land mit einer Reihe von Spezifika und Besonderheiten darstellte, machte der bereits erwähnte Edmund Wilhelm Braun auf die mit den Liechtensteinern verbundenen künstlerischen Werke aufmerksam und präsentierte diese als Höhepunkte der regionalen künstlerischen Entwicklung. Erst die nachfolgenden Etappen brachten eine Veränderung der Forschungsthemen und Ausstellungsstrategien. Zur liechtensteinischen Problematik im Schlesischen Landesmuseum kehren wir nunmehr erneut zurück. Aus Ablass des Jubiläums der Liechtensteiner in den Herzogtümern Troppau und Jägerndorf (2014) findet eine programmatisch auf die landesherrliche Thematik ausgerichtete Ausstellung statt. Diese erinnert dann auch an die Exposition im Jahre 1914 und bietet zugleich die Gelegenheit, das Wissen der Region um neue Zusammenhänge zu erweitern.

Církev a církevní umění

Zuzana Všetečková

Biskup Jiří z Lichtenštejna a nástěnné malby v tridentské Orlí věži v kontextu malířství českých zemí na přelomu 14. a 15. století

Bishop George of Liechtenstein and the wall paintings in the Trento Eagle Tower in context of the Czech painting at the turn of the 14th and 15th century

The contribution focuses on the relationship between the painting cycle in the Eagle Tower in Trento and the contemporary works in the Czech Lands. Searching for analogies in context of the preserved painted works in Bohemia and Moravia is difficult. The Trento monumental paintings reflect the activities typical of individual months and beside peasants also include the noblemen. In the paintings in the Eagle Tower the scholars perceived the influence of the illuminators participating on the decoration of the Bible of Wenceslas IV, wall paintings in Karlstein, monastery Na Slovanech (Emaus) in Prague and also the church in Libiš. The newest research also implies an analogy with the decoration of the Prague house in Karlova Street n. 150/151, paintings in the chapel of the Sternberg Castle or with the cycle of 15 signs of the end of the world in the Chapel of St Cross in Opava-Kateřinky.

Key words: late Middle Ages, Bishop George III of Liechtenstein, Trento, Eagle Tower, wall-paintings, analogy with the murals of Czech Lands

Jiří (Georg) III. (II.) z Lichtenštejna, syn Hartneida III. a Anny ze Šternberka, se v roce 1390/1391 stal biskupem tridentským a působil zde aktivně až do roku 1407.[1] Patřil k předním rádcům vévody Albrechta III. Habsburského, od roku 1381 zastával úřad probošta v dómu sv. Štěpána ve Vídni a byl též jmenován kancléřem univerzity ve Vídni. Po příchodu do Tridentu rozšířil a přestavěl biskupský hrad zvaný Buonconsiglio a v letech 1406–1407 nechal vyzdobit sál v Orlí věži nástěnnými malbami, za-

1 Zemek, Metoděj – Turek, Adolf: *Regesta z Lichtenštejnského archivu ve Vaduzu z let 1173–1526*. Sborník archivních prací 33, 1983, s. 149–296; Fiala, Zdeněk – Hosák, Ladislav – Pavel, Jakub – Janáček, Josef – Zemek, Metoděj: *Hrady, zámky a tvrze v Čechách na Moravě a ve Slezsku*. Díl 1. Jižní Morava. Praha 1981, s. 308–309 (heslo Lichtenštejnové, Mikulov); Juřík, Pavel: *Moravská dominia Liechtensteinů a Dietrichsteinů*. Praha 2009, s. 15–22. Jiří III. z Lichtenštejna se díky svému strýci dostal do prostředí habsburského dvora vévody Albrechta III. S markrabětem Joštem měli úzké vazby Jan I. a Jan II. z Lichtenštejna a na Mikulově. V roce 1393 byl Jan I. z Lichtenštejna († 1399), hofmistr rakouského vévody Albrechta III. († 1395), zajat ve Vídni a Jošt Lucemburský zaplatil za jeho propuštění poměrně velký finanční obnos. Baletka, Tomáš: *Dvůr, rezidence a kancelář moravského markraběte Jošta (1375–1411)*. Sborník archivních prací 46, 1996, s. 259–532.

chycujícími práci venkovského obyvatelstva a dvorskou a rytířskou kulturu šlechticů v průběhu dvanácti měsíců.[2] V průběhu ročního cyklu se šlechtici věnovali dvorské hře s míčem (v případě Orlí věže se sněhovými koulemi), turnajům, tanci, dvorské kurtoazii, hostině, sokolnictví a lovu, urozené ženy spolu s rolníky pak pěstování rostlin a bylin v zahradě a vyjížďkám na koních. Studie se poukazem na postavení jednotlivých společenských vrstev ve středověku snaží alespoň částečně vysvětlit i program výzdoby slavnostního sálu biskupa Jiřího z Lichtenštejna v Orlí věži.[3]

Na zobrazení měsíce **ledna** se v popředí nachází skupina šlechticů a dvorních dam, kteří se věnují házení sněhových koulí. Zcela vpravo zaujme postava muže (snad „lorda", hodnostáře – dominus ludorum), nejvyššího ze šlechticů, který je zpravidla přítomen na jednotlivých měsíčních zobrazeních. U brány hradu stojí muž a na hradebních věžích vlají dva prapory se znakem Jiřího z Lichtenštejna. Hlouběji v zasněžené krajině se honitbě drobné zvěře věnují dva myslivci s párem psů. Bohaté oblečení šlechticů vychází z lombardského, především veronského stylu. Můžeme uvést například malíře Martina z Verony, kterého známe spíše z prostředí kostelů.[4] V souvislosti s malbami v Orlí věži se jako jedna z předloh uvádí rukopis *Tacuinum sanitatis*, paralely však vykazují i kresby v *Brunšvickém skicáři* z osmdesátých až devadesátých let 14. století a malby na hradě Runkelstein.[5] Pohybem některých postav připomíná kompozice měsíce ledna scénu *Kamenování Krista na vinici* zobrazenou v ambitu Emauzského kláštera v Praze ze šedesátých až sedmdesátých let 14. století.[6]

---

2 K základním pracím patří vyčerpávající studie Kurth, Betty: *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trident.* Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege 5, 1911, s. 9–104. Později se malbami v Orlí věži zabýval v mnoha statích Nicolo Rasmo. Např. Rasmo, Nicolo: *Die Fresken im Adlerturm zu Trident.* Rovereto 1962. Prof. Nicolu Rasmovi vděčím za četné rady a za uvedení do prostředí jihotyrolské nástěnné malby; obojí jsem zužitkovala ve své disertační práci. Plátková, Zuzana: *Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420.* Disertační práce na FF UK. Praha 1977. Nově se malbám zejména v Jižních Tyrolích věnuje v několika kapitolách výstavní katalog Castelnuovo, Enrico – de Grammatica, Francesca (edd.): *Il gotico nelle Alpi 1350–1450.* Trento 2002.

3 Camille, Michael: *Labouring for the Lord*: The Ploughman and the Social Order in Luttrell Psalter. Art History 10, 1987, s. 423–454.

4 Magagnato, Licisco – Fiocco, Guiseppe (edd.): *Da Altichiero a Pisanello.* Venezia 1958.

5 Fajt, Jiří – Suckale, Robert: *Malířský skicák z Braunschweigu.* In: Fajt, Jiří (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti. Praha 2006, s. 195; Bertchtold, André (ed.): *Schloss Runkelstein.* Die Bilderburg. Bozen 2000.

6 Neuwirth, Joseph: *Die Wandgemälde im Kreuzgang de Emmausklosters in Prag.* Prag 1988; Stejskal, Karel: *Malby v klášteře Na Slovanech a jejich vztah k evropskému malířství.* In: Benešovská, Klára – Kubínová, Kateřina (edd.): Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Praha 2007, s. 220–266. Zde autor citoval své články k malbám v ambitu. Naposledy Kubínová, Kateřina: *Emauzský cyklus.* Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu Kláštera Na Slovanech. Praha 2012; Keen, Maurice: *Das Rittertum.* Dusseldorf 2002, s. 219–246; Fantysová, Jana – Žalud, Zdeněk:

Pro měsíc **únor** se stal charakteristický turnaj, který patřil ve středověku k velmi oblíbeným zábavám. Turnaje představovaly podívanou pro diváky, ale především se v nich rytíři cvičili pro bitvy vedené za panovníka a na obranu církve. Jeden z vyobrazených rytířů má na štítě namalovaný erb se svislými pruhy v barvě modré a bílé (stříbrné). V období masopustu nastalo ve společnosti uvolnění a v závěru, před nastávající popeleční středou, slavnosti vrcholily turnaji, tanečními zábavami, lovy a hostinami. Okno v sále lemuje širší pás, zdobený rostlinnou úponkou s vloženými medailony s poprsím proroků a s erby biskupa Jiřího III. z Lichtenštejna. Měsíc **březen** byl při mladší přestavbě téměř celý zničen.

Měsíc **duben** je situovaný do spirálovitě uspořádaných diagonálních krajinných kulis, v nichž se střídají zahrady a pole s rolníky orajícími a vláčejícími půdu a sejícími obilí. Pluh táhne kůň a dva býci. Dvě urozené dámy zasévají v zahradě květiny a byliny, další zřejmě ze zahrady odcházejí. Architektura prostého kostelíku s půlkruhovou apsidou, studna i hospodářské budovy naznačují prosperující venkovské sídlo. Malíř, který se podílel na zobrazení lidí pracujících v krajinných kulisách, mohl projít pražským ateliérem, uplatňujícím principy malby ze závěru 14. století. Některé slohové analogie s českými malbami vykazují též obrazy v ambitu dómu v Brixenu a v ambitu augustiniánského kláštera v Neustiftu u Brixenu. Předpokládá se, že jejich autor byl školený v Čechách nebo na Moravě.[7] *Křest sv. Barbory* můžeme typově srovnat s *Křtem dítěte* v rukopise *Klementinského sborníku*, v okruhu nástěnných maleb pak s *Křtem sv. Ludmily* na schodišti Velké věže na hradě Karlštejn a se scénou *Křtu sv. Otilie* ve Vlašimské kapli v katedrále sv. Víta v Praze. Diagonálně umístěné skalnaté kulisy a elegantní štíhlé postavy byly typické pro malby Mistra třeboňského oltáře a jeho ateliéru, působícího v Praze pravděpodobně v letech 1370–1390. Podobné principy používal i další malíř, kterého jsme ztotožnili s prameny doloženým Mistrem Osvaldem. Na malbách v Orlí věži pracovali zřejmě společně umělci, kteří do Tridentu přišli nejen z italských měst, ale i z Francie a zejména z Burgundska, kde byla rozvinutá výroba gobelínů, tematicky blízkých malbám v Orlí věži.[8]

Turnaje a dvorské slavnosti: In: Bobková, Lenka – Šmahel, František (edd.): Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy. Praha 2012, s. 219–224.

7 Wolfsgruber, Karl: *Der Kreuzgang*. Der Schlern 77, 2003, s. 36–46; Koffler Engl, Waltraud: *Arte sacra a Bressanone*. In: Bressanone. Arte, Cultura, Societa. Brixen 1990, s. 19–110; Stampfer, Helmut: *Der Dorotheen- und Barbarazyklus im Kreuzgang*. In: 850 Jahre Augustiner Chorherrenstift in Neustift. Neustift 1999, s. 47–59.

8 Dvořáková, Vlasta: *Karlštejnské schodištní cykly*. K otázce jejich vzniku a slohového zařazení. Umění 9, 1961, s. 109–171; Všetečková, Zuzana (ed.): *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna*. Stav po restaurování. Průzkumy památek 13, 2006, Příloha; Krása, Josef: *Rukopisy Václava IV*. Praha 1971, s. 114–130; Cozzi, Enrica: *Il mondo cavalleresco*. L'Italia nord-orientale. In: Castelnuovo, E. – de Grammatica, F. (edd.): Il Gotico nelle Alpi, s. 239–251; Wetter, Evelin: *Il mondo di Giorgio di Liechtenstein*. L'internazionalita come programma. In: tamtéž, s. 323–338. V souvislosti s malbami v tridentské

Obr. 1: Trident, Orlí věž, měsíc duben, detail, dvě šlechtičny, nástěnná malba, 1406–1407 (archiv autorky)

Orlí věži jsou nejčastěji zmiňovány právě rukopisy krále Václava IV. Castelnuovo, E. – de Grammatica, F. (edd.): *Il Gotico nelle Alpi.*

Obr. 2: Trident, Orlí věž, měsíc květen s hostinou kolem kulatého stolu, nástěnná malba, 1406–1407 (archiv autorky)

Měsíc **květen** se tradičně považoval za období lásky. Mladí lidé se na malbě procházejí nebo sedí v trávě plné květů. Zcela vlevo stojí opět „lord" – zřejmě majitel panství. Dívky mladíkům prokazují svoji přízeň pletením věnců nebo snad výměnou drobných darů. Dva muži mají kolem hlavy ovinutou pásku v podobě točenice, některé z dam pak zdobí koruna.[9] Hlouběji v krajině a v areálu hradu nebo menšího města je situován kostel se dvěma rohovými věžemi podpíranými dvěma opěráky, typickými pro českou a slezskou architekturu. V krajině poblíž opevněného města stojí prostřený kulatý stůl, kolem kterého sedí dva muži a žena, a další žena pak u krbu patrně připravuje jídlo. Motiv hostiny u kulatého stolu byl typický pro artušovské rytířské romány, ale byl i součástí šlechtického života. V Praze byl nedávno ve velkém sále domu č. p. 150/151 v Karlově ulici odkryt výjev podobné hostiny. Kolem stolu zde sedí více postav, které jsou obsluhovány mužem se džbánem vína a ženou přinášející jídlo. Malbu datujeme do doby kolem roku 1400. Motiv „točenice", zdobící v několika případech hlavy mladých mužů na tridentských malbách, se velmi často spojuje s uměním krále Václava IV. Na zobrazení měsíce května oba mladíci svým oděvem připomínají spíše veronský a lombardský styl než středoevropský krásný sloh.[10]

V měsíci **červnu** se zpravidla slavily zásnuby nebo svatby. Bubeník a dva trubači troubí dvojicím mužů a žen různého stáří k procházce v sadu. V posledním páru průvodu je zachycen vousatý muž v bohatém rouchu zdobeném klenoty, který doprovází snad svoji manželku nebo matku. V popředí kráčí nejspíše opět „lord" a také on zřejmě doprovází svoji manželku. Oblečen je do honosného pláště a jeho manželka má vlasy zapletené do módního copu. Otázku, zda lze uvažovat o určité analogii s řádem copu habsburských vévodů, který byl založen v roce 1395, je nutno ponechat otevřenou.[11] Z brány opevněného hradu vystupuje dáma

9 Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.*, s. 60; Studničková, Milada: *Hoforden der Luxemburger*. Umění 40, 1992, s. 320–328; táž: *Drehknoten und Drachen*. Die Orden Wenzels IV. und Sigismunds von Luxemburg und die Bedeutung der Abzeichung. In: Fajt, Jiří – Langer, Andrea (edd.): Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische unter den Luxemburgern im europäischen Kontext. München 2009, s. 377–378.

10 Degli Avancini, Giovanna: *Il Trentino e la pittura profana nel Trecento*. In: Castelnuovo, E. – de Grammatica, F. (edd.): Il Gotico nelle Alpi, s. 289–321; Stejskal, Karel: *Malby v palácích a v domech*. In: Poche, Emanuel (ed.): Praha středověká. Praha 1983, s. 532–538; Všetečková, Zuzana: *Murals on Secular Themes in Bohemia at the Time of Luxembourgs*. In: Jarošová, Markéta – Kuthan, Jiří – Schulz, Stefan (edd.): Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Praha 2008, s. 689–715.

11 Bräm, Andreas: *Zeremoniell und Ideologie im Neapel der Anjou (1354)*. Die Statuten vom Orden des Heiligen Geistes des Ludwig von Tarent, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 4274. Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 36, 2005, s. 45–92. Od roku 1411 se uvádí 53 takových společenství v německých zemích. V Rakousku to byla Tempelaise/St. Georg (založeno před rokem 1337), Salamander (založeno před rokem 1386), Zopf (založeno před rokem 1395), Stern (založeno před rokem 1406) a tyrolský Elefant (založeno roku 1406). Bratrstvo Obruče a kladiva v seznamu uvedeno není. K němu

Obr. 3: Praha, dům v Karlově ulici č. p. 150/151, hostina kolem kulatého stolu, nástěnná malba, kolem roku 1400 (foto Zuzana Všetečková)

s psíkem, která nese v rukou nádobu. Za ní vychází mladý muž, oblečený do krátkého kabátce. Snad také on drží v rukou nádobu a i u něho se objevuje malý pes s obojkem a řetězem. V horní části obrazu spatřujeme selský dvůr, v němž sedláci chovají domácí zvířata, jedna z žen dojí krávu, další stlouká máslo a jiná se zabývá přípravou sýrů.

Pro měsíc **červenec** je typická senoseč. Muži kosí trávu, další ji shrabují a vidlemi dávají do kupy. Jeden z rolníků naklepává kosu. V prostřední části se rybáři věnují rybolovu, pod nimi sokolník nese na tyči dva sokoly, pro které asi další z mužů staví klec nebo voliéru. V popředí sedí mladá šlechtična a před ní pokleká mladík přinášející jí sokola. Zaujme nenáročná architektura hradu s arkýřovou kaplí a s čápy na střeše. Hrad opět obtéká potok, řeka nebo vodní příkop a jeho brána je s okolím spojená dřevěným mostem. Tento menší hrad lze snad považovat za sídlo biskupa Jiřího III. z Lichtenštejna v Pergine nedaleko Tridentu, které v roce 1391 koupil

---

Spěváček, Jiří: *Václav IV. (1361–1419).* Praha 1986, s. 425; Polívka, Miroslav: *K šíření husitství v Praze.* Bratrstvo a kaple Božího Těla na Novém Městě pražském v předhusitské době. Folia historica Bohemica 5, 1983, s. 95–118; Baletka, T.: *Dvůr, rezidence a kancelář*, s. 307–309; Benešovská, Klára – Opačić, Zoe: *Wenceslas IV and the Chapel of Corpus Christi in the New Town of Prague.* In: Opačić, Zoe – Timmermann, Achim (edd.): Architecture, liturgy and identity. Liber amicorum Paul Crossley. Turnhout 2011, s. 157–175.

od Albrechta III. Habsburského pro sebe a své bratry. Tamější kaple sv. Mikuláše (Karla) byla vyzdobena nástěnnými malbami, které se připisují malíři z okruhu Mistra měsíčních zobrazení. Podle Evelin Wetter patřil do okruhu malířů pracujících pro zmiňovaného biskupa.[12]

Zobrazení měsíce **srpna** odděluje od předešlé scény motiv sloupku se spirálovitě ovinutou páskou. Stěnu člení okno, které lemuje širší ozdobná lišta s medailony, z nichž dva horní nesou erb Lichtenštejnů. V medailonech uprostřed se nachází poprsí mužů, snad proroků. Motiv zdobné pásky s medailony vychází z italského malířství, ale známe jej i z českého malířství. Např. v podobě reliéfní zdobí rám *Madony Svatovítské* a na iluminacích *Bible Václava IV.* je podobné orámování scén typické pro malíře Fránu. Medailony umístěné jako okrajová výzdoba se nacházejí v rukopise Usuardova *Martyrologia z Gerony*, které patří k nejznámějším pracím tohoto mistra a datuje se do doby kolem roku 1410.[13] V měsíci srpnu probíhaly žně. V horní části muži a ženy kosí srpy obilí, další z venkovanů obilí vážou do snopů a nakládají je na vozy, tažené opět býky a koněm. Další rolník ukládá svázané snopy do stodoly. Práce na poli můžeme porovnat s některými scénami z *Legendy sv. Václava a Ludmily* na hradě Karlštejn a zmínit můžeme i scénu *Seslání many* z typologického cyklu namalovaného v ambitu kláštera v Emmauzích v Praze.[14] Zaujme motiv duchovního, stojícího vpravo (snad před farou), který zřejmě čte text z knihy nebo připravuje kázání vážící se ke svátku Nanebevzetí Panny Marie. Označení měsíce *„Sol in Virgine“* zajisté nelze přímo spojovat se svátkem Nanebevzetí Panny Marie, který se slaví 15. srpna a při kterém se přinášely rostliny zajišťující zdraví všem obyvatelům, protože Slunce vstoupí do znamení Panny až 21. srpna. Přesto duchovního můžeme hypoteticky považovat za biskupa Jiřího III. z Lichtenštejna, který se mohl připravovat na oktáv svátku Nanebevzetí

12 Malby v kapli sv. Mikuláše v Pergine publikovala např. Wetter, Evelin: *I ricami boemi dei paramenti per la consacrazione a vescovo di Giorgio di Liechtenstein.* Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda 75–77, 1996–1998, s. 7–91; Buran, Dušan: *Die Ausmalung der Friedhofskapelle in Riffian.* Meister Wenzel. Südtirol und böhmische Kunst um 1400. Umění 54, 2006, s. 298–315.

13 Bartlová, Milena: *Svatovítská Madona.* In: táž: Poctivé obrazy. Praha 2002, s. 159–169; táž: *Madona ze Svojšína.* In: tamtéž, s. 204–206. Apoštolové s Credem nejsou umístěni v medailonech, ale jejich polopostavy připomínají snad proroky na pásu lemující okno v Orlí věži. Homolka, Jaromír: *Madona ze Svojšína.* Umění 10, 1962, s. 425–449. Naposledy Bartlová, Milena: *Skutečná přítomnost.* Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha 2012; Krása, Josef: *Na okraj nové studie o Mistru geronského Martyrologia.* Umění 14, 1966, s. 394–405; Studničková, Milada: *Las iluminaciones del Martirologio de Usuardo Milada.* In: Martirologio de Usuardo. Volumen de estudios. Barcelona 1998, s. 93–162.

14 Dvořáková, V.: *Karlštejnské schodištní cykly;* Všetečková, Z. (ed.): *Schodištní cykly;* Kroupa, Pavel – Kroupová, Jaroslava: *Presbytář středověkého kostela v Černochově a jeho nástěnné malby.* Umění 36, 1988, s. 560–564; Všetečková, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech.* Umění 44, 1996, s. 131–148; Benešovská, K. – Kubínová, K. (edd.): *Emauzy;* Kubínová, K.: *Emauzský cyklus.*

Panny Marie. Zpravidla se k tomuto svátku váže zobrazení, v němž Panna Marie obklopená sluncem stojí na měsíci. Spojuje se s popisem Apokalyptické ženy, představující Církev a Pannu Marii jako Královnu nebes. Toto zobrazení se stalo centrálním motivem na výšivce dorzálního kříže, který objednal Jiří III. z Lichtenštejna pro slavnostní uvedení do funkce biskupa v Tridentu asi v roce 1391. Na malbě v Orlí věži je nedaleko fary situován ještě nevelký kostel s rozetou v západním průčelí, s lomenými gotickými okny a s věží nad hlavní lodí, který lze spojit spíše s gotickými kostely západní a střední Evropy. Na severu Itálie a v Jižních Tyrolích se však prolínala italská architektura se severskou.

Na svátek Nanebevzetí Panny Marie se při liturgii zpravidla čte *Mariin chvalozpěv* z *Lukášova evangelia* (1, 46–55) a 12. kapitola ze *Zjevení Janova*, která popisuje Apokalyptickou ženu a její osudy. Biskup Jiří III. z Lichtenštejna patřil k velkým ctitelům Panny Marie. V roce 1380 nechal spolu s bratry postavit na mikulovském hradě kapli a zasvětil ji Panně Marii a sv. Janu Evangelistovi. Dodnes existuje osmiboká kaple ve věži, která patří k nejstarším prostorám na hradě.[15] Sluncem obklopenou Pannu Marii, která stojí na srpku měsíce a má korunu s dvanácti hvězdami, uctívali v Čechách všichni lucemburští panovníci. Reliéfní tympanon od Panny Marie Sněžné v Praze zobrazuje *Korunování Panny Marie Kristem* s dvěma donátory klečícími u jejich nohou. Albert Kutal je určil jako Jana Lucemburského a jeho syna Karla, markraběte moravského, a reliéf datoval do čtyřicátých let 14. století.[16] Dvě monumentální malby zachycující Pannu Marii jako Apokalyptickou ženu objednal císař Karel IV. V rámci apokalyptického cyklu namalovaného v kostele Panny Marie v Menší věži hradu Karlštejn je zobrazena Panna Marie s dítětem, která nese atributy Apokalyptické ženy. Jaromír Homolka malbu datoval do doby po roce 1370.[17] Další zobrazení se nachází v jižním křídle ambitu pražského kláštera Emauzy a představuje *Vidění císaře Augusta*. Sibyla mu v něm ukazuje Pannu Marii s Ježíškem, který zastíní slávu císaře. Emauzská kompozice je zřejmě starší než karlštejnská; datuje se do konce šedesátých let 14. století. Scéna byla zpravidla chápána jako oslava panovníka, v tomto případě opět císaře

15 Fiala, Z. – Hosák, L. – Pavel, J. – Janáček, J. – Zemek, M.: *Hrady, zámky a tvrze* I, s. 153; Plaček, Miroslav: *Hrady a zámky na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 234–236 (heslo Mikulov).

16 Kutal, Albert: *O reliéfu od P. Marie Sněžné a některých otázkách sochařství 1. poloviny 14. století*. Umění 21, 1973, s. 480–496; Černá, Marie A.: *Ikonografický rozbor tympanonu Korunování Panny Marie od Panny Marie Sněžné v Praze*. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 4 – Příspěvky k dějinám umění 3, 1980, s. 53–73. Jinou interpretaci navrhli Fajt, Jiří – Hlaváčková, Hana – Royt, Jan: *Das Relief von der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt*. Bulletin Národní galerie v Praze 3–4, 1993–1994, s. 16–27. Jako donátory uvedli Blanku z Valois a Karla IV.

17 Homolka, Jaromír: *Umělecká výzdoba paláce a Menší věže hradu Karlštejna*. In: Fajt, Jiří (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997, s. 136–142; týž: *Poznámky ke karlštejnským malbám*. Umění 45, 1997, s. 122–140.

Karla IV.[18] Podobnou funkci měla i *Panna Marie s dítětem* namalovaná v kostele v Libiši,[19] kterou můžeme spojit s králem Václavem IV. Objednavatelem byl zřejmě králův dvořan Jan z Obříství, zmiňovaný v letech 1390–1400. Na libišské kompozici zaujala vždy prorokyně Sibyla, jejíž hlavu zdobí zmiňovaná „točenice". Právě malby, které se nacházejí na všech stěnách kostela v Libiši, po slohové stránce naznačují četné analogie s biskupovými výšivkami v Tridentu, datovanými též do devadesátých let 14. století. Trůnící Sibyla, která má ve vlasech stuhu v podobě točenice, v mnohém připomíná i některé z dvorních dam namalovaných na kalendářních obrazech v Orlí věži. Žádná z nich však na hlavě podobnou stuhu neměla. Typické byly koruny nebo spíše do kruhu spletené pruhy látky, připomínající věnce. Postavu císaře Augusta na malbě v Libiši určuje koruna s vysokou kamarou – tvar typický pro říšskou korunu. Scénu v Emauzích pak doplňují postavy trubačů, oslavujících římského císaře, kteří se podobají hudebníkům uvádějícím „svatební" průvod párů na kompozici měsíce června v Orlí věži.

Měsíc **září** je rozdělen do dvou „plánů". Dva muži jedou na koních. Jednomu z nich, patrně opět „lordovi", sedí na ruce sokol. Mladší z obou, který má kolem hlavy též vlající točenici, vábí dravce k sobě. V popředí jedou na koních dvě dámy, doprovázené mladým vousatým mužem, a vyjížďku absolvuje i další šlechtický pár. Páv sedící na skalnatém útesu symbolizuje nesmrtelnost, vážící se snad k pokračování šlechtického rodu. V horní polovině výjevu jedna z žen na poli okopává či sklízí řepu. Dva muži orají pole. Vůz s radlicí táhnou vpředu dva koně a za nimi pár volů. V době mezi svátky Panny Marie a sv. Michala se všichni venkované věnovali pracím na poli. Bohatá sklizeň zaručovala prosperitu šlechtického dvora a dostatek potravy pro poddané.[20] Žně končily dožínkami, respektive liturgií jako poděkováním Bohu, a plodům země požehnal farář, v případě Tridentu biskup Jiří III. z Lichtenštejna.

V **říjnu** na vinicích pracovali vinaři a jejich rodiny. Začínalo se stříháním a sběrem hroznů a pokračovalo lisováním, přičemž sběr vína a jeho zpracování se chápaly vždy jako příprava na liturgii. Kompozice lisování vína připomene scénu s Kristem ve vinném lisu na malbě v ambitu emauzského kláštera v Praze nebo malbu sv. Václava lisujícího víno na schodišti Velké věže na Karlštejně. Podobně klikaté cesty na vinicích se často objevují na iluminacích zobrazujících zahrady a vinice v *Bibli Václava IV*.[21]

---

18 Všetečková, Z.: *Gotické nástěnné malby*; Kubínová, K.: *Emauzský cyklus*.

19 Plátková, Zuzana: *Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Libiši*. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 4 – Příspěvky k dějinám umění 3, 1980, s. 137–181; Všetečková, Zuzana: *Libiš, kostel sv. Jakuba*. In: táž et al.: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, s. 193–206.

20 Camille, M.: *Labouring for the Lord*.

21 Dvořáková, V.: *Karlštejnské schodištní cykly*; Hlaváčková, Hana: *Hrad Karlštejn*. In: Všetečková, Z. et al.: Středověká nástěnná malba, s. 107–133; Všeteč-

Pro měsíc **listopad** byly typické především lovy. Po svátku sv. Huberta se muži mohli věnovat intenzivně honitbám, které podrobně popsal Gaston Phoebus ve své knize *Jagdbuch*.[22] V popředí dva muži zřejmě připravují past na kance. Výše vlevo je vyobrazena skupina lovců s kopími, kteří v tuto chvíli přihlížejí honitbě. Po stranách i v dolní části lovci pustili psy na medvěda, jeden z lovců k lovu zatroubil na roh a shora další nahánějí psi proti štvaným zvířatům. Lovecké scéně přihlíží i dvojice aristokratů na koních, též s kopím v rukou. Lovy a honitby patřily k důležitým ctnostem středověké šlechty a atributům rytířské kultury. Zmíníme v této souvislosti *Lov na laň (jelena)*, výjev, který v rámci legendy sv. Jiljí zdobil velký sál v domě č. p. 150/151 v Karlově ulici v Praze.[23]

Scéna listopadu s bohatou architekturou opevněného města téměř plynule přechází do posledního pole, vyhrazeného **prosinci**. Dvojitá hradba s několika branami a prostým cimbuřím chrání město a hrad. V prosinci se zpravidla kácely stromy, kmeny se svazovaly a svážely na vozech tažených voly do města, kde jejich dřevo zajišťovalo dostatek tepla ve středověkých stavbách. Postava muže vcházejícího do brány hradu a postrkujícího osla s bubnem na hřbetě snad měla naznačit nastávající advent a radostnou přípravu na vánoční svátky. Dispozice města s branami zřejmě odkazuje na Trident. Kruhovou věž spolu s hradním palácem situoval malíř na skalnatý útes, který obtéká řeka. Někteří z badatelů zmiňují i určitou podobu s dispozicí hradu Karlštejn.

Michael Camille se pokusil o interpretaci drolerií, na kterých byli zobrazeni oráči pracující na poli, v rukopise *Žaltáře sira Luttrella*.[24] Středověká společnost měla svoji hierarchii a byla rozdělena na duchovní (oratores), rytíře (bellatores) a oráče (aratores, laboratores). „Lord" nebo biskup se staral o svoje území a o obyvatele, kteří na něm žili. V droleriích malíř zachytil zemědělské práce v průběhu roku – od orání půdy, setí, vláčení, okopávání a plení až po práce při senoseči, žních či česání ovoce a pěstování vína. Práce byla chápána jako oslava Boha. V básni Jana ze Žatce *Oráč z Čech* (*Der Ackermann aus Böhmen*) čteme: *„Jaro, léto, podzim a zima, čtyři oživovatelé a ochránci roku, se svářili ve velkém sporu. V dobré vůli se každý holedbal účinností, a každý svou účinností chtěl být nejlepší. Jaro řeklo, že probouzí k životu a bujnému růstu veškeré plody, léto řeklo, že dává všem plodům zrát a uzrát, podzim řekl, že všechny plody sklízí a sváží do stodol, sklepů a domů, zima řekla, že všechny plody stravuje a zužitkovává a zahání všechnu jedovatou haveť. Holedbali se a svářeli náramně, zapomněli však na to,*

---

ková, Z. (ed.): *Schodištní cykly*; táž: *Symbolika zahrady ve středověkém umění*. Umění a řemesla 42, 2000, č. 3, s. 3–8.

22 Phoebus, Gaston: *Das Jagdbuch des Mittelalters*. Ed. Wilhelm Schlag. Graz 1994; Appuhn, Horst: *Die Jagd als Sinnbild*. Hamburg – Berlin 1964.

23 Stejskal, K.: *Malby v palácích*; Všetečková, Z.: *Murals on Secular Themes*.

24 Camille, M.: *Labouring for the Lord*.

že se chlubí svěřenou vládou, kterou jim propůjčil Bůh."[25] Podobně i šlechta a církevní hodnostáři vládli na svěřeném území z Boží milosti a výnosy ze zemědělství jim zajišťovaly jejich prosperitu a bohatství. Je zřejmé, že polní práce byly základem pro mecenášskou a donátorskou činnost. Ta měla zajistit spásu duše donátora i jeho blízkých a milosrdenství Krista, odpouštějícího hříchy a přijímajícího přímluvu Panny Marie při událostech Posledního soudu. Duchovní ve svých kázáních scény z obdělávání půdy převedli do metaforické podoby exempel a práci rukou chápali jako ctnost. Všem rolníkům mělo být uděleno rozhřešení, neboť si svoji mzdu plně zasloužili. Rolník byl vždy symbolem dobrého křesťana a kněz sestavoval kázání o duchovním poslání prací na poli, vedoucích k oslavě a stabilitě království a k bohatství majitelů polností.

Za symbol moci a společenského postavení bylo považováno i vlastnictví rukopisů.[26] Také biskup Jiří III. z Lichtenštejna vlastnil mimo jiné iluminovaný spis *Tacuinum sanitatis*, rukopis věnovaný studiu rostlin a jejich využití v medicíně. Mohl si jej opatřit jako kancléř univerzity ve Vídni, která byla též přírodovědně zaměřená.[27] Z hlediska stylového byly iluminace v tomto rukopise výrazně orientované na lombardské malířství a představují i nejbližší analogii pro nástěnné malby v tridentské Orlí věži.

Za autora měsíčních obrazů byl považován malíř Václav, který pracoval ve službách biskupa Jiřího III. z Lichtenštejna. V současné době badatelé odlišili několik malířů, kteří se označovali jménem Václav. Stručně je charakterizovala Evelin Wetter. Jedním z nich byl malíř Václav uvedený v knize bratrstva sv. Kryštofa v Arlbergu („*Wenzla meines Herrn von Trident maler*"), druhým pak autor nástěnných maleb v kostele v Riffiánu u Merana, který k hlavě lva připojil pásku s nápisem „*hoc opus pichtavit magister venceslaus*" a uvedl rok 1415. Na třetího malíře upozornil nedávno Emanuelle Curzel, který uvedl, že v domě proti vchodu do biskupského hradu v Tridentu měl dům malíř „*Winceslao pictori* […] *de partibus teu*[tonicis] ", a Serenella Castri objevila listinu z roku 1402, na níž bylo uvedeno „*Watzlab Kunstl von Behm*".[28]

Měsíční práce vyobrazené v Orlí věži hradu Buonconsiglio v Tridentu spojují s hradem Karlštejn dva legendární cykly, namalované na schodišti Velké věže.[29] Některé scény z *Legendy sv. Václava*, zobrazené na vnější

25 Tepl, Johannes: *Der Ackermann und der Tod.* Zweisprachig. Ed. Felix Genzmer. Stuttgart 1984, s. 65.

26 Camille, M.: *Labouring for the Lord.*

27 Unterkircher, Franz: *Tacuinum sanitatis in Medicina.* Codex Vindobonensis Series Nova 2644 der Österreicherischen Nationalbibliothek. Graz 1966–1967.

28 Curzel, Emanuele: *Venceslao pittore a Trento.* Un nuovo documento per l'attribuzione die „Mesi" di Torre Aquila? In: Castelnuovo, E. – de Grammatica, F. (edd.): Il gotico nelle Alpi, s. 339–341. Problematiku malířů jménem Václav přehledně vysvětlila Wetter, E.: *Il mondo di Giorgio di Liechtenstein*, s. 323–338.

29 Dvořáková, V.: *Karlštejnské schodišťní cykly*; Hlaváčková, H.: *Hrad Karlštejn.* Viz i tematicky blízkou studii Brodský, Pavel: *Kniha lučních prací z Elblagu.* Český rukopis z počátku husitského období. Umění 40, 1992, s. 329–333.

stěně schodiště, lze považovat rovněž za oslavu Boha, z jehož vůle je třeba prokazovat skutky milosrdenství (návštěva vězňů, kácení šibenic) a zejména vykonávat polní práce. Sv. Václav na malbách okopával pole, zaséval, sklízel a mlátil obilí, mlel mouku a pekl hostie, které nosil do kostela. Následovalo okopávání vinice, stříhání hroznů a lisování vína, aby bylo možné jej použít pro slavení eucharistie. Světec přinesl pokácené dříví do domu vdovy, aby odvrátil její chudobu. Mírově vyřešil spor s Radslavem Zličským, nechal se pohostit svým bratrem na hradě v Boleslavi a podstoupil smrt umučením. Byl vzorem „dobrého a spravedlivého panovníka" a stal se světcem, který v Čechách patřil k hluboce uctívaným, neboť pocházel z rodu Přemyslovců a byl považován za patrona českých panovníků.

Pravděpodobně za významovou paralelu můžeme považovat motiv točenice, který se v umění často spojuje s díly vytvořenými pro krále Václava IV. „Točenice" se považuje za emblém bratrstva Obruče a kladiva a jde snad také o znak řádu krále Václava IV.[30] Nachází se především ve Václavových rukopisech – v *Bibli*, v románu o Willehalmovi, v rukopise *Bellifortis* atd. Točenice a lazebnice tvoří i program nástěnných maleb na klenbě podvěží Staroměstské mostecké věže. V reliéfní podobě doplňuje monumentální sochařskou výzdobu průčelí Staroměstské mostecké věže se sochami Karla IV. a Václava IV., trůnících pod ochranou zemských patronů, z osmdesátých let 14. století.[31] Také na erbovní galerii před vstupem na hrad Točník, který si nechal postavit král Václav IV. kolem roku 1400, byly po stranách erbovní galerie připojeny reliéfy s točenicí, které jsou však provedené v jiné velikosti než ostatní znakové štíty.[32]

Podobně člen řádu Obruče a kladiva, litomyšlský biskup Jan Železný, objednal nástěnné malby v kostele v Morašicích v roce 1393. Na zobrazení *Bolestného Krista s nástroji umučení* se nachází rouška, kterou měl Kristus zavázané oči, a to v podobě točenice.[33] Na jižní stěně první jižní kaple kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě zobrazil malíř točenice a písmena „w", „p", „a", která se obvykle spojují s tehdejším proboštem vyšehradské kapituly Václavem Králíkem z Buřenic, mocným hodnostářem a významným dvořanem krále Václava IV. a členem řádu Obruče a kladiva.[34] Také

30 Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.*; Studničková, M.: *Drehknoten*; Benešovská, K. – Opačić, Z.: *Wenceslas IV.*

31 Všetečková, Z.: *Murals on Secular Themes.* Co se týče katedrály sv. Víta, točenici v podobě stuhy s uzlem pod kloboukem má Pilát ve Svatováclavské kapli a pod korunou i mladý král na *Klanění tří králů* v Saské kapli. Vítovský, Jakub: *Nástěnné malby ze XIV. století v pražské katedrále.* Umění 24, 1976, s. 473–503.

32 Menclová, Dobroslava: *České hrady.* Díl 2. Praha 1972, s. 153–171 (heslo Točník).

33 Stejskal, Karel: *Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století.* Umění 8, 1960, s. 135–160.

34 Votočková, Eva: *Nález gotických fresek z r. 1887 na Vyšehradě.* Vyšehradská veduta. In: Nechvátal, Bořivoj (ed.): Královský Vyšehrad. Díl 1. Praha 1992, s. 199–205; Všetečková, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla na Vyšehradě.*

další z významných králových spojenců, kutnohorský mincmistr a pozdější olomoucký biskup a pražský arcibiskup Konrád z Vechty, byl členem řádu. V roce 1402 si objednal výpravnou iluminovanou *Bibli*, uloženou dnes v Antverpách, v níž se motiv točenice rovněž objevuje.[35]

Obraťme však na okamžik pozornost zpět k osobě biskupa Jiřího III. z Lichtenštejna a k jeho rodině, sídlící na moravském hradě Mikulov a spřízněné s rodem Šternberků. Jeho strýc Jan I. z Lichtenštejna († 1399) byl hofmistrem vévody Albrechta III. Habsburského ve Vídni a právě jemu vděčil budoucí biskup Jiří III. za podporu a přízeň na vévodově dvoře.[36] Jan I. z Lichtenštejna patřil k předním dvořanům markraběte Jošta Lucemburského v Brně, ale byl i poradcem krále Václava IV. Markrabě Jošt dal Janovi I. v roce 1365 k užívání dům v Brně na Rybném trhu a v roce 1396 i dům na Horním trhu.[37] Podobně v Praze daroval Václav IV. v roce 1386 Janu I. z Lichtenštejna dům na Malé Straně proti faře kostela sv. Mikuláše, aby měl blíže k jeho dvoru.[38] V roce 1394 uzavřeli Václav IV., král římský a český, Jan, markrabě braniborský a lužický a vévoda zhořelecký, a Štěpán, falckrabě rýnský a vévoda bavorský, smlouvu s Matějem I. z Lichtenštejna namířenou proti rakouskému vévodovi Albrechtu III. a jeho spojencům a zavazující je k podpoře uvězněného Jana I. z Lichtenštejna, kterému byl zabrán majetek.[39]

Jan II. z Lichtenštejna vysvobodil roku 1403 krále Václava IV. z vídeňského vězení[40] a ten s ním, jeho bratrem Jindřichem V. a bratrancem Hartneidem V. znovu uzavřel ochranný spolek.[41] Následujícího roku Albrecht IV. prominul bratřím Janu II. a Jindřichu V. z Lichtenštejna a jejich rytířům, že krále vysvobodili, a vzal je opět na milost. Za válek mezi Moravou a Rakouskem, konkrétně v roce 1407, se Jan II. z Lichtenštejna dostal do zajetí vévody Albrechta IV. a markrabě Jošt za něj složil výkupné ve výši 2 000 kop grošů. Pověřil ho také jako člena své rady mírovým jed-

---

In: Nechvátal, Bořivoj (ed.): Královský Vyšehrad. Díl 2. Praha 2001, s. 133–153. Zde byl učiněn pokus vyložit točenice a malby v kapli v souvislosti s abatyší svatojiřského kláštera v Praze Kateřinou z Kolovrat, což řada badatelů odmítla. Soukupová, Helena: *K problematice Vyšehradu*. Průzkumy památek 12, 2005, č. 2, s. 3–54; Royt, Jan: *Wenzel Králík von Buřenice als Mäzen*. In: Fajt, J. – Langer, A. (edd.): Kunst als Herrschaftsinstrument, s. 388–395.

35 Museé Plantin-Moretus, Antwerpen, Cod. M 15/1–2; Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.*, s. 209–231; Studničková, Milada: *Mistr Antwerpské bible mincmistra Konrada z Vechty*. In: Fajt, J. (ed.): Karel IV., s. 533–534.

36 Wetter, Evelin: *Böhmische Bildstickerei um 1400*. Die Stiftungen in Trident, Brandenburg und Danzig. Berlin 2001, s. 29–50.

37 Baletka, T.: *Dvůr, rezidence a kancelář*, s. 444–445.

38 Zemek, M. – Turek, A.: *Regesta*, s. 216.

39 Tamtéž, s. 224.

40 Spěváček, Jiří: *Václav IV. (1361–1419)*. K předpokladům husitské revoluce. Praha 1986, s. 348–352.

41 Zemek, M. – Turek, A.: *Regesta*, s. 232.

náním s pověřenci rakouského vévody Leopolda IV.[42] Roku 1411 potvrdil Václav IV. privilegia vydaná Lichtenštejnům Janem Lucemburským v roce 1332, Karlem IV. v roce 1348 a markrabětem Joštem v letech 1380 a 1389 a zároveň je rozšířil v tom směru, že pro budoucnost měli podléhat pouze jurisdikci markraběte moravského nebo jím určeného soudce.[43]

V roce 1407 zbavil tyrolský hrabě Fridrich Jiřího III. z Lichtenštejna úřadu biskupa a uvěznil jej ve Wanga Tor. V roce 1410 se Jiří na krátkou dobu vrátil do svého úřadu v Tridentu, ale později se uchýlil na dvůr císaře Zikmunda Lucemburského a zúčastnil se i koncilu v Kostnici. Zemřel v roce 1419 a pohřben byl v biskupském kostele v Tridentu. Po smrti Václava IV. v roce 1419 působili páni z Lichtenštejna na dvoře císaře Zikmunda a Jan II. z Lichtenštejna zastával místo hejtmana ve Znojmě.[44]

V posledních letech se osobností biskupa Jiřího III. z Lichtenštejna velmi intenzivně zabývá Evelin Wetter, která podrobně analyzovala vyšívané ornáty, objednané biskupem pro jeho biskupskou konsekraci a pro dóm v Tridentu.[45] Jiří III. z Lichtenštejna nechal na výšivkách zobrazit legendu sv. Vigilia, biskupa a patrona tridentského biskupství, a sebe samého vypodobnit jako donátora, uctívajícího sv. Vigilia jako svůj vzor. Na dorzálním kříži klečí se svým erbem v dolním poli, pod postavou světce. V křížení se nachází sluncem obklopená Panna Marie stojící na měsíci. Výpravné scény i menší kompozice ze života světce, zdobící ornáty, badatelka spojila s pražským prostředím a datovala je do devadesátých let 14. století. Předlohy hledala zejména v okruhu iluminátorských dílen působících v Praze, ale i na výšivkách z konce 14. a počátku 15. století (*Třeboňské antependium*).[46] Analogie k menším vyšívaným scénám spatřujeme na iluminacích v rukopise *Klementinského sborníku* Tomáše ze Štítného z roku 1376. Evelin Wetter tridentské výšivky právem porovnala s iluminacemi v *Pontifikálu Albrechta ze Šternberka* z roku 1376,[47] zobrazujícími především úkony v pašijovém

42 Tamtéž, s. 235–236.
43 Tamtéž, s. 237–238.
44 Tamtéž, s. 248.
45 Wetter, E.: *I ricami boemi*; táž: *Böhmische Bildstickerei*; táž: *Funktion und Bildprogramm der böhmische Stickereien des Ornats für Bischof Georg von Liechtenstein-Nikolsburg im Dom zu Trident.* In: Nogossek, Hanna – Popp, Dietmar (edd.): Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas. Marburg 2001, s. 74–111.
46 Poche, Emanuel: *Třeboňské antependium.* In: Pešina, Jaroslav (ed.): České umění gotické (1350–1420). Praha 1970, s. 348; Wetter, E.: *Böhmische Bildstickerei.*
47 *Klementinský sborník* je uložen in Národní knihovna ČR, sign. XVII A 6. K němu Krása, Josef: *Klementinský sborník Tomáše ze Štítného.* In: Pešina, J. (ed.): České umění gotické, s. 275; Otavský, Karel: *Six Tracts of Tomáš of Štítné.* In: Draek Boem, Barbara – Fajt, Jiří (edd.): Prague. The Crown of Bohemia. 1347–1437. New York 2005, s. 208; týž: *Sborník šesti traktátů Tomáše ze Štítného zvaný Knížky šestery o obecných věcech křesťanských.* In: Fajt, J. (ed.): Karel IV., s. 130–131. *Pontifikál* je uložen in Strahovská knihovna, sign. Dg I 19. K němu Krása, Josef: *Pontifikál Albrechta ze Šternberka.* In: Pešina, J. (ed.): České umění gotické, s. 276–277; *Pontifikál Albrechta ze Šternberka.* In: Brodský, Pavel – Pařez, Jan: *Katalog iluminovaných rukopisů Strahovské knihovny.* Praha 2008, s. 140–144.

týdnu, ale i biskupské žehnání zvonům, jeptiškám atd. Biskup Albrecht ze Šternberka přestavěl i rodový hrad v Moravském Šternberku a zřídil zde novou kapli. Na jejích stěnách se dochovaly malby, které zobrazují *Zvěstování Panny Marie* a *Narození Krista*. Jsou neobyčejně kvalitní a předpokládá se, že malíř byl vyškolen v pražské dílně, zejména proto, že malby jsou provedeny stejně jako v pražské katedrále přímo na kamenných kvádrech.[48]

Moravští a čeští Šternberkové patřili k jedněm z nejvýznamnějších šlechtických rodů a někteří z nich měli, jak bylo řečeno, úzké vazby k pánům z Lichtenštejna. Anna ze Šternberka († 1377) se v roce 1362 provdala za Hartneida z Lichtenštejna. Měla čtyři syny – Jiřího III. (biskupa v Tridentu), Jana II., Mathiase I. a Jindřicha V. Jejím otcem byl Matheus ze Šternberka, který vlastnil významný hrad Lukov. Měl ještě další dvě dcery a tři syny – Zdeňka, Albrechta a Jana. Z listin nacházejících se ve vaduzském archivu víme, že v roce 1396 vystupovali Jiří III. z Lichtenštejna a Zdeněk ze Šternberka jako soudci při sporu mezi Janem I. z Lichtenštejna a Ješkem ze Šternberka. Pravděpodobně s Jaroslavem ze Šternberka († 1405), pocházejícím z české větve, nebo jeho synem Jaroslavem II. († 1420) můžeme spojit postavu sv. Barbory, namalovanou v kostele sv. Martina v Třešti. Malíř ji umístil do hlubší iluzivní architektury s baldachýnem. Tomáš Knoflíček porovnal světici po stránce slohové se sochařskými díly – *Madonou ze Šternberka* a *Sv. Kateřinou z Jihlavy*. Dušan Buran upozornil na slohové analogie malby v Třešti s malbami v kostele v Ponikách na Spiši a v kostele v Riffianu, které spojil se dvorem císaře Zikmunda Lucemburského.

Do okruhu české větve pánů ze Šternberka můžeme zařadit i nástěnné malby v kostele v Uhlířských Janovicích, které zobrazují pašijový cyklus a datují se do doby kolem roku 1400. K pozoruhodným scénám patří vícefigurální *Nesení kříže*. Byť je provedeno v jednodušší podobě, připomíná právě malby v kostele v Riffiánu, které byly dílem mistra Václava. Ten mohl být dalším malířem biskupa Jiřího III. z Lichtenštejna. Na klenbě se nacházejí znaky Šternberků, jež snad omylem mají podobu šesticípých hvězd. Městečko Uhlířské Janovice patřilo Šternberkům, přičemž objednavateli maleb mohli být Markvart a Albrecht ze Šternberka, sídlící v této době na hradě Šternberk v Čechách.[49]

Vraťme se však zpět k tridentskému cyklu. Určité analogie s jeho malbami spatřujeme i na vyobrazeních dochovaných v kapitulní síni kláštera na Sázavě z doby kolem roku 1380. Malíř zde zpodobnil mimo jiné méně

48 Foltýn, Dušan (ed.): *Encyklopedie moravských klášterů a slezských klášterů*. Praha 2005, s. 662–668; Togner, Milan – Josefík, Jiří: *Hradní kaple na Moravském Šternberku*. Umění 24, 1976, s. 243–255.

49 Pokluda, Zdeněk: *Moravští Šternberkové*. Praha 2012; Všetečková, Zuzana: *Uhlířské Janovice, kostel sv. Jiljí*. In: táž et al.: Středověká nástěnná malba, s. 297–302; Knoflíček, Tomáš: *Třešť*. In: týž: Nástěnná malba za vlády Lucemburků, s. 191–192.

Obr. 4: Moravský Šternberk, hradní kaple, Narození Krista, nástěnná malba, kolem roku 1380 (foto Zuzana Všetečková)

obvyklé *Pochyby sv. Josefa*, které zaujaly badatele i po stránce slohové. Pro malby na Sázavě jsou typické mírně protáhlé oválné obličeje, živý pohyb štíhlých postav, iluzivní architektura a snaha po zachycení detailů. Slohové východisko se spojuje s vlivem boloňské malby na české umění.[50] Zaujaly i kompaktněji pojednané postavy andělů na klenbě, pro jejichž postoje malíř čerpal inspiraci bezpochyby z dobových skicářů. Ve vztahu k malbám v Orlí věži spatřujeme analogie zejména s venkovany, zabývajícími se polními pracemi, ale oválné obličeje jsou blízké i urozeným dámám, zobrazeným např. na balkoně, ze kterého přihlížejí turnaji na kompozici měsíce února. Dále můžeme obecně upozornit i na skupinu mužů-lovců, zobrazených na kompozici měsíce listopadu, které lze částečně spojit s postavami setníků na *Ukřižování*. Jako starší analogii v českém umění můžeme uvést deskový oltář ze Svaté Barbory v jižních Čechách, který je dílem Mistra Třeboňského oltáře, v rámci nástěnných maleb pak můžeme v tomto směru zmínit i christologicko-mariánský cyklus z kostela na Levém Hradci, který po stránce slohové navazuje na tvorbu sedmdesátých a osmdesátých let 14. století. Typické jsou opět oválné obličeje, protáhlý štíhlý figurální kánon, ale i živý pohyb (*Přibíjení Krista na kříž*), protažené cípy rouch andělů a snaha zachytit módní oděvy profánních postav. Také kazetový strop v iluzivní architektuře v mnohém vychází z iluminací *Bible Václava IV.* a z románu o Willehalmovi a dané postupy použil i malíř v tridentské Orlí věži.[51] Venkovanům jsou zpravidla podobní pastýři, především na scénách *Narození Krista* nebo *Klanění tří králů*, přičemž zmínit můžeme v této souvislosti malby v dalečínském kostele, na které nedávno znovu upozornil Tomáš Knoflíček. V současné době se odkrývají velmi kvalitní malby ve Velké Chmelištné, které zachycují polopostavy, v mnohém připomínající balkonové scény na již zmíněné kompozici měsíce února, ale i na malbách v tzv. Badestube na hradě Runkelstein u Bolzana.[52] Slohově zajímavé jsou i některé scény z *Legendy sv. Doroty* v hřbitovním kostele v Telči, zničené před lety požárem. Na kopcích situované hrady, opevněná města, iluzivní architektura i módní oblečení pohanských králů opět dokládají, že malíři disponovali různými vzorníky z různých malířských ateliérů. Uvedené malby tak opět připomínají iluminace v *Bibli Václava IV.*, ale také

50 Všetečková, Zuzana: *Sázava, pův. kapitulní síň benediktinského kláštera.* In: Všetečková, Z. et al.: Středověká nástěnná malba, s. 267–279; Gnudi, Cesare: *Vitale da Bologna.* Milano 1962; Schmidt, Gerhard: *Die Malerei der siebziger Jahre.* In: Swoboda, Karl M.: Gotik in Böhmen. München1969, s. 215.

51 Všetečková, Zuzana: *Levý Hradec, kostel sv. Klimenta.* In: táž et al.: Středověká nástěnná malba, s. 186–192; Krása, J.: *Rukopisy Václava IV.*

52 Knoflíček, T.: *Nástěnná malba,* s. 66–72; Kroupová, Jaroslava – Kroupa, Pavel: *Velká Chmelištná, kostel sv. Bartoloměje.* In: Všetečková, Z. et al.: Středověká nástěnná malba, s. 302–303; Bechtold, André (ed.): *Schloss Runkelstein.* Die Bilderburg. Bozen 2000.

další nástěnné malby (jmenujme například Pistorhaus v Radkersburgu, připisovaný Johannu Aquilovi, který působil i ve Slovinsku a v Uhrách).[53]

Za mladší analogii s malbami v Orlí věži jsme již dříve považovali méně obvyklou výzdobu osmiboké kaple sv. Kříže v Opavě-Kateřinkách, ve které malíř zachytil cyklus 15 znamení konce světa. Skalnaté kulisy, architektura měst, manýristicky pojednaná gesta postav s typickými protaženými prsty, výrazné módní doplňky či postava muže poukazujícího na katastrofální události jsou prvky, které tuto vazbu potvrzují, jak ostatně znovu prokázala Evelin Wetter. Malby v Opavě-Kateřinkách jsou mladší; jejich objednavatelem byl vévoda Přemek I. Opavský z rodu Přemyslovců, který patřil k dvořanům krále Václava IV. Malby 15 znamení mohly vzniknout již před rokem 1420, ale nelze vyloučit, že objednavatel reagoval na epidemii nebo husitské války, a malby tak byly provedeny až ve třicátých letech 15. století.[54]

Obr. 5: Opava-Kateřinky, kaple sv. Kříže, 15 znamení konce světa, nástěnná malba, kolem roku 1420 (?) (foto Zuzana Všetečková)

53 L a n c , Elga: *Johannes Aquila und seine Werkstatt in Radkersburg und Fürstenfeld.* In: Marosi, Ernő (ed.): Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Tagungsbeiträge und Dokumente aus den Sammlungen des Landesdenkmalamts Budapest. Beiträge der Tagung vom 15.–20. Oktober 1984 in Velem. Budapest 1989, s. 62–77; K n o f l í č e k , T.: *Nástěnná malba*, s. 183–187.

54 P l á t k o v á , Zuzana: *Nástěnné malby v kapli sv. Kříže v Kateřinkách u Opavy.* Historická Olomouc a její současné problémy 1, 1979, s. 105–115; V š e t e č k o v á , Zuzana: *Cyklus patnácti znamení konce světa v kapli sv. Kříže.* Kat. č. 18. In: Chamonikola, Kaliopi (ed.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1500. Brno 1999, s. 78–85.

V kostele ve Starém Městě u Bruntálu byly nedávno odkryty slohově pozoruhodné polopostavy proroků, u nichž předpokládáme spíše franko-vlámské vlivy, ale určité stylové podobnosti vykazují i polopostavy (snad rovněž proroků) namalované v medailonech na orámování oken v komnatě Orlí věže. Postavy sv. Barbory a sv. Kateřiny, doplňující scénu Posledního soudu, stojí v trávě plné květů, a vzdáleně tak připomínají mnohem bohatší vegetaci na malbách v Orlí věži. Monumentální hlavy proroků byly již dříve odkryty na triumfálním oblouku při vstupu do kaple kostela v Říčanech u Prahy.[55] Hlava krále Davida jednoznačně připomíná Václava IV., což ji odlišuje od tridentských maleb. Částečně dochované hlavy dalších proroků, z nichž jeden je zobrazen frontálně, naznačují vliv italizujících předloh. Objednavatelem mohl být některý z členů bohatého šlechtického rodu pánů z Říčan, který se zřejmě mohl podílet i na výzdobě klášterního kostela dominikánek u sv. Anny v Praze. Monumentální kompozice *Oplakávání*

Obr. 6: Staré Město u Bruntálu, polopostava proroka, nástěnná malba, kolem roku 1400 (foto Zuzana Všetečková)

55 Prix, Dalibor – Všetečková, Zuzana: *Nástěnné malby v kostele Panny Marie ve Starém Městě u Bruntálu.* Umění 47, 1999, s. 3–32, zde s. 18–32; Kroupa, Pavel – Kroupová, Jaroslava: *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech u Prahy.* Průzkumy památek 2, 1994, s. 106–110.

Krista ze sklonku 14. století mohla být ovlivněna severoitalskými nebo jihotyrolskými malbami.[56]

K nově odkrytým malbám patří také cyklus 24 muzicírujících andělů vyobrazených na klenbě krypty v kostele sv. Štěpána v Kouřimi. Mladistvé obličeje andělů, pohyb jejich postav a pojednání draperie jednoduchých tunik vycházejí z podobných předloh, jaké měl k dispozici i malíř v Orlí věži. Jako nejbližší analogii lze uvést mladé páry na zobrazení měsíce května, jejichž šat je podobně jako v Kouřimi členěn mísovitými záhyby, respektujícími pohyb sedících nebo stojících postav. Podle erbů, jejichž barevnost se nezachovala, jsme malby hypoteticky spojili s bratry ze Všerub, zpodobněnými po stranách *Ukřižování*. Za donátora považujeme Petra ze Všerub, člena významného šlechtického rodu, který působil jako profesor na pražské univerzitě, a malby datujeme do doby kolem roku 1400.[57]

Snad ještě před rokem 1420 byla provedena výzdoba v původní klášterní knihovně augustiniánů v Roudnici. Na nástěnné malbě malíř zachytil sedícího sv. Augustina, předávajícího regule klečícím augustiniánům, a sv. Jeronýma, ošetřujícího tlapu lva. Oba církevní otcové jsou vyobrazeni v iluzivní architektuře, doplněné poličkou na knihy a myší pijící z misky. Malíř zachytil i opevnění kláštera a do dnešních dob jen částečně zachovanou krajinu s řekou a lesy.[58] Malba s připojeným nápisem, nabádajícím mnichy, aby vypůjčené knihy vraceli, se zpravidla spojovala s principy franko-vlámského umění, jak je známe z iluminací tzv. Třetího mistra, pracujícího na výzdobě *Bible* pražského arcibiskupa Konráda z Vechty. Pravoúhle řešený architektonický baldachýn, perspektivně zobrazený vchod, před nímž klečí řeholníci, a typ hradby s průhledem do krajiny dovolují uvažovat o analogiích s Orlí věží, i když tamější malby jsou mnohem kvalitnější a monumentálnější.

Předkládaný příspěvek si dal za cíl nastínit propojení rodu Lichtenštejnů s moravským a českým prostředím na konci 14. a na počátku 15. století. Měl naznačit určité slohové analogie, dané dobou působení biskupa Jiřího III. z Lichtenštejna a vládou českého krále Václava IV. a moravského markraběte Jošta. Pokusili jsme se upozornit i na další členy rodu Lichtenštejnů, zejména na Jana I. a Jana II. z Lichtenštejna, kteří byli významnými

---

56 Pavala, Martin: *Nástěnné malby Mistra třeboňského oltáře.* Technologia artis, 2006, s. 93–104; Ammann, Gert: *Compianto di Cristo.* In: Castelnuovo, E. – de Grammatica, F. (edd.): Il Gotico nelle Alpi, s. 578.

57 Růžek, Vladimír: *Česká znaková galerie na hradě Laufu u Norimberka z roku 1361.* Sborník archivních prací 38, 1988, s. 37–311, zde s. 139, 249–250; Chaloupecký, Václav: *Karlova universita v Praze (1348–1409).* Praha 1948. Všetečková, Zuzana: *Gotické nástěnné malby v kryptě sv. Kateřiny v kostele sv. Štěpána v Kouřimi.* Umění 56, 2008, s. 483–503.

58 Stejskal, Karel: *Votivní obraz v klášterní knihovně v Roudnici.* Příspěvek k dějinám našeho malířství z počátku 15. století. Umění 8, 1960, s. 135–160; Plátková, Z.: *Nástěnné malby,* Všetečková, Zuzana – Royt, Jan: *K pramenům ikonografie malby v bývalé klášterní knihovně v Roudnici nad Labem.* Umění 35, 1987, s. 520–539.

dvořany Václavovými i Joštovými, a částečně i na šlechtice s nimi spřízněné (Šternberkové). K mnohokrát zpracovávanému tématu měsíčních obrazů v tridentské Orlí věži, k nimž byly přiřazeny i nově restaurované malby v kapli sv. Mikuláše (Karla) na hradě v Pergine, je jistě přínosem zjištění, že bratři Lichtenštejnové společně založili i osmibokou kapli Panny Marie a sv. Jana Evangelisty na hradě Mikulov v roce 1380 a ustanovili u ní kaplana.[59] Víme také, že byla postavena i kaple sv. Mikuláše a Kiliána na hradě ve Valticích, které Lichtenštejnové získali až později, ale na konci 14. století snad ke kapli měli patronátní právo.

Bischof Georg von Liechtenstein und die Wandmalereien im sog. Adlerturm in Trient im Kontext der Malerei in den böhmischen Ländern an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert

In dem vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, das Wirken des Trienter Bischofs Georgs III. von Liechtenstein und vor allem der Wandmalereien im Adlerturm in Trient in den Kontext des Milieus der böhmischen Länder einzugliedern. Bischof Georg III. gab in den Jahren 1406–1407 für den Saal im Trienter Adlerturm Wandmalereien in Auftrag, die die im Verlaufe der zwölf Monate des Jahres verrichteten Arbeiten der Landbevölkerung sowie Erscheinungsformen der Hofkultur zeigen. Die Vfn. verweist dabei auch auf neu entdeckte Analogien zwischen diesen Malereien und einheimischen, d. h. böhmischen Arbeiten. Hierzu zählten u. a. die malerische Ausgestaltung des Saales im Prager Haus in der Karlsgasse Nr. 150/151, die ein Gastmahl an einem runden Tisch sowie die Legende des hl. Ägidius mit einer Hirschjagd darstellt; des Weiteren neu entdeckte Malereien im Presbyterium der Kirche der Jungfrau Maria in Altstadt bei Freudenthal (Staré Město u Bruntálu), die Halbfiguren der Propheten sowie das Jüngste Gericht zeigen, oder der bereits früher in diesem Zusammenhang erwähnte Zyklus von 15 Zeichen für das Ende der Welt in der Hl.-Kreuz-Kapelle in Troppau-Kathrein (Opava-Kateřinky). Im Falle der beiden zuletzt genannten Lokalitäten besaß Přemek I. von Troppa das Patronatsrecht, der am Hofe Wenzels IV. wirkte. In den Kreis der Hofmalerei werden die Figuren von 24 „musizierenden" Engeln eingeordnet, die an einem Gewölbe in der Krypta der Kirche in Kaurim (Kouřim) freigelegt wurden, sowie die bereits seit längerem bekannte Malerei in der Bibliothek des Augustinerklosters in Raudnitz (Roudnice nad Labem), die die Heiligen Augustinus und Hieronymus sowie Kanoniker zeigt.

59 Zemek, M. – Turek, A.: *Regesta*, s. 206.

Petr Fidler

Valtický kostel Nanebevzetí Panny Marie*

The Church of Assumption of Virgin Mary in Valtice

The study focuses on the parish and chateau church of the Assumption of Virgin Mary in Valtice built in 1629–1671. Its architect and responsible builder was until the fall of the dome in 1638 Giovanni Giacomo Tencalla. The church was a prestigious patronage of the Liechtenstein family, whose members considered architecture an eminent element of their estate representation. The church in Valtice, and with it the typologically similar church of the Viennese Dominicans, also Tencalla's work, reflected in disposition and in facades the contemporary impulses of Roman architecture.

Key words: the Liechtensteins, Valtice, Church of the Assumption of Virgin Mary, architecture, Giovanni Giacomo Tencalla, typological relation

Strmý společenský vzestup lichtenštejnského rodu v první polovině 17. století se brzy odrazil v jeho rozsáhlé stavební činnosti. Již první knížecí generace, reprezentovaná bratry Karlem, Maximiliánem a Gundakarem z Lichtenštejna, mu díky šťastné sňatkové politice a majetkovým ziskům po potlačení české stavovské „rebelie" zajistila místo mezi nejbohatšími šlechtickými rodinami habsburské monarchie.[1]

Nejstarší z bratrů, Karel z Lichtenštejna, měl sídlo ve Valticích a od roku 1621 až do své smrti zastával úřad českého místodržícího v Praze. Na Malé Straně si dal zřídit rezidenci, patrně podle plánů císařského architekta Giovanniho Battisty Carloneho, která se sice nikoliv kvalitou své

* Autor předloženého příspěvku se farnímu a zámeckému kostelu ve Valticích věnoval již ve studii Fidler, Petr: *Kostel Nanebevzetí Panny Marie.* In: Kordiovský, Emil (ed.): Město Valtice. Valtice 2001, s. 209–224. Zmínku o stavbě lze nalézt i v článku Fidler, Petr: *Giovanni Giacomo Tencalla.* Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F 37–39, 1995, s. 85–104. Ze starší relevantní literatury je nutné poukázat na publikace Victora Fleischera, Karla Weinbrennera, Herberta Haupta a Ericha Kipppese. Fleischer, Victor: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684).* Wien 1910; Weinbrenner, Karl: *Zur Baugeschichte der Pfarrkirche zu Feldsberg.* Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich 11, 1912, s. 104–114; Haupt, Herbert: *Von der Leidenschaft zum Schönen.* Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein. Quellenband. Wien 1998; Kippes, Erich: *Feldsberg und das Haus Liechtenstein im 17. Jahrhundert.* Wien 1996 [rukopis].

1 Z literatury k lichtenštejnskému knížecímu rodu především Oberhammer, Evelin (ed.): *Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel.* Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit. München 1990.

architektury, avšak alespoň stavebním objemem přiblížila Valdštejnskému paláci.[2]

V tehdy ještě dolnorakouských Valticích si dal postavit *„knížecí rezidenční budovu"* typu palazzo in fortezza, poprvé připomínanou již v roce 1623, a právě tento typ se měl stát architektonickým ideálem knížecích rezidencí.[3]

Karlův mladší bratr Maximilián, který se prosadil jako úspěšný vojevůdce, působil ve dvacátých a třicátých letech 17. století jako spiritus agens lichtenštejnských stavebnických aktivit.[4] Do Vranova u Brna povolal z Vídně pavlánský řád, svěřil mu tamější poutní kostel, do té doby spravovaný jezuity, a pod kostelem dal zřídit rodinnou hrobku.[5] Vedle toho

---

2 Fidler, Petr: *Architektur des Seicento.* Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises. Habilitationsarbeit, Universität Innsbruck. Innsbruck 1990, s. 68–70. Lichtenštejnská rezidence nového českého místodržícího vznikla v letech 1622–1623 na místě několika středověkých měšťanských domů, které koupil Karel z Lichtenštejna od rodiny Lobkoviců krátce po roce 1620. Stavební náklady se vyšplhaly na 31 948 zlatých 50 krejcarů. Podobu paláce před přestavbou na konci 18. století zachytila pouze rytina zhotovená při příležitosti korunovace Marie Terezie. Představu o půdorysné dispozici paláce nabízí zaměření od Marcantonia Canevaleho z doby kolem roku 1700. Když se v zimě na přelomu let 1637 a 1638 hodlal Karel Eusebius z Lichtenštejna v pražském paláci ubytovat, musela být budova uvedena do obyvatelného stavu. K Lichtenštejnskému paláci srov. Vlček, Pavel et al.: *Umělecké památky Prahy.* Malá Strana. Praha 1999, s. 358–360.

3 Kroupa, Jiří: *Zámek Valtice v 17. a 18. století.* In: Kordiovský, E. (ed.): Město Valtice, s. 158–161. Ačkoliv si byl Karel z Lichtenštejna vědom důležitosti osobní reprezentace, má jeho profil stavebníka jenom slabé kontury. Zatímco investoval sumy do ražby vlastní mince, jeho reliéfní portrét na ní soutěžil v popularitě s císařovým a pro svoji valtickou rezidenci navrhl obrazový program s motivy své úspěšné kariéry, na poli architektury se projevil pouze jako stavebník sice rozsáhlých, avšak esteticky nenáročných staveb ve Valticích, v Lednici a v Praze. Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius,* s. 9; Haupt, H.: *Von der Leidenschaft,* dok. 216a, 389a. Jeho úmysl postavit ve Valticích farní kostel, ke kterému se pro rok 1602 uvádí i model, realizován nebyl. Jakou roli hrál v Karlově stavební činnosti v pramenech uváděný architekt Giovanni Maria Filippi, nevíme. Giovanni Battista Carlone prováděl přestavbu zámků ve Valticích a v Lednici, patrně navrhl regulaci rezidenčního města Valtice s naddimenzovaným náměstím a podílel se i na stavbě pražského paláce. Fidler, P.: *Architektur des Seicento.*

4 Wurzbach, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich.* Teil 15. Wien 1866, s. 132–133. Maximilián z Lichtenštejna (1578–1645), od roku 1623 říšský kníže, syn Hartmanna a bratr Karla a Gundakara z Lichtenštejna, se podílel ve funkci člena dvorní válečné rady (Hofkriegsrat) a jako „Feldzeugmeister" na mnohých taženích třicetileté války. V roce 1638 se stal velitelem pevnosti v uherském Györu. V Rakousku mu patřilo rabensburské panství a na Moravě získal prostřednictvím sňatku s Kateřinou Šemberovou z Boskovic zámek v Bučovicích spolu s příslušným panstvím. Bezdětný vstoupil krátce před smrtí do minoritského řádu. Manželé nalezli místo posledního odpočinku v kryptě pavlánského kláštera ve Vranově u Brna, založeného Maximiliánem roku 1630.

5 Dne 17. června 1617 uzavřel brněnský stavitel Andrea Erna s knížaty Karlem a Maximiliánem z Lichtenštejna smlouvu na stavbu vranovského kostela, který by nahradil starší dřevěný kostelík. Ten byl stržen nakonec až v roce 1627. Kalista, Zdeněk: *Česká barokní pouť.* K religiozitě českého lidu v době barokní. Ed. Michaela Horáková. Žďár nad Sázavou 2001, s. 97; Fidler, P.: *Architektur des Seicento,* s. 137–138. K diskutovanému podílu Giovanniho Marii Fillipiho na výstavbě poutního kostela ve Vranově u Brna, přestavěného Tencallou, viz Kroupa, Jiří: *Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Moravě doby barokní.* In: týž (ed.): V zrcadle stínů. Brno – Rennes 2003, s. 38–39; Mihola, Jiří: *K podílu*

pověřil svého architekta Giovanniho Giacoma Tencallu přestavbou zámku v Rabensburgu a modernizací zámku a farního kostela v Bučovicích.[6] Jeho služby zprostředkoval i svému mikulovskému sousedovi, kardinálu a olomouckému biskupu Františkovi z Ditrichštejna.[7]

Thomas Winkelbauer poukázal na to, že nejmladší z bratří, Gundakar z Lichtenštejna, považoval v nejistých dobách třicetileté války, politických intrik a hospodářské mizérie stavební činnost za nejlepší lék proti „melancholii".[8] Byl architektem-amatérem a svému valtickému synovci Karlu Eusebiovi nabízel dokonce pomoci radou i skutky.[9]

K čemu tyto rozvláčné historické meditace? Měly pouze poukázat na význam architektury a stavení činnosti vůbec pro pojetí étosu ze strany Lichtenštejnů a objasnit, jakým estetickým nárokům a požadavkům měly jejich stavby podléhat, aby odpovídaly společenskému postavení rodu a jeho „věčné paměti". Dokladem jsou i již zmíněné programy maleb v lich-

---

paulánského řádu na rekatolizaci českých zemí. In: Čornejová, Ivana (ed.): Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci. Praha 2003, s. 19. Podle Jiřího Miholy se na stavbě podílel jezuita Jean Maria (?).

6 V popředí stavebnického zájmu Maximiliána z Lichtenštejna stál bezesporu jeho zámek v Rabensburgu. Z jeho vybavení se toho moc nedochovalo, stejně jako ze zahrady s nádhernou voliérou, kterou hodlal kníže Gundaker z Lichtenštejna přestavět v roce 1655 na farní kostel. Gundakerův spořivý syn Hartmann mu to rozmlouval se zdůvodněním, že prostor, který byl vybudován pro potěšení, by nyní neměl sloužit Bohu, a už vůbec ne v místě, *„wo affen, merkazen und andere mascara-gesichter, dern man noch theils siehedt, gewest"*. Winkelbauer, Thomas: *Fürst und Fürstendiener.* Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters. Wien – München 1999, s. 450.

7 Fidler, P.: *Giovanni Giacomo Tencalla*; Proserpi, Ivano: *I Tencalla di Bissone.* Lugano 1999, s. 77–86.

8 Když Hartmann, starší syn knížete Gundakera z Lichtenštejna, kritizoval roku 1653 otcovy (podle jeho slov) *„unnötige kostbare gebeuunkosten"*, odvětil mu kníže, že *„wir durch diese erbauung uns zum teil occupieren, erlustigen und dadurch so vil mer und unserer melancholey divertieren"*. Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 243, 420–421, 443; Wilhelm, Franz: *Materialien zur Kunstförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein.* Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts des Deutschösterreichischen Staatsdenkmalamtes 12, 1918, Beiblatt, sl. 27–29. Podobně jako jeho starší bratr Karel, hodlal Gundaker po smrti Karla a Maximiliána zvěčnit celý bratrský trojlístek obrazovým cyklem s motivy jejich společenské kariéry. Ostatně ani Maximilián z Lichtenštejna tu nezůstával pozadu. Při inventarizaci zámku Rabensburg se v jeho interiérech nacházelo v roce 1644 vyobrazení 17 Maximiliánových vítězných šarvátek a obležení. Thomas Winkelbauer publikoval Gundakerovu vlastnoruční kresbu půdorysu plánované přestavby vídeňského paláce v Herrengasse. Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 412–413, obr. 38. Uspořádání místností v prvním patře odpovídá schématu knížecích apartmánů s dvojramenným schodištěm, trabantským sálem, tabulnicí (Rittersaal), antecamerou, audienčním pokojem a písárnou s archivem. Naproti reprezentačním místnostem se odděleny kaplí nacházely komnaty knížete a „frauzimmer". Nápadná podobnost s uspořádáním ceremoniálních místností Valdštejnského paláce v Praze se nedá přehlédnout. Fidler, Petr: *Invita invidia.* Valdštejnský palác v rámci evropské architektury. In: Horyna, Mojmír et al.: Valdštejnský palác v Praze. Praha 2002, s. 131–190.

9 Když kníže Karel Eusebius z Lichtenštejna zpravoval strýce Gundakera o svém úmyslu postavit v Opavě *„real pallatium* [...] *auff die welsche manier"*, odrazoval ho Gundaker poukazem na středoevropské klima a nabízel dodat svému synovci vlastnoruční návrh ke stavbě. Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 465.

tenštejnských sídlech.[10] V případě valtického farního a zámeckého kostela se ukazuje, že lichtenštejnští stavebníci byli dobře informovaní o aktuálních směrech v architektuře a že byli otevření vůči inovativním řešením. Jejich přínos pro vývoj středoevropské sakrální architektury spočívá v uvedení a rozšíření prostorového typu, který byl závazný až do 18. století, přičemž valtický kostel Nanebevzetí Panny Marie hraje v tomto procesu klíčovou roli.

Stejně jako pražský luteránský kostel na Malé Straně, jehož prostřednictvím k nám císařský architekt Giovanni Maria Filippi uvedl potridentský sálový prostor s bočními kaplemi,[11] nebo rytmizované prostorové schéma, které v českých zemích poprvé prezentoval architekt Giovanni Pieroni,[12] má rovněž valtický kostel charakter pionýrského činu. Dříve než se budeme zabývat jeho významem a pozicí ve vývoji středoevropské sakrální architektury raného novověku, shrneme jeho stavební dějiny.

Již na počátku 17. století, tedy krátce poté, co roku 1599 přestoupil na katolickou víru, a ještě předtím, než byl v roce 1608 povýšen do knížecího stavu, hodlal svobodný pán Karel z Lichtenštejna vybudovat ve Valticích nový farní kostel.[13] Napjatá politická situace v zemi, rodinný rozkol mezi Habsburky, ohlašující se náboženský konflikt a konečně jeho exploze v podobě stavovského povstání a poté převzetí úřadu českého místodržícího Karlův záměr prozatím zhatily.

Když Karel roku 1627 zemřel, připadla tato úloha jeho šestnáctiletému dědici Karlu Eusebiovi. Iniciativy se chopil jeho strýc a poručník kníže Maximilián z Lichtenštejna, který již v roce 1629 pověřil svého architekta Giovanniho Giacoma Tencallu vypracováním plánů.[14] V lednu 1630 dodávalo město kámen na stavbu kostela a během roku se již upravovalo

10 Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*. Vedle často citovaného traktátu o architektuře z pera knížete Karla Eusebia bychom měli zohlednit i jeho myšlenky o výchově mladých princů z rodu Lichtenštejnů ve formě instrukcí, uložených dnes v zámecké knihovně ve Vaduzu. V nich kníže poukazuje na důležitost správného držení těla, které lze dosáhnout výukou tance a jízdy na koni, avšak zároveň knížecí „pedagog" žádá, aby se nezanedbávala výuka matematiky, geometrie a pevnostního stavitelství, a především architektury, neboť *„z dobrého uspořádání budovy"* pramení *„její krása, z krásy obdiv a z obdivu věčná sláva"*. Heiss, Gernot: *Ihro keiserlichen Mayestät zu Diensten … unserer ganzen Familie aber zur Glori*. Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus. In: Oberhammer, E. (ed.): Der ganzen Welt, s. 159–160, pozn. 51. Srov. i Knoz, Tomáš: *Místa lichtenštejnské paměti*. Úvodní teze. In: týž – Geiger, Peter (edd.): Místa lichtenštejnské paměti. Brno 2012 (Časopis Matice moravské 131, 2012, supplementum 3), s. 23–45.

11 Lietzmann, Hilde: *Die Deutsch-Lutherische Dreifaltigkeits, die spätere Ordenskirche Sta. Maria Victoria auf der Kleinseite zu Prag*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, 1977, s. 211.

12 Fidler, Petr: *Valdštejnovi „pomocníci"*. Stavitelé a architekti. In: Fučíková, Eliška – Čepička, Ladislav (edd.): Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae? Praha 2007, s. 94–95.

13 Nový farní kostel měl stát na místě středověkého kostela, který byl již v 16. století popisován jako stavebně narušený. Jeho sakristii uvádějí prameny vedle novostavby ještě v roce 1654. Definitivní plány ke kostelu byly k dispozici v roce 1631 a roku 1632 podle nich zhotovil dvorní stolař Augustin Knizel dřevěný model. Kocábová, Darja – Svoboda, Miroslav: *Svědectví valtické věže*. In: Kordiovský, E. (ed.): Město Valtice, s. 230.

14 Dne 1. února 1631 dostal Tencalla za plány 50 zlatých. Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 44.

staveniště.[15] Dne 26. října 1631 Karel Eusebius z Lichtenštejna slavnostně položil základní kámen ke stavbě, a to za přítomnosti rodiny a olomouckého biskupa, kardinála Františka z Ditrichštejna. Olověná medaile měla tuto událost prezentovat světu a příštím generacím.[16]

Přes počáteční logistické a organizační potíže stavební práce nabíraly na tempu a již v roce 1637 měl být kostel v hrubé stavbě až na kupoli dokončen a připraven pro provedení štukové výzdoby.[17] Ačkoliv se Maximilián z Lichtenštejna na stavbě podílel i nadále, byl to v této době již plnoletý Karel Eusebius, kdo svým podpisem a pečetí stvrzoval smlouvy s řemeslníky a umělci a schvaloval předložené varianty plánů. Zdá se, že byl tehdy s průběhem stavby i svým architektem plně spokojen.[18]

Stavební sezóna roku 1638 byla věnována stavbě kupole a 1. září téhož roku byla uzavřena smlouva se štukatéry Bernardem Bianchem a Giovannim Tencallou na provedení výzdoby.[19]

Nicméně nejenom lidé nebo knihy, ale i stavby mají svoje dramatické osudy. Když 23. října 1638 vyburcovaly poklidné malé město na moravsko-rakouské hranici dunění a rachot ze spánku a na domy se usazoval prach, stáli Valtičtí před hromadou kamení a cihel. V troskách ležela tamburová kupole včetně kleneb příčné lodě – zajisté pýcha valtického pána. A to právě na začátku kariéry vášnivého stavebníka!

Příčina zřícení kupole byla nejasná, stejně jako otázka jeho zavinění. Ať tak, či onak, nešťastný architekt Giovanni Giacomo Tencalla mizí z lichtenštejnských pramenů. Zpočátku se na rumišti nic nedělo a teprve roku 1641 byl brněnský stavitel Andrea Erna pověřen opravou zříceného lešení, stržením a znovuvybudováním zdi k pravé boční kapli a rozebráním

15 Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 18.

16 Haupt, Herbert: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684*. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit. München – Berlin – London – New York 2007, s. 40. Na přípravách ke stavbě se podílel i knížecí dvorní zedník Antonio Carlone, který je patrně identický s provádějícím stavitelem trnavského jezuitského kostela. Fidler, P.: *Architektur des Seicento*, s. 116. Text medaile lze nalézt in Missong, Alexander: *Die Münzen des Fürstenhauses Liechtenstein*. Numismatische Zeitschrift 14, 1882, s. 161–162.

17 Dne 20. června 1637 bylo s Bernardem Bianchim dohodnuto, že provede štukové dekorace na klenbě v lodi, v presbytáři a v příčné lodi. Vedle toho měl Bianchi vymodelovat postavy proroků a jiné ozdoby velkého okna nad vstupem, stejně jako oken východního závěru kostela. Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 19.

18 Jako znamení knížecí spokojenosti lze chápat i Tencallův roční plat ve výši 450 zlatých. Tamtéž, s. 20; Kippes, E.: *Feldsberg und das Haus Liechtenstein*, s. 96.

19 Smlouva zmiňuje vedle dekorací v kupoli (osm polí s anděly, trofejemi a nikami) i 22 pilastrových hlavic v chrámovém interiéru, niky v pilířích kupole, štuk v presbytáři, v bočních kaplích a v předsíni. Knížeti byl návrh dekorací předložen ve dvou variantách k posouzení a výběru. Na průčelí měli štukatéři provést knížecí znak a na fasádě zhotovit 22 hlavic. Kocábová, D. – Svoboda, M.: *Svědectví valtické věže*, s. 230; Proserpi, I.: *I Tencalla di Bissone*, s. 84. Podle Proserpiho byl Giovanni Tencalla bratranec architekta Giovanniho Giacoma Tencally, a nikoliv jeho bratr.

pendantivů. Klenební pole zkřížení měl zakončit plochou kupolí „a vella".[20] Giovanni Tencalla pracoval v roce 1643 nadále na štukové výzdobě interiéru i fasády, ačkoliv se zdá, že nadšení stavebníka pro rychlé dokončení stavby polevilo.[21] V posledních letech třicetileté války se Morava a Dolní Rakousko opět staly bojištěm. Valtice byly nakrátko i ve švédských rukou a vyděšení italští umělci se vrátili do svých alpských vesniček.

Teprve když utichly zbraně a s vestfálským mírem se do země pomalu vracel blahobyt, bylo možné uvažovat o obnovení stavební činnosti. Roku 1653 povolal kníže Giovanniho Tencallu do Valtic a pověřil ho vedením stavby.[22] Tencalla kreslil plány pro kameníky i pro brněnského stavitele Giovanniho Ernu, jehož tovaryši pod vedením políra Antonia Cerisoly (Zirisoly) stavbu realizovali.[23] Roku 1671 stavba dospěla k závěru a mohla být 21. června vysvěcena.[24]

Byl to pro stavebníka triumf, nebo šlo spíše o vysvobození? Pokud se dá z jeho vyjádření o ideální sakrální stavbě, které formuloval ve svém traktátu o architektuře, soudit, pak asi to druhé.[25] Ideální kostel byl podle knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna podélnou stavbou bez zkřížení, které by ji opticky zkracovalo. Jeho zklamání ze zřícení kupole se v jeho spisu odrazilo tvrzením, že kupole je neslučitelná s jeho filozofií pěti sloupových řádů. Podle něj má být kostel pětiposchoďový, a tedy i kupole by měla odpovídat tomuto principu, ovšem provedení není ze statických důvodů možné. Je lhostejno, zda architekt plánuje kostel nižší nebo s jednoposchoďovou kupolí – toto řešení musí být z estetických důvodů odmítnuto. Knížecí teoretik navíc principiálně odmítá použití pilastrů jak v interiéru kostela, tak na jeho fasádě. Jednoznačně preferuje sloupy, v interiéru navíc kanelované. Proto asi nikoho nepřekvapí, že valtický kostel neuvádí mezi svými díly, ačkoliv se dal na jeho průčelí zvěčnit svým jménem s plnou knížecí titulaturou.[26]

---

20 Smlouva ze 4. srpna 1641 zněla na 4 000 zlatých. Kocábová, D. – Svoboda, M.: *Svědectví valtické věže*, s. 231.

21 Tamtéž.

22 Podle smlouvy z října 1653 měl Tencalla podle plánů schválených Karlem Eusebiem zhotovit za sumu 5 330 zlatých mimo jiné hlavice s orly, vyzdobit stropy v sakristii, v oratořích a na kruchtě chóru a vymodelovat dvě sochy do nik. Kippes, E.: *Feldsberg und das Haus Liechtenstein*, s. 100. V září 1657 se Giovanni Tencalla nemohl dostavit ke Gundakerovi z Lichtenštejna do Uherského Ostrohu, protože pracoval se svými tovaryši na oltáři valtického kostela. Winkelbauer, T.: *Fürst und Fürstendiener*, s. 448. Giovanni Tencalla navrhoval i oltáře pro kameníka Domenica Morreliho. Kocábová, D. – Svoboda, M.: *Svědectví valtické věže*, s. 232.

23 Kameník Francesco Garenna obnovoval roku 1660 hlavní portál kostela. V dopise z 30. července 1671 nařizoval Karel Eusebius kostel dokončit, týkalo se to však především inventáře. Tamtéž, s. 232–233.

24 Fleischer, V.: *Fürst Karl Eusebius*, s. 27.

25 Tamtéž, s. 89–209.

26 Tamtéž.

Svým dedikačním nápisem v podobě stavebníkovy signatury – CAROLUS*EUSEBIUS*PRINCEPS*DE*LIECHTENSTEIN**DE*NICOLSBURG*OPP*ET*CARNOVIE*DUX – se valtické chrámové průčelí řadí k protireformačním stavbám, ve kterých se objednavatel hlásí k autorství své stavby. Mohlo by nás zajímat, jestli byl dedikační nápis na fasádě integro-

Obr. 1: Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Valticích, průčelí (foto Petr Fidler)

Obr. 2: Kostel Santa Maria dei Monti v Římě, průčelí (foto Petr Fidler)

ván již do původního projektu Giovanniho Giacoma Tencally v roce 1630, anebo se jeho návrh objevil až během dokončování kostela po roce 1650.[27]

27 K problematice stavebníka jako vlastního tvůrce stavby viz Fidler, Petr: *Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur*. In: Karner, Herbert – Telesko, Werner (edd.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. und 18. Jahrhundert. Wien 2003, s. 211–230; týž: *Über den Urheber eines Architekturwerks*. In: Bůžek, Václav – Král, Pavel

Obr. 3: Kostel Santa Maria dei Monti v Římě, interiér (foto Petr Fidler)

Giovanni Giacomo Tencalla navazoval svým projektem valtického farního a zámeckého kostela na stále ještě aktuální prostorové koncepty římského cinquecenta. Ve střední Evropě již zdomácnělý typ sálového kostela s bočními kaplemi obohatil motivem zkřížení s kupolí. Přitom se

(edd.): Společnost v zemích habsburské monarchie a její obraz v pramenech (1526–1740). Opera historica 11. České Budějovice 2006, s. 167–174.

Obr. 4: Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Valticích, půdorys (archiv autora)

však neorientoval na velké kongregační kostely Il Gesú či S. Andrea della Valle, ale navázal spíše na intimnější a kompaktnější řešení Giacoma della Porty. Typologické vzory pro valtický kostel lze spatřovat v della Portově chrámu S. Maria dei Monti z roku 1580, a to s ohledem na prostorové řešení, a v Madernově fasádě kostela S. Susanna z roku 1603.[28] Členění stěn valtické lodě pilastrovým „lešením" a štukovými rámci odpovídá rovněž římskému schématu raného seicenta.[29]

28 Buchowiecki, Walter: *Handbuch der Kirchen Roms.* Bd. 2. Wien 1970, s. 793–801; Bd. 3. Wien 1974, s. 994–1015.

29 Srov. interiér kostela S. Lucia v Bologni z roku 1623 od Girolama Rainaldiho. Formální afinita struktury stěny ve valtické lodi a štukové dekorace s řešením Portova kostela S. Maria dei Monti se rovněž nedá přehlédnout.

Obr. 5: Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Valticích, pohled do lodě (foto Petr Fidler)

Obr. 6: Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Valticích, východní závěr (foto Petr Fidler)

Podobně jako Giacomo della Porta ve Věčném městě plánoval i Tencalla pro svůj kostel na moravsko-rakouském pomezí půdorys latinského kříže, s příčnou lodí a relativně krátkým sálem, otevřeným do bočních kaplí. V proporcích mohutné zkřížení mělo vrcholit kupolí s oktogonálním tamburem. Loď kostela o dvou klenebních polích tvořila v půdoryse čtverec, stejně jako pole zkřížení. Jiné proporční vztahy lze odvodit od poloměru kupole – délka lodě s předsíní odpovídá třem kupolovým poloměrům. Loď je zaklenutá valenou klenbou s pasy a lunetami a příčně valené klenby v bočních kaplích a v ramenech příčné lodi zachytávají její boční tlaky. Loď má bazilikální řez a je dostatečně osvětlena velkými okny se segmentovým záklenkem. Prostoru samozřejmě chybí akcent plánované světelné „koruny" tamburu a laterny. Valtický kostel si zachovává i ve svých rozměrech (48 m × 28 m a 34 m světlé výšky) monumentalitu a „grandezzu" římského vzoru a je tím v kontextu středoevropské architektury první poloviny 17. století jedinečný.

Mohutné dvojvěžové průčelí valtického kostela, které dominuje plochému reliéfu Podyjí, vzniklo kombinací klasické mediteránní edikulové fronty a nordického katedrálního „westwerku". Díky plasticitě středního rizalitu představuje valtické chrámové průčelí významný krok ve vývoji středoevropské sakrální architektury. S valtickým řešením současná kostelní průčelí se přiklánějí spíše ke konzervativnímu plochému schématu římského cinquecenta, jako v případě průčelí vídeňského Univerzitního a jezuitského kostela z let 1623–1631.[30]

Středový plastický akcent valtického průčelí lze vypozorovat i na dominikánském kostele St. Maria Rotonda ve Vídni.[31] Obě stavby vznikaly současně a obě jsou díly architekta Giovanniho Giacoma Tencally.[32] Zatímco ve Valticích mohl architekt plánovat novostavbu, i když vedle starého farního kostela, byl ve Vídni omezen parcelou vklíněnou do městského opevnění a navíc byl i nucen stavět na základech strženého gotického předchůdce stavby. Valtický kostel byl farní, popřípadě zámecký. Ve Vídni Tencalla navrhoval klášterní kostel pod patronátem císařské rodiny. Teprve s odkazem na tyto fundamentální diference ve formulaci stavební úlohy je možné posuzovat architektovo řešení.

Giovanni Giacomo Tencalla, kterého vídeňským dominikánům zprostředkoval kníže Maximilián z Lichtenštejna, dodal podle smlouvy z 1. května 1630 plány stavby a dřevěný model. Vzhled budoucího kostela dokumentují dvě medaile.[33] Podle nich měl kostel, podobně jako jeho

30 F i d l e r , P.: *Architektur des Seicento*, s. 107–111.
31 Tamtéž, s. 123–127.
32 I b y , Elfriede: *Innenraum der Dominikanerkirche in Wien*. Vergleich-Kirchentypus des 17. Jahrhunderts in Wien. Aufnahmearbeit, Institut für Kunstgeschichte in Wien. Wien 1978, Beilage; F i d l e r , P.: *Architektur des Seicento*, s. 123–127.
33 I b y , E.: *Innenraum der Dominikanerkirche*, s. 7, pozn. 15; F i d l e r , P.: *Architektur des Seicento*, s. 124. Starší medaile od Donata Starka z roku 1630 prezentuje kostel s cylin-

Obr. 7: Dominikánský kostel ve Vídni, půdorys z roku 1772 (repro Iby, Elfriede: Innenraum der Dominikanerkirche in Wien. Vergleich-Kirchentypus des 17. Jahrhunderts in Wien. Aufnahmearbeit, Institut für Kunstgeschichte in Wien. Wien 1978, s. 3)

Obr. 8: Salomon Kleiner: Dominikánský kostel ve Vídni (repro Herget, Elisabeth (ed.): Salomon Kleiner. Das florierende Wien. Dortmund 1979, s. 8)

drickým tamburem, na medaili z roku 1631 od Christiana Malera (Knör?) kupole spočívá spíše na oktogonálním tamburu.

Obr. 9: Christian Maler: pamětní medaile zhotovená u příležitosti založení dominikánského kostela ve Vídni z roku 1631 (repro Prantner, Edmund M.: Die Dominikanerkirche in Wien. Wien 1912, s. 11)

valtický příbuzný, dostat tamburovou kupoli. Pro provedení stavby byli získáni Giovanni Giacomo Spazzo, Cipriano Biasino a Antonio Canevale.[34]

Dne 29. května 1631 položil císař Ferdinand II. slavnostně za přítomnosti dvora na místě starého gotického kostela základní kámen k novostavbě. Dne 1. října 1634 byl pak kostel, v hrubé stavbě až na kupoli hotový, ale zatím ještě bez fasády, vysvěcen. Nad zkřížením byla položena provizorní střecha. Ohlas valtické katastrofy přispěl patrně ke změně plánů, neboť zkřížení bylo konečně v roce 1666 podobně jako ve Valticích zakončeno plochou kupolí.

Zatímco ve Valticích můžeme postoj stavebníka k jeho dílu vyčíst pouze nepřímo z textu architektonického traktátu knížete, ve Vídni je reakce stavebníků zdokumentována. Dominikáni stavitelům vytýkali, že empory v lodi jsou v jejich provedení o tři stopy nižší proti schválenému plánu, a proto působí jako pekařské pece.[35]

Vídeňská St. Maria Rotonda je sálový kostel o dvou klenebních polích s bočními kaplemi pod nízkými emporami. Loď je zaklenutá valenou klenbou a osvětlují ji půlkruhová okna. Podobně jako ve Valticích Tencalla

34 I b y , E.: *Innenraum der Dominikanerkirche*, Beilage; F i d l e r , P.: *Architektur des Seicento*, s. 124, pozn. 265.
35 I b y , E.: *Innenraum der Dominikanerkirche*, s. 9–10.

oddělil krátký chór od lodě příčnou lodí se zkřížením. S ohledem na situaci úzké parcely měl místo pouze pro mělká ramena příčné lodi, a proto též výrazně oslabil akcent zkřížení.

Rizalitová průčelí vídeňského i valtického kostela jsou v půdoryse téměř identická. Vídeňská fasáda však předčí valtickou bohatší instrumentací. Přestože ve Vídni musel architekt brát ohled na gotického předchůdce kostela, podařilo se mu vtisknout svému zdejšímu dílu řád jasných proporčních vztahů. Světelná výška lodě odpovídá její šířce a poměr šířky k délce je 1 : 2. Adiční prostorový systém chrámové dispozice je navíc v jednotlivých prostorových buňkách zdůrazněn i osvětlením. A znovu, tak jako ve Valticích, odpadla zamýšlená gradace světelné režie pod kupolí.

Ani fasáda valtického zámeckého a farního kostela, ani průčelí vídeňského dominikánského kostela neodpovídají přímo konkrétnímu římskému vzoru, přičemž se blíží spíše decentnějšímu řešení důrazu na střed průčelí kostelů S. Maria Vittoria z doby před rokem 1620 nebo S. Giacomo in Augusta od Daniela da Volterra a Carla Maderny z let 1592–1602 než typologickému pravzoru centrálního plastického akcentu S. Susanny z roku 1602.[36] Formálně se valtické průčelí nejvíce podobá dvojvěžovému průčelí římského kostela S. Atanasio dei Greci od Giacoma della Porty z let 1580–1583.[37] Průčelí s akcentovaným středem bylo v Římě rozšířené a dlouho populární, jak dokazují mezi jinými i kostely S. Maria della Scala od Francesca da Volterra a Ottavia Mascarina z let 1593–1601 či S. Girolamo della Carità z roku 1660.[38]

Zatímco Tencalla přenesl římské edikulové schéma na vídeňské průčelí v jeho čisté formě, byl ve Valticích pověřen úkolem aplikovat toto schéma na dvojvěžovou frontu. Pokud tedy poukazujeme v souvislosti s valtickým kostelem na afinitu s římskou sakrální architekturou, nesmíme zapomenout, že nejde o přímé vzory, nýbrž pouze o formálně příbuzná řešení v rámci daného typu.

V roce 1629 plánovaná a v roce 1638 zřícená tamburová kupole valtického kostela se měla stát první smělou konstrukcí svého druhu v zemích podunajské monarchie. Dá se předpokládat, že třesk z 23. října 1638 měl dlouhou a intenzivní ozvěnu. Ještě dlouho poté si nikdo netroufal pustit se do realizace této náročné konstrukce a všichni se spokojovali s osvědčenou tradiční křížovou klenbou či s technicky méně náročnou plochou kupolí a později plackou nad zkřížením lodí, jak dokládá příklad vídeňských dominikánů, znervózněných valtickým debaklem. Pro srovnání lze uvést, že kupole staroměstského jezuitského kostela sv. Salvátora měla dřevěnou

36 Buchowiecki, W.: *Handbuch der Kirchen* 2, s. 34–47; 3, s. 280–301.
37 Týž: *Handbuch der Kirchen Roms.* Bd. 1. Wien 1967, s. 422–433.
38 Týž: *Handbuch der Kirchen* 2, s. 157–163; týž: *Handbuch der Kirchen Roms.* Bd. 4. Wien 1974, s. 653–682.

Obr. 10: Giovanni Battista Falda: S. Atanasio dei Greci v Římě (repro Garms, Jörg: Vedute di Roma. Dal Medievo all'Ottocento. Atlante iconografico, typografico, architettorico. Napoli 1995)

konstrukci,[39] kupole poutního kostela v Mariazellu[40] je mladšího data a kupole dómu v Salcburku[41] se stala součástí dějin rakouské architektury až začleněním někdejšího arcibiskupského státu do podunajské monarchie v 19. století. Takže můžeme v této souvislosti poukázat v rámci habsburských držav pouze na innsbrucký jezuitský kostel, pro který Santino Solari vyprojektoval roku 1627 rovněž kupoli s tamburem.[42]

Význam valtického kostela pro architektonický vývoj smíme stěží podhodnotit. Jeho prostorový koncept sálového kostela s bočními kaplemi, se zkřížením a plánovanou, i když nakonec neprovedenou kupolí s tamburem představuje vývojový zlom v tradici potridentského sálu s bočními kaplemi,

39 Richter, Václav: *Stavební vývoj kostela sv. Salvátora v Klementinu.* Památky archeologické 34, 1925, s. 345.
40 Fidler, Petr: *Die Barockisierung der Wallfahrtkirche in Mariazell.* In: Farbaky, Péter – Serfőz, Szabolcz (edd.): Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Budapest 2004, s. 74–83.
41 Lippmann, Wolfgang: *Der Salzburger Dom 1598–1630.* Unter besonderer Berücksichtigung der Auftraggeber und des kulturgeschichtlichen Umfeldes. Weimar 1999.
42 Schneider, Brigitte: *Jesuitenkirche und das ehemalige Kolleg.* In: Ascherl, Brigitte – Fingernagel-Grüll, Martha – Steiner, Ulrike (edd): Österreichische Kunsttopographie. Bd. 52. Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Teil 1. Innere Stadtteile. Wien 1995, s. 278–331. Innsbrucká krátká loď o dvou klenebních polích nám připomene obdobné řešení ve Valticích.

jak jej představuje vídeňský pavlánský a nebo jezuitský kostel.[43] Zdá se, že valtická katastrofa měla negativní dopad i mimo bezprostřední geografický rámec Podunají a přinutila stavebníky a jejich architekty k opatrnosti. Pražský dominikánský kostela sv. Magdalény od Francesca Carrattiho, který nota bene začínal svoji kariéru ve službách valtických Lichtenštejnů, měl sice tambur, ale pouze s křížovou klenbou.[44] Jak už bylo poukázáno, u staroměstských jezuitů stavěli roku 1648 kupoli nad zkřížením tesaři.

Kupoli na pendantivech bez tamburu má ve Vídni i karmelitánský kostel v II. okrese, který vznikal současně s oběma Tencallovými stavbami.[45] S nimi má karmelitánský sálový kostel o dvou klenebních polích s bočními kaplemi a zkřížením pod kupolí ze třicátých let 17. století i jinak mnoho společného. Stavba se sice připisuje řádovému staviteli páteru Karlu od Sv. Josefa, přesto však nepovažujeme problém jejího autorství za uzavřený, v neposlední řadě i proto, že se na ní podíleli právě Lichtenštejnové.

Obr. 11: Karmelitánský kostel v II. vídeňském okrese (repro Czerny, Wolfgang et al. (edd.): Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk. Wien 1993, s. 12)

43 Fidler, P.: *Architektur des Seicento*, s. 96–97.
44 Lancinger, Luboš – Pavlík, Milan: *Kostel sv. Maří Magdaleny na Malé Straně v Praze a Francesco Caratti.* Umění 14, 1966, s. 109–121.
45 Frank, Martin: *Die Karmeliterkirche in Wien-Leopoldstadt.* Diplomarbeit, Universität Wien. Wien 2005.

Die Feldsberger Kirche Mariä Himmelfahrt

Am 23. Oktober 1638 stürzte die Kuppel der Pfarr- und Schlosskirche in – im mährisch--österreichischen Grenzland gelegenen – Feldsberg (Valtice) ein. In Trümmern lag nicht allein der Stolz der Liechtensteiner bzw. ein Meisterwerk des Baumeisters Giovanni Giacomo Tencalla, sondern auch ein bedeutendes Werk der mitteleuropäischen Sakralarchitektur.

Den Bau der Kirche hatte im Jahre 1629 Fürst Maximilian von Liechtenstein veranlasst, der Vormund seines zu diesem Zeitpunkt noch unmündigen Neffen und späteren Architekturtheoretikers und Amateur-Baumeisters Fürst Eusebius' von Liechtenstein. Auf dem Gebiet der Architektur dilettierte auch der zweite Onkel von Karl Eusebius, Gundakar, und die Architektur wurde für die Familie Liechtenstein zu einem erstrangigen Bestandteil in der Familienrepräsentation.

Maximilians Wahl für einen geeigneten Baumeister fiel auf Giovanni Giacomo Tencalla. Dieser brachte aus der Ewigen Stadt am Tiber aktuelle Impulse des römischen Protobarock mit, und mit Unterstützung durch zahlreiche seiner Landsleute garantierte Tencalla eine qualitativ hohe und zügige Durchführung anspruchsvoller Bauaufträge. Die Feldsberger Katastrophe unterbrach seine vielversprechende Karriere und stoppte für mehr als ein halbes Jahrhundert die Entwicklung der Kuppelkonstruktionen in Wien, wo gerade nach Plänen Tencallas die Dominikanerkirche S. Maria Rotonda errichtet wurde.

Sowohl die Feldsberger als auch die Wiener Kirche führten in Mähren den neuen Typ der gegenreformatorischen Kirche mit einer zu den Seitenkapellen geöffneten Saalkonstruktion und einem hervorgehobenen Querschiff mit Kuppel ein. Als Vorbild diente hierbei nicht die Mutterkirche der Jesuiten Il Gesù, sondern die Bauten Giacomos della Porta: mit Blick auf die Raumordnung S. Maria die Monti aus dem Jahre 1580 und S. Atanasio dei Greci aus den Jahren 1580–1583, die mit ihrer zweitürmigen Stirnseite Tencallas Feldsberger Fassade inspiriert haben könnte. Im Falle der Wiener Kirche der Dominikaner führte Tencalla die mittige Hervorhebung des Risalits nach dem Vorbild der römischen Kirche S. Susanna von Carlo Maderno aus dem Jahre 1603 in den böhmischen Ländern ein.

Johann Kräftner

Joseph Hardtmuth a venkovské stavitelství Lichtenštejnů na přelomu 18. a 19. století

Joseph Hardtmuth and rural architecture of the Liechtensteins at the turn of the 18th and 19th century

The study presents a transformation of the ecclesiastical architecture instigated by the Josephine reforms focusing especially on the example of Joseph Hardthmuth, one of the most significant Viennese architects of the turn of the 18th and 19th centuries, long-term engaged by Prince Alois I of Liechtenstein. Hardtmuth, who had no academic education and used somewhat crudely not only the classical models but also those of his contemporaries, utilized several real buildings as models and the publications focusing on related topics. Realizing his projects, this architect decided clearly without emotions to either look into the past or in some cases into the future along with all, which was to characterize it.

Key words: Joseph Hardtmuth, Alois I of Liechtenstein, Johann Hetzendorf von Hohenberg, the Josephine reforms, church architecture, model buildings, innovation versus tradition

Joseph Hardtmuth (1758–1816) byl jedním z nejvýraznějších vídeňských architektů přelomu 18. a 19. století. Jeho kompletní architektonické dílo bylo dosud doceněno pouze v jedné jediné monografii, která byla publikována v roce 1990 a jejímž autorem je lichtenštejnský archivář Gustav Wilhelm.[1] Některá díla, která Hardtmuth realizoval, ho staví na stejnou úroveň s jeho velkými francouzskými současníky působícími v metropoli na Dunaji Charlesem de Moreau a Louisem Montoyerem, kteří se podepsali pod důležité stavební zakázky císařského domu a významných rodin vysoké šlechty. Hardtmuthova tvorba byla spojena především s knížecím rodem Lichtenštejnů, s nímž prožil svůj vzestup i těžké konce.

Hardtmuth pocházel z malé dolnorakouské obce Asparn an der Zaya, kde se narodil v roce 1758 jako syn stolařského mistra a u svého strýce, stavitele Franze Meissla, se vyučil zednickému a kamenickému řemeslu. Po třech letech učení byl mistry *„zedníky a kameníky vysokoknížecího lichtenštejnského městysu Poysdorf v Rakousech pod Enží“* prohlášen ve svátek Božího těla roku 1774 za tovaryše.[2]

1 W i l h e l m , Gustav: *Joseph Hardtmuth.* Architekt und Erfinder (1758–1816). Wien – Weimar 1990.

2 Za znalost důležitých mezníků života Josepha Hardtmutha vděčíme dílu o dějinách

Po smrti svého architekta Isidora Marzella Amanda Canevaleho (Ganevaleho) jmenoval kníže Alois I. z Lichtenštejna dekretem z 2. října 1787[3] Franze Meissla knížecím dvorním architektem a pověřil ho péčí o všechny budovy nacházející se ve Vídni, a tedy i přestavbou starého lichtenštejnského majorátního domu v moderní obytný palác a kancelářskou budovu. Meissl přesídlil do Vídně a svého synovce vzal s sebou. Ten se po vyučení sám vzdělával v dějinách architektury a architektonickém kreslení a současně přenesl na papír své první samostatné návrhy a vynálezy. Byl to zřejmě právě jeho talent, co přimělo Meissla k tomu, aby Hardtmuthovi dovolil podílet se na projektování lichtenštejnského paláce v Panské ulici (Herrengasse), a to v rozhodující funkci. Po smrti svého strýce v roce 1790 převzal Hardtmuth dekretem z 21. září 1790 jako knížecí architekt výhradní vedení stavby[4] a po smrti knížete v roce 1805 ho Aloisův bratr a nástupce kníže Jan I. jmenoval 1. srpna 1805 lichtenštejnským knížecím stavebním ředitelem.[5] Hardtmuth tak naráz převzal odpovědnost nejen za větší či menší reprezentační stavby rodu Lichtenštejnů, ale i za veškerou stavební činnost na lichtenštejnských panstvích, od monumentálních zámků až po malá přístřeší pro dobytek. Tím se těžiště jeho činnosti přesunulo zejména do lichtenštejnských držav v českých zemích.

Dne 12. února 1812 požádal Hardtmuth z osobních důvodů po ostré hádce s knížetem Janem I., která se dostala na veřejnost a je dobře zdokumentována, o uvolnění z knížecích služeb a 1. dubna 1812 mu bylo vyhověno.[6]

Od té doby se Hardtmuth zabýval výlučně svými vynálezy a výrobními podniky, které na jejich základě vznikly[7] – a které ho očividně příliš často odváděly od jeho vlastních úkolů, což mu vytýkal kníže po zborcení oblouku brány, kterou se vstupovalo do zahradního paláce ve vídeňském Rossau, a po zřícení pyramidy na vrchu Anniger u Mödlingu.[8] Zemřel 23. května 1816 ve Vídni.

Po svém jmenování stavebním ředitelem se Hardtmuth musel starat nejen o velké stavby, ale stal se zcela samozřejmě odpovědným i za nejmenší stavební podniky, které byly plánovány nebo musely být postaveny na knížecích panstvích v českých zemích a v Dolních Rakousech. Hardtmuth přitom nebyl nutně ve všech případech projektantem a tím, kdo pak stavbu realizoval, ale nesl z titulu své funkce knížecího stavebního ředitele

---

Hardtmuthovy rodiny Wasmannsdorff, Erich: *Das Geschlecht Hartmuth (Hardtmuth) aus Bayern*. Berlin 1943. Ergänzt und herausgegeben von Egon Edler von Hardtmuth. Steinreb 1966.

3 Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Hausarchiv (SLHA), Hofkanzlei, 1787, č. 12/175.

4 SLHA, Hofkanzlei, Exhibitenprotokoll 1790, sv. 2, č. 2785.

5 SLHA, Hofkanzlei, Exhibitenprotokoll 1805, č. 489.

6 SLHA, Hofkanzlei, Alte Registratur, B 3/52.

7 K tomuto tématu viz kapitolu „Der Erfinder“ in Wilhelm, G.: *Joseph Hardtmuth*, s. 19 n.

8 Podrobně je to popsáno v kapitole „Die Enthebung“ in tamtéž, s. 103 n.

odpovědnost za to, aby to, co se postaví, bylo v souladu s představami stavebníka, tedy vládnoucího knížete.

Zvláště v této epoše se spektrum úkolů dvorního knížecího architekta drasticky rozšířilo, a to jednak kvůli dopadům napoleonských válek a jednak následkem církevních a administrativních reforem Josefa II. Císař kladl velký důraz na to, aby římskokatolická církev na patronátních a klášterních farách skutečně plnila své povinnosti a v co nejkratší době vybudovala potřebnou infrastrukturu.[9]

Pokračovala zde zcela samozřejmým způsobem tradice, kterou bylo možné pozorovat už okolo roku 1700, tedy v době vrcholného baroka. Velcí architekti klášterů – Jakob Prandtauer, Johann Lucas von Hildebrandt a dokonce i Johann Bernhard Fischer z Erlachu – museli kromě svých známých úchvatných stavebních děl zvládnout i malé, zcela skrovné všední úkoly: v případě far, lisoven vína, dokonce i malých bezvýznamných stájí lze doložit stavební výkresy z provenience těchto mistrů.[10] Rozhodujícím způsobem tak přispěli k rozvoji venkovské kultury. Právě díky těmto stavbám se totiž dostávaly nové nápady a myšlenky k širokým vrstvám obyvatelstva a šířily se. Popularitu baroka jako slohu určujícího pro celou zemi a jeho dlouhé ukotvení ve stavebním dění lze vysvětlit i funkcí těchto vzorů a samozřejmostí, s níž nosný ornament z ruky akademicky vzdělaných mistrů plynule a samozřejmě přešel do naučených tvůrčích dovedností lokálních umělců.

Nová rozsáhlá vlna takových vzorových staveb vznikla, když kláštery stály v souvislosti s josefínskými reformami před volbou, buď vybavit své venkovské fary infrastrukturou nutnou k péči o obyvatelstvo, nebo se vystavit nebezpečí vlastního zrušení. Na druhé straně připadly zbylým klášterům farnosti rozpuštěných řádových společenství pod podmínkou, že tam zřídí nezbytné instituce – farní kostely, fary a školy. Ruku v ruce s tím šla typizace architektonických řešení, která se odrazila i v příručkách té doby. Vývoj zde probíhal téměř shodně jako ve Francii v souvislosti s Francouzskou revolucí, kde bylo podobným způsobem rovněž nutné vybavit celou zemi infrastrukturou, která by odpovídala novým politickým představám, k čemuž však chyběly nezbytné vzory, jež bylo teprve nutné vytvořit, i dobře vzdělaní a kvalifikovaní architekti, kteří by dokázali uspokojivě zvládnout takové množství stavebních zakázek. Pomoci zde mohly pouze od základu reformované vzdělávání architektů a myšlenka typizace v obecné rovině i její realizace formou vzorových staveb. Tyto typizované stavby pak mohly vznikat po celé zemi a mít jednotnou úroveň, realizovány

9 K dopadu josefínských reforem na tehdejší církevní organizace viz Kovács, Elisabeth: *Josephinische Klosteraufhebungen 1782–1789*. In: Gutkas, Karl (ed.): Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst. Stift Melk, 29. März – 2. November 1980. Niederösterreichische Landesausstellung. Wien 1980, s. 169–173.

10 K tomu kapitola „Vorbilder" in Kräftner, Johann: *Naive Architektur*. Teil 2. Zur Ästhetik ländlichen Bauens in Niederösterreich. St. Pölten – Wien 1987, s. 281 n.

i druhořadými silami, aniž by se slevovalo z vysokých nároků na kvalitu. Typologie Jeana-Nicolase-Louise Duranda (1760–1834) *Précis des leçons d'architectures données à l'École Polytechnique* (přehled přednášek o stavebním umění přednesených na Královské polytechnické škole v Paříži), která byla poprvé publikována mezi lety 1802 a 1805, vznikla v této souvislosti a je třeba ji tak chápat. Díky tomuto dílu se Durandův žák Etienne-Louis Boullée stal jedním z nejvlivnějších teoretiků architektury napoleonské doby a dokázal rozhodujícím způsobem ovlivnit architekturu následující epochy evropského klasicismu.[11]

Ve Vídni, resp. v Terstu vyšla v pozdních devadesátých letech 18. století v několika dílech a vydáních příručka *Der Neue praktische Baubeamte oder ausführliche und zweckmässige Anleitung jeden Bau sowohl im Grossen als im Kleinen nach bestimmt richtigen Grundsätzen mit der grössten Sicherheit, und dem geringsten Kostenaufwande zu führen oder zu leiten: ein unentbehrliches Handbuch* […] od Mathiase Fortunata Kollera, která obsahuje mimo jiné i typové návrhy jednoduchých farních kostelů, far a škol na venkově. Tak jako v případě většiny pojednání o tzv. teorii architektury stojí i tato publikace v pozici mezi reprodukcí toho, co bylo už dlouho stavitelskou praxí, a tím, co potom vznikalo dlouhou dobu po vydání těchto publikací a na jejich základě. Autor byl ještě oddán baroku, které už bylo dávno minulostí, a velmi pomalu se pokoušel vstřebat i myšlenky tehdy nového klasicismu. Kollerovo dílo do sebe pojalo prvky, které už dlouho určovaly architektonické dění v důsledku důrazu vídeňské dvorní stavební rady na jednoduchost, redukci a úspornost. Dvorní stavební rada byla hnacím motorem vývoje, motorem, který ale vždycky také trochu vynechával.[12] V Čechách to byly především spisy Johanna Philippa Jöndla (1782–1866), který ve svých publikacích o venkovském stavebním umění[13] s opulentními ilustracemi formou mědirytin vytvořil vzory, na něž lze – navzdory bolestným ztrátám stavebního fondu právě na tomto poli – stále ještě narazit.

Jedním z klášterů, jichž se dotkly nové josefínské pořádky s jejich základní myšlenkou přivést duchovní správce blíže k obci, byl augustiniánský klášter Herzogenburg pod vedením probošta Michaela Teufela (1781–1809), kterému připadlo několik zrušených klášterů – mezi nimi Dürnstein a St. Andrä an der Traisen – a farnosti, které tyto kláštery do té

11 Stručný nástin jeho významu viz in Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie.* München 2004, s. 310 n.

12 Pro zásadní popis situace ve vídeňském stavebním dění mezi lety 1770 a 1830 viz kapitolu „Klassizismus und Biedermeier" in Wagner Rieger, Renate: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert.* Wien 1970, s. 11 n.; kapitolu „Architektur" in Erben, Tino (ed.): *Klassizismus in Wien.* Architektur und Plastik. 15. Juni bis 1. Oktober 1978. Wien 1978.

13 Jöndl, Johann Philipp: *Die landwirtschaftliche Baukunst.* Prag 1828; týž: *Unterricht in der Landbaukunst überhaupt und bezüglich auf Privat- und Gemeindegebäude in Landstädten, Marktflecken und Dörfern.* Prag 1840; týž: *Über Parkanlagen und Verschönerung der Landschaften nebst einer kurzen vorbereitenden Abhandlung über Pflanzenphysiologie.* Prag 1850.

Obr. 1: Joseph List: projekt novostavby kostela, fary a školní budovy v Grafenwörthu, 1791 (Stiftsarchiv Herzogenburg)

doby spravovaly. Klášter v těchto farnostech zajišťoval stavbami nových kostelů, far a škol také nezbytnou infrastrukturu, a to zcela v josefínských intencích duchovní správy blízké obyvatelstvu. Opat k těmto stavebním úkolům už nevyužil služeb jednoho z hvězdných architektů, jakými byli o generaci dříve Johann Berhard Fischer z Erlachu, Jakob Prandtauer nebo Joseph Munggenast, ale angažoval lokálního stavitele, herzogenburského zednického mistra Josepha Lista, bydlícího v místní části zvané Oberer Markt, který vytvořil dlouhou řadu staveb na základě vzorových šablon. Plány jeho návrhů se dochovaly v klášterním archivu v Herzogenburgu. V Grafenwörthu projektoval a postavil celý josefínský soubor, tvořený kostelem, farou a školou. Podnětem bylo zřícení věže dne 3. ledna 1790. Pro farnost Statzendorf, kterou od roku 1784 tvořily části farností Herzogenburg, Getzersdorf a Oberwölbling, projektoval List v roce 1785 nový farní kostel a farní budovu.[14]

Kromě této tuctové architektury vzniklo ale i několik málo staveb, které jsou zářným příkladem vývoje architektury a jejichž vliv se rovněž odrazil ve vývoji všední architektonické činnosti.

Jedna z nejzajímavějších církevních osobností církve té doby stojí i za tehdejšími vzácně inovativními stavbami, a sice hrabě Cristoforo Bartolomeo Antonio Migazzi (1714–1803). V roce 1756 byl jmenován biskupem ve Vácu v Uhrách, roku 1757 navíc vídeňským arcibiskupem a roku 1761 kardinálem. Ve svých mladých letech se ještě považoval za reformátora,

14 Gutkas, K. (ed.): *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.*, kat. č. 1027, 1028.

později se však stal vůdčím odpůrcem josefínského hnutí obnovy. Na jeho popud navrhl architekt Canevale – mající v té době jako lichtenštejnský dvorní architekt rozhodující postavení – církevní stavby, které se staly průkopnickými díly sakrálního stavitelství doby klasicismu.[15]

Ve Vácu dokončil Canevale v letech 1763 až 1772 stavbu nové katedrály,[16] započatou ještě Franzem Antonem Pilgramem, a zracionalizoval pohnutý projekt svého předchůdce výrazně blokově uspořádanou kopulovitou stavbou s plochými průčelími. Západnímu průčelí dominují věže s mimořádně sporým tvaroslovím lemující sloupový portikus s šesti silnými dříky. V interiéru ohlašují fresky od Franze Antona Maulbertsche (po roce 1770) odchod doznívajícího baroka ze scény.

Ve Wiener Neudorfu vznikl rovněž na náklady kardinála Migazziho mezi lety 1778 a 1780 farní kostel Panny Marie Sněžné a k němu náležející farní budova, obojí z dílny architekta Johanna Sebastiana Rosenstingela. V tomto malém projektu kostela překlenutého kopulí, s masivně strukturovaným sloupovým portikem, se již nové prvky redukovaného klasicismu projevují v mnohem vyzrálejší formě. Přilehlá farní budova je až na okenní šambrány zcela bez dekorací, a stala se tak prototypem stavebních děl, která se velmi rychle dostala do výkresových šablon i mezi návrhy staveb dvorního stavebního ředitelství.

Další průkopnická církevní stavba vznikla v letech 1786–1789 na moravské půdě. Jde o farní kostel ve Slavkově u Brna, který navrhl a postavil Johann Hetzendorf z Hohenbergu z pověření říšského kancléře hraběte Václava Antonína Kounice.[17]

Na tomto místě je možná příhodné zabývat se trochu hlouběji situací církevního stavitelství v monarchii v poslední čtvrtině 18. a prvním desetiletí 19. století. V důsledku reforem císaře Josefa II. vznikla zcela nová situace. Nebyl již vyhledáván pohnutý prostor nesený přehnanou nádherou vítězství katolické protireformace, ale na jeho místo nastoupil ideál jednoduchého modlitebního sálu. Dominantním kompozičním prvkem se stal prostor samotný a jeho hranice. Oltáře a jiné funkční součásti nezbytné k liturgii pak sloužily jako prvky dodávající jednotlivé přídavné akcenty. V popředí už nestála myšlenka „gesamtkunstwerku", totálního uměleckého díla, do něhož srůstaly architektonický prostor, třídimenzionální prvky, sochařství, malířství a přemíra různých materiálů a barev. Nový ideál představovaly holé, prázdné prostory, které měly přesvědčit jen svými proporcemi, prostorem per se.

---

15 K církevnímu stavitelství té doby viz Blaha, Ruth – Grüll, Martha – Kaine, Evelyn – Schmid, Gerda: *Katholischer und Nichtkatholischer Kirchenbau.* In: Erben, T. (ed.): Klassizismus in Wien, s. 54 n.

16 Wagner Rieger, R.: *Wiens Architektur*, s. 26 n.

17 Tamtéž, s. 17 n.; Wilhelm, G.: *Joseph Hardtmuth*, s. 76 n.

Josefínská nařízení, i když se primárně vůbec nestarala o to, jak působí navenek, nakonec svůj vnější obraz ovlivnila rozhodujícím způsobem nepřímo, a stala se tak základním spouštěčem výše popsané proměny. Kostely zrušených klášterů byly tam, kde to bylo třeba, přeměněny na obyčejné farní kostely. Novostavby teď přicházely v úvahu jen v případě staveb farních kostelů – jedinou výjimku zde představovalo několik málo nově postavených kostelů biskupských. Poutě byly dokonce zakázány, takže často obrovské poutní kostely jednak stály prázdné beze smyslu a jednak u tohoto typu staveb neexistovala potřeba modernizace a obnovy.

U farních kostelů bylo myšlence plnění funkce podřízeno vše ostatní. Viditelnost kněze a slyšitelnost Božího slova byly řazeny na nejvyšší příčku. V důsledku toho byly preferovány jednoduché sálové prostory bez podpěr a s co možná nejmenší vnitřní členitostí. V souvislosti s touto snahou o srozumitelnost se dokonce poprvé mluvilo o zavedení zemského jazyka do liturgie místo latiny. Instrumentální hudba a církevní koncerty musely ustoupit církevní písni zpívané všemi věřícími společně. Aby se dosáhlo plné koncentrace na kázání a zvěstování Božího slova, upustilo se do značné míry od jakýchkoli ozdob. Fresky, štuky a výbava s mnoha bočními oltáři se naráz staly kulisami včerejšího světa. Zcela nový vkus sice nebyl tímto způsobem shora nařízen, přesto byl ale prosazován. Nastal proces střízlivění a profanace církve, který vyvrcholil tím, že kazatelna měla být dokonce používána k vyhlašování zeměpanských nařízení; žádný div, že pak nové kostely stavěly nejen církve, ale i zeměpáni, v neposlední řadě proto, aby dostáli pečovatelské povinnosti uložené Josefem II. a nevystavovali se nebezpečí ztráty svých teritorií.

Toto zaměření přineslo i dalekosáhlou rezignaci na boční oltáře a velmi silnou orientaci na oltář hlavní, který se v důsledku toho stal v těchto kostelích jediným ozdobným prvkem. Všechny boční oltáře byly často odstraněny dokonce i z historických budov. Jediným kostelem, kde bylo jejich ponechání zcela oficiálně strpěno, byl metropolitní chrám sv. Štěpána ve Vídni; zde se dohodli na kompromisu, že mše budou smět být v budoucnu slaveny pouze od hlavního oltáře.

Hohenbergův kostel ve Slavkově u Brna je pádným důkazem, že i při redukci ozdobných prvků mohla vzniknout přesvědčivá architektura, pokud do detailu odpovídaly proporce a provedení. Kostel se stával stále více funkční budovou a plnil, jako tomu bylo v případě Slavkova, ještě další funkce. Ve Slavkově šlo o faru a školu, které jsou integrovány do stavby nalevo a napravo od plochého chóru. Kostel byl tímto řešením poněkud degradován z monumentu na úroveň čistě užitné budovy. Stále více tak převažovala myšlenka, že má sloužit věřícím a poskytnout jim ve svých zdech ochranu, a ne být barokním divadlem triumfující víry. U slavkovského kostela podtrhují navíc tento záměr hodiny umístěné nad fasádou před valbovou střechou, a to svým zcela praktickým vztahem k běhu

Obr. 2: Johann Hetzendorf z Hohenbergu: půdorys farního kostela Vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna, 1788/1789 (archiv autora)

všedního dne. Směrodatný byl čas a profánní průběh dne, a nikoli už kříž jako korunující prvek.

Zcela ve smyslu tohoto vývoje a josefínských reforem se musela i knížata z Lichtenštejna, stejně jako ostatní vrchnosti a kláštery, postarat o restrukturalizaci svých majetků k užitku obyvatelstva.

Hardtmuth u svých církevních staveb – které realizoval výlučně na lichtenštejnských panstvích v Dolních Rakousech, na Moravě a v Čechách – vycházel přesně z těchto podnětů, když na přelomu 18. a 19. století tvořil nový typ kostela. Rozhodoval se zjevně bez emocí buď pro pohled zpět do minulosti, nebo v některých případech pro vyhlídku do budoucna se vším, co mělo budoucnost charakterizovat. O co revolučnější byl Hardtmuth

Obr. 3: Johann Hetzendorf z Hohenbergu: průčelí farního kostela Vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna, 1788/1789 (archiv autora)

Obr. 4: Joseph Hardtmuth: půdorys farního kostela sv. Jakuba v České Třebové, pero přes tužku na papíře, lavírováno, 1794 (Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein – SL; foto SL)

u svých voluptuárních staveb, o to konvenčnější zůstal u staveb „veřejných", tedy realizovaných pro církev a knížete v českých zemích. Proč?

Hardtmuth, který neměl akademické vzdělání a zacházel poněkud hrubě nejen se vzory klasickými, ale i těmi, které byly dílem jeho současníků,

vycházel z několika málo postavených vzorových staveb a již zmíněných publikací, které se zabývají souvisejícími tématy. Jeho životopisec Gustav Wilhelm si věc velmi zjednodušuje, když v úvodu k příslušné kapitole své monografie o Hardtmuthovi lapidárně míní: „[...] *ze staveb realizovaných v Čechách je důležitá hlavně novostavba farního kostela v České Třebové* [...]."[18]

Ke stavbě kostela v České Třebové, s odstupem bezpochyby nejvýznamnějšímu stavebnímu dílu, které Hardtmuth během svého působení ve službách rodu Lichtenštejnů postavil, se v knížecím rodovém archivu ve Vídni dochovala kompletní sada plánů, sestávající z půdorysu, podélného řezu, příčného řezu, projektu průčelí, podrobného plánu hlavního oltáře, který byl proveden rovněž podle Hardtmuthova návrhu, a několika návrhů pamětní desky stavebníka knížete Aloise I. z Lichtenštejna.[19]

V rámci tohoto projektu se Hardtmuth nejvíce vzdálil od šablon vzorových děl a vytvořil elegantní, téměř městskou variantu venkovského

Obr. 5: Joseph Hardtmuth: podélný řez farním kostelem sv. Jakuba v České Třebové, pero přes tužku na papíře, lavírováno, 1794 (SL; foto SL)

18 Tamtéž, s. 76.
19 SLHA, Hofkanzlei, Alte Registratur, L 1-1/27.

Obr. 6: Joseph Hardtmuth: příčný řez farním kostelem sv. Jakuba v České Třebové, pero přes tužku na papíře, lavírováno, 1794 (SL; foto SL)

farního kostela, zcela odpovídající významu místa, kde byl tento kostel postaven. Průčelí s monumentálním půlkruhovým obloukem a štítem je jasně a velkoryse řešené, věž, která se tyčí nad polem štítu, se však podivuhodně neoprostila od barokních vzorů, a není tak příkladem nových tvůrčích podnětů. Podobně stroze jako průčelí je koncipován i hlavní oltář. Monumentální malba pochází z dílny lichtenštejnského galerijního inspektora Johanna Dallingera z Dallingu.

Hardtmuth nedokázal v České Třebové u půdorysu dosáhnout oné přesvědčivé jasnosti, kterou vykazuje jistě lepší slavkovský projekt Johanna Hetzendorfa z Hohenbergu, požadavkům josefínského reformního hnutí na přehlednost prostoru a dobrou viditelnost celebrantů, resp. slyšitelnost kazatele však jeho dílo jistě dostálo. Výraznou bělost interiéru slavkovského kostela nebylo zjevně tak snadné snést, u Hardtmuthova díla ubírá prostoru na síle bohatší výbava a malby „en grisaille“ v kopuli.

Naproti farnímu kostelu postavil Hardtmuth na žádost městského faráře a děkana Felixe Blumenwitze nové děkanství, protože stará budova

Obr. 7: Joseph Hardtmuth: návrh fasády průčelí pro farní kostel sv. Jakuba v České Třebové, pero přes tužku na papíře, 1794 (SL; foto SL)

přestala být obyvatelná (dopis knížeti z 18. května 1793).[20] První projekt místního zednického mistra Egidyho Zbitecka kníže odmítl. Na obou projektech je jasně patrné šetrné zacházení se starým stavebním fondem, který zůstal zachován. Také průčelí jsou řešena maximálně jednoduše a celkově navazují na barokní tradici často monumentálních venkovských farních dvorů. Právě díky této jednoduchosti mohly takové stavby vejít do všeobecného stavebního dění jako díla reprezentující vkus vrchnosti. Byly multiplikovány většinou lokálními stavebními a zednickými mistry, kteří je realizovali a obvykle i sami kreslili podobné projekty.

Signifikantním příkladem takové budovy z Hardtmuthovy dílny je návrh (zjevně druhá varianta) bývalé školy v Damníkově (panství Lanškroun) z 22. září 1800,[21] tak prostý, že lze budovu na místě identifikovat už pouze s projektem v ruce, neboť se dnes nachází ve velmi zanedbaném stavu.

20 SLHA, Hofkanzlei, Alte Registratur, T 2-1/4.
21 SLHA, Hofkanzlei, Alte Registratur, L1-1/27, 29, 37, 38; L 1-3/59.

Obr. 8: Joseph Hardtmuth: návrh hlavního oltáře pro farní kostel sv. Jakuba v České Třebové, pero přes tužku na papíře, 1800 (SL; foto SL)

Stavba všech těchto budov byla velmi jednoduchá, bylo možné je snadno kopírovat a multiplikovat, ale také zcela nenáročnými zásahy stejně rychle dále zjednodušit natolik, že se staly zcela nezajímavými. Šlo o fenomén typický pro celý klasicismus. Pomysleme například na stavby Friedricha Gillyho v letním sídle krále Fridricha Viléma II. Pruského a jeho manželky královny Luisy v Paretzu, kde byl zámek v padesátých letech 20. století pomocí minimálních zásahů přeměněn na školu tak, že nebyl k poznání, i když stál před člověkem v celé své velikosti. Po změně poměrů bylo možno mnohé z těchto staveb právě tak drobnými zásahy zrestaurovat do jejich staré slávy.

U jiných projektů farních kostelů se Hardtmuth držel tradice prostých venkovských kostelů, jak je popsána v díle *Nový praktický stavební úředník* (*Neuer praktischer Baubeamter*). V Ostrově nechal průčelí stávající stavby nedotčené a obnovil – opět v barokním slohu – pouze zvonici, stojící uprostřed před průčelím, protože byla zchátralá. Z písemností v knížecím rodovém archivu[22] lze přesně vysledovat genezi tohoto díla.

Obec Ostrov požádala knížete 12. srpna 1795 o stavbu nové zvonové věže kostela, které hrozilo zřícení poté, co při požáru kostela v roce 1772 *„shořely všechny dřevěné trámy a zdi věže se zcela rozvalily"*. Ostrovští se proto údajně mohli zúčastňovat bohoslužeb a pobožností pouze s ohrožením života, a v důsledku toho se jich měl kníže jako patron kostela ujmout. Obec žádala knížete, aby dal postavit zvonovou věž podle přiloženého výkresu A a *„nejmilostivěji daroval"* stavební materiál a částku uvedenou v příloze B. Šlo o peníze pouze pro řemeslníky, protože obec se prý bude snažit zajistit všechny potřebné pomocné a přidavačské práce. Následovalo upozornění na chudobu obce a na to, že vynaložila mimořádné síly na získání svého lokálního kaplana a lokálii zřídila na vlastní náklady. Když kostel včetně lokálie v roce 1772 vyhořel, obec ho znovu postavila. Obec kromě toho musela kaplana sama vydržovat a starat se o opravy a výzdobu kostela (byly obnoveny tři oltáře a kazatelna, odlit nový zvon atd.).

Hardtmuth se podle dochované zprávy lanškrounského úřadu pro knížete z 10. srpna 1797 přesvědčil o špatném stavu věže. Argumenty přednesené obcí jsou ve zprávě označeny jako přiléhavé. Bylo proto shledáno odůvodněným, aby Jeho Jasnost kníže poskytl potřebný stavební materiál a 700 zlatých na zaplacení řemeslníků a obec pak převzala zbytek. Podporu knížete si obec údajně zasluhovala o to více, že se při hrazení svých závazků chovala vždy vzorně. Kníže se 26. října 1797 s těmito argumenty ztotožnil a schválil stavbu podle přiloženého Hardtmuthova výkresu i Hardtmuthem zaslaný rozpočet.

Proč nyní Hardtmuth postavil před těleso svatostánku pocházejícího z baroka barokně působící věž? Byla to architektonická slabost, nebo bez-

22 SLHA, Hofkanzlei, Alte Registratur, L 1-1/29; SLHA, Familienarchiv, kart. 321.

Obr. 9: Franz Engel: průčelí farního kostela v Bučovicích, 1826–1830 (archiv autora)

radnost při zacházení s novými formami, co způsobilo, že zde Hardtmuthovo dílo nedosáhlo nového vrcholu? Nebo šlo o vědomou akceptaci místa a jeho dějin, o akt konzervativní památkové péče, který zde Hardtmuth vykonal tím, že se pohyboval v mezích překonaného kánonu forem? Věž

mohla být prostředkem, jak dát starému kostelu novou tvář. Vzpomeňme například na klášter ve Zwettlu, kde Munggenast sice uprostřed baroka zrekonstruoval loď kostela – jako výraz respektu k dějinám objektu – v gotickém slohu, průčelí pak ale bylo Matthiasem Steinlem sebevědomě ztvárněno podle zákonů nové doby jako výkladní skříň baroka. Myšlenkové pochody zde probíhaly možná přesně opačně – idea, o které ještě bude nutné diskutovat.

Podobně konzervativně působí i návrhy farního kostela v Rudolticích na lanškrounském panství z 6. července 1799,[23] které vznikly pod Hardtmuthovým vedením. Na jednom listu se nachází půdorys, nárys i podélný řez. Vidíme zde kompletní novostavbu, která také není právě příkladem toho, co by si člověk představil pod prototypem klasicistního kostela. Musel snad architekt právě u takových církevních staveb brát ohled na vkus zadavatele, tedy knížete? Nebo jsme zde konfrontováni s tím, co shrnul Erwin Hainisch ve svém monografickém příspěvku o Hohenbergovi: *„V té době bylo po celé velké říši pod vedením centrálních míst postaveno nesčetné množství malých venkovských kostelů, v nichž bylo to, co bylo obvyklé, redukováno v závislosti na daných podmínkách na to nejpodstatnější. Rychle se tak vytvořil určitý typ; přesto však zůstal téměř vždy pod hranicí, která dělí čistě užitnou stavbu od uměleckého díla, neboť miniaturní rozměry takových svatostánků a skrovné prostředky, které byly k dispozici, neposkytovaly spolu s kancelářskou schematizací a spěchem při provádění josefínských nařízení právě vhodnou půdu k řešení úkolu, který sám o sobě jistě nebyl snadný.“*[24]

V konečném důsledku je tak celá krajina pod vlivem Lichtenštejnů plná těchto malých, skrovných venkovských kostelů, v jejichž případě byly vzhled stále jednodušší a výpověď architektonických prvků stále banálnější – počínaje farním kostelem od Franze Poppelaka ve Schrattenbergu na severu Dolních Rakous, který vznikl v letech 1825–1831, přes svatostánek v Bučovicích, modernizovaný pod vedením Franze Engela v letech 1826–1830, a konče kostely na severu ve Slezsku. Tyto typologicky i formálně zcela prosté církevní stavby pak byly velmi brzy, za knížete Jana II., vystřídány opravdovou vlnou neogotických děl venkovského stavebního umění zcela nových, dosud netušených dimenzí. Oba vzory byly očividně příliš prosté, než aby v 19. století a na počátku 20. století přilákaly k těmto úkolům tu či onu kreativní sílu ze zálohy.

23 SLHA, Hofkanzlei, Alte Registratur, L1-1/38.
24 Hainisch, Erwin: *Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg.* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1949, Bd. 12/13, s. 67.

JOHANN KRÄFTNER

Joseph Hardtmuth und die Landbaukunst der Liechtenstein an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert

Mit den Reformen Kaiser Josephs II. hatte sich eine völlig neue Situation des Kirchenbaus ergeben, es wurde nicht mehr der bewegte, von der exuberanten Pracht des Sieges der katholischen Gegenreformation getragene Raum gesucht, sondern das Ideal des einfachen Betsaales war an seine Stelle getreten. Der Raum selbst, die Raumgrenzen wurden zu den beherrschenden Gestaltungselementen, Altäre und andere für die Liturgie notwendige Funktionsteile setzten einzelne zusätzliche Akzente. Es stand nicht mehr die Idee eines Gesamtkunstwerkes im Vordergrund, zu dem der architektonische Raum, dreidimensionale Elemente und die Skulptur, die Malerei, ein Überangebot an unterschiedlichen Materialien und Farben zusammenwuchsen, sondern kahle, leere Räume, die nur durch ihre Proportionen überzeugen sollten, durch den Raum per se, bildeten das neue Ideal. Bei den Pfarrkirchen wurde dem Gedanken der Funktionserfüllung alles andere untergeordnet. Die Sichtbarkeit des Priesters und die Vernehmbarkeit des Wortes wurden an alleroberste Stelle gereiht, was in der Folge zur Präferenz von möglichst ungegliederten, stützenlosen, einfachen Saalräumen geführt hat.

Joseph Hardtmuth, der keine akademische Schulung hinter sich gebracht hatte und einigermassen grob mit den klassischen Vorbildern, aber auch denjenigen seiner Zeitgenossen umging, stürzte sich auf die wenigen gebauten Vorbilder und die Publikationen, die sich mit einschlägigen Inhalten beschäftigten. Im Projekt der Kirche in Böhmisch Trübau kann sich Hardtmuth am weitesten von den Vorlagenbüchern entfernen und schafft eine elegante, fast städtische Variante zum Thema der Landpfarrkirche, ganz der Bedeutung des Ortes, an dem diese errichtet worden war, angemessen. Im Grundriss selbst kann Hardtmuth nicht zu jener überzeugenden Klarheit finden, die das sicher überragende Projekt Johann Hetzendorfs von Hohenberg für Austerlitz aufweist, den Forderungen der josephinischen Reformbewegung nach Übersichtlichkeit des Raumes und guter Sichtbarkeit des Zelebranten beziehungsweise Hörbarkeit des Predigers trägt dieser Raum aber sicherlich Rechnung. In seinen anderen Projekten zu Pfarrkirchen hält Hardtmuth die Tradition der einfachen Landkirchen fest.

Umění a hospodářství

Vít Vlnas

Škrétové a jejich obrazy pro Karla Eusebia z Lichtenštejna

Příspěvek k poznání obchodu s uměním v barokní Praze*

The Škrétas and their paintings for Charles Eusebius of Liechtenstein
On art trade in Baroque Prague

An important art collector Charles Eusebius of Liechtenstein bought the images for his collection also from the Prague painters Karel Škréta the Elder and Karel Škréta the Younger. This painting included original images by Karel Škréta the Elder, his copies of other masters and possibly also works by other painters. The study of preserved archive sources reveals Liechtenstein's long-term interest in the Škréta paintings. Among them were apparently also compositions from Škréta's early Italian period of which very little is known to date.

Key words: Karel Škréta the Elder (1608/1611–1674), Karel Škréta the Younger (ca 1650–1691), Charles Eusebius of Liechtenstein (1611–1684), Baroque painting, Bohemia, Prague, art trade, art collecting

Škrétovská výstava v Praze v letech 2010 až 2011 spolu s příslušnými publikačními a edičními výstupy opětovně připomněla význam, který mají pro naše poznání životů a tvorby Karla Škréty otce a syna bohaté lichtenštejnské archivní fondy, zejména pak korespondence knížete Karla Eusebia, zpřístupněná v roce 1998 monumentální edicí Herberta Haupta.[1] Zde je třeba připomenout, že jádro těchto pramenů bylo v českém prostředí známé již dříve. V rámci příprav jubilejní výstavy Karla Škréty v roce 1974 podnikl František Matouš poměrně obsáhlé rešerše důležitých písemností z vaduzského archivu, které následně prezentoval formou opisů kurátorovi výstavy Jaromíru Neumannovi. Ve známém a na svou dobu mimořádně kvalitním Neumannově katalogu se však dostalo těmto informacím jen okrajové pozornosti, jistě i proto, že hovoří v prvé řadě o dílech dnes neznámých či obtížně identifikovatelných.[2] Teprve v Neumannově škré-

* Text vznikl v rámci výzkumného projektu Národní galerie v Praze CZ O112 č. 02 06/07 0121 IP 112 MK – T „Karel Škréta 1610–1674, doba a dílo".

1 Haupt, Herbert: *Von der Leidenschaft zum Schönen.* Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684). Wien – München – Weimar 1998.

2 Neumann, Jaromír: *Karel Škréta 1610–1674.* Praha 1974.

Obr. 1: Karel Škréta: Děti peroucí se o jablka a pojídající je, asi 1635–1638 (soukromá sbírka; foto archiv autora)

tovské monografii z roku 2000 byla publikována nová a zajímavá identifikace na základě lichtenštejnských archiválií. Šlo o obraz *Dětí peroucích se o jablka a pojídajících je* ze soukromé sbírky v USA.[3] Neumannem určený

3 Olej, plátno, 45,8 × 49 cm. Srov. Neumann, Jaromír: *Škrétové.* Karel Škréta a jeho syn. Praha 2000, s. 31–32; Konečný, Lubomír: *Hra o jablko (Děti pojídající*

Obr. 2: Karel Škréta – autorská (?) replika: Děti peroucí se o jablka a pojídající je (soukromá sbírka; foto Národní galerie v Praze)

obraz, prezentovaný i na uvedené pražské výstavě, ovšem není původním exemplářem z lichtenštejnské sbírky, nýbrž jeho pozdější, zřejmě autorskou variantou. Původní „lichtenštejnské" plátno, nesoucí na rubu reference

jablka a zápasící o ně). In: Stolárová, Lenka – Vlnas, Vít (edd.): Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo. Praha 2010, s. 122–123, č. kat. III.12.

ke knížecí obrazárně, je o něco užší a vyšší. Prošlo dne 27. října 2011 aukcí Sotheby's v Londýně a dnes se nalézá v soukromém majetku.[4] Dílo bylo v minulosti dlouho připisováno Nicolasi Poussinovi, jak dokládá vedle řady tištěných katalogů i jeho mezzotintová reprodukce ze sklonku 18. století.[5]

Z mistrovy tvorby obraz vyloučil teprve Wilhelm Bode na sklonku 19. století.[6] Již Otto Grautoff, který se s malbou seznámil v roce 1914 na lichtenštejnském zámku ve Valticích, ji ale opět zahrnul mezi Poussinova autorská díla.[7] Jako připsanou práci uvádí Škrétův obraz i standardní poussinovské monografie Jacquese Thuilliera, který ale dílo již neznal z autopsie.[8] V novější době se hledal autor malby mezi povýtce anonymními malíři z Poussinova okruhu, naposledy v tzv. Mistru z Heytesbury.[9] Navrhováno bylo též připsání Poussinovu flámskému následovníku Karlu Philipsu Spierincksovi (1608–1639).[10] Jaromír Neumann však kompozici správně ztotožnil s položkou číslo 14 nabídkového seznamu, který někdy před 29. březnem 1681 sestavil Karel Škréta ml. pro Karla Eusebia z Lichtenštejna: *„Kindle von Carlo Screta, spielend undt einander kampfendt wegen der abrupfenden apfelen von dem baum, originale"*, s udanou cenou 56 zlatých.[11] Z bezprostřední Lichtenštejnovy reakce je jasné, že si kníže dílo vybral a požadovanou cenu zaplatil. V dopise zprostředkovateli nabídky, správci pražského lichtenštejnského domu Johannu Kastnerovi, datovaném 9. dubna 1681 Karel Eusebius uvádí, že si z celého seznamu čítajícího devatenáct položek zvolil tři obrazy a doufá, že pocházejí opravdu z ruky Karla Škréty

---

4 Olej, plátno, 57,8 × 47,2 cm. Srov. aukční katalog *Old Master & British Paintings including Property from the Liechtenstein Princely Collections*. Auction in London, Thursday 27 October 2011. London 2011, s. 88–89, č. kat. 209.

5 Obraz uvádějí bez jakýchkoliv pochybností jako Poussinovo dílo katalogy: Fanti, Vincenzo: *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. Principe Regnante della casa di Lichtenstein*. Vienna 1767, s. 90, č. kat. 436; Dallinger von Dalling, Johann: *Description des Tableaux, et des Pièces de Sculpture, que renferme la Gallerie de son Altesse François Joseph Chef et Prince Regnant de la Maison de Liechtenstein*. Vienne 1780, s. 86, č. kat. 245; Falke, Jacob: *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*. Wien 1873, s. 48, č. kat. 398; týž: *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*. Wien 1885, s. 37, č. kat. 261.

6 Bode, Wilhelm: *Die Fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien*. Wien 1896, s. 114.

7 Grautoff, Otto: *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*. Bd. 1. München 1914, s. 103; Bd. 2. München 1914, s. 30 (obr.).

8 Thuillier, Jacques: *L'opera completa di Poussin*. Milano 1974, s. 116, č. kat. B34; týž: *Nicolas Poussin*. Paris 1994, s. 266, č. kat. B11.

9 Konečný, L: *Hra o jablko,* s. 122.

10 *Old Master & British Paintings*, s. 89.

11 Edice: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 282–283; Sekyrka, Tomáš – Tibitanzlová, Radka – Vácha, Štěpán et al.: *Archivní doklady k životu a dílu Karla Škréty*. In: Stolárová, Lenka – Vlnas, Vít (edd.): Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty. Praha 2011, s. 265–372, zde s. 343, č. 158 (ed. Tomáš Sekyrka). Dále citováno jako *Seznam 1681*.

seniora. Tato tři díla, včetně *Hrajících si dětí*, měla být následně dopravena na středočeské lichtenštejnské sídlo v Kostelci nad Černými lesy.[12]

Námět plátna, v dosud známé tvorbě Karla Škréty st. netypického obsahem i formou, byl po Jaromíru Neumannovi podrobně interpretován též Lubomírem Konečným a Karlem Theinem.[13] Datování starší známé („lichtenštejnské") varianty kompozice do závěrečné doby umělcova římského pobytu, tj. do let 1635–1638, vcelku přesvědčivě zapadá do obrazu Škrétových italských let. Hlavní kontury i detaily tohoto obrazu v poslední době pomohly zpřesnit četné archivní doklady, s nimiž nás seznámily a nadále seznamují zejména Lenka Stolárová, Jana Zapletalová a Johana Bronková.[14] Lichtenštejnská korespondence nám v tomto kontextu pomáhá alespoň částečně rekonstruovat rozsah a povahu umělecké „kořisti", kterou si s sebou Karel Škréta přinesl z Itálie do Prahy. Následně vrhají tyto prameny poněkud jasnější světlo i na komerční aktivity obou Škrétů, které tradiční dějepis umění raději přehlížel, ať již z neznalosti, nebo z obav, že by příliš přízemními fakty poskvrnil géniovu památku.

První známý doklad o obchodních kontaktech mezi otcem a synem Škrétovými a Karlem Eusebiem z Lichtenštejna představuje stručný účetní záznam datovaný 8. října 1663, podle něhož bylo *„Karlu Škrétovi, měšťanu a malíři v Praze, dáno sto říšských tolarů za každý ze tří od něj odkoupených obrazů, což vcelku činí 450 zlatých rýnských"*.[15] Herbert Haupt vztahuje tuto informaci jednoznačně ke Karlu Škrétovi ml. Tomu ovšem bylo v době vystavení účtu něco mezi třinácti a sedmnácti lety; teprve v roce 1664 se zapsal ke studiu práv na pražské univerzitě. Naproti tomu Škréta otec byl v roce 1663 na samém vrcholu svých tvůrčích sil a rodinné ekonomické záležitosti spravoval železnou rukou, jak víme z několika soudobých dokladů o energickém úsilí, s nímž vymáhal finanční pohledávky. O přímých vztazích mezi Lichtenštejnem a Škrétou otcem svědčí i známý italsky psaný dopis Škréty ml. ze 14. prosince 1678, v němž pisatel hovoří o zájmu, který kníže projevoval o některé otcovy obrazy. Škréta junior připomíná, že si tato

12 Edice: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 283–284; Sekyrka, T. – Tibitanzlová, R. – Vácha, Š. et al.: *Archivní doklady*, s. 344, č. 160 (ed. Tomáš Sekyrka, v regestu mylně určeno jako dopis Jana Kastnera *„domovnímu správci v Praze"*).

13 Konečný, L.: *Hra o jablko: Karel Škréta a Filostratos*. Opuscula historiae artium F 46, 2002, s. 7–23; Thein, Karel: *Filostratos Starší a zrození dějin umění z ducha ekfrasis*. In: Bukovinská, Beket – Slavíček, Lubomír (edd.): Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, s. 23–29.

14 Srov. příslušné pasáže a edice pramenů in Stolárová, L. – Vlnas, V. (edd.): *Karel Škréta 1610–1674*. Studie a dokumenty. Dále např. Bronková, Johana: *Škréta a komunita záalpských umělců v Římě*. In: Stolárová, Lenka (ed.): Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Sborník příspěvků z odborného kolokvia pořádaného Národní galerií v Praze v klášteře sv. Anežky České ve dnech 23.–24. března 2010. Praha 2011, s. 7–12; Zapletalová, Jana: *Škrétové: z italských archivů*. In: tamtéž, s. 13–20.

15 Edice: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 71; Šekyrka, T. – Tibitanzlová, R. – Vácha, Š. et al.: *Archivní doklady*, s. 323, č. 115 (ed. Radka Tibitanzlová).

díla chtěl ponechat *„per il mio proprio studio e tesoro"*, tedy pro své vlastní studium a zřejmě i jako majetkovou rezervu. Nyní je ale ochoten některá z nich odprodat za ceny pohybující se mezi jedním a dvěma sty tolarů. Tyto poměrně vysoké ceny považuje sám nabízející za nízké, neboť přihlíží k milosti, kterou kníže z Lichtenštejna projevoval jeho zemřelému otci.[16]

Uhlazená italština listu nasvědčuje tomu, že Škréta junior, vystudovaný právník a současně řádně vyučený malíř, se ve styku s klienty stylizoval do role učeného umělce a že vystupoval jako skutečný „pictor doctus". Měl k tomu nejlepší předpoklady a mnohému se v tomto ohledu mohl naučit od svého otce. Stejně jako on prošel Itálií, byť na malířského tovaryše v poněkud pokročilém věku třiadvaceti až sedmadvaceti let (v letech 1673–1675 je bezpečně doložen v Římě).[17] Jeho vlastní malířské dílo se dodnes vzpouzí hlubšímu poznání. Jaromír Neumann sice již roku 2000 konstatoval, že můžeme spolehlivě uvést celou řadu obrazů Škréty juniora a v hlavních rysech postihnout jeho profil, šlo však jen o zbožné přání.[18] Následný výzkum ukázal, že Neumannova snaha přisuzovat mladšímu Škrétovi veškeré škrétovské obrazy, které nesou zjevné rysy dílensky kolísavé kvality, nemá dostatečnou oporu stylovou ani technologickou. To byl také hlavní důvod, proč jsme v případě Škréty mladšího zachovali maximální zdrženlivost i v rámci výstavy v letech 2010/2011. Nezbývá než konstatovat, že pevnější půdu pod nohama představují bezpečně poznané kresby Karla mladšího. Jsou ve srovnání s díly otcovými méně svižné, úzkostlivější a akademičtější a vyznávají protáhlejší figurální kánon spolu s uzavřenějším objemem. V kontextu české kreslířské produkce své doby jde ale stále o díla vysoce nadprůměrná.[19]

Dalším pramenem pro poznání profilu Karla Škréty ml. je známý soupis jeho pozůstalosti, pořízený 12. ledna 1691 a poprvé vydaný již v roce 1857 Karlem Vladislavem Zapem a Karlem Jaromírem Erbenem.[20] Společně s citovanými písemnostmi lichtenštejnské provenience nám dává alespoň základní představu o umělecké sbírce, kterou shromáždil z větší části již Škréta starší. Jan Quirin Jahn v rukopisném životopise Karla Škréty zaznamenal, že malíř po sobě zanechal mimo jiné *„krásný poklad uměleckých věcí jakožto maleb, kreseb a mědirytin podle velkých mistrovských děl"*. O této sbírce Jahn dále uvádí, že (jak mu bylo řečeno) měla být hned

16 Edice: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 255; Sekyrka, T. – Tibitanzlová, R. – Vácha, Š. et al.: *Archivní doklady*, s. 341, č. 154 (ed. Tomáš Sekyrka). Dále citováno jako *Dopis 1678*.

17 Zapletalová, J.: *Škrétové*, s. 18–19.

18 Neumann, J.: *Škrétové*, s. 133.

19 Souhrnně a s odkazy na starší literaturu Rousová, Andrea: *Karel Škréta mladší, případ dvou maleb*. In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (edd.): Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty, s. 197–204.

20 Recentní edice: Sekyrka, T. – Tibitanzlová, R. – Vácha, Š. et al.: *Archivní doklady*, s. 349–352, č. 171 (ed. Radka Tibitanzlová); s. 353–354, č. 173 (ed. táž). Dále citováno jako *Seznam 1691*.

po zůstavitelově smrti prodána do Norimberka za velkou sumu peněz. *„Jeho* [tj. Škrétův] *pozůstalý syn také zacházel dobře se štětcem a slavně následoval ve stopách svého otce,"* uzavírá Jahn.[21] Údaj o prodeji otcovy umělecké kolekce jako celku do Norimberka převzal od Jahna do své encyklopedie výtvarných umělců Johann Gottfried Dlabacž a odtud se informace šířila dále. Jde nicméně o omyl. Norimberskému obchodníku s obrazy Erhardu Schulthaisovi byla sbírka prodána až v roce 1699, tj. osm let po smrti Škréty syna.[22] Srovnání nabídkového soupisu z roku 1681 s o deset let mladším pozůstalostním inventářem však naznačuje, že Karel Škréta ml. z otcovy umělecké sbírky vcelku úspěšně, byť ne masově odprodával, a to zdaleka ne jen Lichtenštejnům.

Současně víme, že lichtenštejnský správce Kastner se z popudu svého pána pídil v Praze po Škrétových obrazech i jinde. Z průvodního dopisu k nabídkovému seznamu, datovaného 29. března 1681, se dozvídáme, že pisatel jednal též o možném nákupu čtyř obrazových *„historií"* z majetku jistého pana *„Borziowského"*, který je měl po svém zesnulém otci. Šlo nejspíše o člena význačné staroměstské patricijské rodiny Voříkovských z Kundratic. Voříkovští byli se Škrétou v čilých kontaktech. Jejich erby zdobí hned dvě lunety ze zderazského Svatováclavského cyklu[23] a v polovině šedesátých let malíř namaloval překrásné *Zvěstování* pro jimi fundovaný boční oltář v Týnském chrámu.[24] Přes tato fakta měl kritický Kastner jisté pochybnosti o oněch čtyřech historiích, neboť jacísi *„dobří lidé"* naznačovali, že obrazy mohou být i kopiemi podle Škréty. Odrazovala i vysoká cena: přestože plátna prý nebyla příliš rozměrná, žádal za ně majitel 150 zlatých za kus. Tvrdil, že když je odmítne kníže Lichtenštejn, rád je za tyto peníze koupí jakýsi blíže nám neznámý pan *„Wijschnoberskij"*.[25] Uvedený detail naznačuje, co už tušíme i z průzkumu dochovaného obrazového fondu, totiž značný výskyt kvalitních kopií podle Škréty v pražském prostředí ještě před koncem 17. století a vlastně bezprostředně po umělcově smrti. Koneckonců, i dvojí provedení výše zmíněné kompozice *Děti peroucí se o jablka a pojídající je* svědčí o popularitě umělcových obrazů, vedoucí k produkci víceméně totožných obrazů.

Podívejme se nyní blíže na nabídkový soupis předložený Škrétou mladším.[26] Na první pohled zaujme, že čtyři z devatenácti obrazů jsou

21 Tamtéž, s. 338–339, č. 149 (ed. Radka Tibitanzlová).
22 Slavíček, Lubomír: *Sobě, umění, přátelům.* Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939. Brno 2007, s. 123.
23 K tomu naposledy Oulík, Jan: *Heraldika na výstavě Karla Škréty.* Genealogické a heraldické listy 31, 2011, č. 1, s. 118–119.
24 Váchа, Štěpán: *Zvěstování P. Marii.* In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (edd.): Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo, s. 146–147, č. kat. III.28.
25 Edice: Haupt, H.: *Von der Leidenschaft*, s. 282; Sekyrka, T. – Tibitanzlová, R. – Váchа, Š. et al.: *Archivní doklady*, s. 343–344, č. 159 (ed. Tomáš Sekyrka).
26 *Seznam 1681.*

výslovně označeny jako kopie provedené Škrétou mladším podle věhlasných italských mistrů. Pod číslem tři figuruje *Útěk do Egypta* podle Orazia Gentileschiho, velký kus o rozměrech pět krát tři a půl lokte, s poznámkou *„saget als Originale"*. Tento přípis vzbuzuje podezření, že jde o dílo, které Karel Škréta ml. nabízel knížeti ke koupi již roku 1678, tehdy ovšem jako pravého Gentileschiho.[27] Životní velikosti měly dosahovat i *Múzy hrající na rozličné hudební nástroje* v kompozici dle Tintoretta. Zvláště zajímavá je zmínka o obraze popsaném jako *„Ein Centaur, Nessus genant, wie er eine Nimpham raubet, lebengross"*. Šlo o Škrétovu kopii podle Quida Reniho, kterou nakonec kníže z Lichtenštejna koupil za 80 zlatých. Je otázkou, zda umělcovou předlohou nebylo známé plátno, chované dodnes v Obrazárně Pražského hradu a poprvé doložené v hradních sbírkách roku 1685. Reniho dílo vzbudilo v roce 1688 velkou pozornost švédského architekta a znalce umění Nicodema Tessina, který mu dával přednost před mistrovou kompozicí téhož námětu, uloženou v pařížském Louvru.[28] Škréta senior měl se správci hradní obrazárny dlouhodobé kontakty, a jak víme, v roce 1663 zde restauroval obrazy od Tintoretta a Dürera.[29] Pozoruhodný je rovněž fakt, že kníže Lichtenštejn za poměrně značný peníz kupoval „pouhou" kopii. Tento vzdělaný a poučený teoretik i praktik barokního sběratelství totiž sám napsal, že *„pouze dobré originály jsou ceněny, vyhledávány a placeny, zatímco kopie mají mnohem menší, nebo dokonce žádnou cenu, a proto jim skutečný znalec a milovník nevěnuje svou pozornost"*. Pokud už kopie naleznou ve sbírce své uplatnění, pak jim má být v instalaci galerie vyhrazeno méně čestné místo, důsledně oddělené od expozice originálů.[30] Na druhé straně ani renomovaní sběratelé tyto zásady vždy nedodržovali. Koneckonců, jiný velký přítel umění, kardinál Federico Borromeo, tvrdil, že kopie mají i nezastupitelný význam dokumentární a potažmo etický, neboť zachovají podobu významných děl v případě ztráty či zničení originálů.[31] Navíc by nešlo o první ani poslední případ, kdy se Karel Eusebius z Lichtenštejna prohřešil v praxi proti vlastním teoretickým zásadám.

---

27 *Dopis 1678*: *„Il Horatio Gentileschio 160 total Rt."*

28 Neumann, Jaromír: *Obrazárna Pražského hradu.* Soubor vybraných děl. Praha 1964, s. 160–169, č. kat. 52; Daniel, Ladislav: *Mezi erupcí a morem.* Malířství v Neapoli 1631–1656. Praha 1995, s. 82–85, č. kat. A 22.

29 Recentní edice: Sekyrka, T. – Tibitanzlová, R. – Vácha, Š. et al.: *Archivní doklady*, s. 301, č. 63 (ed. Tomáš Sekyrka).

30 Fleischer, Victor: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684).* Wien – Leipzig 1910, s. 197–199; odtud cit. Slavíček, Lubomír: *Artis pictoriae amatores.* Barokní sběratelství v Čechách. In: týž (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Praha 1993, s. 99.

31 Seifertová, Hana: *Obrazárny – výraz sběratelské náruživosti aristokracie v období baroka.* In: Fejtová, Olga – Ledvinka, Václav – Pešek, Jiří – Vlnas, Vít (edd.): Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001. Praha 2004, s. 539–548, zde s. 542, pozn. 15.

Čtvrtá z kopií v nabídkovém seznamu byla rovněž podle Quida Reniho, oblíbeného malíře Karla Škréty staršího a mnohokrát jím citovaného. Šlo o Lukrécii v životní velikosti a majitel si ji cenil na 60 říšských tolarů. Nikdy je nedostal, jelikož položka *Lugrecia*, velký kus (č. 149), figuruje ještě v jeho pozůstalostním inventáři. Stejný osud zřejmě stihl i *Hrající Múzy* podle Tintoretta, pokud s nimi můžeme ztotožnit obraz označený v pozůstalosti jako *„velký kus, na něm 6 ženských obnažených osob, jak musicírují“* (č. 32). O Škrétových kopiích podle Tintoretta se historikové umění dlouho dozvídali jen z písemných materiálů. Až v roce 1996 publikoval Thomas DaCosta Kaufmann rozměrnou kresbu *Ukřižování* ze sbírek madridského Prada, jejíž předlohou byl Tintorettův obraz ze Scuola del Santissimo Sacramento při kostele San Severo (dnes v benátské Akademii). Škréta zřejmě nekopíroval tento obraz přímo, ale podle jiné kresby, případně staré malířské kopie, kterých je doloženo několik.[32]

Mezi původními Škrétovými díly, jejichž náměty jsou ovšem ve své většině spíše „neškrétovské“, zaujmou na prvním místě hned dvě scény z dobově oblíbené pastorální hry Giambattisty Guariniho (1538–1612) *Il pastor fido* (*Věrný pastýř*, 1590).[33] Položku číslo dvě nabídkového seznamu lze dle popisu i rozměrů vcelku jednoznačně ztotožnit s obrazem *Silvio a Dorinda*, který se přes nostickou sbírku dostal do Národní galerie v Praze.[34] Jeho přítomnost v „lichtenštejnském“ seznamu naznačuje, že dílo nebylo původně určeno pro hrabata z Nostic a Rienecka, i když na druhou stranu je těžko představitelné, že obraz takto specifického námětu, působící navíc dojmem velmi konkrétní „portrait historie“, by byl původně malován na sklad, pro volný trh, či dokonce pro umělcovo osobní potěšení. Ještě záhadněji působí v těchto souvislostech položka číslo jedna, popisující malbu na námět téže hry. Jde o líbací soutěž na způsob slepé báby (v německé verzi *„ein Spiel mit viel Lebensgröss Figuren auf Teutsch die Blinde Kuhne genant“*), při níž žárlivá Corisca přistrkuje zamilovaného pastýře Mirtilla do náručí nymfy Amarillis. Obraz dnes neznáme, hypoteticky s ním ale můžeme spojit Škrétovu kresbu uloženou v Berlíně.[35] Mnohafigurová podélná kompozice, jejíž rozměry pramen bohužel neuvádí, byla nabízena knížeti z Lichtenštejnu za nezvykle vysokou cenu 330 zlatých (*Sylvio a Dorinda* za 180), a šlo tedy o zdaleka nejdražší položku na celém seznamu.

---

32 DaCosta Kaufmann, Thomas: *Some Drawings of the late sixteenth and early seventeenth century from Northern and Central Europe in the Museo del Prado*. In: Vlnas, Vít – Sekyrka, Tomáš (edd.): Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc. Praha 1996, s. 108–112; Volrábová, Alena – Přibyl, Petr: *Ukřižování podle Tintoretta*. In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (edd.): Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo, s. 110–111, č. kat. III.4.

33 *Seznam 1681*.

34 Rousová, Andrea: *Silvio a Dorinda*. In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (edd.): Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo, s. 130–131, č. kat. III.18.

35 Neumann, J.: *Karel Škréta*, s. 221, č. kat. 153.

Obr. 3: Karel Škréta: Corisca přistrkuje zamilovaného pastýře Mirtilla do náručí nymfy Amarillis, asi padesátá léta 17. století (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; foto archiv autora)

Levnější byl i celofigurový portrét knížete Rosenberga, údajně znamenitý Tizianův originál, oceněný na 60 zlatých. Herbert Haupt ztotožnil model bezesporu správně s dvořanem Karla V. Maxmilianem von Rosenberg, zvaným Prodigus († 1550).

S výjimkou *Dětí s jablky*, o kterých již byla řeč, a *Sylvia a Dorindy* dnes již nedokážeme ztotožnit žádnou z položek seznamu s konkrétním Škrétovým dílem. Zmínka o malém obrázku *Ukřižování* s asistenčními postavami, virtuózně malovaném na mědi, alespoň dokládá, že nedávno znovu objevená kompozice se *Sv. Karlem Boromejským navštěvujícím nemocné morem* nebyla, pokud šlo o techniku, ve Škrétově díle osamocena.[36] Stopy se slehly jak po údajně excelentní „římské bustě", za niž kníže nakonec zaplatil 30 zlatých, tak po portrétu blíže neurčeného konšela či soudce nebo po Dianě za 25 říšských tolarů. Posledně jmenovaný obraz dost možná zůstal ve Škrétově domě až do majitelovy smrti, jelikož pozůstalostní

36 Šroněk, Michal: *Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem.* In: Stolárová, L. – Vlnas, V. (edd.): Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo, s. 216, č. kat. V.6.

inventář, sepsaný úředníkem nepříliš vzdělaným v ikonografii, uvádí (pod položkou 78) poněkud enigmatickou *Venuši s měsícem na hlavě.*[37] Skutečná Venuše, doplněná postavičkami satyra a dětí, se nabízela za 59 říšských tolarů, avšak ani ona nevzbudila zájem knížete z Lichtenštejna. Možná si ji

Obr. 4: Karel Škréta: Silvio a Dorinda, 1653 (Národní galerie v Praze; foto Národní galerie v Praze)

37 *Seznam 1691.*

koupil někdo jiný, jelikož v pozůstalostním seznamu ji o deset let později už nenacházíme. V každém případě patří tato dnes již neznámá díla do námětového okruhu Škrétových italských let, kdy maloval scény z antických historií, ovidiovské kusy a exempla moci slavných žen klasických dějin.[38] Můžeme jen spekulovat, proč se nám z této doby dochovalo tak málo jeho obrazů, přestože mnohé z nich fyzicky existovaly v pražském Škrétově domě ještě po smrti jeho syna. Svého času jsem doufal, že některé z nich se jednoho dne naleznou v nějakém cizím muzeu pod cizími jmény, ale prozatím zůstává právě jen u naděje.

Zastavme se na závěr u ekonomických aspektů Lichtenštejnových škrétovských obchodů.[39] Částky požadované Škrétovým synem za otcovy práce včetně kopií by na první pohled mohly podporovat tvrzení připisované Ferdinandu III.: *„Škréta je dobrý malíř, ale hledí také, aby byl dobře placen."* Ve skutečnosti ale nejde o sumy nijak horentní. Při srovnání s částkami, které si Škréta účtoval za oltářní obrazy, jsou „sběratelské" ceny vesměs nižší, byť mohlo jít o plátna totožných rozměrů. Je zřejmé, že zde hrály roli hierarchie žánrů a prestiž námětu. Není však pochyb o tom, že hodnoty Škrétových obrazů převyšovaly v čase a místě běžný standard. Kníže z Lichtenštejna zaplatil za tři umělcova díla – ovšem pod podmínkou, že pocházejí ze Škrétovy ruky – částku 170 zlatých v době, kdy se (podle odhadu Zdeňka Hojdy) pohyboval hrubý roční příjem běžného pražského cechovního malířského mistra mezi 70–90 zlatými. Kabinetní obrazy od renomovaných italských a nizozemských autorů, kterým dnes přisuzujeme standardní galerijní kvality, se na sklonku Škrétova života nabízely u vídeňské filiálky renomovaného Forchoudtova uměleckého obchodu za ceny mezi 20 a 30 zlatými za kus. A to šlo o práce mladších členů rodiny Brueghelů, Franse II. Franckena, Jacoba van Es, Martina Heemskercka, Jana van Kessel, Ambrosia Boschaerta a dalších malířů, které bychom rozhodně neoznačili za podřadné. I velmi dobří dvorní malíři si za nejdražší, tj. celofigurové portréty říkali svým klientům kolem poloviny 17. století o honoráře mezi 40 a 60 zlatými. Jen pro srovnání: Ferdinand z Ditrichštejna platil v roce 1668 za portrét svého oblíbeného loveckého psa 18 zlatých.

---

38 Srov.: Konečný, Lubomír: *Škréta a Tempesta, Drahomíra a Proserpina.* Opuscula historiae artium F 45, 2001, s. 79–82.

39 Literaturu k předmětu následujícího textu shrnuje Slavíček, L.: *Sobě, umění, přátelům,* s. 13–134. Srov. dále zejména: Hojda, Zdeněk: *Aspects économiques de l'historie des collection aristocratiques en Bohême a l'epoque Baroque.* Referát přednesený na konferenci Gli aspetti economici del mecenatismo in Europa, Prato 23. 4. 1985. Netištěný strojopis, knihovna Národní galerie v Praze; Slavíček, Lubomír: *Sběratelství a obchod s uměním v Čechách 17. a 18. století.* Stav a úkoly českého bádání. In: Fejtová, O. – Ledvinka, V. – Pešek, J. – Vlnas, V. (edd.): Barokní Praha, s. 491–538; Bělina, Pavel – Kaše, Jiří – Mikulec, Jiří – Veselá, Irena – Vlnas, Vít: *Velké dějiny zemí Koruny české.* Díl 9. 1683–1740. Praha 2011, s. 463–488.

Podobná srovnání nejsou vždy objektivní. Právě nabídkové seznamy typu toho, který předložil Karel Škréta ml. knížeti Lichtenštejnovi, obsahovaly většinou ceny nadsazené. Zajímavé ovšem je, že Lichtenštejn za vybrané obrazy požadované částky jen s drobnými úpravami nakonec skutečně zaplatil. Jeho obrazárna se plným právem řadila k dobové špičce, tedy k oné kategorii sbírek, v nichž se průměrná cena obrazu pohybovala kolem sta zlatých, kde malbám nechyběla autorská připsání, tematická škála dosahovala maximální možné šíře a kopie, navzdory výše řečenému, byly zastoupeny pouze minoritně. V soudobých Čechách se vedle císařské obrazárny na Pražském hradě mohly lichtenštejnské kolekci v těchto parametrech rovnat třeba galerie Kolovratů Libštejnských, duchcovských Valdštejnů a hraběte Františka Antonína Berky z Dubé. O stupeň níže stály třeba obrazárny slavatovská, prvotní nostická a také černínská, v nichž se průměrné nákupní ceny obrazů pohybovaly pod hranicí 50 zlatých za kus a kde také tematická škála byla užší, nemluvě o nižší míře zastoupení dobově nejslavnějších umělců. O částkách, které aristokratičtí sběratelé platili za jednotlivé kusy těchto mistrů, se mohlo dokonce i otcovi a synovi Škrétům jen zdát. Vedle umělců italské vrcholné renesance a manýrismu a vedle nedostižného Petra Paula Rubense představovali pro sběratele 17. a počátku 18. století nejvýše ceněné tvůrce Adriaen van der Werff a Gaspar van Wittel. Za čtyři obrazy van der Werffa zaplatil František Josef Černín astronomickou sumu téměř 14 000 zlatých, což byl možná nejdražší nákup v dějinách českého barokního sběratelství vůbec. Inventář kolovratské sbírky z roku 1743, kdy už ale měnu zachvátila oproti 17. století citelná inflace, uvádí průměrnou cenu za jeden Rubensův obraz 1 786 zlatých, za jeden obraz Škrétův pak 325 zlatých, což pořád není málo. Například průměrná cena jednoho Brandla činila pouhých 72 zlatých. Takovéto částky musíme jistě brát s velikou rezervou, na druhou stranu jsou to jediná čísla, která nám alespoň trochu exaktně dovolí nahlédnout do světa dobových sběratelských preferencí. Nezbývá než shrnout, že kníže Lichtenštejn za své peníze nenakoupil špatně.

Škoda jen, že až na jednu výjimku dodnes nevíme, co vlastně tenkrát koupil.

Die Malerfamilie Škréta und ihre Bilder für Karl Eusebius von Liechtenstein

Ein Beitrag über die Situation des Kunsthandels im barocken Prag

Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684) erwarb programmatisch u. a. Bilder des berühmten Prager Malers Karel Škréta d. Ä. (1608/1611–1674) für seine Gemäldesammlungen. Er trat deshalb mehrfach in Kontakt zum Künstler selbst, aber auch zu dessen Sohn, dem Maler und Rechtsgelehrten Karel Škréta d. J. (ca. 1650–1691). Den Gegenstand des Sammelinteresses bildeten dabei nicht allein die Werke des Künstlers selbst, sondern

offenkundig auch Škrétas Kopien von Bildern anderer Meister sowie die Arbeiten weiterer Künstler. Die vorliegende Studie vergleicht die Schriftquellen, die von den gegenseitigen Beziehungen zwischen dem Liechtensteiner auf der einen und Vater und Sohn Škréta auf der anderen Seite berichten. Insbesondere geht es um einen Rechnungseintrag vom 8. Oktober 1663, um einen Brief Karel Škrétas d. J. an den Fürsten vom 14. Dezember 1678 sowie ein Angebotsverzeichnis aus der Zeit vor dem 29. März 1681. Die Aussagen dieser Dokumente und die damit zusammenhängenden Korrespondenzen werden zudem mit dem Nachlassverzeichnis Karel Škrétas d. J. vom 12. Januar 1691 sowie dem überlieferten Gemäldebestand verglichen.

Hieraus ergibt sich die Feststellung, dass beide Škrétas erfolgreich Handel mit eigenen und fremden Bildern betrieben, unter denen offenkundig Kopien von Gemälden berühmter italienischer Maler (Tizian, Tintoretto, Guido Reni u.a.) sowie Arbeiten aus der italienischen Frühzeit Karel Škrétas d. Ä., über die bislang kaum etwas bekannt ist, einen wichtigen Platz einnahmen. Von allen Gemälden der Škrétas, die Karl Eusebius von Liechtenstein erwarb, konnte bislang nur ein einziges Bild sicher identifiziert werden: *Das Spiel um den Apfel* (*Kinder, spielend und einander kampfendt wegen der abrupfenden apfelen von dem baum*, heute Privatbesitz, USA). Von diesem Bild gibt es eine ebenfalls in Privatbesitz befindliche, spätere Replik des Autors (?), die bislang irrtümlicherweise für ein „liechtensteinisches" Werk gehalten wurde. Unter den weiteren Kompositionen, die in den erwähnten Verzeichnissen auftauchen, lässt sich lediglich das Bild *Silvio und Dorinda* (1653) bestimmen, das über die Sammlung der Grafen Nostitz in die Prager Nationalgalerie gelangte. Das vom Thema her verwandte Gemälde *Corisca treibt den verliebten Hirten Mirtillus in die Arme der Nymphe Amarillis* gilt heute als verschollen, offenkundig nimmt eine Zeichnung Škrétas (Berlin, Kupferstichkabinett) hierauf Bezug.

Bohumír Smutný

Lichtenštejnské hospodářské snahy od 17. století do poloviny 20. století na území Moravy a Čech

Liechtenstein economic efforts in Moravia and Bohemia in the 17th-mid-20th century

The Liechtenstein family belonged since the 17th century to the greatest land owners in Moravia. The land reform following the birth of Czechoslovakia was however a significant infringement into this possession. The owners were always mainly interested in the agricultural production in their lands because they considered investment into industrial production a risk. In the proto-industrial period and the industrial revolution of the 18th and 19th century the Liechtensteins only founded industrial enterprises if they could utilize raw materials and work force from their own territories. The growing investment into production development and transition to coal as fuel led for example to the sale of the ironworks in Adamov, which ceased to pay off. With similar reluctance, the Liechtensteins invested into the sugar industry but when the expenses increased, the owners sold the sugar factories. In the same way ended also the well-known brick and pottery factories in Poštorná (Unter Temenau).

Key words: the Liechtenstein family, economic entrepreneurship, Moravia and Bohemia

Rod Lichtenštejnů nepatří rozhodně k učebnicovým příkladům podnikající aristokracie v období protoindustrializace a průmyslové revoluce v 18. a 19. století.[1] Již v první polovině 18. století existovaly v Čechách a na Moravě šlechtické rody, které se vedle dosavadního podnikání v zemědělství, reprezentovaného režijním hospodařením na dvorech (poskytujících mj. surovinu pivovarnictví), rybníkářstvím či chovem ovcí, z různých příčin zapojily do nového druhu šlechtického podnikání v oboru textilní výroby. V souvislosti s Čechami je zde možno uvést např. Valdštejny v Horním Litvínově, s Moravou pak Kounice ve Slavkově ve vztahu k budování jejich textilních manufaktur.[2] Lichtenštejni jako majitelé největšího pozemkového majetku na Moravě a ve Slezsku zůstávali až na výjimky vůči těmto ten-

1 K problematice podnikání šlechty v 18. a 19. století srov. S m u t n ý , Bohumír: *Moravská šlechta mezi protoindustrializací a průmyslovou revolucí.* Podnikatelské aktivity pozemkové aristokracie v 18. a 19. století. In: Knoz, Tomáš – Dvořák, Jan (edd.): Šlechta v proměnách věků. Brno 2011, s. 175–193.

2 Srov. K l í m a , Arnošt: *Manufakturní období v Čechách.* Praha 1955, s. 221–239; Š e b á n e k , Jindřich: *Textilní podniky moravských Kouniců.* Časopis Matice moravské 55, 1931, s. 418–468; 56, 1932, s. 101–180.

dencím imunní a setrvávali u osvědčené produkce zemědělských výrobků na svých panstvích, která se vedle statků na území Čech a Dolních Rakous táhla v širokém pásu ze Slezska přes celou Moravu až do Dolních Rakous: od severně položeného Krnova, přes Rudu nad Moravou – Hanušovice – Kolštejn, Šternberk, Úsov – Nové Zámky, Moravskou Třebovou, Plumlov, Pozořice, Moravský Krumlov, Bučovice – Ždánice, Uherský Ostroh, Lednici a Břeclav až do dolnorakouských Valtic, ležících na jižní moravské hranici.[3]

Na této situaci nezměnila nic ani hospodářská politika habsburského dvora v tereziánské době. Po ztrátě většiny Slezska s Kladskem byl podporován rozvoj manufaktur, a do protoindustrálního podnikání se v důsledku toho zapojily další šlechtické rody, např. na Moravě Blümegenové, Collaltové a Harrachové (působící též v Čechách) v oblasti textilní výroby nebo Salmové-Reifferscheidtové v železářství.[4]

V polovině 18. století se rovnal rozsah lichtenštejnských panství asi 14 % veškerého pozemkového majetku v zemi a ke konci téhož století byl odhadován na více než 11 %. Tento majetek i přes nízký stupeň rozvoje výrobních sil, založený na feudálních základech, přinášel majitelům značné výnosy. Odhaduje se, že v letech 1765–1769 dosáhl průměrný roční výnos lichtenštejnských panství na Moravě (tedy bez českých statků) kolem 530 000 zlatých ročně, na počátku 19. století se pak měl pohybovat kolem 1 000 000 zlatých. Po napoleonských válkách výnos zdánlivě klesl v upevněné měně na 700 000 zlatých. Pro třicátá léta 19. století je udáván přímý plošný rozsah lichtenštejnské pozemkové držby na Moravě na 461 167 jiter veškeré půdy, přičemž podíl dominikálu představoval 169 155 jiter, tj. 97 341,6 ha. Koncem 19. století, již za změněných politických a hospodářských podmínek, vlastnil primogeniturní majorát celkem 186 215,9 ha pozemků, z toho připadalo na lesní půdu 138 314,5 ha. Po provedení první pozemkové reformy klesla výměra tohoto majetku asi na polovinu. Již od 19. století bylo polní hospodářství často pronajímáno za stálý plat, naopak hlavní doménou v této sféře zůstávalo pro majitele panství hospodářství lesní.[5]

---

3 Voldán, Vladimír et al.: *Státní archiv v Brně.* Průvodce po archivních fondech. Sv. 2. Archivy velkostatků – panství – a šlechtické rodinné archivy územně a provenienčně spjaté s Jihomoravským krajem. Praha 1964, s. 38–42.

4 Srov. Smutný, Bohumír: *Jindřich Kajetán Blümegen – portrét státního úředníka, velkostatkáře a manufakturisty.* Studie k sociálním dějinám 7, 2001, s. 5–14. K hraběti Eduardu Collaltovi Janák, Jan: *Dějiny Brtnice a připojených obcí.* Brno 1988, s. 199–200. K hraběti Ferdinandu Bonaventurovi Harrachovi Kutnar, František: *Z dějin zemědělství a plátenictví na jilemnickém panství ke konci 18. století.* Krkonoše – Podkrkonoší 1, 1963, s. 86–97. Pro severní Moravu Demčík, Zdeněk: *Harrachovské podnikání na janovickém panství v 2. polovině 18. století.* Severní Morava, 1972, sv. 24, s. 3–18. Ke starohraběti Hugovi Františku Salmovi-Reifferscheidtovi viz Brodesser, Slavomír: *Hugo František Salm-Reifferscheidt 1776–1835.* Vlastivědný věstník moravský 48, 1996, s. 173–175.

5 Voldán, V. et al.: *Státní archiv v Brně*, s. 40.

Velké pozemkové bohatství a produkce zemědělských plodin při režijně vedeném hospodaření (obilí a potažmo pivo, ryby, ovčí vlna) uspokojovaly již v 17. a 18. století poptávku po zemědělských produktech na domácích i zahraničních trzích. Později, v 19. století, byla tato škála rozšířena o len, brambory a cukrovku jako technické plodiny a na jihu Moravy mělo význam též vinařství. To všechno přinášelo do důchodních pokladen panství, jak se zdá, dostatečné prostředky, které jejich majitelům umožňovaly žít na úrovni aristokratické společnosti, ale také investovat finance do architektury a dalších druhů umění. Lichtenštejni však patrně nebyli ochotni vkládat svůj zisk do často riskantních podniků.

Otázka lichtenštejnských investic do zemědělství po roce 1848 není zcela jasná, neboť zde hrál úlohu také problém finanční náhrady za zrušenou robotu, kterou bylo možno investovat do nákupu strojů a používání nových technologií v zemědělství. Po zrušení roboty se však Lichtenštejni rozhodli provést pro ně výhodnější pronájem polního hospodářství, ať již drobným nájemcům, nebo velkým pachtýřům, jako byli příslušníci podnikatelské rodiny Kuffnerů, kteří využili pronájmu dvorů a pozemků břeclavského velkostatku zejména k pěstování cukrovky pro svůj cukrovar.[6]

Lichtenštejni ve srovnání s jiným významným majitelem pozemků v jižních Čechách, rodem Schwarzenberků, jejichž šlechtický velkostatek se stal po roce 1848 nositelem technologického a výrobního pokroku v zemědělství, postupovali jinou cestou.[7]

V neposlední řadě mohli Lichtenštejnové na jižní Moravě využít od poloviny třicátých let 19. století stavby Severní dráhy císaře Ferdinanda, procházející územím břeclavského panství, a to k prodeji kvalitního stavebního dřeva a pozemků pro její potřeby.[8]

Koncem 17. století se sice náklady na správu majetku Lichtenštejnů dostaly do kritického stavu, který musel řešit tehdy panující kníže Jan Adam Ondřej (1656–1712). Ten po provedení racionalizace správy přistoupil ke splácení dluhů, ale i k investicím do nákupu dalších statků. Např. roku 1692 zakoupil za 720 000 zlatých nejcennější moravské panství Hodonín, které se však prostřednictvím odkazu z roku 1711 stalo jako alodní statek dědictvím jeho dcer. Díky sňatku Marie Antonie se v roce 1750 dostalo do majetku rodu Czoborů a následně jej roku 1762 získala císařská rodina.[9]

---

6 Srov. Obršlík, Jindřich et al.: *Velkostatek Břeclav 1520–1946*. Prozatímní inventární seznam. 1958, s. XII–XIV.

7 Srov. Beranová, Magdalena – Kubačák, Antonín: *Dějiny zemědělství v Čechách a na Moravě*. Praha 2010, s. 253–256. Pro srovnání s jinými šlechtickými rody však souhrnná studie k zemědělskému podnikání Lichtenštejnů na Moravě, v Čechách a ve Slezsku ve druhé polovině 19. století dosud citelně chybí.

8 Tuto možnost je třeba potvrdit rozborem účtů panství Břeclav, uložených v Moravském zemském archivu (MZA) v Brně, F 31, Lichtenštenská ústřední účtárna Bučovice.

9 Vařeka, Marek: *Hodonínské panství za vlády císaře Františka Štěpána Lotrinského*. In: Fialová, Ivana – Ragač, Radoslav – Vařeka, Marek: Panstvá cisára Františka Stefana Lotrinského na oboch brehoch rieky Moravy. Skalica 2012, s. 103–147.

Jan Adam Ondřej působil také ve dvorských službách jako komoří, a protože byly známy jeho výsledky při bilanci hospodaření na vlastních panstvích, byl pověřen reformou hospodaření dvorské komory ve Vídni. Stanul v čele komise, která navrhla opatření ke snížení rent a penzí a naopak ke zvýšení dovozu a zavedení státního monopolu na vybrané zboží. Avšak pro odpor samotné dvorské komory nebyly reformní snahy úspěšné. Byla mu také svěřena významná pozice ve finančnictví, když byl roku 1703 jmenován prezidentem první veřejné rakouské banky ve Vídni, nazvané po benátském vzoru Banco del Giro, které poskytly záruky město Vídeň a stavové. Banka měla získaný kapitál podle zásad merkantilismu investovat do rozvoje manufakturní výroby, čímž měl stát ušetřit na výdajích za produkty dovážené z ciziny. Banka se však neudržela dlouho a vzhledem k odporu ciziny i domácích oponentů byla již roku 1705 zrušena.[10]

Jak známo, v tereziánské době projevovala vláda snahu podporovat textilní manufaktury, které na území Čech a Moravy měly svojí produkcí plátna a sukna nahradit ztracené Slezsko. Pro protoindustrializaci zde tedy byla charakteristická zejména výroba textilií, ať již plátna ze lnu, nebo sukna z vlny. Na některých lichtenštejnských panstvích, zejména na severní Moravě, kde se pěstoval len, byly vytvořeny předpoklady k tomu, aby se do tohoto úsilí zapojila šlechta. Příkladem snahy, která však nebyla v konečné podobě realizována, je případ podniku na výrobu lněného a hedvábného zboží společnosti šlechtických podnikatelů v Nových Zámcích u Mladče na panství Úsov, jehož majitelem byl v té době kníže František Josef z Lichtenštejna. Sešli se zde majitel panství kníže Lichtenštejn, francouzský odborník Nadale de Soubreville, který dříve působil též u hraběte Harracha v jeho manufaktuře v Janovicích, a další Francouz, svobodný pán de Bréa, pobývající v habsburské monarchii se svými syny ve službách armády. Iniciátorem tohoto záměru byl právě de Bréa. Pronajal si od Lichtenštejnů lovecký zámek s okolními pozemky a podle rozpočtu na 30 000 zlatých zde chtěl vybudovat manufakturu, pro kterou byl postaven přívodní kanál a splav, neboť některá její zařízení, jako mandl a stroj na výrobu nití, měla být poháněna vodní silou. Ačkoliv se příprav účastnil od roku 1773 zkušený Francouz Soubreville a de Bréa získal povolení k provozu a právo zřizovat sklady výrobků v hlavních městech provincií monarchie, tedy potřebné tovární oprávnění, nedopadl záměr úspěšně. Manufaktura přes značné výdaje na zařízení a stavbu budov, které roku 1774 dosáhly již 100 000 zlatých, nezačala vůbec vyrábět, neboť problémem se stala nejen malá vodní síla, ale také peníze, které již nebyl nikdo ochoten do výroby investovat. Po úmrtí knížete Františka Josefa z Lichtenštejna neměl jeho

10 Wurzbach, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.* Teil 15. Wien 1866, s. 127.

nástupce kníže Alois Josef již pro tento podnik pochopení ani finance, takže podnik skončil, aniž by zahájil výrobu.[11]

Bylo však pro Lichtenštejny spíše výjimkou, že se zapojili do takovéhoto riskantního výrobního podniku, který zcela nevycházel ze zdrojů panství, protože v takových případech spíše nechávali iniciativu v tomto manufakturním podnikání jiným. Dokladem toho je jejich české panství Lanškroun, kde došlo koncem 18. století k založení významné plátenické manufaktury z iniciativy tamního lékárníka a vzdělaného chemika Christiana Polykarpa Erxlebena, pocházejícího z Německa, která měla bělidlo ve vsi Sázava a dodávala plátno mj. císařskému eráru.[12]

Také na sousedním lichtenštejnském moravském panství Moravská Třebová byly dány předpoklady ke vzniku plátenických podniků, neboť vedle plátenického cechu v poddanském městě Moravské Třebové se zde hojně vyrábělo plátno také na vesnicích a byla tu také komerční bělidla, která upravovala výrobky pro zahraniční trhy. Iniciativu zde však převzali obyvatelé panství, zejména měšťanská rodina Steinbrecherů, což vedlo ke vzniku zdejšího textilního průmyslu v 19. století.[13]

Napoleonské války tvořily určitý předěl mezi protoindustrializací a nastupující průmyslovou revolucí v 19. století. Mezi preferované výrobní obory v té době patřilo železářství, neboť průmyslová revoluce zvyšovala se stavbou strojů a železnic poptávku po železe. Železářské hutě a hamry na panstvích byly předtím většinou pronajímány zkušeným mistrům, stejně jako sklářské hutě. Tyto podniky na úrovni manufakturní výroby spalovaly při své výrobě značné množství dřeva z vrchnostenských lesů a železnou rudu získávaly z místních nalezišť. Teprve koncem 18. století, po objevu kamenného uhlí na Ostravsku-Karvinsku a Rosicku-Oslavansku, se zbavilo také moravské železářství pouta závislosti na dřevěném uhlí. Zvýšená spotřeba železa pak přivedla několik šlechtických rodů na Moravě, mezi nimi též Lichtenštejny, k tomu, aby provozovaly železářské podniky na svých panstvích ve vlastní režii, neboť toto podnikání skýtalo možnost značných zisků.

Také na lichtenštejnském panství Pozořice, severně od Brna, mělo železářství svoji dlouhou tradici, dokonce již z předbělohorského období. Když se panství dostalo roku 1643 do vlastnictví Lichtenštejnů, došlo v údolí řeky Svitavy ke stavbě dřevouhelné vysoké pece a k založení železářské osady Adamov (1679), pojmenované po nejstarším synovi knížete Karla Eusebia z Lichtenštejna Janu Adamu Ondřejovi, který se ujal vlády

11 Bezděčka, Josef: *Fakta o novozámecké manufakturе.* Okresní archiv v Olomouci, 1990, s. 87–90.

12 Sekotová, Věra: *Život a rodina Christiana Polykarpa Erxlebena, manufakturního podnikatele v Lanškrouně.* GH – Listy Genealogické a heraldické společnosti v Praze, 1976, sešit 12, s. 6–16.

13 Janák, Jan: *Počátky textilní velkovýroby na Moravskotřebovsku a Boskovicku do 50. let 19. století.* Vlastivědný věstník moravský 46, 1994, s. 210.

až roku 1684. Po krátkém pronájmu železáren na přelomu 17. a 18. století byl podnik veden v režii pozořického panství a spravován určenými správci. K rozmachu výroby zde došlo od šedesátých let 18. století, a to v souvislosti s válkami vedenými císařskou armádou, takže se zde vyráběla také děla a dělostřelecká munice. Za majitele panství knížete Josefa Václava z Lichtenštejna, který byl významným císařským generálem, došlo k rozšíření podniku o novou pec. Rozmach pokračoval také za následujícího majitele, kterým byl kníže František Josef z Lichtenštejna. Když se pak v době válek s revoluční Francií dostal podnik, který byl založený na tave-

Obr. 1: Průřez adamovskými hutěmi budovanými roku 1793, soudobý výkres (repro Pilnáček, Josef: Adamovské železárny 1350–1928. Brno 1928)

Verzeichniß

Der Eisen-Gattungen, welche für nebenstehende Preise aus denen fürstlich Alois Lichtenstei-nischen Eisenwerkern in Adamsthal und denen Verlags Oertern zu haben.

	Beilänge	Breite	Dicke	Zahl in Centen	Rauhwag pr. Centen	Verkaufs-Preis: Beim Hammeramt in Adamsthal des				In Verlag zu Poforitz und Brünn des			
	der Stüke.					Centen.		Pfund.		Centen.		Pfund.	
	S.	Zoll	Zoll	von – bis		fl.	kr.	pf.	fr.	fl.	kr.	pf.	fr.
In Formen gegossenes Eisen.						7	30	4	2	7	42	4	22
a) In Sandplatt gegossenes Eisen.						7	5	4	1	7	17	4	12
Geschmiedtes Eisen.													
Viereckigtes b) Stabeisen.	6	4	1	1	10	16	2	8	20	5	8	32	5	4
Flachts Stabeisen.	4	4	1½	″	10	16	2	8	20	5	8	32	5	4
Rundes oder Münz Stabeisen.	4	6	1	1	16	18	2	8	32	5	8	44	5	1
Ring Stabeisen.	6	4	1	″	12	16	2	8	32	5	8	44	5	1
Raadreif Stabeisen.	7		2	″	4	12	2	8	26	5	8	38	5	4
Starkes Faßreif Stabeisen.	9		1½	″	10	12	2	9	10	5	9	22	5	2½
Klein Nagel und Gatter Eisen.	6	5	″	″	12	16	2	9	10	5	9	22	5	2½
c) Allerhand schwer und besonderes Zeug								15		9	15	12	9	4
Pflugblech Stabeisen.	1	6	12	″	10	12	2	8	20	5	8	32	5	4
d) Brethsägen.	5	6	15	″	3	5		16	40	10	16	52	10	4
Eisen Gattungen, welche aus schon geschmiedeten Eisen in der Zein oder Knopperhütte in zwoten Feuer raffiniert werden.														
Schwächeres Faßreif. Schlosser Eisen.	9		1½	″	15	20		9	35	5	9	47	5	3½
Wannen Schlosser Eisen.	11		1	″	16	24		9	35	5	9	47	5	3½
Viereketes Schlosser Eisen.	8		″	″	24	32		9	22	5	9	34	5	3
Flaches Zein	8		″	″	24	32		9	22	5	9	34	5	3
Grobes Zein	9		″	″	50	60		9	22	5	9	54	5	3
Mitteres Zein	9		″	″	100	120		9	54	5	10	6	6	4
Feines Zein	9		″	″	150	180		10	31	6	10	43	6	1½
Holzsägen davon kostet der Schuh nach der Länge gemessen								15			15	2		
Nägelwerk.						Das Schok zu 60 Stüke.								
c) Ganze Anzug dann Sporn oder Fluder	8		″		400	420		4			4	3		
Halbe Anzug dann Sporn oder Fluder	5		″		850	860		2	30		2	32		
Ganze Thor	4		″		1950	2000		1	12		1	14		
Halbe Thor	3		″		3450	3500			48			50		
Spünth oder Boden	4		″		4500	4550			16			17		
Ganze 1tlige Latten Nägel.	3½				6000	6100			13			14		
Halbe 1tlige Latten Nägel.	3				7600	7600			11			12		
	2½				12000	12100			8			9		
						Das Tausend.								
Große Nitteres Schindel	2½				23000	24000		1	10		1	12		
	2½				25000	26000		1	5		1	7		
Kleine Schindel	1½				28000	29000		1			1	2		

Anmerkungen.

a). Es werden allerhand Kesseln zur Pottasche, Salitter, Selse, und derlet, dann Oefen, Redörtten, Mörser, Ofentöpf, Reinelln, Gewichter, Herdplatten, Tuchschertbleche, verschiedene Ornamente und allerlei anderes Formzeug von 1 bis 1400 Pf. in ein Stüke schwer gegossen.

b). Es ist bekannt: daß in allen Eisenhammern das Stabeisen, aus denen so genannten Masseln, das übrige aber aus den Anlaufeisen gemacht werde, deswegen das erstere seiner Eigenschaft nach schon nicht so gut, als das übrige seyn kann, wollte also jemand ein besseres von Anlaufeisen bestellen: so kann derselbe gegen deme bedient werden, daß er em solches wie das Münz oder Ringeisen bezahlt.

c). Unter dem Wort Zeugeisen wird verstanden: alles schwere Mühleisengeräthe, Ambosse, Glokenschwengel, grosse Waagbalken, die Erlegung und Stagling schwerer eiserner Werkzeuge, Berthsägkurden, Wagenschwanbälise, Schraubstöke u. d. gl. Da sich derlet Arbeiten unter keine Preiskurrant bringen lassen, und auch hiebei bald mehr bald weniger Kohl und Zeit verwendet wird, so wird die extra Arbeit von Hammeramt immer gewissenhaft geschätzet, und hiernach denen Hammerschmieden der Lohn und der Obrigkeit das Kohl bezahlt.

d). Warum bei diesen und den folgenden Eisengattungen nicht auch so wie bei denen [illegible] Ausbrennen pr. Centen 2 2 Pf. passirt werde? ist die Ursach, weil diese Fabricate schon ausgeschmiedeten Eisen, durch eine zwote Umschmiedung raffiniert werden, wobei der Feuerabgang meist mehr als noch einmal soviel beträgt.

e). Wenn sich Abnehmer finden, welche größere Bestellungen von Nägelwerk in entfernetere Gegenden verlangten? so können selbe auch die Sorten in wohl proportionirten, die Fracht nicht sonderlich erschwerenden, Verschlägen haben; wobei man beobachten wird: daß bei ganzen Schok- oder Tausenden doch das Gewicht von 1 Centen zu 100 Pf. Wiener Gewicht gehalten werde, für diesen, nach der Ausleterung auch zu anderen Gebrauch ziemlichen Verschlag kömmt nur der geringe Betrag von 15 kr. insbesondere zu zahlen.

Obr. 2: Ceník výrobků adamovských železáren z roku 1794 (repro Pilnáček, Josef: Adamovské železárny 1350–1928. Brno 1928)

ní rudy z místních ložisek a k topení používal dřeva, do krize a přestával být rentabilní, uvažoval dokonce majitel kníže Alois Josef o jeho zrušení. Situaci na čas vyřešil pronájem.[14]

Od počátku 19. století se také u nás začaly uplatňovat v železářství nové principy výroby podle anglických vynálezů. Objektivní podmínky pro uplatnění těchto vynálezů však nebyly pro Adamov příznivé, protože

14 Kreps, Miloš: *Dějiny adamovských železáren a strojíren do roku 1905.* Brno 1976.

Obr. 3: Pilnáčkova rekonstrukce adamovských železáren z roku 1815 (repro Pilnáček, Josef: Adamovské železárny 1350–1928. Brno 1928)

k jejich uskutečnění bylo třeba přejít na minerální palivo, tedy na kamenné uhlí. To se však muselo do doby, než byla roku 1855 dokončena železnice tzv. Uhelné dráhy ze Zastávky do Brna, složitě dovážet z oblasti Rosicka a Oslavanska, jihozápadně od Brna, kde byly doly na kamenné uhlí. To bylo ještě třeba koksovat a následně s ním topit ve vysokých pecích. Do tohoto projektu však nebyl kníže z Lichtenštejna ochoten investovat značné finance, takže podnik začal technicky zaostávat již v první polovině 19. století, ačkoliv se v Adamově čekala výstavba železniční dráhy údolím Svitavy z Brna do České Třebové a dále na Prahu, která měla dopravní poměry tohoto železářského střediska a osady kolem něho vzniklé zlepšit.[15]

Poměr Lichtenštejnů k železárnám byl dán především příjmy, které tento podnik přinášel do důchodní pokladny panství. Feudální vlastník především hleděl na to, aby náklady na výrobu byly hrazeny ze zdrojů panství, tzn. aby se využívalo dřevo z vrchnostenských lesů a ruda z nedalekých místních nalezišť. Jiný byl již poměr kapitalistického podnikatele, který za změněných politických a hospodářských podmínek druhé poloviny 19.

15 Železniční trať z Brna do České Třebové přes Adamov se začala stavět v roce 1843, celá trasa byla uvedena do provozu začátkem roku 1849.

století sledoval technický pokrok v železářství a snažil se udržet krok s konkurencí. Lichtenštejnové však tuto změnu neakceptovali, a proto se stávala situace jejich železáren od poloviny 19. století kritickou. Po hospodářské krizi poloviny sedmdesátých let zde za knížete Jana II. z Lichtenštejna došlo roku 1877 k zastavení výroby železa a k likvidaci dřevouhelné vysoké pece. Železárny v Adamově se tak změnily ve strojírenský závod zaměřený na slévárenství, pro který bylo nakupováno surové železo jinde. Ani tato skutečnost však nebyla pro Lichtenštejny, orientované spíše na vlastnictví půdy a důchody z ní než na investice do průmyslu, dlouho udržitelná. Proto byl roku 1880 závod pronajat strojírenské firmě z Hradce Králové Märky, Bromovsky a Schulz na dobu 25 let, po jejímž uplynutí byla továrna firmě roku 1905 odprodána.[16]

Rozvoj nového výrobního odvětví v oblasti potravinářství, kterým se v habsburské monarchii stal od třicátých let 19. století po vyřešení problému zpracovávání cukrové řepy cukrovarnický průmysl, zasáhl zpočátku i Lichtenštejny, konkrétně v Čechách na panství Kostelec nad Černými lesy, neboť v první fázi budování řepných cukrovarů do počátku čtyřicátých let 19. století se do tohoto procesu zapojila také pozemková aristokracie. Kníže Alois z Lichtenštejna založil roku 1838 v Liblici řepný cukrovar, který měly posléze v pronájmu firma Krug et Bärenreuther a následně od roku 1862 po dobu 16 let kníže Josef z Lobkovic a František Horský, známý český

Obr. 4: Zbytky bývalé Františkovy huti v Josefově u Adamova, 1900 (repro Pilnáček, Josef: Adamovské železárny 1350–1928. Brno 1928)

16 Kreps, M.: *Dějiny adamovských železáren*, s. 200.

ekonom.[17] Kníže Alois pak např. povzbuzoval roku 1840 rolníky na svých panstvích k tomu, aby osázeli úhor řepou, nabízel jim zdarma řepné semeno a ustanovil zvláštní odměnu za dodání více než 500 centnýřů řepy. Prohlašoval, že rolníkům, kteří prokážou, že pěstují řepu pro jeho cukrovar, dá již v červenci 10 % zálohy na každou měřici. Cukrovar v Liblici pracoval až do roku 1891.[18] Po zastavení jeho provozu Lichtenštejnové roku 1892 koupili ještě cukrovar v blízkém Českém Brodě, který však byl již roku 1910 prodán Pečecké rafinerii cukru, a. s.

Cukrová řepa se na jižní Moravě v této době často pěstovala také na plochách bývalých rybníků, jelikož chov ryb zaměřený na prodej do Vídně již tolik nevynášel. Výroba cukru se však i zde stala natolik významným odvětvím, že se na ni orientovali též majitelé dalších panství, respektive po roce 1848 již jen velkostatků.

První řepný cukrovar vznikl v roce 1829 na panství svobodného pána Karla Dalberga v Kostelním Vydří u Dačic, záhy však zanikl pro nedostatečné zásobování cukrovou řepou, která se na „Moravské sibiři" neosvědčila jako vhodná k pěstování.[19] Prvními většími feudálními vlastníky půdy, kteří se na Moravě zapojili do cukrovarnictví, se stali koncem čtyřicátých let 19. století kníže Salm-Reifferscheidt v Rájci nad Svitavou a hrabě Vladimír Mitrovský v Sokolnicích u Brna.[20] Na jižní Moravě, kde měli Lichtenštejni několik velkostatků, využili tohoto cukrovarnického boomu roku 1862 k založení cukrovaru ve Ždánicích, zásobovaného z polí velkostatku Bučovice, a též k dodávkám cukrové řepy do cukrovarů postavených jinými podnikateli ze svých velkostatků. Cukrovar však byl veden ve vlastní režii jen krátce, neboť od roku 1869 byl včetně polností ždánického velkostatku pronajat skupině severomoravských podnikatelů z Akciové společnosti pro zemědělství a průmysl ve Ždánicích, kteří podnikali též v železářství a lnářství. Této společnosti byly také pronajaty dvory na velkostatku Bučovice a Ždánice k pěstování cukrové řepy. Od roku 1889 byl cukrovar s polnostmi pronajat rodině podnikatelů Seidlů pod názvem Cukrovar Eduard Seidl a spol. ve Ždánicích. Seidlové pak ve dvacátých letech koupili od Lichtenštejnů také velkostatek Ždánice se zámkem a vilou. Cukrovar však zastavil provoz již v roce 1924.[21]

Po neúspěšné snaze o zřízení rolnického akciového cukrovaru založila sekundogenitura rodu Lichtenštejnů roku 1882 cukrovar se sídlem v Mo-

---

17 Srov. Dudek, František: *Vývoj cukrovarnického průmyslu v českých zemích do roku 1872*. Praha 1979, s. 40, 67.

18 Tamtéž, s. 53.

19 Smutný, Bohumír: *Počátky potravinářské výroby na Dačicku*. Vlastivědný věstník moravský 36, 1984, s. 277–289.

20 Kníže Hugo Salm-Reifferscheidt požádal o tovární oprávnění k výrobě cukru z cukrové řepy roku 1836, hrabě Vladimír Mitrovský jménem majitelky panství Sokolnice hraběnky Ditrichštejnové roku 1841.

21 MZA v Brně, G 311, Rodinný archiv Seidlů Ždánice, inv. č. 1.

ravském Krumlově, který pracoval do roku 1940. To však byl již velkostatek přes třicet let (od roku 1908) v rukou rodu Kinských, dědiců Lichtenštejnů, a jeho majitel kníže Ferdinand Rudolf Kinský odprodal cukrovar již roku 1911 Akciové společnosti rakouských cukrovarů ve Vídni.[22]

Nezanedbatelným zdrojem příjmů šlechtického velkostatku bylo od 18. století také zpracování materiálu pro stavebnictví. Byla to výroba provozovaná v místních podmínkách při nepříliš velkých investicích do lomů, cihelen a vápenek, protože suroviny byly získávány z lokálních zdrojů. Takovéto podniky byly zřizovány na každém větším panství a pokrývaly především potřeby velkostatku a též místních obyvatel. Podnikání Lichtenštejnů v Poštorné (Unter Temenau) na valtickém panství, tehdy v Dolních Rakousích, kde byla v šedesátých letech 19. století založena proslulá továrna na hliněné zboží a cihelna, však mělo širší dosah. Podnik využíval zásob hlíny v Bořím lese a k pálení výrobků zpočátku také dřeva z lichtenštejnských lesů, po roce 1870 však již přešel na uhlí. Rozšiřoval se počet pecí a strojů k lisování a řezání hlíny a byly zavedeny parní stroje k jejich pohonu. Továrna na kameninu spolu s cihelnou dobře prosperovala, takže koncem století (konkrétně k roku 1884) zaměstnávala v létě 100 dělníků (v zimě však jen 60). Před první světovou válkou zde bylo zaměstnáno již na 700 dělníků, podnik udržoval obchodní styky také se zahraničím a továrna byla známá především výrobou glazované barevné střešní krytiny. Výhodou byla také blízkost břeclavského železničního uzlu, umožňující bezproblémovou distribuci zboží na trhy, zejména ve Vídni. Správu podniku vedl nejprve valtický velkostatek, později, konkrétně od roku 1876, se však podnik osamostatnil. Po první světové válce, kdy se Poštorná stala na základě saint-germainské mírové smlouvy součástí Československé republiky, jej však majitelé prodali.[23]

Zvláštní epizodou, vymykající se zásadám podnikání Lichtenštejnů, bylo vlastnictví keramické továrny v Rakovníku v letech 1907–1920. Patrně pod dojmem úspěchů a zkušeností továrny se stejným artiklem v Poštorné, koupil kníže Jan II. z Lichtenštejna keramickou továrnu, založenou roku 1883 v Rakovníku. Po první světové válce však obě své keramické továrny prodal se zpětnou platností od 1. ledna 1919 akciové společnosti Rakovnických a poštorenských keramických závodů akciových v Praze s kapitálovou účastí Živnobanky.[24]

---

22 Chládková, Michaela: *Na vzestupu.* Život v Moravském Krumlově v letech 1850–1918. In: Brücková, Marie et al.: Moravský Krumlov ve svých osudech. Moravský Krumlov 2009, s. 141–142; Rubáš, Stanislav: *Vznik a vývoj Akciové společnosti pro průmysl cukrovarnický a možnosti využití ve výuce dějepisu.* Rigorózní práce PdF MU. Brno 2007, s. 97.

23 Stalo se tak konkrétně roku 1920. Voldán, Vladimír: *Z minulosti Poštorenských keramických závodů, n. p. v Poštorné.* Příspěvek k dějinám našich podniků. In: Pohledy do dávné a nedávné minulosti. Mikulov 1963, s. 6–19.

24 Tamtéž, s. 17–18.

Do začátku první světové války neměl rod Lichtenštejnů kromě cukrovaru ve Ždánicích (v pronájmu), keramiček v Poštorné a v Rakovníku a několika pivovarů v Břeclavi, Uherském Ostrohu, Kostelci nad Černými lesy, Lanškrouně a v Ratajích v podstatě žádný větší průmyslový podnik v provozu a výroba se soustředila jen na malé provozy v rámci velkostatků, jako byly pivovary, palírny, mlýny, cihelny, vápenky a pily, tedy podniky, které zpracovávaly většinou zemědělské plodiny, poskytovaly nejnutnější stavební materiál pro okolí a zpracovávaly dřevo z vlastních lesů k dalšímu prodeji.[25]

Pozemková reforma v Československu, která byla podstatným zásahem do majetkových poměrů šlechty a na Moravě především Lichtenštejnů, pak znamenala další úbytek i těchto místních podniků, které byly částečně buď zabrány, odprodány, nebo pronajaty, takže v provozu zůstaly jen některé mlýny, pily a cihelny.[26]

Z výše uvedeného přehledu vyplývají při hodnocení podnikání rodu Lichtenštejnů na Moravě a v Čechách následující závěry:

1) Pro Lichtenštejny bylo při jejich podnikání rozhodující, nakolik jsou využívány zdroje surovin nacházející se na jejich panství či velkostatku. Nákup surovin a paliva odjinud výrobu prodražoval, nebyl považován za výhodný a znamenal obvykle konec podnikání ve vlastní režii. Podniky byly také zásadně zřizovány na vlastní půdě a obvykle v nich byli zaměstnáni vlastní poddaní na panství, respektive po roce 1848 obyvatelé obcí na území velkostatku, což se ovšem netýkalo specialistů.

2) Technologický rozvoj výroby a inovace, které mohly udržet konkurenceschopnost podniku, byly přijímány jen s velkými problémy, a to vzhledem k velkým finančním nákladům, které vyžadovaly. Sdružení do společnosti s dalšími podnikateli, většinou měšťanského původu, nebylo přijatelné, a proto pokud se podniky dostaly do problémů, byly raději pronajímány nebo prodány, zejména ve druhé polovině 19. a ve 20. století.

3) Vedení průmyslových podniků bylo v rukou najatého personálu a odborníků, kteří však nebyli v důsledku absence podílu na zisku motivováni k aktivitám a snahám o racionalizaci výroby. Role příslušníka rodu jako schopného manažera nebyla myslitelná, neboť neodpovídala danému způsobu života a příslušné mentalitě.

4) Situaci v podnikání rodu Lichtenštejnů ovlivnila výrazně též pozemková reforma po vzniku Československa, která znamenala ztrátu části

25 Srov. Voženílek, Jan: *Předběžné výsledky československé pozemkové reformy.* Země Česká a Moravskoslezská. Praha 1930, s. 134–135, 332, 462–463, 465–467, 560–562, 564, 614–617 (velkostatky v Čechách), 688–693, 730, 763–764, 807–808, 908–910, 915–916, 925–926, 930–931, 933–934, 938–939 (velkostatky na Moravě), 892, 981–983 (velkostatky ve Slezsku); Obršlík, Jindřich: *První pozemková reforma na jižní Moravě.* In: Pohledy do dávné a nedávné minulosti. Mikulov 1963, s. 20–31.

26 Lustig, Rudolf: *Schematismus velkostatků v zemi Moravskoslezské.* Praha 1935, s. 433–455.

pozemkového majetku, i když za náhradu, a způsobila zábor, prodej nebo pronájem řady drobných podniků na velkostatcích.

Tato situace byla plně srovnatelná s osudy a postoji jiných rodů staré pozemkové aristokracie během 19. století, kdy došlo k průmyslové revoluci.

Die wirtschaftlichen Bemühungen der Liechtensteiner seit dem 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhundert auf dem Territorium Mährens und Böhmens

Das Adelsgeschlecht der Liechtensteiner gehörte bereits seit dem 17. Jahrhundert zu den größten Besitzern von Herrschaftskomplexen in Mähren. Diese Situation änderte sich erst mit der Bodenreform nach der Gründung der eigenständigen Tschechoslowakischen Republik. Die Liechtenstein eignen sich nicht als Lehrbuchbeispiel für die unternehmerisch tätige Aristokratie im Zeitraum von Proto-Industrialisierung und Industrieller Revolution im 18. und 19. Jahrhundert. Ihr Interesse richtete sich stets auf die Landwirtschaft. In Industriebetriebe hingegen investierten die Liechtenstein vorsichtig und lediglich dann, wenn sie diese Fabriken auf ihrem eigenen Grund und Boden gründen und sie mit eigenen Rohstoffen versorgen konnten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verpachteten sie landwirtschaftlichen Boden zumeist und widmeten sich in Eigenregie vornehmlich der Forstwirtschaft. Da in der Regierungszeit Maria Theresias insbesondere Textilmanufakturen unterstützt wurden, versuchte eine Gruppe adeliger Unternehmer in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine Manufaktur zur Herstellung von Leinen- und Seidenstoffen in Nové Zámky in der liechtensteinischen Herrschaft Mährisch Aussee (Úsov) in Betrieb zu nehmen. Das Vorhaben scheiterte jedoch aus Mangel an Kapital. Bessere Ergebnisse erzielte die Eisenhütte in Adamstal (Adamov) auf dem Gebiet der Herrschaft Posořitz (Pozořice). Eisenhütten nutzten die gestiegene Nachfrage nach Eisen in den Kriegen des 18. Jahrhunderts und später in der Industriellen Revolution. Als es jedoch zu Veränderungen bei der Technologie der Eisenproduktion kam und zum Schmelzen anstelle des bisherigen Holzes aus den obrigkeitlichen Wäldern Steinkohle Verwendung fand büßte dieser Eisenhüttenbetrieb für die Liechtenstein seine Rentabilität ein. Das Schmelzen des Eisen wurde eingestellt und das Werk zu einem Maschinenbaubetrieb umfunktioniert, das verpachtet und schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts verkauft wurde. Die Besitzer investierten zudem bedachtsam in einen neuen Industriezweig – die Zuckerindustrie, die direkt mit der landwirtschaftlichen Produktion verbunden war, da sie auf der Anpflanzung und Verarbeitung der Zuckerrübe basierte. Auch die von den Liechtensteinern gegründeten Zuckerfabriken in Liblitz (Liblice) in Böhmen und Steinitz (Ždánice) in Mähren wurden verpachtet und schließlich verkauft. Das gleiche Schicksal ereilte darüber hinaus die berühmte Keramikfabrik und Ziegelei in Unter-Themenau (Poštorná), die als Rohstoff Ziegellehm aus den lokalen Lagerstätten nutzte.

Aus der Analyse der Unternehmungen der Liechtensteiner lassen sich nachfolgende Schlussfolgerungen ziehen: 1) Für das wirtschaftliche Engagement war entscheidend, ob sich die Rohstoffquellen auf den eigenen Gütern befanden. Der Kauf von Roh- und Brennstoffen aus anderen Gebieten verteuerte die Produktion, war unrentabel und bedeutete für gewöhnlich das Ende der Unternehmungen in Eigenregie. 2) Die neuen Produktionstechnologien und Innovationen, die die Konkurrenzfähigkeit des Betriebes gewährleisten konnten, wurden aufgrund der hohen finanziellen Aufwendungen abgelehnt. Sofern in dieser Richtung Probleme auftraten, wurden die Fabriken lieber verpachtet oder verkauft. 3) Die Leitung der Industriebetriebe lag in Händen gemieteten Personals und Fachleuten, die jedoch im Gefolge der Fehlens eines Anteils am Gewinn – mit Blick auf Aktivitäten und Bemühungen um eine Rationalisierung der Produktion – keine Motivation zeigten. Die Rolle des Angehörigen der Fürstenfamilie als eines fähigen Managers war undenkbar, da sie nicht der adeligen Lebens-

weise und der zugehörigen Mentalität entsprach. 4) Die Situation in den Unternehmungen der Fürstenfamilie beeinflusste auch die Bodenreform, die neben dem Verlust eines Teils des Besitzes auch denjenigen einiger kleiner Fabriken bedeutete: Brauereien, Brennereien, Ziegeleien, Mühlen und Schneidmühlen auf den Großgrundbesitzungen.

Tomáš Krejčík

Lichtenštejnové ve svých mincích, medailích a erbech

Mezi uměním a ekonomikou

Liechtensteins on their coins, medals and coats-of-arms
Between art and economics

The contribution is divided into three parts. The first presents a more general image of the Liechtenstein coin-making in comparison with that of other noble families, the second focuses on selected strikes and the third one analyzes the Liechtenstein heraldry. The Liechtenstein coin-making may be divided into two time periods of which one centers on the years 1614–1629, when the coins were made in the mint in Opava where Prince Charles had a number of coins stamped. In the second period, the Liechtensteins had to use other mints, especially the one in Vienna, when exercising their right of coinage. As the only ones from the so-called new princely houses, they preserved the right of coinage until the 20th century. The Liechtenstein medals are not very numerous and reflect important personalities from the family history and important events from their lives. They mainly served the family's representative purposes and were created by famous artists. The analysis of the development of the family coat-of-arms forms the final part of the contribution. Prince Charles attempted to include heraldic symbols into the family identification but the definite version of the family coat-of-arms only stabilized after his death.

Key words: coins, medals, coats-of-arms

Předkládaný příspěvek přináší širší pohled na mincovnictví Lichtenštejnů ve srovnání s jinými šlechtickými rody a následně přehled mincovních aktivit jednotlivých knížat. Součástí výkladu je i rozbor lichtenštejnské heraldiky související s jejich ražbami a v závěrečné části jsou připomenuty rodové medaile.

České a moravské mincovnictví středověku a raného novověku je dokladem pro tvrzení, že český stát byl centralizovaný a panovníci si v něm podrželi mincovní právo takřka monopolně, byť se o ně někdy museli dělit se svými moravskými přemyslovskými nebo lucemburskými příbuznými. Mimo panovnickou rodinu jsou doklady výkonu mincovního práva opravdu jen ojedinělé. Za zmínku stojí privilegium pro olomouckého biskupa Jindřicha Zdíka, jehož ražby jsou však stále předmětem diskusí[1]

1 B o b e k , Jan: *Mincovnictví olomouckých biskupů ve středověku.* Brno 1986; P r o b s z t , Günther: *Österreichische Münz- und Geldgeschichte.* Teil 2. Wien – Köln – Weimar 1994[3], s. 561.

a z jehož nástupců ve středověku snad razil jen Bruno ze Schauenburka.[2] Ani husitská revoluce neohrozila panovníkovo výsostné postavení ve výkonu mincovního práva a ani sporné ražby z 15. století nemohly výrazněji změnit složení oběživa. V 15. století můžeme připomenout některé moravské ražby z městského prostředí. Případ šlikovského mincovnictví, jehož ekonomický přínos pro rod byl nesporný, zůstal výjimkou, kterou Ferdinand I. rázně ukončil.[3]

Zcela jinou situaci nacházíme ve Slezsku, kde si Piastovci z bočních větví uzurpovali ražbu mincí už v průběhu 13. století a tu si udrželi i poté, co přešli pod českou svrchovanost.[4] V průběhu 16. století se produkce v těchto mincovnách překlonila od grošové k tolarové minci bez jakýchkoliv zábran ze strany centrální moci. Proto je slezské mincovnictví velmi barvité a složité. Fungování slezských mincoven bylo lákadlem, které jistě hrálo roli v úvahách českých panských rodů expandujících do Slezska. Pokud vynecháme grošové období, musíme připomenout pány z Pernštejna, kteří využili situace a razili v Kladsku od roku 1540 velmi krátce i tolarové mince.[5] Z našeho hlediska je zajímavé krnovské mincování Hohenzollerna Jana Jiřího, které sice všichni považovali za nezákonné, ale nikdo proti němu nezasáhl.[6] Teprve po roce 1581 si ve slezském Reichensteinu (Rychleby, dnes Złoty Stok) dopřál prestižní zlaté ražby Vilém z Rožmberka a po něm i mladší Petr Vok, který mincovnu v roce 1599 prodal.[7] A konečně v roce 1608 získal kardinál František z Ditrichštejna od císaře Rudolfa II.

---

2 Míním jeho ražby z titulu olomouckého biskupa, které identifikoval Sejbal, Jiří: *Nové poznatky k mincovnictví olomouckého biskupa Bruna ze Schauenburka (1245–1281).* In: Štefan, Jan – Onderka, Tomáš (edd.): Peníze v proměnách času. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, s. 45–47; týž: *The minting rights of the Bishops of Olomouc in the 13th century.* In: Kiersnowski, Ryszard (ed.): Moneta mediaevalis. Studia numizmatyczne i historyczne ofiarowane Profesorowi Stanislawowi Suchodolskiemu w 65. rocznice urodzin. Warszawa 2002, s. 309–325. Pomíjím jeho ražby jako správce Štýrska.

3 Nemeškal, Lubomír – Vorel, Petr: *Dějiny jáchymovské mincovny a katalog ražeb.* Díl 1. 1519/1520–1619. Pardubice 2010.

4 Z četných prací např. Paszkiewicz, Borys: *Pienadz Gornosląski w sredniowieczu.* Lublin 2000.

5 Polívka, Eduard: *Mincovní památky šlechtických rodů v českých zemích.* Praha 2000, s. 71–72.

6 Fukala, Radek: *Role Jana Jiřího Krnovského ve stavovských hnutích.* Opava 1997; Blucha, Vladimír: *Krnovské mincování.* In: Štefan, Jan – Onderka, Tomáš (edd.): Peníze v proměnách času. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, s. 7–9; Fukala, Radek: *Krnov za Hohenzollernů v letech 1524–1624.* In: Štefan, Jan – Onderka, Tomáš (edd.): Peníze v proměnách času. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, s. 11–16; Michnová, Věra: *Jak drahá byla medaile Jana Jiřího Krnovského (1577–1624).* K okolnostem provázejícím získání zlaté pamětní medaile do opavských muzejních sbírek. Časopis Slezského zemského muzea. B, Vědy historické 59, 2010, č. 1, s. 55–59.

7 Polívka, E.: *Mincovní památky,* s. 73–79.

obnovení mincovního práva olomouckých biskupů.[8] Jen dodejme, že až poté, konkrétně v roce 1625, začal razit na základě palatinátu své mince Jan Oldřich z Eggenbergu, nejprve v Praze a pak ve vlastní mincovně v Českém Krumlově.[9] Od roku 1626 začal razit mince ve své mincovně v Jičíně Albrecht z Valdštejna, přičemž jeho oprávnění je spojováno s titulem vévody frýdlantského. Svoji druhou mincovnu otevřel v roce 1627 v Zaháni.[10] Další rody razily své mince ještě později a ve vztahu k našemu pohledu není nutné je uvádět.

Pokud bychom měli zhodnotit zmíněné ražby z hlediska ekonomického přínosu, narazíme na nedostatek publikovaných studií. Určité vodítko přinášejí analýzy oběživa na základě nálezů mincí, ovšem tzv. soukromé ražby v nich hrají jen okrajovou roli.

Tento stručný úvod ukazuje, že za života Karla z Lichtenštejna bylo povědomí o soukromých ražbách v rámci českého státu rozšířené a Karel měl jistě zájem o pozdvihnutí rodového prestiže i v tomto směru.

Pro objasnění právních východisek pro lichtenštejnské mincování musíme krátce připomenout knížecí hodnost rodu. Nejdříve je třeba konstatovat, že v 16. století se prosadil přesný seznam rodů příslušejících do říšského knížecího kolegia. Rody, které později dostaly knížecí hodnost, ale nezískaly říšské knížectví, jsou zařazovány pod pojem nová knížata. Z nich můžeme vytvořit ještě užší skupinu, která je označována jako rakouská nová knížata a která sdružuje rody sídlící uvnitř habsburských držav. K ní příslušejí i Lichtenštejnové, jejichž práva byla ve srovnání s říšskými knížecími rody v mnohém omezena.

Pokud se některému z nových knížat podařilo získat říšské knížectví jako teritorium, posunul se o stupen výše. To se podařilo alespoň na čas Albrechtu z Valdštejna, když získal Meklenbursko.[11] Tyto právní konstrukce zůstaly v platnosti až do zániku Říše v roce 1806. Tehdy řada knížecích rodů ztratila svou „říšskou bezprostřednost“ a nová knížata se rozpustila v řadách hrabat a baronů a jen ojediněle si udržela svou suverenitu. V habsburských zemích to byli právě jen Lichtenštejnové.

Habsburští panovníci byli v průběhu staletí poměrně štědří v oblasti udělování knížecího titulu, ale obvykle nezapomněli dát v příslušných povyšovacích listinách přesně na srozuměnou, že nový kníže zůstává jejich poddaným. Tyto listiny totiž definují knížecí práva jen rámcově, a pokud je srovnáme s listinami pro svobodné pány nebo hrabata, vidíme, že jejich formuláře jsou velmi podobné. Příkladem může být listina z roku 1633, jíž bylo povýšeno moravské panství Moravský Krumlov na knížectví Lich-

8 Suchomel, Dan – Videman, Jan: *Mincovnictví olomouckých biskupů a arcibiskupů (1608–1820)*. Kroměříž 1997. Zde je přehled ražeb.
9 Polívka, E.: *Mincovní památky*, s. 31–40.
10 Tamtéž, s. 119–133, zejména s. 120.
11 Nechanický, Zdeněk: *Mincovnictví Albrechta z Valdštejna*. Ústí nad Orlicí s. d.

tenštejn.[12] Už samo zapsání této listiny do desk zemských Markrabství moravského chápeme jako uznání skutečnosti, že knížectví zůstalo součástí markrabství a nebylo vyňato z jeho správních a právních struktur.

Protože listiny, které příjemce a jeho rod povyšovaly do knížecího stavu, nepřinesly vymezení knížecích práv, musela nová knížata usilovat o jiný typ privilegia, který by konkrétní práva definoval. Vhodným nástrojem pro zvýšení rodové prestiže bylo získání palatinátních práv. Hodnost palatinů (Comes Palatinus, Pfalzgraf) měla dlouhou tradici ve středověké Říši a rozsah práv k ní příslušejících se postupně konkretizoval. Lze konstatovat, že každá palatinátní listina je vymezením svých práv unikátní, ale odlišnosti byly často jen nepatrné. I proto literatura hovoří o velké a malé komitivě.

Hodnost falckrabího (kromě císařů ji propůjčoval i papež) byla udělována širokému okruhu osob různého sociálního postavení, tedy nejen knížatům, hrabatům nebo baronům, ale dokonce i rytířům. Palatinátní práva dostávaly i právnické osoby a některé rody, včetně Lichtenštejnů, obdržely toto právo dědičně. S palatiny v podobě některých osobností se lze v českém státě setkat ojediněle již v 15. století,[13] ale exploze v udílení této hodnosti nastala právě na přelomu 16. a 17. století, kdy se stala oblíbeným a žádaným odměněním císařských věrných služebníků. Ovšem i z formuláře těchto listin jasně vyplývá, že jejich příjemci zůstávali věrnými poddanými Habsburků.[14]

Tímto směrem postupoval i Karel z Lichtenštejna. V roce 1607 získal jako součást palatinátních práv i právo mincovní a nechal si pořídit několik razidel, která se dochovala. Není však známo, zda byla skutečně použita.[15] Již jsme připomenuli, že takřka současně se podařilo získat obnovení mincovního práva olomouckých biskupů kardinálu Františku Ditrichštejnovi, ale i on narazil na řadu překážek, takže ho zprvu nevyužil.

Karel z Lichtenštejna začal razit v Opavě teprve v roce 1614. Doba tomu jistě přála. V numismatické literatuře je označována jako Kipper- und Wipperzeit. Mincovní podnikatelé, pokud můžeme užít tento výraz, dovedli

---

12 Jen mimochodem můžeme připomenout, že Moravský Krumlov jako knížectví nebyl zřejmě zvolen náhodně. Jako sídlo pánů z Lipé, dědičných maršálků, byl středem dílčího lenního systému.

13 Kolář, Martin: *Českomoravská heraldika.* Sv. 1. Část všeobecná. Upravil August Sedláček. Praha 1902, s. 44–46.

14 Literatura si všímá především práva palatinů udělovat erby a povyšovat do šlechtického stavu. K tomu obecně Arndt, Jürgen: *Hofpfalzgrafenregister.* Teil 1. Neustadt an der Aisch 1964 (zde je přehled vývoje této instituce); Teil 2. Neustadt an der Aisch 1966. K Lichtenštejnům Mrvík, Vladimír Jakub: *Lichtenštejnské palatináty a erbovní listiny.* Heraldika a genealogie 40, 2007, č. 1–2, s. 5–30. Tento titul měl ovšem zcela jiný význam v rámci zemí Svatoštěpánské koruny.

15 Základní prací zůstává stále Missong, Alexander: *Die Münzen des Fürtsenhauses Liechtenstein.* Wien 1882 (reprint Kalety 2009). Nověji Divo, Jean Paul: *Münzen und Medaillen der Fürsten von Liechtenstein.* Triesen – Zürich 2000. Dále např. Papoušek, František: *Mince, bony, medaile, řády a vyznamenání opavských a krnovských knížat z Liechtenštejna.* Slezský numismatik, 1956, č. 5, s. 1–6.

určit, kdy se ražba mincí bude vyplácet. Už v průběhu 16. století se kvalitní tolarové mince staly zbožím. Řada mincoven nakupovala totiž kvalitní minci a tu přepracovávala v drobné ražby, které měly nižší obsah stříbra. Právě slezské mincovny na tom vydělávaly, takže získat příslušné know how

Obr. 1: Karel z Lichtenštejna (1569–1627), Opava, mincmistr Burkhard Haase, tříkrejcar 1614 (repro Holečková, Zuzana: České, moravské a slezské mince 10.–20. století Národní muzeum – Chaurova sbírka. Sv. VI/1. Ražby slezských knížectví. Praha 2010, s. 163)

Obr. 2: Karel Eusebius z Lichtenštejna (1611–1684), Opava, mincmistr Michael Wilke, tříkrejcar 1626 (repro Holečková, Zuzana: České, moravské a slezské mince 10.–20. století Národní muzeum – Chaurova sbírka. Sv. VI/1. Ražby slezských knížectví. Praha 2010, s. 167)

nebylo nesnadné. Na Karlových opavských ražbách najdeme monogram mincmistrů Burkhada Hase, Jana Zieslera a Kryštofa Cantora. Osudy všech tří se podobají. Putovali po mincovnách ve Slezsku a na Moravě, znali své řemeslo a jejich ražby jsou na dobré řemeslné úrovni. Jejich fluktuaci si vysvětlujeme skrovným přísunem potřebných surovin a politickými zvraty. Kryštof Cantor po svém opavském působení pracoval v mincovně moravských stavů v Olomouci a pak jeho služeb využíval i Ferdinand II., když stavovské mincovny převzal.[16]

Karel z Lichtenštejna nechal razit dukáty a jejich násobky a rovněž tolary,[17] jejich násobky a díly. Dochovaly se však jen ojediněle. Velmi vzácný je jeho široký tolar či spíše medaile ve váze dvou-, tří-, čtyř- a pětitolaru bez označení mincovny, která možná vznikla v Praze a je dílem Donata Starcka. Ve větším množství se dochovali groše (tříkrejcary), které byly raženy v Opavě v letech 1614, 1616, 1618.

V Opavě pokračovala ražba i za Karla Eusebia. Jeho tolar z roku 1629 je považován za unikátní, ovšem z téhož roku je doložena ražba tříkrejcarů a krejcarů, drobných mincí, které se vyskytují s malými odchylkami. To vypovídá o použití většího množství razidel (případně o opravování opotřebovaných razidel), což je obvykle dokladem hromadnější výroby.[18] Poslední člen karlovské linie, Jan Adam Ondřej, již mince nerazil a jeho jméno připomínají jen některé medaile.

Než se budeme mincím a medailím lichtenštejnského rodu věnovat podrobněji, považujeme za nutné krátce se zmínit o vývoji jeho erbu. Ten byl od 13. století užíván v původní prosté podobě a teprve Karel z Lichtenštejna jako ten, kdo se zasloužil o knížecí postavení svého rodu, věnoval heraldické reprezentaci značnou pozornost. Rodový erb byl ostatně trvalou částí mincovního obrazu.

Nárůst rodového majetku a polepšení titulu vedly Karla z Lichtenštejna a jeho bratry k změnám rodové heraldické symboliky. Vytvořil několik variant svého erbu, který obohatil o další pole (figury), a to někdy způsobem, který dnes nedovedeme dešifrovat. Dešifrovat však můžeme jeho snahu vytvořit v prvých letech erb o značném počtu polí. Jiří J. K. Nebeský rozdělil jeho heraldické experimenty do pěti etap, které můžeme akceptovat (pouze pozměňujeme některé termíny):[19] 1) do roku 1608: původní erb; 2) 1609–1615: nejsložitější sestavení erbu ve dvou variantách se znakem

16 Petráň, Zdeněk: *Ilustrovaná encyklopedie české, moravské a slezské numismatiky.* Praha 2010, s. 43, 83, 243.

17 Repliku Karlova tolaru z roku 1616 zařadila Česká mincovna do své série ražeb, která připomíná historické mincovny v českých zemích.

18 Polívka, E.: *Mincovní památky*, s. 50–51.

19 Nebeský, Jiří J. K.: *Znak Liechtensteinů v 17. století.* In: Genealogia ac heraldica Bohemica. Sborník příspěvků z odborné konference pořádané Českou genealogickou a heraldickou společností v Praze ve dnech 28.–29. 4. 2001 na zámku Nečtiny. Praha 2002, s. 72–95.

Prostějova nebo erbem pánů z Boskovic; 3) 1615–1620: čtvrcený erb s klínem se znakem Úsova; 4) 1620–1622: čtvrcený štít; 5) 1622–1627: čtvrcený štít s klínem se znakem Krnovska. Na tomto místě můžeme odkázat na Nebeského popis a omezíme se jen na některé poznámky.

Tou první je otázka možné regulace ze strany panovníka. Zejména Karel z Lichtenštejna se domníval, že jeho knížecí hodnost ho opravňuje k tomu, aby experimentoval se svým erbem. Dobový názor asi nebyl jednotný. Původní svobodné právo volit si erb bylo postupně opouštěno. Panovník za patřičný poplatek poměrně ochotně uděloval, polepšoval a měnil erby svých poddaných. Pro srovnání můžeme uvést, že Karlův současník Albrecht z Valdštejna si nechal udělit erb jako vévoda frýdlantský, ale pak si rovněž vytvořil další variantu svého erbu.

Dne 7. dubna 1620 vydal Ferdinand II. dekret, ve kterém povolil Karlovi z Lichtenštejna a jeho bratřím použít erb vymřelého rodu rakouských Kuenringů. Opět to svědčí o důležitosti, která byla přikládána starobylým erbům. Udělování odumřelého erbu, který byl chápán jako léno spadlé na panovníka, bylo od 14. století právem, které panovníci realizovali písemnou formou.[20] Je zajímavé, že si Lichtenštejnové užívání jiných odumřelých erbů písemně udělit nenechali. Pokud je údaj z literatury, že se jednalo o dekret, a nikoliv listinu, správný, může to naznačovat, že se mohly vyskytovat jinak neznámé problémy s tímto aktem. Ferdinandův zásah ovlivnil vývoj lichtenštejnského erbu výrazněji, než by se na prvý pohled zdálo. Karel po jeho vydání ustoupil od svých heraldických kreací a nepřímo uznal panovníkovu autoritu. Zastavena tak byla jeho ojedinělá tendence zařazovat do rodového erbu znaky poddanských měst.[21]

Reakcí na dekret byla ražba z roku 1620, na níž je pod knížecí čepicí čtvrcený štít: prvé pole Kuenringové, druhé pole Lichtenštejn, třetí pole Opavsko a čtvrté pole Slezsko. Přísně vzato podle pravidel heraldické kurtoazie by měl být v prvém poli erb rodový. Rytci pečetidla nebo samotnému Karlovi z Lichtenštejna se zvolená kompozice asi zdála vhodnější z výtvarného hlediska.

V roce 1623 získal Karel z Lichtenštejna Krnovsko, což si vyžádalo změnu erbu.[22] Karel nebo jeho rádci tehdy postupovali jako zkušení heraldici. Erb Krnovska měl v té době za sebou krátkou historii. Opavští

20 Krejčík, Tomáš: *K problematice rozšíření erbovních listin v českém státě v 15. a na počátku 16. století.* In: Šouša, Jiří – Ebelová, Ivana (edd.): Inter laurum et olivam. Praha 2007 (= Acta universitatis Carolinae. Philosophica et historica. 2002, č. 1–2. Z pomocných věd historických, sv. 16), s. 221–226.

21 Už Karel Schwarzenberg vyslovil domněnku, že Karel z Lichtenštejna upustil od používání městských znaků *„patrně na pokyn moravské zemské vlády"*. Viz Schwarzenberg, Karel: *Heraldika čili Přehled její teorie se zřetelem k Čechám na vývojovém základě.* Doplňky a rejstřík. Premie IV. ročníku bulletinu Heraldika. Jílové u Prahy 1971, s. [8]. Jiří J. K. Nebeský však tuto hypotézu odmítl. Viz Nebeský, J. J. K.: *Znak Liechtensteinů,* s. 72 nn.

22 Jiří J. K. Nebeský datuje pátou etapu od roku 1622.

Přemyslovci jako vládci Krnovska se bez speciálního erbu prostě obešli. Erb pro toto knížectví vytvořili až Hohenzollerni. Vyšli ze znaku města Krnova a zvolili si v modrém poli tři zlaté lovecké trubky postavené do vidlice. Karel v tomto případě asi netoužil přiznat hohenzollernské variantě závaznost.[23] Proto byl přijat erb pozměněný: zlatá trubka v modrém poli, které bylo jako hrot vloženo mezi třetí a čtvrté pole erbu z roku 1620. Pole v podobě hrotu také umožňovalo umístění jen jedné figury.

Závěrečná kompozice je velmi vyvážená a ukazuje cestu, kterou Karel z Lichtenštejna od prvých pokusů až k této podobě urazil. Ukazuje jeho schopnost vytříbit si názor i vkus a přijmout řešení, které bylo prosto zbytečné honosnosti a vyhovovalo pravidlům heraldiky. Zvolené řešení je svým způsobem ve shodě s obrazem knížete jako znalce umění a dobového vkusu. Je přímo symbolické, že ona umírněná forma erbu se objevuje na dochovaných Karlových uměleckých předmětech a stavbách. Otevřenou necháváme otázku, zda to byl Karel sám, kdo proměny svého erbu navrhoval, či zda se poradil s některým z dobových znalců heraldiky.

Bratři Karel, Maxmilián a Gundakar z Lichtenštejna užili na rodinné smlouvě z roku 1608 pečeti, na níž byl rodový erb převýšen korunkou o pěti hrotech. Tu můžeme považovat za symbol hraběcího stavu. Bratři dostali od Rudolfa II. právo užívat titul vysoko- a blahorodý, což bylo oslovení vyhrazené hrabatům.[24] Klíčem k řešení mohou být Karlovy pečeti z roku 1609, které zahajují řadu jeho heraldických experimentů. Štít je rozdělen paprskovitě do sedmi polí a ve středu je uložen rodový erb. V dalších polích jsou znak Valtic, erb pánů z Hanau, znaky Prostějova, Úsova a Hustopečí, erb pánů z Wilfersdorfu a pánů z Mistelbachu. Takto erb dešifroval Gustav Wilhelm[25] a jeho pojetí převzal a jen částečně pozměnil Jiří J. K. Nebeský, ovšem Ivan Štarha k této interpretaci snesl výhrady.[26] Kompozice i tak působí jako dosti náhodná.

V témže roce si nechal Karel z Lichtenštejna zhotovit nový pečetní typář, tentokrát se štítem rozděleným do štenýře,[27] v jehož středu je erb rodinný. Osmi polí bylo dosaženo prostě tím, že znak Valtic byl rozdělen do dvou polí. Dá se tedy druhý typář chápat jako oprava předešlého; rozdělení do štenýře více odpovídalo heraldickým pravidlům.

---

23 Jezdeckou pečeť Jana Jiřího Krnovského viz in Fukala, Radek: *Jan Jiří Krnovský.* Stavovské povstání a zápas s Habsburky. České Budějovice 2005, s. 303–306.

24 Županič, Jan – Fiala, Michal – Stellner, František: *Encyklopedie knížecích rodů zemí Koruny české.* Praha 2001.

25 Wilhelm, Gustav: *Sichst hie diß Wappen abgemalt.* Die Entwicklung des fürstlichen Wappens. In: Oberhammer, Evelin (ed.): Der ganze Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit. Wien – München 1990, s. 204–212.

26 Nebeský, J. J. K.: *Znak Liechtensteinů*; týž: *Liechtensteinský příspěvek k moravské komunální heraldice (Hustopeče, Prostějov, Úsov, Valtice).* Jižní Morava 37, 2001, s. 300–304; Štarha, Ivan (rec.): *Jiří J. K. Nebeský: Lichtensteinský příspěvek k moravské komunální heraldice.* Genealogické a heraldické informace, 2001, s. 100.

27 Štenýř je rozdělení štítu čtvrcením a kosmým čtvrcením do osmi polí.

Jak se proměny Karlova erbu projevily na mincích? Známe razidlo připravené již roku 1606, na jehož rubu byl nezměněný rodový erb, ale tehdy k ražbě nedošlo. Zahájení ražby aktualizovalo potřebu zvolit vhodnou heraldickou kompozici. Řešením bylo několik variant.

Symbolicky lze začít tříkrejcarem z roku 1614, který na rubu nese pod knížecím kloboukem původní erb rodu. Jiný tříkrejcar z téhož roku má na rubu dva prohnuté štítky s erbem rodu a znakem Opavska pod korunou. V další variantě měl tříkrejcar ve štítě slezskou orlici, která na prsou nesla dva štíty, pravý s erbem rodovým, levý se znakem Opavska. Na štítě spočívá knížecí čepice a celková kompozice je velmi prestižní. Podobnou najdeme u Albrechta z Valdštejna (který nechal na prsa frýdlantské orlice vložit čtvrcený štít Valdštejnů, což mu umožňovalo císařovo erbovní privilegium), a lze se tedy domnívat, že se jednalo o obecnější trend. Lichtenštejnova ražba z roku 1614 byla současně velmi podobná mincím panovníka, na nichž byl císařský orel s dynastickým erbem na prsou. Jen tušíme, že to mohlo vést ke kritice. Je ovšem možné, že na malé ploše mince se kompozice vytvářela obtížně.

Tříkrejcary se od roku 1615 vrátily k pojetí, kdy se na rubní straně pod knížecí čepici objevily dva k sobě nakloněné štítky s erbem Lichtenštejnů a znakem Opavska.[28] Podobné seskupování erbů v mincovním poli nebylo ojedinělé, což lze doložit tím, že podle stejného modelu kombinoval svůj rodový erb s erbem olomouckého biskupství na svých ražbách i kardinál Ditrichštejn.

Na tolaru z roku 1614 byla zvolena další kompozice, která byla honosnější. Pod knížecí korunou byl složitý hlavní štít, v jehož středu byl umístěn štítek. V něm byla situována slezská orlice, která na prsou nesla štítek Opavska a Lichtenštejnů. V osmi polích hlavního štítu (paprsčitě děleného) byly znak Valtic, erby pánů z Wilfersdorfu, z Hanau, z Boskovic a z Vlašimi a znaky Hustopečí, Úsova a Mistelbachu.[29]

Karel z Lichtenštejna zemřel v roce 1627 a jeho nezletilý nástupce Karel Eusebius si zvolil novou heraldickou prezentaci. Jeho erb byl čtvrcený, přičemž mezi třetí a čtvrté pole byla vložena špice se znakem Krnovska. V prvém poli byl erb Kuenringů, druhé bylo čtvrcené, přičemž v prvním a čtvrtém poli se nacházel erb Lichtenštejnů, v druhém pánů z Boskovic a v třetím pánů z Hanau. V třetím poli byl umístěn znak Opavska a ve čtvrtém Slezska. Karel Eusebius tedy vyšel z erbu svého otce a v druhém poli ho rozmnožil o erb pánů z Hanau a z Boskovic. Užití erbu pánů z Hanau není v literatuře hodnověrně objasněno, ovšem erb Boskoviců byl erbem jeho matky.

---

28 Holečková, Zuzana: *České, moravské a slezské mince 10.–20. století.* Národní muzeum – Chaurova sbírka nevládní tolarové ražby. Sv. 1. Ražby slezských knížectví. Praha 2010, s. 163–166.

29 V letech 1614–1615 vrcholily Karlovy heraldické experimenty, jak ukazuje návrh jeho standarty nebo erb, který byl namalován do památníku Izajáše Jesenského.

Když dosáhl Karel Eusebius z Lichtenštejna v roce 1632 plnoletosti, byl erb znovu upraven: ve středu čtvrceného štítu byl umístěn původní erb rodu, v polích hlavního štítu byly erby Kuenringů (první) a Boskoviců (druhé) a znaky Opavska (třetí) a Slezska (čtvrté) a v hrotu mezi třetím a čtvrtým polem znak Krnovska.

Jeho opavské mince však nesou jinou variantu. Pod knížecí čepicí byl umístěn čtvrcený štít, v jehož prvním poli byl erb Kuenringů, v druhém Lichtenštejnů, v třetím znak Opavska a ve čtvrtém Slezska. Mezi třetím a čtvrtým polem byl pak situován hrot se znakem Krnovska. Je to varianta, kterou užíval kníže Gundakar, poručník nezletilého synovce.[30]

Vracíme se zpět k třem bratřím. Maxmilián užíval čtvrcený štít (Kuering, Lichtenštejn, Opavsko a Slezsko, ve špici mezi třetím a čtvrtým polem Krnovsko). Gundakar, poslední z bratří, si zvolil erb, který přežil staletí dodnes. Jde o čtvrcený štít, mezi jehož třetí a čtvrté pole je vložen znak Krnovska. Ve středním štítě je umístěn původní erb rodu, v prvém poli znak Slezska, v druhém erb Kuenringů, v třetím znak Opavska a ve čtvrtém Rietbergu.[31]

Než se vrátíme k našemu numismatickému tématu, můžeme upozornit na heraldickou výzdobu zdi barokního dvora zámku v Moravském Krumlově. Zeď je prolomena pěti branami, z nichž některé byly slepé zřejmě od samého počátku. Každá je z vnitřní strany ozdobena jednou částí ustáleného lichtenštejnského erbu. Symbolika je zřejmá: všechny cesty vedou do rodových držav. Současně tato výzdoba ukazuje, jak byly erby integrální, stále znova promýšlenou součástí reprezentace a sebereprezentace.

Opavskou mincovnu zavřel zásah Ferdinanda II. v roce 1629. Pravděpodobně využil oslabení rodu po smrti Karla z Lichtenštejna a císařův příkaz ochotně nařídil patentem František z Ditrichštejna, který tak získal cenný bod ve svém pomyslném soupeření s lichtenštejnským rodem. Vpád dánských vojsk[32] a další události souhrnně zapříčinily, že opavská mincovna již znovu otevřena nebyla. Mincovní právo přešlo na gundakarovskou linii rodu. Mincovního práva využil Josef Jan Adam a nechal své mince razit ve vládní vídeňské mincovně. Postupoval tak stejně jako jiné soukromě mincující rody v českých zemích. Ovšem tlak císařské komory, která viděla v soukromých ražbách zdroj méně hodnotných mincí, byl trvalý a koncepční.

O rozsahu mincovní činnosti se dochovalo několik zpráv. Josef Jan Adam nechal v roce 1728 razit desetidukát a v roce 1729 dukát. Ze stříbr-

30 Holečková, Z.: *České, moravské a slezské mince*, s. 167–168. Takto erb interpretoval již Nebeský, J. J. K.: *Znak Liechtensteinů.*

31 Krejčík, Tomáš: *Po stopách erbu Liechtensteinů.* In: Kordiovský, Emil et al.: Městečko Lednice. Lednice 2004, s. 203–207.

32 Orlita, Zdeněk: *Dánské mince ve světle lichtenštejnských výslechových protokolů.* Zhodnocení dosavadního stavu znalostí. In: Štefan, Jan – Onderka, Tomáš (edd.): Peníze v proměnách času. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, s. 17–22.

Obr. 3: Josef Jan Adam z Lichtenštejna (1690–1732), Vídeň, tolar 1728 (Numismatické oddělení Moravského zemského muzea; foto Numismatické oddělení Moravského zemského muzea)

ných mincí to byl tolar a půltolar s vročením 1728 a 1729. V případě ražeb z roku 1729 máme k dispozici i informace o počtu ražených kusů: 810 tolarů a 1 045 půltolarů. Kníže Josef Václav nechal razit tolary a půltolary datované roku 1758 a víme, že razidla byla využívána i v dalších letech. V roce 1765 bylo raženo 144 dukátů, 500 tolarů a 500 půltolarů a následně ještě 200 tolarů a 400 půltolarů. Za dalších třicet let, v roce 1778, nechal František Josef (1772–1781) vyrazit dukáty, tolary, půltolary a dvacetikrejcary, a zareagoval tak na změny, které přinesla tzv. konvenční měna.

Získání moderní suverenity v roce 1805 zajistilo Lichtenštejnům i to, že se jejich země později (roku 1857) zařadila mezi ty, které zavedly spolkovou měnu, čehož využili v roce 1862 ražbou spolkového tolaru. Literatura uvádí, že bylo raženo 1 920 kusů.[33] Vznik korunové měny v Rakousku-Uhersku v roce 1892 oživil zájem rodu o mincovní otázky a dokladem toho jsou zlaté a stříbrné mince ražené v souladu s rakousko-uherskou měnou. Raženy byly pětikoruny a koruny ročníků 1900, 1904, 1910 a 1915. V roce 1912 a 1915 byla řada nominálů rozšířena i o dvoukoruny. Mince byly raženy ve Vídni a počet kolísal od 5 000 kusů (pětikoruna z roku 1900) do 75 000 kusů (koruna z let 1904 a 1915).[34]

V roce 1924, kdy se rakouská republika stále potýkala s inflací, byla dohodnuta měnová unie se Švýcarskem a portrét Jana II. se objevil na třetím typu nominálu – na francích. Pětifranky, dvoufranky, franky a půlfranky byly raženy v mincovně v Bernu v rozsahu 15 000 až 60 000

33 Polívka, E.: *Mincovní památky*, s. 56.
34 Tamtéž, s. 56–57.

kusů. Bernské ražby napodobovaly svým vzhledem ražby korunové. Nelze se zbavit dojmu, že emise mohla vzniknout jako snaha uspokojit rostoucí sběratelský trh. V pozdějších letech byla totiž část mincí v bernské mincovně opět roztavena. Jako příklad uvádíme, že z 30 000 kusů půlfranků bylo roztaveno 14 255 kusů,[35] což nepochybně zvýšilo sběratelskou hodnotu nezničených exemplářů. Lichtenštejnské mince zachovávaly uniformní ráz, na líci portrét knížete, na rubu jeho erb.

Jinou kapitolu představují lichtenštejnské medaile. Otázkou je, proč dějiny rodu dokumentuje tak málo medailí. Karel z Lichtenštejna jako současník medailérů na Rudolfově dvoře zůstal k tomuto médiu netečný a jeho následovníci tuto tendenci příliš nenarušili. Jeho umělecké zájmy zřejmě možnosti, které medaile pro osobní nebo rodovou reprezentaci nabízely, nezahrnovaly. V pomyslném mincovním kabinetu rodu najdeme jen několik medailí z 18. století. Jejich smysl odpovídá dobovému pojetí medailí jako dějin psaných v kovu, a připomínají tedy významné události ze života členů rodu: sňatky, narození a úmrtí. Asi nejzajímavější jsou ty, na nichž diamant na kovadlině odolává ranám kladívek, až jiskry létají. Hesla *„Semper constans“* nebo *„Virtute eluditur icius“*[36] připomínají pevnost tohoto jasného kamene (lichten Stein) jako symbolu rodových ctností. Dal je v roce 1758 razit ve dvou variantách kníže Josef Václav a jejich autorem byl mnichovský rytec Franz Andreas Schega.[37] Kníže Josef Václav inicioval pak v roce 1773 ražbu medaile u příležitosti zřízení památníku ve vídeňské zbrojnici. Tato medaile byla prací vídeňského rytce Antona Widemanna (Witemana).[38]

Zajímavé medailérské památky připomínají Marii Terezii († 1772), dceru Jana Adama. Jako manželka savojského vévody Emanuela se zasloužila o založení Savojské rytířské akademie ve Vídni roku 1749. Kněžna předala vedení akademie piaristům, ale sama zasahovala do jejího života.[39] Událost připomíná litá stříbrná medaile s jejím portrétem, nesoucí na líci pouze nápis s udáním letopočtu *„IM IAHR MDCCXLIX“*, a podle Alexandra Missonga byla určena členům rodu. Druhá medaile s jejím portrétem na líci zobrazuje na rubu sedící Palladu Athénu s atributy věd, umění a války a opisem *„VIRTUTE ET MERITIS“* naznačuje, že byla zamýšlená jako záslužná. Vytvořil ji Mathias Donner, asi nejslavnější vídeňský rytec té doby.[40] Ve vztahu k 19. stoletím lze pak upozornit na knížete Rudolfa

35 Tamtéž, s. 58.
36 Toto heslo se vyskytuje již na slavnostní halapartně z roku 1632, tedy z doby Karla Eusebia. Viz Nickel, Helmut – Pyhrr, Stuart W. – Tarassuk, Leonid: *The Art of Chivalry*. New York 1982, s. 127.
37 Missong, A.: *Die Münzen*, s. 177, č. 156–162, odražky ve stříbře a dalších kovech.
38 Tamtéž, s. 179, č. 165.
39 Cerman, Ivo: *Šlechtická kultura v 18. století*. Filozofové, mystici, politici. Praha 2011, s. 116–117. Zde jsou uvedeny i další souvislosti.
40 Missong, A.: *Die Münzen*, s. 173–174.

z Lichtenštejna (1833–1888). Ten byl zvěčněn na plaketě o rozměrech 63 × 81 mm, kterou vytvořil přední vídeňský medailér Stefan Schwartz.[41]

To už souvisí s poněkud širší otázkou knížecí sbírky mincí a medailí. Zprávy o ní v literatuře nejsou hojné a tato kapitola sběratelských zájmů musí být teprve napsána. Kníže Jan II. byl asi nejvýznačnějším členem rodu, který měl numismatické zájmy. I proto je zvěčněn na několika medailích.

V roce 1908 byla ražena medaile k 50. výročí vlády knížete Jana II. Jejím autorem byl Ludwig Hujer (* 20. 7. 1872 v Jizerce u Frýdlantu, † 25. 10. 1968 ve Vídni), jeden z řady německých medailérů ze Sudet.[42] Tentýž autor vytvořil v roce 1910 medaili k 70. narozeninám knížete. Objednala ji Österreichische Gessellschaft für Münz- und Medaillenkunde, jejímž protektorem kníže byl. V roce 1913 se v Krnově konaly V. slezské zemské střelby. Kníže se stal jejich patronem, a proto medaile ražená u této příležitosti nese jeho portrét. Medaile vznikla v ateliéru Hanse Schaefera (Schäfra), který se narodil v moravském Šternberku 13. února 1875. Po studiích ve Vídni u tamějších předních medailérů pracoval často pro moravské a slezské zákazníky, mezi něž patřily i střelecké společnosti.[43] Není bez zajímavosti, že medaile zachycuje podobu střeleckého domu v Krnově, který projektoval Leopold Bauer.

Ve 20. století byly medaile příležitostně využívány pro reprezentaci rodu. Uvádíme některé z nich, aniž se pokoušíme o úplnost výkladu těchto ražeb. Kníže František Josef II. byl připomenut nedatovanou medailí, která byla ražena v roce 1966 ve Vídni u příležitosti jeho 60. narozeninám a jejímž autorem byl Kurt Bodlak.[44] Lícní stranu zdobí hlava jubilanta, na rubu obklopuje erb knížete jedenáct erbů lichtenštejnských obcí. Vzdáleně to můžeme připomínat heraldické experimenty Karla z Lichtenštejna. V následujícím roce byla ražena medaile u příležitosti svatby tehdejšího korunního prince, dnešního panovníka Hannse Adama, a hraběnky Marie Kinské, vídeňských autorů Kurta Bodlaka a Alfreda Zierlera.[45]

Stručný přehled lichtenštejnských ražeb připomenul jejich místo mezi ostatními mincujícími rody. Za Karla z Lichtenštejna ražba mincí mohla přinášet určitý zisk, ovšem ražby 18. století jsou již zcela reprezentační.

---

41 Haimann, Petr: *Slovník autorů a zhotovitelů mincí, medailí, plaket, vyznamenání a odznaků se vztahem k Čechám, Moravě, Slezsku a Slovensku (1505–2005).* Praha 2006, s. 421–422.

42 Haimann, Petr – Krejčík, Tomáš: *Medailéři německého původu v českých zemích.* In: Štefan, Jan – Onderka, Tomáš (edd.): Peníze v proměnách času. Sv. 2. / Money in Metamorphosis of Time. Vol. 2. / Geld im Wandel der Zeit. Bd. 2. Ostrava 2000, s. 121–128; Haimann, P.: *Slovník autorů a zhotovitelů mincí,* s. 169–171.

43 Tamtéž, s. 411–412.

44 Kurt Bodlak převzal v roce 1977 vedení ryteckého oddělení Státní mincovny (Hauptmünzamt) ve Vídni. Schulz, Karl: *Kurt Bodlak – 60 Jahre alt.* Mitteilungen der Österreichischen Numismatischen Gesellschaft 24, 1984, s. 100. V roce 1984 jej ve vedení rytců vystřídal právě Alfred Zierler, který byl penzionován v roce 1993.

45 Polívka, E.: *Mincovní památky,* s. 58–59.

V poměrně krátké době vznikly v Opavě ražby dukátu a jejich násobků, tolarů a jejich násobku, což odpovídá našim představám o ražbě mincí jako prostředku rodové reprezentace. Můžeme k tomu podotknout, že opavské mince, na kterých najdeme několik variant Karlova erbu, se staly vhodným médiem pro Karlovo experimentátorství v tomto směru. Tyto heraldické, sfragistické nebo vexilologické snahy jsou dokladem Karlovy promyšlené, takřka každodenní snahy o zviditelnění rodu.

Všechny ražby v letech 1629 až 1915 vznikaly ve vídeňské mincovně. Mince ražené po roce 1857 dokumentují snahu knížat alespoň formálně se přihlásit k dobovým mincovním uniím a vyjádřit svou svrchovanost.

Die Liechtenstein auf ihren Münzen, Medaillen und Wappen
Zwischen Kunst und Kommerz

Zu Lebzeiten Karls von Liechtenstein wusste man von der Verbreitung privater Prägungen auf dem Territorium des böhmischen Staates und Karl hatte unzweifelhaft Interesse an einer Steigerung des Familienprestiges auch in dieser Richtung. Die Liechtenstein zählten zu den sog. neuen Fürsten, deren Rechte jedoch im Vergleich zu den Reichsfürsten in vielfacher Hinsicht begrenzt waren. Da die Urkunden, die die Empfänger und deren Familien in den Fürstenstand erhoben, keine Einschränkung fürstlicher Rechte bedeuteten, mussten die neuen Fürsten sich um einen anderen Typus von Privilegien kümmern, der die konkreten Rechte definieren konnte. Ein geeignetes Instrument für die Erhöhung des Familienprestiges bedeutete der Erwerb von Palatinatsrechten. Als deren Bestandteil gewann Karl von Liechtenstein im Jahre 1607 auch das Münzrecht und er legte sich mehrere Prägeeisen zu, die sich erhalten haben. Nicht bekannt ist jedoch, ob diese wirklich Verwendung fanden. Das Anwachsen des Familienbesitzes und die Verbesserung des Titels veranlassten Karl von Liechtenstein und seine Brüder zu Veränderungen der heraldischen Symbolik des eigenen Geschlechts und die Prägung von Münzen stellte mit Blick auf die Notwendigkeit, eine geeignete heraldische Komposition zu wählen, einen weiteren Grund für Aktivitäten dieser Art dar.

Erstmals begann Karl von Liechtenstein in Troppau im Jahre 1614 Münzen prägen zu lassen. Die Münzunternehmer konnten bestimmen, wann sich eine Münzprägung rentieren würde. Bereits im Verlaufe des 16. Jahrhunderts wurden qualitativ hochwertige Talermünzen zur Ware. Zahlreiche Münzstätten kauften nämlich hochwertige Münzen, die dann in kleinen Prägungen umgearbeitet wurden und dabei einen geringeren Silbergehalt aufwiesen. Auf Karls Troppauer Prägungen, zu denen Dukaten und deren Vervielfältigungen sowie Taler, deren Vervielfältigungen und Teile gehörten, finden wir das Monogramm der Münzmeister Burkhard Hase, Johann Ziesler und Christoph Cantora. In Troppau wurden auch unter Karl Eusebius Münzen geprägt, allerdings ließ Ferdinand II. im Jahre 1629 die Troppauer Münze schließen. Der letzte Repräsentant der karolinischen Linie, Johann Adam Andreas, ließ bereits keine Münzen mehr prägen, seinen Namen erwähnen lediglich einige Medaillen. Das Münzrecht nutzte dann wieder Josef Johann Adam von Liechtenstein, der seine Münzen in der Wiener staatlichen Münze prägen ließ. Er verhielt sich dabei genau wie andere private münzprägende Familien in den böhmischen Ländern. Der Druck der Kaiserlichen Kammer jedoch, die in den privaten Prägungen eine Quelle für weniger wertvolle Münzen sah, erwies sich als dauerhaft und konzeptionell. Die Entstehung der Kronenwährung in Österreich-Ungarn im Jahre 1892 belebte das Interesse der Liechtensteiner an Münzfragen, ein Beleg hierfür sind die Gold- und Silbermünzen, die im Einklang mit der österreichisch-ungarischen Währung geprägt wurden.

Ein anderes Kapitel bilden die liechtensteinischen Medaillen, deren Themen bedeutende Ereignisse in der Geschichte der Fürstenfamilie versinnbildlichen. Diese wurden vornehmlich im 18. Jahrhundert geprägt, die Liechtenstein führen jedoch diese Tradition bis in die Gegenwart fort.

ČASOPIS MATICE MORAVSKÉ
Supplementum 5/2013

Vydala Matice moravská
K vydání připravili Tomáš Knoz a Peter Geiger
Vedoucí redaktor Jiří Malíř
Zástupce vedoucího redaktora Libor Jan
Výkonný redaktor Pavel Pumpr
Technický redaktor supplementa Jan Dvořák
Překlady: Thomas Krzenck (do němčiny), Pavel Mašarák (z němčiny), Petra Melicharová (do angličtiny), Petra Sojková (z němčiny)

Adresa redakce: 602 00 Brno, A. Nováka 1, Česká republika
e-mail: matice@phil.muni.cz
Vytisklo: Reprocentrum, a. s., Blansko
© Matice moravská, Brno 2013

ISSN 0323-052X
ISBN 978-80-87709-01-6