



Hans Hesse

PAŠIJOVÝ CYKLUS

**Z KOSTELA NAROZENÍ PANNY MARIE
V ROUDNICI NAD LABEM**

DER PASSIONSZYKLUS

**AUS DER MARIENKIRCHE
IN RAUDNITZ**



*Detail obrazu Ukřižování
Kreuzigung, Detail*

Hans Hesse

PAŠIJOVÝ CYKLUS Z KOSTELA NAROZENÍ PANNY MARIE
V ROUDNICI NAD LABEM

DER PASSIONSZYKLUS AUS DER MARIENKIRCHE
IN RAUDNITZ

16. 12. 2010–6. 2. 2011

**Galerie moderního umění
v Roudnici nad Labem**

**Galerie moderner Kunst
Roudnice nad Labem**

*Výstava je součástí oslav 100. výročí založení Galerie moderního umění
v Roudnici nad Labem, nad níž převzali záštitu hejtmanka Ústeckého kraje
Jana Vaňhová a starosta města Roudnice nad Labem Josef Bakeš.*

*Die Ausstellung ist Teil der Feierlichkeiten anlässlich des 100. Gründungsjubiläums
der Galerie für moderne Kunst in Roudnice nad Labem,
das unter der Schirmherrschaft der Hauptmännin für die Region Ústí,
Frau Jana Vaňhová, und des Bürgermeisters der Stadt Roudnice nad Labem,
Herrn Josef Bakeš, steht.*

Výstavu podpořilo Ministerstvo kultury České republiky.

*Die Ausstellung wird unterstützt durch das Ministerium für Kultur
der Tschechischen Republik.*

*Pořadatelé výstavy děkují Římskokatolické farnosti Roudnice nad Labem
za laskavé zapůjčení exponátů.*

*Die Veranstalter der Ausstellung danken der römisch-katholischen Pfarrgemeinde
von Roudnice nad Labem für die generöse Leihgabe der Exponate.*

*Pořadatelé výstavy děkují firmě Milos s. r. o. za návrh a zhotovení konstrukce
pro instalaci výstavy.*

*Die Veranstalter der Ausstellung danken der Firma Milos s.r.o. für Entwurf
und Anfertigung der Installationskonstruktion.*

Realizaci katalogu výstavy podpořilo Město Roudnice nad Labem.

*Die Realisation des Ausstellungskatalogs wurde von der Stadt Roudnice nad Labem
gefördert.*



**Pašijový cyklus z kostela
Narození Panny Marie
v Roudnici nad Labem**

**Der Passionszyklus
aus der Marienkirche
in Raudnitz**



*Detail obrazu Bičování
Geißelung Christi, Detail
◀ Detail obrazu Poslední večeře
◀ Das Letzte Abendmahl, Detail*



*Detail obrazu Olivetská hora
Christus am Ölberg, Detail*

Malíř Hans Hesse a Roudnický oltář

Historické předpoklady

V severozápadních Čechách se dochoval zejména z let 1490–1550 velmi bohatý soubor deskové malby. Tato oblast byla od osmdesátých let 15. století až hluboko do 16. století svázána hospodářsky i kulturně se Saskem.¹ Rozvoj pozdně gotického umění v Sasku² bezprostředně souvisí s rozvojem těžby v Krušných horách. Ve Freiberku, založeném v roce 1168, se začala těžit ruda již ve 14. století, avšak k největšímu rozmachu těžby v Krušnohoří, především stříbra, cínu, mědi a kamence, a tím také ke vzniku nových hornických měst, dochází od padesátých let 15. století.³ Na české straně je v letech 1438–1440 založeno pod patronací oseekého kláštera město Horní Krupka. Od druhé poloviny 15. století se na saské straně vedle Freiberku rozvíjejí města jako Altenberg, Zwickau (Cvikov), Chemnitz (Kamenice), Schneeberg, Annaberg-Buchholz či Marienberg (1521). Na české straně získal dominantní postavení mezi horními městy na počátku 16. století Šliky založený Jáchymov. Největší zásluhy na rozvoji horních měst na saské straně měl vládnoucí rod Wettinů. Papež Pius II., který potřeboval finance na válku s Turky, si v roce 1460 nárokoval monopol na těžbu kamence v Sasku a v Čechách. S dolováním, které bylo složitým technologickým procesem, šlo v ruku v ruce i právo. V roce 1464 je v Horní Krupce, kterou v roce 1487 získali páni ze Schönburgu-Glauchau, kodifikováno horní právo. Horníci přicházejí do Krušných hor především z Bavorska. Rozmach krušnohorských dolů umožnil Wettinům budovat od roku 1471 v Míšni nový velice nákladný hrad – Albrechtsburg. Vedle Wettinů vyvíjejí velkou aktivitu, a to i na české straně, páni z Dohny. V roce 1485 si Wettinové Ernst a Albrecht rozdělili majetek, a vznikají tak dvě rodové větve, albertinská s rezidencemi ve Wittenbergu, Torgau a Výmaru, jež se stane později ochráncem reformace, a ernestinská se sídlem v Drážďanech, která zůstane věrná Římu.

Charakter umělecké tvorby ovlivňovaly i náboženské poměry na severozápadě Čech. Utravvistický kazatel Jan Bechyňka poukazoval

Der Maler Hans Hesse und der Raudnitzer Altar

Historische Voraussetzungen

In Nordwestböhmen hat sich ein sehr reiches Ensemble an Tafelmalereien erhalten, insbesondere aus dem Zeitraum 1490–1550. Von den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts an bis tief hinein ins 16. Jahrhundert war dieses Gebiet wirtschaftlich und kulturell mit Sachsen verbunden.¹ Die Entfaltung der spätgotischen Kunst in Sachsen² hängt unmittelbar mit der Entwicklung des Bergbaus im Erzgebirge zusammen. In Freiberg, einer Stadtgründung von 1168, begann man Eisenerz bereits im 14. Jahrhundert abzubauen, doch den größten Aufschwung, insbesondere die Förderung von Silber, Zinn, Kupfer und Alaun, erlebt der Bergbau im Erzgebirge erst von den 1450er Jahren an.³ Damit verbunden war auch die Entstehung neuer Bergstädte. Auf böhmischer Seite wird in den Jahren 1438–1440 unter dem Schutz des Klosters Ossegg (Osek) die Bergstadt Obergrauen (Horní Krupka) gegründet. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickeln sich auf sächsischer Seite neben Freiberg Städte wie Altenberg, Zwickau, Chemnitz, Schneeberg, Annaberg-Buchholz oder Marienberg (1521). Auf böhmischer Seite nahm zu Beginn des 16. Jahrhunderts unter den Bergstädten das von den Schlicks gegründete Joachimsthal eine dominierende Stellung ein. Die größten Verdienste bei der Entwicklung der Bergstädte auf sächsischer Seite hatte das Herrschergeschlecht der Wettiner. Papst Pius II., der für seinen Türkenkrieg finanzielle Mittel benötigte, beanspruchte 1460 das Monopol der Alaungewinnung in Sachsen und Böhmen. Hand in Hand mit dem Bergbau, der einem komplizierten technologischen Prozess unterworfen war, ging auch das Recht. 1464 wird in Obergrauen (Horní Krupka), das 1487 in den Besitz der Herren von Schönburg-Glauchau gelangt, das Bergrecht kodifiziert. Die Bergleute, die ins Erzgebirge kommen, stammen überwiegend aus Bayern. Der Aufschwung der erzgebirgischen Gruben ermöglichte es den Wettinern, ab 1471 in Meißen eine neue und sehr kostspielige Burg zu bauen: die Albrechtsburg. Außer den Wettinern sind es die Herren der Stadt Dohna,

v prvním desetiletí 16. století na to, že „německé kraje“, tedy místa s převahou německého obyvatelstva, zůstávala věrná katolické církvi, zatímco obyvatelstvo české národnosti se v převážné většině hlásilo k utrakvismu. Na Klaudiánově mapě Čech z roku 1518, jejíž nejznámější a nejzachovalejší tištěný exemplář pochází z biskupské rezidence v Litoměřicích (dnes ve Státním oblastním archivu v Litoměřicích), byla katolická města označena klíči sv. Petra, utrakvistická pak kalichem. Jako katolická jsou zde uvedena téměř všechna velká severočeská královská města: Ústí nad Labem, Most, Kadaň, poddanská Bílina, Chomutov, Krupka, Děčín, Budyně. Baštami katolicismu na severu Čech byly na přelomu 15. a 16. století cisterciácký klášter v Oseku a klášter observantů v Kadani. Není jisté náhoda, že nejstarší zprávy o poutích v Čechách máme právě ze severu Čech (Bohosudov, Hejnice). Ke katolické církvi se v severozápadních Čechách hlásily velké rody jako Lobkovicové, Fictumové (Vitzthumové), či páni z Weitmile. Kalich vyznávalo obyvatelstvo královských měst: Žatce, Loun, Litoměřic a poddanských Teplíc. Složitost a nejednoznačnou hranici obou konfesí ukazuje situace v Litoměřicích a na Ústecku. K zásadní náboženské proměně v severozápadních Čechách došlo po roce 1517 pod vlivem luterské reformace šířící se ze Saska. Ta postupně zvítězila ve městech s převážně německým obyvatelstvem (např. Jáchymov či Most), zatímco česká města zůstala věrná utrakvismu.

Jak již bylo řečeno v úvodu, převážná část malířských památek z oblasti severozápadních Čech, a platí to i o sochařství, byla vytvořena v letech 1490–1550, tedy v době, kdy díky hornímu podnikání v Krušných horách bohatnou severočeská města, která udržují čilé obchodní styky s městy v Sasku. Vedle svazků hospodářských se rozvíjejí velmi úzké vazby k saské umělecké produkci, zejména pak k tvorbě Lucase Cranacha st. a jeho dílny (Mistr I. W., nástěnné malby v kostele Čtrnácti svatých Pomocníků v Kadani, zaniklý rodokmen pánů z Bünau na děčínském zámku). Ve vzácných případech, jako v bohatém horním městě Jáchymově, byla objednáвана originální díla z ruky samotného Lucase Cranacha st. a jeho syna Lucase Cranacha ml. (oltář v kostele sv. Jáchyma v Jáchymově). Nelze však opominout ani ostatní umělecké vlivy, jako v případě Mistra Litoměřického oltáře uměleckou produkci po-

die auch auf böhmischer Seite außerordentlich aktiv sind. 1485 teilen sich die Wettiner Ernst und Albrecht ihren Besitz, und es entstehen zwei Linien dieses Geschlechts: die albertinische mit Residenzen in Wittenberg, Torgau und Weimar – diese Linie sollte später zum Beschützer der Reformation werden – und die ernestinische mit Sitz in Dresden, welche Rom gegenüber treu bleibt.

Der Charakter des Kunstschaffens wird auch von den religiösen Verhältnissen in Nordwestböhmen beeinflusst. Der utraquistische Prediger Jan Bechyňka wies im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts darauf hin, dass die „deutschen Kreise kraje“, also Orte mit überwiegend deutscher Einwohnerschaft, der katholischen Kirche treu blieben, während Einwohner tschechischer Nationalität sich überwiegend zum Utraquismus bekannten. Auf Klaudians Böhmen-Karte von 1518, deren bekanntestes und besterhaltenes gedrucktes Exemplar aus der bischöflichen Residenz in Leitmeritz (Litoměřice) stammt (heute im dortigen Staatlichen Gebietsarchiv/Státní oblastní archiv), waren die katholischen Städte mit dem Schlüssel des hl. Peter gekennzeichnet, die utraquistischen aber mit einem Kelch. Als katholisch sind hier fast alle großen nordböhmisches königlichen Städte angeführt: Aussig (Ústí nad Labem), Brüx (Most), Kaaßen (Kadaň), das untertänige Bilin (Bílina), Komotau (Chomutov), Graupen (Krupka), Tetschen (Děčín), Budin an der Eger (Budyně nad Ohří). Bastionen des Katholizismus im Norden Böhmens waren an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert das Zisterzienserkloster in Ossegg und das Observantenkloster in Kaaßen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass wir die ältesten Nachrichten über Wallfahrten in Böhmen gerade aus Nordböhmen haben (Mariaschein/Bohosudov, Haindorf/Hejnice). Zur katholischen Kirche bekannten sich in Nordwestböhmen große Familien wie die Lobkowitz, die Vitzthum oder die Herren von Weitmühl. Zum Kelch bekannten sich die Einwohner der königlichen Städte Saaz (Žatec), Laun (Louny), Leitmeritz (Litoměřice) und das untertänige Teplitz (Teplice). Wie kompliziert es zwischen beiden Konfessionen sein konnte und wie fließend die Grenzen zwischen den Konfessionen waren, zeigt die Situation in den Regionen Leitmeritz und Aussig. Zu einer grundlegenden Änderung der konfessionellen Verhältnisse in Nordwestböhmen kam es nach 1517 unter dem

dunajské školy; zde je ovšem legitimní otázka po původní provenienci Litoměřického oltáře. Podobně jako v západních Čechách (sochy Mistra Týneckého Zvěstování), tak i v Čechách severozápadních se setkáváme s „masovou produkcí“, kterou reprezentuje Mistr Slavětínského oltáře, jenž byl eklektikem pracujícím často podle grafických předloh (Albrecht Dürer, Lucas Cranach st.).

Od sedmdesátých let 15. století se některá severočeská města obracela s objednávkou uměleckých děl do Saska. Tak například v roce 1465 město Krupka objednalo oltářní desku u malířů Heinricha a Hanse Münzerových⁴ v saském Freibergu a v roce 1471 se objevuje v Kadani malíř Jan z Plavna.⁵ Naopak malíři z Kadaně, jako například Hans Frank (1515–1524),⁶ spolupracovali na výzdobě kostela sv. Anny v Annaberg-Buchholz.

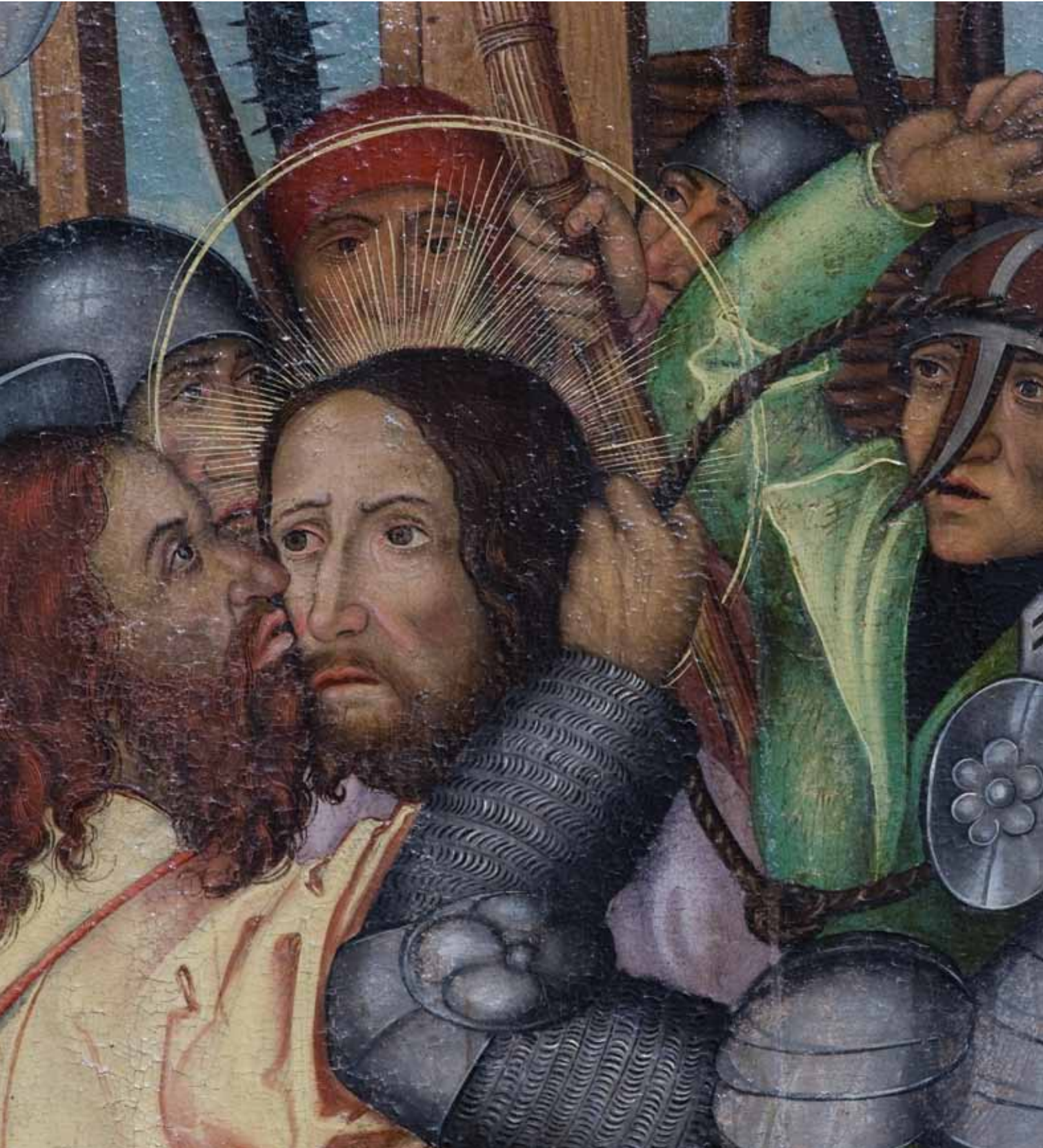
Einfluss der lutherischen Reformation, die sich von Sachsen aus verbreitete. Sie siegte allmählich in Städten mit überwiegend deutscher Bevölkerung (beispielsweise St. Joachimsthal oder Brüx), während die tschechischen Städte dem Utraquismus die Treue hielten.

Wie eingangs schon gesagt, entstand der überwiegende Teil der Bilddenkmäler aus dem Gebiet Nordwestböhmens – und dies gilt gleichermaßen von der Skulptur – in den Jahren 1490–1550, also in einer Zeit, da die nordböhmischen Städte, die mit Städten Sachsens rege Handelsbeziehungen unterhielten, dank dem Bergbau reich wurden. Außer Handelsbündnissen entwickeln sich sehr enge Beziehungen zur sächsischen Kunstproduktion, insbesondere dann zum Schaffen Lucas Cranachs des Älteren und seiner Werkstatt (Meister I. W., Wandmalereien in der Kirche der Vierzehn hl. Nothelfer in Kadaden, der erloschene Stammbaum der Herren von Büchau auf Schloss Tetschen). In seltenen Fällen, wie etwa in der reichen Bergstadt St. Joachimsthal, wurden Originalwerke direkt bei Lucas Cranach d. Ä. und seinem Sohn Lucas Cranach d. J. bestellt (Altar in der Joachimskirche in St. Joachimsthal). Freilich sind auch die anderen künstlerischen Einflüsse nicht zu übersehen, wie etwa die Kunstproduktion der Donaueschule im Falle des Meisters des Leitmeritzer Altars; allerdings erhebt sich hier die legitime Frage nach der ursprünglichen Herkunft des Leitmeritzer Altars. Wie schon in Westböhmen (Skulpturen des Meisters der Maria-Teinitzer Verkündigung), so stoßen wir auch in Nordwestböhmen auf „Massenproduktion“, welche vom Meister des Altars von Slavětín repräsentiert wird, der ein oft nach grafischen Vorlagen arbeitender Eklektiker war (Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä.).

Ab Mitte der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts wandten sich einige nordböhmische Städte mit Aufträgen für Kunstwerke an Sachsen. So gab beispielsweise 1465 die Stadt Graupen bei den Malern Heinrich und Johann Münzer⁴ im sächsischen Freiberg eine Altartafel in Auftrag, und 1471 tritt in Kaaden der Maler Johannes aus Plauen⁵ auf. Demgegenüber arbeiteten Maler aus Kadaden, wie beispielsweise Hans Frank (1515–1524),⁶ an der Ausstattung der Annenkirche in Annaberg-Buchholz.



*Detail obrazu Olivetská hora
Christus am Ölberg, Detail*



Detail obrazu Jidášův polibek
Gefangennahme Christi, Detail

Umělecká tvorba Hanse Hesseho

V severozápadních Čechách dosáhla poměrně velkého rozšíření díla malíře Hanse Hesseho. Poprvé je Hesse zmíněn ve Zwickau, avšak odkud tam přišel a kdy, není jasné. Sandner⁷ se domnívá, že to bylo kolem roku 1500 z Norimberka. Již v roce 1502 je zmíněn v účtech mariánského kostela ve Zwickau⁸ jako autor polychromie soch z dílny Petra Breuera. V letech 1505 a 1506 obdržel podle knihy kostelních účtů odměnu za výzdobu praporu. Ve městě si zakoupil dům, avšak na rozdíl od Breuera není připomínán jako měšťan. Patrně také proto kolem roku 1510 odchází do nedávno založeného hornického Annabergu.

Prvním Hesseho doložitelným dílem je oltář pro kostel v Dittmannsdorfu,⁹ jež maluje v roce 1497. Na střední desce oltáře je vyobrazena monumentální Trojice žaltářového typu. Na pohyblivých křídlech, na jejich vnitřní straně vlevo, spatřujeme postavy Panny Marie a sv. Jeronýma, na vnitřní straně vpravo pak sv. Annu Samatřetí a sv. Jana Evangelistu, na vnější straně vlevo postavy sv. Šebestiána a sv. Kateřiny a na vnější straně vpravo Bolestného Krista a sv. Hedviku (?). Hesse jako předloh využíval Schongauerových grafických listů. Kompozice střední desky je inspirována rytinami s Kristem a Marií jako sponsus a sponsa¹⁰ a s trůnícím Kristem,¹¹ sv. Jan Evangelista na křídle rytinou sv. Jana Evangelisty na Pathmu.¹² Na střední desce i křídlech se v horní části každé scény objevují dekorativně zdobené cvikly napodobující řezbářskou práci. Ty jsou pak opakovány na téměř všech Hesseho obrazech vytvořených za jeho působení ve Zwickau.

O rok později provádí Hesse v Neumarku sklomalbu,¹³ signovanou (HH) a datovanou (1488), z níž se dochoval pouze klečící duchovní. Původně snad šlo o votivní scénu s Madonou. Pro kostel v Neumarku dodal Hesseho kolega řezbář Peter Breuer krátce po roce 1500 nedochovaný kruzifix.

Dalším Hesseho významným dílem je Epitaf rodiny Güldenů, jež vytvořil v roce 1503 (Míšeň, Albrechtsburg). Vlevo spatřujeme monumentální postavu Assumpty na půlměsíci, korunovanou dvojicí andělů korunou z dvanácti hvězd. Postava Madony je obklopena sluneční mandorlou, což ji identifikuje jako apokalyptickou ženu v slunci oděnou. Vpravo andělé pozdvihují na nebesa sv. Marii Magdalénu. Hesse se

Das Kunstschaffen von Hans Hesse

In Nordwestböhmen war das Werk des Malers Hans Hesse relativ weit verbreitet. Erstmals erwähnt wird Hesse in Zwickau – woher er allerdings dorthin gekommen war und wann, ist unklar. Sandner⁷ ist der Meinung, dass er um 1500 aus Nürnberg kam. Bereits 1502 wird er in den Rechnungen der Marienkirche in Zwickau⁸ als Urheber der Fassung der Skulpturen aus der Werkstatt Peter Breuers erwähnt. In den Jahren 1505 und 1506 erhielt er Kirchenrechnungen zufolge für das Anfertigen von Fahnen eine Belohnung. In der Stadt kaufte er sich ein Haus, allerdings wird er im Unterschied zu Breuer nicht als Bürger erwähnt. Offenbar ist dies auch der Grund dafür, dass er um 1510 die Stadt verlässt und in das unlängst gegründete Bergstädtchen Annaberg geht.

Das früheste nachweisliche Werk Hesses ist der Altar in der Dorfkirche zu Dittmannsdorf,⁹ den er 1497 malt. Auf der Mitteltafel ist eine monumentale Dreifaltigkeit vom Psaltertyp dargestellt. Auf den beweglichen Seitenflügeln sehen wir innen links Strahlenkranzmadonna und Hieronymus und rechts die hl. Anna Selbdritt und Johannes den Evangelisten dargestellt. Auf den Flügelaußenseiten findet sich links die Darstellung des hl. Sebastian und der hl. Katharina und rechts die des Schmerzensmannes und der hl. Hedwig (?). Als Vorlage dienten Hesse Schongauers grafische Blätter. Die Komposition der Mitteltafel ist durch Stiche inspiriert, die Christus und Maria als sponsus und sponsa¹⁰ und den thronenden Heiland¹¹ zeigen, für den Evangelisten Johannes auf dem Altarflügel hielt er sich an einen Stich mit Johannes dem Evangelisten auf Patmos.¹² Auf der Mitteltafel und den Flügeln erscheinen im oberen Teil einer jeden Szene Zwickel, deren Muster Schnitzereien nachahmen. Sie werden auf nahezu allen Bildern Hesses wiederholt, die in seiner Zwickauer Zeit entstanden.

Ein Jahr später fertigte Hesse in Neumark Glasgemälde an,¹³ die mit HH signiert und auch datiert sind (1488), doch hat sich von ihnen nur ein kniender Geistlicher erhalten. Ursprünglich handelte es sich hierbei wohl um eine Votivszenen mit einer Mariendarstellung. Für die Kirche in Neumark lieferte Hesses Kollege, der Schnitzer Peter Breuer, kurz nach 1500 ein Kruzifix, das sich aber nicht erhalten hat.

zde inspiroval grafickými předlohami Mistra E. S. (Pozdvížení sv. Marie Magdalény na nebesa)¹⁴ a Martina Schongauera (Assumpta).¹⁵ Guldénové patřili k předním rodinám ve Zwickau. Z pramenů¹⁶ té doby známe její příslušníky Štěpána a Wolfganga. Štěpán Guldén, jenž zemřel 20. března 1503, působil jako farář kostela Panny Marie ve Zwickau. Magister Wolfgang Guldén je v roce 1503 zmiňován jako rektor městské latinské školy a od roku 1508 jako farář ve Zwickau. Zdá se, že epitaf vznikl na paměť zemřelého Štěpána Guldéna. Znak rodiny Guldénů a klečící postavu donátora v kněžském rouchu nalezneme ještě na dvou památkách ve Zwickau, a to na epitafu¹⁷ připisovaném zřejmě neprávem H. Hessemu, vzniklém kolem roku 1500, a na desce z bývalého hlavního oltáře kostela sv. Mikuláše ve Zwickau.

Ještě v roce 1503 dokončuje Hesse pro Marienkirche ve Zwickau Epitaf Baldassara Teufela, z něhož se dochovala pouze centrální scéna s námětem Ecce homo. Kompozici dominují ve spodní části dvě živě diskutující skupiny postav oblečených do dobových oděvů.



*Martin Schongauer
Kristus na Olivetské hoře
Christi am Ölberg
16,3 x 11,5 cm*

Ein weiteres bedeutendes Werk Hesses ist das Epitaph für die Familie Guldén, das er 1503 schuf (Meißen, Albrechtsburg). Links sehen wir die monumentale Gestalt der Maria auf der Mondsichel, die von zwei Engeln mit einer aus zwölf Sternen bestehenden Krone gekrönt wird. Die Madonnen-gestalt ist von einer Sonnenmandorla umgeben, wodurch sie als apokalyptisches Weib im Sonnenkleid identifiziert wird. Rechts heben Engel Maria Magdalena in den Himmel empor. Hesse ließ sich hier von Stichen des Meisters E. S. (Emporhebung der Maria Magdalena in den Himmel)¹⁴ und Martin Schongauers (Mondsichelmadonna)¹⁵ inspirieren. Die Guldénen gehörten zu den führenden Familien von Zwickau. Aus den Quellen¹⁶ jener Zeit kennen wir ihre Mitglieder Stephan und Wolfgang. Stephan Guldén, der am 20. März 1503 starb, war Pfarrer in der Marienkirche in Zwickau. Magister Wolfgang Guldén ist 1503 als Rektor der Städtischen Lateinschule und ab 1508 als Pfarrer in Zwickau erwähnt. Allem Anschein nach entstand das Epitaph zum Gedenken an den verstorbenen Stephan Guldén. Das Familienwappen der Guldénen und die kniende Stifterfigur im Priester-gewand finden wir noch auf zwei Denkmälern in Zwickau, und zwar auf einem um 1500 entstandenen Epitaph,¹⁷ das offensichtlich zu Unrecht H. Hesse zugeschrieben ist, und auf einer Tafel vom ehemaligen Hochaltar der Nikolaikirche in Zwickau.

Noch 1503 beendet Hesse für die Marienkirche in Zwickau das Epitaph des Baldassar Teufel, von welchem sich lediglich die zentrale Ecce-homo-Szene erhalten hat. Die Komposition beherrschen im unteren Teil zwei lebhaft diskutierende Figurengruppen in zeitgenössischer Kleidung. Im oberen Teil führen Pilatus und ein weiterer Mann Christus in einem langen weißen Hemd hinaus. Pilatus zeigt außerdem auf Barabbas, der in einen Block gespannt ist. Auf einer Treppe in Kompositionsmitte kniet der Stifter, der Geistliche Baldassar Teufel, dessen Blick Christus zugewandt ist. Der Schöpfer des Epitaphs bewies hier seine Fähigkeit, die Handlung zu dramatisieren und Figuren wie Bildraum logisch miteinander zu verknüpfen, wie später (1522) auch auf den Bildern aus Raudnitz. Die Komposition erinnert an ein früheres grafisches Blatt (1509) von Lucas Cranach d. Ä. mit Ecce homo oder an die Altartafel des Jörg Ratgeb von Herrenberg.

Offenbar 1504 wurde das große Retabel für den Hochaltar von St. Nikolaus in Zwickau vollendet. An seiner Entstehung waren der Schnitzer Pe-

V horní části vyvádí Pilát a další muž Krista oblečeného do dlouhé bílé košile. Pilát navíc ukazuje na Barabáše uvězněného v kládě. Na schodišti ve středu kompozice klečí donátor, duchovní Baldassar Teufel, obracející se svým pohledem ke Kristu. Autor zde prokázal schopnost dramtizace děje a dobré zvládnutí logického spojení figury a obrazového prostoru, stejně jako později (1522) na obrazech z Roudnice. Kompozice připomíná mladší (z roku 1509) grafický list Lucase Cranacha st. s námětem *Ecce homo* či desku z oltáře Jörga Ratgeba z Herrenbergu.

Patrně v roce 1504 byl dokončen velký retábl pro hlavní oltář kostela sv. Mikuláše ve Zwickau. Na jeho vzniku se podíleli řezbář Peter Breuer a malíř Hans Hesse, jenž je autorem maleb na pohyblivých křídlech. Dochovalo se nám z něho pouze pravé křídlo (Lipsko, Museum für Kunsthandwerk), na vnitřní straně s postavami sv. Ondřeje, sv. Jakuba st. sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, na vnější straně pak s námětem sv. Mikuláše kupujícího obilí, a dále pak malovaná predela s vyobrazením žehnajícího Krista Pantokratora a dvanácti apoštolů (Lipsko, Museum für Kunsthandwerk), a také sochy sv. Mikuláše, sv. Kateřiny, Madony, sv. Barbory a sv. Fabiána ze střední části archy. Levé křídlo s vyobrazením sv. Anny Samětřetí, sv. Alžběty, sv. Petra a sv. Pavla a postavou donátora z rodiny Guldenuů na vnitřní straně křídla a s legendou sv. Mikuláše na jeho vnější straně, stejně jako skříň, byly zničeny v roce 1945 na zámku Nischwitz. Hesse zobrazil světce sedící v ideální krajině. Vzhledem ke krajinné komponentě zde můžeme uvažovat o vlivu podunajské školy.¹⁸ Zobrazení sv. Jana Evangelisty, které opakuje obrazové schéma z desky se stejným námětem z křídla oltáře z Dittmansdorfu, je inspirováno rytinou Martina Schongauera (sv. Jan Evangelista).¹⁹ Predela je zajímavě komponována. V jejím středu, či spíše v prvním obrazovém plánu, dominuje Kristus Pantokrator doprovázený apoštolskými knížaty, v druhém plánu vpravo i vlevo jsou skupinky živě diskutujících apoštolů.

V závěru svého působení ve Zwickau vytvořil Hesse v roce 1506 oltář sv. Kříže pro kostel sv. Jana v Chemnitz (dnes slouží jako hlavní oltář v kostele sv. Jakuba v Chemnitz) a část retáblu pro kostel v Gersdorfu. Katharina Flügel²⁰ připisuje Hessemu v tomto prvním období ještě dva návrhy z „Výmarského skicáře“ na stříbrné reliquiářové sochy určené pro tzv. „Wittenberger Heiltum“, tedy pro chrámový poklad.

ter Breuer und der Maler Hans Hesse beteiligt, der die Malereien auf den beweglichen Altarflügeln schuf. Vom Retabel hat sich der rechte Flügel (Leipzig, Museum für Kunsthandwerk) mit Darstellungen des Andreas, Jakob des Älteren, Johannes des Täuflers und Johannes des Evangelisten auf seiner Innenseite und dem Kornkauf des hl. Nikolaus auf seiner Außenseite erhalten. Erhalten haben sich ferner die bemalte Predella mit dem segnenden Christus Pantokrator und den zwölf Aposteln (Leipzig, Museum für Kunsthandwerk) sowie die Figuren des Mittelschreins: der hl. Nikolaus, die hl. Katharina, die Madonna, die hl. Barbara und der hl. Fabian. Der linke Altarflügel mit den Darstellungen der Anna Selbdritt, der hl. Elisabeth, der Heiligen Petrus und Paulus sowie mit der Stiftergestalt aus der Familie Guldenu auf seiner Innenseite und der Nikolaus-Legende auf seiner Außenseite sind ebenso wie der Schrein selbst 1945 auf Schloss Nischwitz zerstört worden. Hesses Heilige sitzen in einer idealen Landschaft. Angesichts der landschaftlichen Komponente können wir hier einen Einfluss der Donauschule¹⁸ erwägen. Die Darstellung des Evangelisten Johannes, die das Bildschema einer Tafel mit demselben Thema vom Altarflügel aus Dittmansdorf wiederholt, ist von einem Stich Martin Schongauers inspiriert (Johannes der Evangelist).¹⁹ Die Predella weist eine interessante Komposition auf. In ihrer Mitte, oder besser in der ersten Bildebene, dominiert Christus Pantokrator, der von den Apostelfürsten begleitet wird, in der zweiten Bildebene rechts und links finden sich Grüppchen lebhaft diskutierender Apostel.

Am Ende seiner Zwickauer Schaffensperiode schuf Hesse 1506 den Kreuzigungsaltar für die Johanniskirche in Chemnitz (heute dient er als Hochaltar in der dortigen Jakobikirche) und einen Teil des Retabels für die Kirche in Gersdorf. Katharina Flügel²⁰ schreibt Hesse in dieser ersten Periode noch zwei Entwürfe aus dem „Weimarer Skizzenbuch“ für die silbernen Reliquienstatuen zu, welche für das sog. „Wittenberger Heiltum“, also für den Domschatz bestimmt waren.

Anhand einer detaillierten Stilanalyse und ikonographischer Untersuchungen können wir feststellen, dass Hesses frühes Schaffen von der Produktion der fränkisch-schwäbischen Schule beeinflusst war, insbesondere von Arbeiten des Nürnberger Malers Michael Wolgemut und des Bamberger Wolfgang Katzheimer d. Ä. und seiner Werkstatt. Mit Wolgemuts Werk hatte sich

Na podkladě detailní stylové analýzy a ikonografického rozboru můžeme konstatovat, že raná Hesseho tvorba byla ovlivněna produkcí franko-švábské školy, zejména tvorbou norimberského malíře Michaela Wolgemutha a bamberského Wolfganga Katzheimera st. a jeho dílny. S Wolgemuthovým dílem se mohl Hesse seznámit přímo ve Zwickau, neboť tento malíř vytvořil v roce 1497 pro archu hlavního oltáře městského kostela ve Zwickau malbu s christologickými náměty na vnější straně pohyblivých křídlech, na predele a na odvrácené straně archy. Sochařská výzdoba středu a vnitřních stran křídel archy je připisována také norimberské dílně (W. Stosse?). Figurální složka a krajinná komponenta Hesseho obrazů je inspirována podunajskou školou a autor prokazuje schopnost pro detail. Hesseho postavy jsou statické a mají vesměs uzavřený objem.

V roce 1506 se Hesse objevuje v bohatnoucím horním městě Annabergu, kde se v první třetině 16. století postupně soustřeďovala umělecká elita. Podle pramenů zde v letech 1510–1525 působilo deset malířských a sochařských dílen. Přicházejí sem umělci ze Zwickau, ale také

Hesse direkt in Zwickau bekanntmachen können, denn dieser Maler schuf 1497 für den Schrein des Hauptaltars der Stadtkirche Zwickau Malereien mit christologischen Themen, die auf der Außenseite der beweglichen Altarflügel, auf der Predella und auf der Rückseite des Schreins platziert wurden. Die Skulpturenausstattung in der Mitte des Schreins und an den Innenseiten der beweglichen Altarflügel wird auch einer Nürnberger Werkstatt zugeschrieben (V. Stoß?). Die figurale und landschaftliche Komponente der Hesseschen Bilder ist durch die Donauschule inspiriert, und der Maler zeigt Sinn fürs Detail. Hesses Gestalten sind statisch und von geschlossenem Volumen.

Im Jahre 1506 erscheint Hesse in der immer wohlhabender werdenden Bergstadt Annaberg, wo sich im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts allmählich die künstlerische Elite einfand. Den Quellen zufolge wirkten hier in den Jahren 1510–1525 zehn Maler- und Bildhauerwerkstätten. Künstler aus Zwickau, aber auch aus anderen Ländern Deutschlands kamen hierher. In den Jahren 1520–1550 treffen wir hier außer Hesse die Maler Leonhard Herrgott, Hans von Cöln, den Meister des Pflugkschen Altars, den Meister des Altars der Münzmeister, Antonius Heusler, Christoph Kellner und Hans Kellner an. Von Bildhauern wirken hier Hans Witten aus Chemnitz, der süddeutsche Christoph Walter und der Freiburger Franz Maidburg. Weil die Stadt überwiegend katholisch blieb, entfaltet sich hier die Kunstproduktion auch nach der Reformation.

Zu Beginn der 1530er Jahre verlegte Hans Hesse²¹ seine Werkstatt in das neugegründete Städtchen Buchholz, das in Sichtweite von Annaberg entstand. Hesses Anwesenheit in diesem Städtchen wird von den Quellen – der Stadtchronik und dem Lehnbuch von Buchholz – mehrfach bezeugt. So wird er beispielsweise 1520 als Bürger von Buchholz erwähnt, und in den Jahren 1538–1539 kauft er dort für 168 Gulden ein Haus. 1504 begann man in Buchholz mit dem Bau der St. Katharinenkirche, an deren Ausstattung Hesse offensichtlich beteiligt war. Anders als in Annaberg wurde während der Reformation die Buchholzer Kirche in den Jahren 1523–1525 „von Götzenstatuen und Götzenbildern gereinigt“, wobei auch zahlreiche Werke Hesses mit großer Wahrscheinlichkeit zerstört wurden. Hypothetisch kann man in Erwägung ziehen, ob das monumentale Tafelbild mit der Enthauptung der hl. Katharina aus den Jahren 1515–1520, das Hesse²² zugeschrieben wird und sich im Germanischen



*Lucas Cranach st. / d. Ä.
Kristus před Annášem
Christus vor Hannas
25 x 17,2 cm*

z dalších zemí Německa. V letech 1520–1550 zde působí vedle Hesseho malíři Leonhard Herzgott, Hans von Cöln, Mistr oltáře Pflocků, Mistr oltáře mincmistrů, Antonius Heusler, Christoph Kellner, Hans Kellner a sochaři: z Chemnitz příšlý Hans Witten, jihoněmecký Christoph Walter a freiberský Franz Maidburg. Protože město zůstalo převážně katolické, rozvíjí se zde výtvarná produkce i po reformaci.

Hans Hesse²¹ přesunul na počátku třicátých let 16. století svoji dílnu do nově založeného městečka Buchholz, ležícím na dohled Annabergu. V pramenech (Kronika města Buchholz, Lehnbuch města Buchholz) je Hesseho přítomnost ve městě několikrát doložena. Tak například v roce 1520 je zmíněn jako buchholzský měšťan, v letech 1538–1539 zakupuje v Buchholz za 168 guldenů dům.

Od roku 1504 probíhá v Buchholz stavba kostela sv. Kateřiny, na jehož výzdobě se také Hesse zřejmě podílel. Na rozdíl od Annabergu byl za reformace buchholzský kostel v letech 1523–1525 „očistěn od modloslužebných soch a obrazů“ a přitom byla s velkou pravděpodobností zničena i řada Hesseho děl. Hypoteticky lze uvažovat o tom, že z kostela sv. Kateřiny v Buchholz by mohla pocházet monumentální deska s námětem Stětí sv. Kateřiny z let 1515–1520 připisovaná Hessemu,²² deponovaná v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku. Z let 1506–1513 nemáme doložen žádný Hesseho obraz. K absenci zakázek v uvedeném období pravděpodobně přispěl spor, který vedl Hesse s vlivným annaberským zlatníkem Hansem Seifertem. Zřejmě také proto jeho první větší zakázka po usazení se v městečku Buchholz byla určena pro klášter v Ebersdorfu. Společně s anonymním freiberským řezbářem (Mistr oltáře z Flöhy) a malířskou dílnou Hanse von Cöln vytvořil v roce 1513 pro klášterní kostel v Ebersdorfu velký mariánský oltář, v jehož středu se nachází skříň s postavou Madony doprovázené sv. Barbarou a sv. Dorotou, na křídlech pak s reliéfy se scénami ze života Panny Marie (Narození Panny Marie, Představení v chrámu, Zvěstování Panně Marii, Klanění tří králů). Na vnitřní straně malovaných křídél jsou Hessovy malby s pašijovými scénami (Kristus na hoře Olivetské, Korunování trním, Mytí rukou, Kristus před Annášem, Bičování Krista, Ukřižování), na jejich vnější straně pak postavy sv. Jiří, sv. Petra, sv. Pavla, sv. Šebestiána. Na odvrácené straně oltáře jsou vyobrazení evangelistů a církevních Otců v medailónech (patrně dílo Hanse



*Lucas Cranach st. / d. Ä.
Korunování trním
Die Dornenkrönung Christi
25 x 17,2 cm*

Nationalmuseum in Nürnberg befindet, nicht aus der St. Katharinenkirche in Buchholz stammt. Aus dem Zeitraum von 1506 bis 1513 haben wir kein Bild Hesses bezeugt. Dass es in diesem Zeitraum zu keinerlei Aufträgen kam, dürfte wahrscheinlich in dem Streit begründet liegen, den Hesse mit dem einflussreichen Annaberger Goldschmied Hans Seifert führte. Offenbar auch deshalb war sein erster größerer Auftrag, den er nach seiner Niederlassung in Buchholz erhielt, für das Kloster in Ebersdorf bestimmt. Gemeinsam mit einem anonymen Freiburger Schnitzer (dem Meister des Flöhaer Altars) und der Malerwerkstatt des Hans von Cöln schuf er 1513 für die Stiftskirche in Ebersdorf einen großen Marienaltar, in dessen Mitte sich ein Schrein mit einer Marienfigur befindet, welche von der hl. Barbara und der hl. Dorothea begleitet wird, und dessen Flügel Reliefs mit Szenen aus dem Leben der Maria zeigen (Geburt der Maria, Tempelgang Mariens, Verkündigung an Maria, Anbetung der Heiligen Drei Könige). Die Innenseite der gemalten Flügel zeigt Hesses gemalte Passionsszenen (Christus am Ölberg, Dornenkrönung, Handwaschung des Pilatus, Christus vor Hannas, Geißelung, Kreuzigung), auf



Lucas Cranach st. / d. Ä.
Ecce homo
25 x 17,2 cm

von Cöln). Predelu zdobí reliéf s námětem Příbuzenstva Kristova. Pašijové scény jsou komponovány podle grafických listů z cyklů Pašijí Lucase Cranacha st. z roku 1509 (*Passio D. N. Jesu Christi vetustissimis imaginibus eleganter expressa, ab illustrissimis Saxoniae Ducis Pictore Luca Cranagio Anno 1509*).²³ Také velké postavy světců na křídlech oltáře jsou inspirovány grafickými předlohami. Pro postavu sv. Jiří sloužil jako předloha grafický list A. Dürera (B 53), postava sv. Pavla byla komponována podle rytiny z Dürerových Malých pašijí, jako předloha pro postavu sv. Petra pak posloužil grafický list z Cranachova cyklu Krista a dvanácti apoštolů z roku 1512.²⁴

Prvním zachovaným a spolehlivě doloženým dílem, které objednal donátor z Annabergu či Buchholz, je oltář sv. Wolfganga, který se dnes nachází ve hřbitovním kostele v Buchholz. Není to však místo, pro které byl původně oltář určen. Někteří badatelé²⁵ spekulují, že byl určen pro hlavní oltář kostela sv. Kateřiny v Buchholz, odkud byl v důsledku obrazoboreckých tendencí v Buchholz v roce 1524 přenesen do hřbitovního kostela. S největší pravděpodobností však byl oltář

ihér Außenseite sind die Gestalten der Heiligen Georg, Petrus, Paulus und Sebastian dargestellt. Die Altarrückseite zeigt Brustbilder der Evangelisten und der Kirchenväter (offenbar ein Werk des Hans von Cöln). Die Predella schmückt ein Relief mit der Szene der Verwandtschaft Christi. Die Komposition der Passionsszenen folgt Stichen aus einem Passionszyklus Lucas Cranachs d. Ä. von 1509 (*Passio D. N. Jesu Christi vetustissimis imaginibus eleganter expressa, ab illustrissimis Saxoniae Ducis Pictore Luca Cranagio Anno 1509*).²³ Auch die großfigurigen Heiligen auf den Altarflügeln sind durch grafische Vorlagen inspiriert. Für die Gestalt des hl. Georg diente als Vorlage ein grafisches Blatt A. Dürers (B 53), die Gestalt des hl. Paulus wurde nach der Kleinen Passion Dürers gestaltet, und als Vorlage für die Petrus-Gestalt diente ein grafisches Blatt aus Cranachs Zyklus Christus und die Zwölf Apostel aus dem Jahre 1512.²⁴

Das erste erhaltene und zuverlässig bezugte Werk, das von einem Stifter aus Annaberg oder aus Buchholz in Auftrag gegeben wurde, ist der Wolfgangsaltar, der sich heute in der Friedhofskirche von Buchholz befindet. Allerdings ist dies nicht der Ort seiner ursprünglichen Bestimmung. Einige Forscher²⁵ vermuten, dass er für die Katharinenkirche in Buchholz vorgesehen war, von wo aus man ihn infolge der bilderstürmischen Tendenzen in Buchholz 1524 in die Friedhofskirche verbrachte. Mit allergrößter Wahrscheinlichkeit aber war der Altar für die Stadtkirche in Annaberg in Auftrag gegeben worden, wie dies die sog. Daniellegende²⁶ von der Gründung der Stadt und dem Beginn der dortigen Bergbautätigkeit auf dem Bild verraten könnte. Diese Legende bringt Rülein von Calw im Jahre 1500 in dem „nützlich bergbüchleyn“. Objektiv muss dem allerdings hinzugefügt werden, dass dieselbe Legende auch in anderen Bergsiedlungen vorkommt. Es kann daher angenommen werden, dass dieser Altar von einer Wolfgangbruderschaft bestellt worden war, die beim Franziskanerkloster in Annaberg wirkte. Die Mitteltafel dominiert die Heiligengestalt Wolfgangs mit Stab in der Rechten und Beil in der Linken. Die Wahl des Regensburger Bischofs erfolgte nicht zufällig, denn er wurde als Schutzpatron der Bergleute angerufen. In der mittleren Bildebene sehen wir auf einem Baum die Prophetengestalt Daniels mit Heiligenschein, zu dem ein Engel niederschwebt. Es handelt sich um die Darstellung einer sog. Gründungssage. Die weiteren Motive auf dem Bild hängen mit dem Berg-

spíše objedná pro městský kostel v Annabergu, jak by mohla prozrazovat na obraze namalovaná tzv. Danielova legenda²⁶ o založení města a počátku dolování v něm. Tuto legendu uvádí Rülein von Calw v roce 1500 v „nützlich bergbüchleyn“. Objektivně je však nutné dodat, že se stejná legenda objevuje i v jiných hornických osadách. Lze se důvodně domnívat, že oltář objednalo bratrstvo sv. Wolfganga, které fungovalo při klášteře františkánů v Annabergu. Střední desce dominuje postava sv. Wolfganga s berlou v pravici a sekyrou v levici. Volba řezenského biskupa sv. Wolfganga nebyla náhodná, neboť byl vzýván jako obzvláštní patron horníků. Ve středním plánu obrazu spatřujeme na stromě postavu proroka Daniela se svatozářím kolem hlavy, k němuž se snáší anděl. Jde o vyobrazení tzv. zakladatelské legendy. Dále se na obraze vyskytují motivy související s dolováním. Pozoruhodný je také iluzivní detail ptáka s mouchou v levém dolním rohu desky. Na vnitřní straně oltářních křídel je vlevo zobrazena korunovaná Assumpta na půlměsíci obklopená sluneční mandorlou – symbol církve, vlevo pak sv. Kateřina na pozadí se svým martyriem; na vnějších stranách křídel jsou postavy apoštolských knížat sv. Petra a sv. Pavla. Predelu zdobí postava sv. Veroniky s tvářmi Kristovou na šátku.

Dalším signovaným Hesseho dílem jsou dvě oltářní křídla z kostela sv. Anny v Annaberg-Buchholz,²⁷ jež jsou dnes sekundárně použita společně s obrazem z dílny Lucase Cranacha st. k výzdobě odvrácené strany hlavního oltáře. Na původ desek se názory různí. Existuje i názor, že pocházejí ze dvou různých oltářů či že byly původně součástí Růžencového oltáře z roku 1517. Jisté je, že levé křídlo s vyobrazením sv. Kateřiny pochází z oltáře, který před rokem 1520 objednala rodina Pflugů, jejíž příslušníci jsou dole na desce vyobrazeni. Na druhé desce je zobrazena korunovaná Assumpta na půlměsíci obklopená sluneční svatozářím, podobně jako na Epitafu rodiny Guldenu či na oltáři sv. Wolfganga. Roudnický pašijový oltář (viz podrobněji katalog) vytvořil Hans Hesse v roce 1522, jak prozrazuje datace na sarkofágu na desce se Zmrtvých-vstáním Krista. Není jisté, zda byl původně určen pro roudnický kostel Narození Panny Marie, nebo se do něho dostal druhotně z některého chrámu v severozápadních Čechách či v Sasku.

V Roudnici se dochovalo dvanáct po jedné

bau zusammen. Bemerkenswert ist auch das illusionistische Detail eines Vogels mit Fliege in der linken unteren Ecke der Bildtafel. Die Innenseite des linken Altarflügels zeigt eine Darstellung der Mondsichelmadonna, die von einer Sonnenmandorla, dem Symbol der Kirche, umgeben ist; auf der Innenseite des rechten Altarflügels ist die heilige Katharina vor dem Hintergrund ihres Martyriums dargestellt. Die Außenseiten der Flügel zeigen die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die Predella zeigt zwei Engel, die das Schweißstuch Christi halten.

Ein anderes signiertes Werk Hesses sind zwei Altarflügel, die heute zusammen mit einem Bild aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä die Rückseite des Hochaltars der Annenkirche in Annaberg-Buchholz²⁷ schmücken. Zur Herkunft der Tafeln gibt es unterschiedliche Meinungen. Darunter auch die Ansicht, dass sie von zwei unterschiedlichen Altären herkommen könnten bzw. ursprünglich Bestandteil eines Rosenkränzeraltars von 1517 waren. Sicher hingegen ist, dass das linke Flügelbild mit der Darstellung der hl. Katharina von einem Altar stammt, den vor 1520 die Familie Pflugk bestellt hatte, deren Mitglieder am unteren



*Lucas Cranach st. / d. Ä.
Pilát si myje ruce
Pilatus wäscht sich die Hände
25 x 17,2 cm*



*Lucas Cranach st. / d. Ä.
Kristus padá pod křížem
Die Kreuztragung
25 x 17,2 cm*

stra-ně malovaných desek: Poslední večeře, Kristus na hoře Olivetské, Zajetí Krista, Kristus před Annášem, Kristus před Pilátem, Bičování Krista, Korunování Krista trním, Ecce homo, Nesení kříže, Ukřižování, Kladení Krista do hrobu, Zmrtvýchvstání Krista – zde na tumbě datace 1522, původně křídla rozebraného křídlového pětídílného oltáře s archou ve středu. Osm desek vzniklo rozříznutím čtyř původně oboustranně malovaných pohyblivých křídel oltáře; čtyři desky pocházejí z dvoudílných, po jedné straně malovaných, původně pevných křídel. Hans Hesse vycházel při komponování roudnického cyklu z grafických předloh, avšak zacházel s nimi daleko volněji než na oltáři z klášterního kostela v Chemnitz/Ebersdorf (1513). Výrazně se přidržel Cranachových grafických listů z cyklu Pašijí u scény Krista před Annášem, Krista před Pilátem, u Korunování Krista trním, a dále u námětů: Ecce homo, Nesení kříže, Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání Krista. Scéna s Kristem na hoře Olivetské je volně inspirována grafickým listem Schongauerovým (kol. 1480) či rytinou Antona Sorgia z cyklu Pašijí,

Tafelrand dargestellt sind. Auf der zweiten Tafel ist die bekrönte Mondsichelmadonna, umgeben von einem Strahlenglanz, dargestellt, vergleichbar etwa mit ihrer Darstellung auf dem Guldenepitaph oder dem Wolfgangsaltar.

Den Raudnitzer Passionsaltar (Näheres dazu im Katalog) schuf Hans Hesse 1522, wie die Jahreszahl auf dem Sarkophag zeigt, der auf der Auferstehungstafel abgebildet ist. Es ist nicht sicher, ob der Altar ursprünglich für die Marienkirche in Raudnitz bestimmt war oder ob er erst nachträglich aus einer der Kirchen in Nordwestböhmen oder Sachsen hierher kam. In Raudnitz haben sich zwölf einseitig bemalte Tafeln mit folgenden Szenen erhalten: Letztes Abendmahl, Christus am Ölberg, Gefangennahme, Christus vor Hannas, Christus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung – hier auf der Tumba die Jahreszahl 1522. Ursprünglich waren es Flügel eines zerlegten fünfteiligen Flügelaltars mit Mittelschrein. Acht Tafeln entstanden, nachdem man vier ursprünglich doppelseitig bemalte bewegliche Altarflügel aufgesägt hatte; vier Tafeln stammen von einseitig bemalten zweiteiligen Standflügeln. Bei der Komposition des Raudnitzer Zyklus ging Hans Hesse von grafischen Vorlagen aus, mit denen er freilich weitaus freier umging als auf dem Altar der Klosterkirche in Chemnitz / Ebersdorf (1513). Deutlich an die Vorlage der Cranachschen grafischen Blätter aus dem Passionszyklus hielt sich Hesse bei den Szenen Christus vor Hannas, Christus vor Pilatus und Dornenkrönung sowie bei den Darstellungen Ecce homo, Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung. Christus am Ölberg ist durch ein grafisches Blatt Schongauers (um 1480) oder durch einen Stich Anton Sorges aus einem Passionszyklus, der 1480 in St. Gallen erschien,²⁸ inspiriert. Eine interessante Parallele stellt auch die Tafel Christus am Ölberg dar, die mit dem Meister der Gewandstudien (um 1480)²⁹ verbunden ist.

Auf der Rückseite des 1521 geweihten Bergknappschaftsaltars (ein geschnitztes Retabel mit Marienszenen) in der Annaberger Annenkirche befinden sich vier bemerkenswerte Tafelbilder, die Hans Hesse 1521 schuf. Die Mitteltafel zeigt die sogenannte Danielsche Gründungslegende und Szenen aus dem Bergbau. Auf dem linken Flügel sind Transport und Schmelzen des Erzes, auf dem rechten Seitenflügel Münzpräger und auf der Predella Personen dargestellt, die Erz fördern.

vydaného v St. Gallen v roce 1480.²⁸ Zajímavou paralelou je také scéna Krista na hoře Olivetské na desce spojené s Mistrem der Gewandstudien (kol. 1480).²⁹ Na odvrácené straně v roce 1521 vysvěceného hornického oltáře (řezaný retábl s mariánskými náměty) v annaberském kostele sv. Anny se nachází pozoruhodný oltář složený ze čtyř deskových obrazů, které Hans Hesse vytvořil v roce 1521. Na střední desce je vyobrazena tzv. Danielova zakladatelská legenda a scény z dolování. Na levém křídle spatřujeme dovoz a tavení rudy, na desce vpravo pregéře a na predelu osoby těžící rudu. Hornická práce je zde svěřena do ochrany na druhé straně vyobrazené Panny Marie a světců.

Jednou z největších Hessových zakázek během jeho působení v Annabergu-Buchholz byl malovaný křídlový retábl pro hlavní oltář františkánského kláštera v Annabergu. Podoba retáblu byla již ve své podobě ovlivněna nastupující renesancí. Oltářní celek měl pohnuté osudy. V roce 1539 po smrti saského vévody Jiřího z albertinské větve Wettinů, která byla katolická, se doposud katolická enkláva přihlásila k protestanství a klášter františkánů byl zrušen a v roce 1604, při velkém požáru města, padl za oběť plamenům. Naštěstí byl retábl 18. května 1594 přenesen do kostela sv. Kateřiny v Annabergu-Buchholz a částečně přemalován protestantskými náměty, které byly odstraněny v roce 1840 drážďanským malířem F. K. Lehmannem. Bohužel se nám oltář nedochoval kompletně, za třicetileté války byla zničena jeho původní konstrukce, levé křídlo a predela. Ikonografie celku je výrazně katolicky orientována, což je pochopitelné vzhledem k dobové úloze františkánského řádu. Ve středu oltáře byla deska s postavou korunované Assumpty oděné sluneční mandorlou – symbol vítězné církve. Sv. Jiří, zobrazený po Mariině levici, zabíjí draka. Svou přítomností tento světec poukazuje na příznivce františkánského kláštera saského vévodu Jiřího z albertinské větve, přidržující se katolické církve. Svatý František po Mariině pravici poukazuje na řád, který kostel spravoval. U nohou sv. Františka sedí spící drobná postava v řeholním rouchu bez svatozáře a s knihou v klíně, snad bratr Lev, podle Sandnera³⁰ životopisec sv. Františka sv. Bonaventura. Na dochovaných křídlech jsou vyobrazení ochranní světci horníků, řádoví světci a svěťice a náměty související s reformním posláním řádu.



Lucas Cranach st. / d. Ä.
Ukřižování Krista
Christus am Kreuz
25 x 17,2 cm



Lucas Cranach st. / d. Ä.
Kladení do hrobu
Die Grablegung Christi
25 x 17,2 cm

Při prvním otevření oltáře spatřujeme tři dochovaná křídla, každé s dvojicí světců, zleva: sv. Marie Magdaléna a sv. Bernardin Sienský, sv. Klára a sv. Ludvík Toulouský, sv. Alžběta Duryňská a sv. Antonín Paduánský s rybami (poukaz na jeho kázání rybám). Na čtvrtém ztraceném křídle mohl být vyobrazen sv. Bonaventura se sv. Kateřinou či Rosa z Viterba a Jan z Parmy). Při druhém otevření oltáře je možné spatřit čtyři křídla, zleva s náměty: sv. Barbora se sv. Jeronýmem, svatá Anna Samatřetí, Mše sv. Řehoře (komponovaná volně podle Dürerova dřevořezu) a sv. Markéta se sv. Kryštofem. Nástavce jsou ozdobeny postavou sv. Veroniky s Kristovou rouškou (střed) a postavami proroků Izajáše a Šalamouna. Jak konstatuje Sandner,³¹ františkánský oltář nemá v Sasku žádné předstupy.

S Hessem a jeho dílnou je spojována oboustranně malovaná deska se sv. Mikulášem, sv. Jakubem Větším a se sv. Erasmem (na druhé straně s fragmentem Zvěstování Panně Marii) uložená v Erzgebirgsmuseum v Annabergu-Buchholz (původně z kostela v Arnsfeldu nedaleko Annabergu). Vznikla patrně v letech 1523–1524. V prvním plánu stojí tři postavy na podlaze tvořené perspektivně se sbíhajícími dlaždicemi. Za nimi je zeď pokrytá mramorovými obklady. Pozadí je ozdobeno zlacným řezaným ornamentem, s jakým se setkáváme na obrazech v Chemnitz a v Lipsku kolem roku 1500. Existuje určitá podobnost v typice postav na starších Hesseho obrazech (srovnej postavu sv. Ludvíka z Toulouse na františkánském oltáři s postavou sv. Mikuláše či typ hlavy sv. Erasma s hlavou sv. Wolfganga z oltáře ze hřbitovního kostela v Annabergu). Vyobrazení Zvěstování na druhé straně desky je dílem jiného malíře, pravděpodobně školeného ve Frankách, jak ukazuje typ podkresby i malby. Malíře bychom mohli hledat v některé z malířských dílen v Chemnitz (zejména dílna Hanse Wittena a Hanse von Cöln), které vytvořily desky se Zvěstováním pro retáblu v Mittelbachu, Tannabergu a Oberfrankenhainu. Sandner³² dále spojuje s tvorbou či vlivem Hanse Hesseho a jeho dílny některé oltáře v severozápadních (oltář z Vintířova, oltář ze Želiny, oltářní křídla z Teplic), západních (predela Švihovských) a středních Čechách (oltářní křídla z Mokropes).

*Detail obrazu Korunování trním >
Dornenkrönung Christi, Detail >*

Jan Royt

Die bergmännischen Tätigkeiten sind hier dem Schutz der auf der anderen Altarseite abgebildeten Maria und Heiligen anvertraut.

Einer der größten Aufträge, die Hesse in seiner Schaffensperiode in Annaberg-Buchholz erhielt, war die Anfertigung von Tafelbildern für den Hochaltar des Franziskanerklosters in Annaberg. Die Gestalt des Retabels war bereits durch die aufkommende Renaissance beeinflusst. Der Altar hat ein bewegtes Schicksal. Nach dem Tod des sächsischen Herzogs Georg aus dem albertinischen Zweig der Wettiner 1539, der katholisch war, bekannte sich die bislang katholische Enklave zum Protestantismus. Das Franziskanerkloster wurde aufgehoben und fiel 1604 bei einem Großbrand der Stadt den Flammen zum Opfer. Zum Glück war das Retabel bereits am 18. Mai 1594 in die Katharinenkirche von Annaberg-Buchholz verbracht und teilweise mit protestantischen Szenen übermalt worden, die erst 1840 von dem Dresdner Maler F. K. Lehmann beseitigt wurden. Leider hat sich der Altar nicht vollständig erhalten: seine ursprüngliche Konstruktion, sein linker Seitenflügel und die Predella wurden im Dreißigjährigen Krieg zerstört. Die Ikonografie des gesamten Werkes ist deutlich katholisch orientiert, was angesichts der zeitgenössischen Rolle des Franziskanerordens einleuchtet. Im Zentrum des Altars befand sich eine Tafel mit der Mondsichelmadonna, die von einer Aureole umgeben ist – dem Symbol der siegreichen Kirche. Der links von Maria stehende hl. Georg tötet einen Drachen. Mit seiner Gegenwart verweist dieser Heilige auf den Gönner des Franziskanerklosters, den sächsischen Herzog Georg aus dem albertinischen Zweig, der der katholischen Kirche angehörte. Der hl. Franziskus, der zur Rechten Mariens steht, ist ein Hinweis auf den diese Kirche verwaltenden Orden. Zu Franziskus' Füßen sitzt eine kleine schlafende Gestalt im Ordensgewand ohne Heiligenschein und mit einem Buch auf dem Schoß. Hierbei könnte es sich um Bruder Leo handeln, nach Sandner³⁰ um den hl. Bonaventura, den Biographen des hl. Franziskus. Auf den erhaltenen Seitenflügeln sind die Schutzheiligen der Bergleute, Ordensheilige und Szenen, die mit dem Reformziel dieses Ordens zusammenhängen, dargestellt. Bei der ersten Öffnung des Altars sehen wir drei erhaltene Flügel, von denen jeder ein Heiligenpaar zeigt, links: Maria Magdalena mit Bernhardin von Siena, Clara und Ludwig von Toulouse, Elisabeth von Thüringen und Antonius von Padua mit Fischen (als Hinweis auf seine Fischpredigt). Auf dem fehlenden vierten Flügel waren möglicherweise



se der hl. Bonaventura und die hl. Katharina dargestellt, es könnten aber auch Rosa von Viterbo und Johannes von Parma gewesen sein. Öffnet man den Altar ein zweites Mal, sind vier Flügel mit folgenden Heiligendarstellungen zu sehen, abermals von links: Barbara gemeinsam mit Hieronymus, Anna Selbdritt, die Gregorsmesse (frei nach Dürers Holzschnitt komponiert) und Margareta zusammen mit Christophorus. Die Aufsätze sind mit der Gestalt der hl. Veronika und dem Schweißstuch Christi (Mitte) sowie den Prophetengestalten des Jesaja und Salomons ausgestattet. Der Hochaltar der Franziskanerkirche hat laut Sandner³¹ in Sachsen keine Vorstufe.

Mit Hans Hesse und seiner Werkstatt ist ein doppelseitig bemaltes Tafelbild verbunden, auf dem die Heiligen Nikolaus, Jakob d. Ä. und Erasmus (auf der Rückseite zusammen mit der Verkündigungsszene Mariens) dargestellt sind und das sich im Erzgebirgsmuseum in Annaberg-Buchholz befindet (ursprünglich stammt es aus Arnstfeld unweit von Annaberg). Entstanden ist es offenbar in den Jahren 1523–1524. In der ersten Bildebene stehen drei Figuren auf perspektivisch gezeichnetem Pflaster. Dahinter erhebt sich eine mit Marmor verkleidete Mauer. Der Hintergrund weist ein vergoldetes Schnitzornament auf, das wir auch auf Gemälden in Chemnitz und Leipzig um 1500 finden. Eine gewisse Ähnlichkeit gibt es in den Figurentypen auf älteren Gemälden von Hesse (man vergleiche die Gestalt von Ludwig von Toulouse auf dem Hochaltar der Franziskanerkirche mit der Figur des hl. Nikolaus oder den Kopf des hl. Erasmus mit dem des hl. Wolfgang vom Altar der Friedhofskirche in Annaberg). Die Verkündigungsszene auf der Rückseite der Tafel ist das Werk eines anderen Malers, der wahrscheinlich in Frankreich geschult wurde, wie dies die Art der Unterzeichnung und die Malereien zeigen. Diesen Maler könnte man in einigen der Malerwerkstätten von Chemnitz suchen (insbesondere in der von Hans Witten und Hans von Cöln), in denen die Tafelbilder mit der Verkündigungsszene für die Retabel in Mittelbach, Tannaberg und Oberfrankenhain entstanden. Mit dem Schaffen oder Einfluss von Hans Hesse und seiner Werkstatt verbindet Sandner³² ferner einige Altäre in Nordwestböhmen (Marienaltar von Vintřov/Winteritz, Barbaraaltar von Želina/Seelau, Altarschrein von Teplice/Teplitz), in Westböhmen (Predella der Familie Švihovský) und Mittelböhmen (Altarflügel von Mokropsy).



*Detail obrazu Kristus před Pilátem
Christus vor Pilatus, Detail*

KATALOG

**1. Hans Hesse, Roudnický oltář
(12 desek s pašijovými náměty), 1522
Malba na dřevěné desce,
rozměry desek: cca 163–165 x 120–125 cm
Kostel Narození Panny Marie
v Roudnici nad Labem**

Jedním z vrcholných děl saského malíře Hanse Hesseho je tzv. Roudnický oltář. Poprvé se o deskách zmiňuje Jan Erazim Wocel (WOCEL 1863, 183). Bohumil Matějka (MATĚJKA 1898, 177, tab. VIII) v Soupisu památek historických a uměleckých píše o tom, že desky byly nalezeny v roce 1764 v panské budově nedaleko kapucínského kláštera v Roudnici nad Labem, a pokouší se o rekonstrukci oltáře. Karel Chytil vřadil desky do kontextu vývoje českého malířství 15. a 16. století (CHYTIL 1905, 161). Stručné zmínky nacházíme také u Gruebera (GRUEBER, 1871, 163), Zikmunda Wintera (WINTER 1906, 799), v Chytilově studii (CHYTIL 1931, 26) o českém malířství prvních desetiletí 16. století a v Pifflově (PIFFL 1940, nepag.) stručném průvodci. Kupodivu se o roudnickém oltáři nezmiňuje Josef Opitz ve svých pracích o umění severozápadních Čech. Odborné analýze oltář poprvé podrobil Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950, 78–79, 128, obr. 193–204). Oltář správně spojuje se saským prostředím (Zwickau, Annaberg-Buchholz – oltář z Buchholz, původně z františkánského kostela v Annabergu) a upozorňuje na Cranachovy rytiny, které sloužily jako předlohy pro některé desky. Obrazy na vnitřních stranách, zejména pak desky s Kladením do hrobu a se Zmrtvýchvstáním Krista považuje za dílo hlavního mistra, kterého velmi kriticky charakterizuje jako „nevalně výtvarně vzdělaného rutinéra (...) s mdlým přednesem a schematickým přepisem skutečnosti, mimickou nepohyblivostí, s povrchní kresbou (...) avšak s koloristickým nadáním“. Oltář poprvé připisuje saskému malíři Hansi Hessemu Ingo Sandner, a to nejprve ve své disertační práci (SANDNER 1977, 1sq), později také v první Hesseho monografii (SANDNER 1983, 52, 152) a v syntetické práci o saském malířství (SANDNER 1993, 253–256).

KATALOG

**1. Hans Hesse, Der Raudnitzer Altar
(12 Tafeln mit Passionsszenen), 1522
Malerei auf Holztafeln,
Maße der Tafeln: cca 163–165 x 120–125 cm
Kostel N. P. Marie in Raudnitz nad Labem
(Marienkirche in Raudnitz)**

Einer der Höhepunkte im Schaffen des sächsischen Malers Hans Hesse ist der sog. Raudnitzer Altar. Erste Erwähnung finden die Tafelgemälde bei Jan Erazim Wocel (WOCEL 1863, 183). Bohumil Matějka (MATĚJKA 1898, 177, Taf. VIII) schreibt in seinem Soupis památek historických a uměleckých [Verzeichnis der historischen und Kunstdenkmäler], dass die Tafeln 1764 im Herrengebäude unweit des Kapuzinerklosters in Raudnitz gefunden worden seien, und versucht eine Rekonstruktion des Altars. Karel Chytil setzte die Tafeln in den Entwicklungszusammenhang der böhmischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts (CHYTIL 1905, 161). Kurz erwähnt werden sie auch von Grueber (GRUEBER, 1871, 163), Zikmund Winter (WINTER 1906, 799), in der Studie Chytils zur böhmischen Malerei der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts (CHYTIL 1931, 26) und in Piffels konzisem Führer (PIFFL 1940, o. S.). Erstaunlicherweise äußert sich Josef Opitz in seinen Arbeiten zur Kunst Nordwestböhmens nicht zum Raudnitzer Altar. Eine erste fachkundige Analyse des Altars nahm Jaroslav Pešina vor (PEŠINA 1950, 78–79, 128, Abb. 193–204). Er verbindet den Altar zu Recht mit sächsischem Milieu (Zwickau, Annaberg-Buchholz – Altar aus Buchholz, ursprünglich aus der Franziskanerkirche in Annaberg) und macht auf Cranachs Stiche aufmerksam, die als Vorlage für einige der Tafeln dienten. Die Gemälde auf den Innenseiten, insbesondere die Tafeln mit der Grablegung und der Auferstehung Christi, hält er für das Werk des Hauptmeisters, welchen er sehr kritisch als einen „künstlerisch nicht sonderlich geschulten Routinier (...) mit schwachem Vortrag und schematischer Umschreibung der Wirklichkeit, mimischer Unbeweglichkeit, mit oberflächlicher Zeichnung (...), jedoch mit koloristischer Begabung“ charakterisiert. Den Altar schreibt erstmals Ingo Sandner dem sächsischen Maler Hans Hesse zu, und zwar zunächst in seiner Dissertation (SANDNER 1977,

V Roudnici se dochovalo dvanáct po jedné straně malovaných desek: Poslední večeře, Kristus na hoře Olivetské, Zajetí Krista, Kristus před Annášem, Kristus před Pilátem, Bičování Krista, Korunování Krista trním, Ecce homo, Nesení kříže, Ukřižování, Kladení Krista do hrobu, Zmrtvýchvstání Krista – zde na tumbě datace 1522, původně křídla rozebraného křídlového pětidílného oltáře. Osm desek vzniklo rozříznutím čtyř původně oboustranně malovaných pohyblivých křídel oltáře; čtyři desky pocházejí z dvoudílných, po jedné straně malovaných, původně pevných křídel. Původ oltáře není vůbec jasný, neboť desky byly nalezeny v roce 1764 na půdě knížecí jízďárny a poté darovány patrony kostela knížaty z Lobkovic roudnickému farnímu chrámu Panny Marie. Pešina (PEŠINA 1950, 78–79, 128, obr. 193–204) předpokládá, že mohly být původně součástí hlavního oltáře roudnického kostela, chybí však k tomu jakékoliv písemné důkazy. V majetku Lobkoviců se pak mohl oltář ocitnout vzhledem k tomu, že tato rodina byla patronem kostela a k patronátnímu právu patřilo i disponování se zařízením kostela. Při barokní přestavbě klášterního kostela v letech 1725–1734 si starý oltář vzala do úschovy a do rekonstruovaného interiéru již nebyl vrácen. Určité pochybnosti o původním umístění oltáře v roudnickém kostele mám také proto, že vzhledem k mariánskému zasvěcení chrámu bych na hlavním oltáři předpokládal spíše scény ze života Panny Marie, ale pro objektivitu třeba dodat, že socha Panny Marie mohla být ve středu předpokládané archy. Otevřenou také zůstává otázka objednavatelů, neboť tak velký oltář byl jistě velmi nákladný. V době kolem roku 1522, kdy je oltář datován, patřila Roudnice Dubanským z Duban (Karel Dubanský z Duban), kteří se potýkali s hospodářskými problémy. Nabízí se však hypotéza, že oltář získali Lobkovicové z některého ze svých severočeských panství, možná jako součást dědictví po Bohuslavu Hasištejnském z Lobkovic. Desky s náměty Bičování Krista a Kristus před Pilátem byly v roce 1897 restaurovány ve Vídni, o rok později pak tamtéž desky s námětem Krista na hoře Olivetské a Nesení kříže, tehdy také došlo k rozřezání dvou oboustranně malovaných desek. Další dvě oboustranně malované desky (s obrazem Kladení Krista do hrobu na vnitřní a Bičování Krista na vnější straně, s obrazem Zmrtvýchvstání

1ff.) und später auch in der ersten Monografie zu Hesse (SANDNER 1983, 52, 152) sowie in einer synthetischen Arbeit über die sächsische Malerei (SANDNER1993, 253–256).

In Raudnitz haben sich zwölf einseitig bemalte Tafeln erhalten: Letztes Abendmahl, Christus am Ölberg, Gefangennahme, Christus vor Hannas, Christus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung – hier auf der Tumba die Jahreszahl 1522. Ursprünglich waren sie wohl Flügel eines zerlegten fünfteiligen Flügelaltars. Acht Tafeln entstanden durch Aufsagen von vier ursprünglich doppelseitig bemalten beweglichen Altarflügeln; vier Tafeln stammen von jeweils einseitig bemalten zweiteiligen Standflügeln. Die Herkunft des Altars ist überhaupt nicht klar, denn seine Tafeln wurden 1764 auf dem Dachboden der fürstlichen Reitschule gefunden und dann von den Fürsten von Lobkowitz, den Kirchenpatronen, der Raudnitzer Pfarrkirche St. Maria geschenkt. Pešina (PEŠINA 1950, 78–79, 128, Abb. 193–204) nimmt an, dass die Tafeln ursprünglich Teil des Hochaltars der Raudnitzer Kirche gewesen sein könnten, doch fehlen dazu jedewede schriftlichen Belege. Im Besitz der Familie Lobkowitz konnte sich der Altar deshalb befunden haben, weil sie der Patron der Kirche war und die Verfügbarkeit der Kirchenausstattung zum Patroziniumsrecht gehörte. Beim barocken Umbau der Klosterkirche in den Jahren 1725–1734 nahm sie den alten Altar zur Aufbewahrung; in den rekonstruierten Innenraum kehrte er aber nicht mehr zurück. An der ursprünglichen Platzierung des Altars in der Raudnitzer Kirche hege ich gewisse Zweifel, und zwar deshalb, weil ich angesichts der Marienweihe der Kirche auf dem Hochaltar eher Szenen aus dem Marienleben erwarten würde; allerdings darf auch nicht ausgeschlossen werden, dass sich eine Marienstatue in dem fehlenden Mittelschrein befunden haben konnte. Offen bleibt auch die Frage der Auftraggeber, denn ein so großer Altar war sicherlich sehr kostspielig. In der Zeit um 1522, in die der Altar datiert ist, gehörte Raudnitz der Familie Dubansky von Duban (Karl Dubanský von Duban), die damals vor wirtschaftlichen Problemen stand. Es bietet sich jedoch die Hypothese an, dass die Lobkowitz den Altar von einer ihrer nordböhmisches Herrschaften erhielten, möglicherweise als Erbteil aus dem Nachlass des Bohuslaus Hasenstein von Lobkowitz. Die Tafeln mit der Geißelung und Christus vor Pilatus wurden 1897 in Wien restauriert, ein Jahr später dort auch die Tafeln mit Chris-

Krista na vnitřní straně a Korunování Krista trním na vnější straně) byly v letech 1931–1932 rozřezány J. Hlavínem v Praze. Nedávno restaurování celého cyklu dokončil ak. malíř a restaurátor Jiří Brodský. Jde vlastně o pašijový oltář se scénami z Kristova utrpení, sestávající z dvojice pevných a pohyblivých křídel, střed zřejmě původně tvořila archa se sochařskou výzdobou. Pešina předpokládá, že šlo o křídlový oltář, na vnitřní straně levého pohyblivého křídla bylo zobrazeno nahoře Nesení kříže a dole Kladení do hrobu (na vnější Kristus na hoře Olivetské a Zajetí Krista), na vnitřní straně pravého křídla byly Ukřižování a Zmrtvýchvstání (na vnější straně Bičování Krista a Korunování trním). Na levém pevném křídle byly zobrazeny scény Poslední večeře a Kristus před Pilátem, na pravém pak Kristus před Kaifášem a Ecce homo. Oproti tomu Sandner (SANDNER 1993, 253–254) si myslí, že na levém pevném křídle byla nahoře scéna Krista na hoře Olivetské, dole Bičování Krista, na vnější straně levého pohyblivého křídla nahoře Zajetí Krista, dole Korunování Krista, na vnější straně pravého pohyblivého křídla nahoře Poslední večeře a dole Kristus před Pilátem, na pravém pevném křídle pak nahoře námět Krista před Annášem, dole Ecce homo. Vzhledem k souslednosti biblického děje, jak ho vyprávějí všichni čtyři evangelisté, se nabízí ještě další možnost rekonstrukce oltářní archy. Na levém pevném křídle by nahoře byla scéna Poslední večeře, dole pak Kristus před Pilátem. Na vnější straně levého pohyblivého křídla bych předpokládal nahoře námět Krista na Olivetské hoře, dole námět Bičování Krista. Na vnější straně pravého pohyblivého křídla by byla, jak se domnívám, nahoře scéna se Zajetím Krista, dole pak Korunování Krista trním a konečně na pravém pevném křídle nahoře scéna Krista před Annášem (či před Kaifášem?), dole pak námět Ecce homo. Přidržuji se Sandnerovy atribuce scény jako Krista před Annášem, neboť muž na trůnu má světské odění a není obklopen kněžími a rádci, jak to obvykle bývá u Kaifáše, jenž je zobrazován jako velekněz v radě. Dalším důkazem, že jde o Annáše, je grafický list Cranachův, jehož kompozicí se Hesse inspiroval. Zdá se, že malíř se při líčení Kristova utrpení přidržel Janova evangelia, kde je konkrétně vzpomenut sv. Petr (J 18, 10–11), jenž při zajetí Krista utál ucho Malchovi, a evangelista Jan jako jediný z evangelistů hovoří o předvedení

tus am Ölberg und Kreuztragung; damals auch sägte man die beiden doppelseitig bemalten Tafeln auf. Zwei weitere solche Tafeln (die eine mit der Grablegung auf der Innen- und der Geißelung Christi auf der Außenseite; die andere mit der Auferstehung innen und der Dornenkrönung außen) wurden in den Jahren 1931–32 von J. Hlavín in Prag aufgesägt. Die unlängst erfolgte Restaurierung wurde von Kunstmaler und Restaurator Jiří Brodský vorgenommen. Bei den Tafeln handelt es sich um einen Passionsaltar mit Szenen aus der Leidensgeschichte Christi, der von paarweisen beweglichen und festen Flügeln gebildet wird und dessen Mittelteil offenbar aus einem Schrein mit Skulpturenausstattung bestand. Pešina nimmt an, dass es sich um einen Flügelaltar handelt und auf der Innenseite des linken beweglichen Flügels oben die Kreuztragung und unten die Grablegung dargestellt waren (auf der Außenseite dann Christus am Ölberg und Gefangennahme), auf der Innenseite des rechten beweglichen Flügels die Darstellungen von Kreuzigung und Auferstehung (auf der Außenseite dann Geißelung Christi und Dornenkrönung). Der linke Standflügel habe Letztes Abendmahl und Christus vor Pilatus, der rechte Christus vor Kaifas und Ecce homo enthalten. Demgegenüber meint Sandner (SANDNER 1993, 253–254), dass der linke bewegliche Flügel oben Christus am Ölberg und unten die Geißelung enthielt, seine Außenseite hingegen oben die Gefangennahme und unten die Dornenkrönung. Der rechte Standflügel enthielt ihm zufolge oben die Szene mit Christus vor Hannas und unten Ecce homo. Angesichts der biblischen Passionsfolge, wie sie alle vier Evangelisten schildern, bietet sich noch eine andere Rekonstruktionsmöglichkeit: Auf dem linken Standflügel war oben die Szene des Letzten Abendmahls dargestellt, unten dann Christus vor Pilatus. Auf der Außenseite des linken beweglichen Flügels würde ich oben Christus am Ölberg und unten die Geißelung annehmen. Der rechte bewegliche Seitenflügel enthielte auf seiner Außenseite, so nehme ich an, oben die Szene mit Christi Gefangennahme und unten die Dornenkrönung. Und auf dem rechten Standflügel hätte sich dann oben die Szene mit Christus vor Hannas (oder vor Kaifas?) und unten Ecce homo befunden. Ich halte mich an Sandners Zuschreibung der Szene als Christus vor Hannas, denn der Mann auf dem Thron trägt weltliche Kleidung und ist nicht von Priestern und Ratgebern umgeben, wie dies gewöhnlich bei Kaifas zu sein pflegt, welcher als Hoherpriester im Hohen Rat dargestellt wird. Dass es sich um Hannas handelt, geht ferner aus dem graf-

Krista po zatčení k Annášovi (J 18,13). Podporu k této rekonstrukci podobným řazením scén nalézáme například již na oltáři Mistra Bertrama z let 1390–1400 a také v četných paralelách pašijových oltářů: (Die Karlsruher Passion 1996, 9–40). S (Hannover, Die Karlsruher Passion 1996, 15, obr. 5), na nizozemském oltáři z Roermondu (Geldern?, Amsterdam, Die Karlsruher Passion 1996, 11, obr. 3), na pašijovém oltáři z Haldern připisovaném Mistru ze Schöpingen (kol. 1450, Münster, Westfälisches Museum; DRESEL/LÜDKE/VEY 1992, 160–161) či na oltáři Martina Schongauera z dominikánského kláštera v Colmaru (Colmar, Musée d'Unterlinden, KEMPERDICK 2004, 200–203, obr. 71–72).

Hans Hesse vycházel při komponování roudnického cyklu z grafických předloh, avšak zacházel s nimi daleko volněji než na oltáři z klášterního kostela v Chemnitz/ Ebersdorf (1513). Výrazně se přidržel Cranachových grafických listů z cyklu Pašijí z roku 1509 (JAHN 1972, obr. 216–245) u scény Krista před Annášem, Krista před Pilátem, u Korunování Krista, a dále u námětů: Ecce homo, Nesení kříže, Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání Krista. Scéna s Kristem na hoře Olivetské je volně inspirována grafickým listem Schongauerovým (kol. 1480) či rytinou Antona Sorga z cyklu Pašijí, vydaného v St. Gallen v roce 1480 (Die Karlsruher Passion 1996, 33, obr. 18). Zajímavou paralelou je také scéna Krista na hoře Olivetské na desce spojené s Mistrem der Gewandstudien (kol. 1480, Die Karlsruher Passion 1996, 162, obr. 132). U scény Zajetí Krista můžeme obdobné schéma nalézt již na Paramentu z Narbonne (1364–1377, Paris, Louvre, Die Karlsruher Passion 1996, 131, obr. 108), v Très Belles Heures bratří z Limburka (1380–1413, Paris), či později v hodinkách Kateřiny z Lochorstu (Utrecht, kol. 1450, Münster, Die Karlsruher Passion 1996, 48, obr. 28). Otevřenou otázkou zůstává, proč se dekorativní pozadí objevuje pouze na deskách s námětem Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání Krista. Srovnáme-li pašijové scény na Hesseho oltáři v Chemnitz/ Ebersdorf a na Hesseho roudnickém oltáři, pak musíme konstatovat četné shody v kompozici i v detailu (viz např. Korunování Krista trním či Krista před Pilátem), naopak některé scény, jako např. Ukřížování, se značně liší.

Po výtvarné stránce není cyklus zcela jednotný. Lze souhlasit se Sandnerem (SANDNER 1993, 256), že na téměř všech deskách cyklu je zřetelná spolupráce Hesseho a jeho pomocníků. Pešina (PEŠINA 1950, 79) připisuje desky viditelné při

ischen Blatt von Cranach hervor, dessen Komposition Hesse ja inspiriert hatte.

Es scheint, dass sich der Maler bei der Schilderung von Christi Leiden an das Johannesevangelium hielt, wo konkret an Petrus erinnert wird (Joh 18, 10–11), der bei der Gefangennahme Christi dem Malchus ein Ohr abhieb. Der Evangelist Johannes spricht als einziger der Evangelisten davon, dass Jesus nach seiner Gefangennahme vor Hannas geführt wurde (Joh 18,13). Unterstützung durch eine ganz ähnliche Szenenfolge findet diese Rekonstruktion beispielsweise bereits auf dem Altar des Meisters Bertram aus den Jahren 1390 bis 1400, in zahlreichen Parallelen von Passionsaltären (Die Karlsruher Passion 1996, 9–40), auf dem niederländischen Altar aus Roermond (Geldern? Amsterdam, Die Karlsruher Passion 1996, 11, Abb 3), auf dem Passionsaltar aus Haldern, der dem Meister von Schöpingen zugeschrieben wird (um 1450, Münster, Westfälisches Museum; DRESEL/LÜDKE/VEY 1992, 160–161), oder auf dem Altar von Martin Schongauer aus dem Dominikanerkloster zu Colmar (Colmar, Musée d'Unterlinden, KEMPERDICK 2004, 200–203, Abb. 71–72).

Bei der Komposition des Raudnitzer Altars ging Hesse von grafischen Vorlagen aus, mit denen er allerdings deutlich freier umging als beim Altar aus der Klosterkirche in Chemnitz/ Ebersdorf (1513). Deutlich hielt er sich an Cranachs Grafik aus dem Passionszyklus von 1509 (JAHN 1972, Abb. 216–245) bei den Szenen Christus vor Hannas, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung. Die Tafel mit Christus am Ölberg ist frei inspiriert durch eine Grafik Schongauers (um 1480) oder einen Kupferstich Anton Sorges aus einem Passionszyklus, der 1480 in St. Gallen herausgegeben wurde (Die Karlsruher Passion 1996, 33, Abb. 18). Eine interessante Parallele liegt auch in der Tafel mit Christus am Ölberg vor, welche mit dem Meister der Gewandstudien in Verbindung gebracht wird (um 1480, Die Karlsruher Passion 1996, 162, Abb. 132). Ein ähnliches Schema wie bei der Gefangennahme Christi kann bereits bei dem Parament von Narbonne (1364–1377, Paris, Louvre, Die Karlsruher Passion 1996, 131, Abb. 108), im Stundenbuch Les Très Belles Heures der Brüder von Limburg (1380–1413, Paris) oder später im Stundenbuch der Katharina van Lochorst beobachtet werden (Utrecht, um 1450, Münster, Die Karlsruher Passion 1996, 48, Abb. 28). Offen bleibt allerdings die Frage, warum der dekorative Hintergrund lediglich auf den Tafeln mit der Grablegung

rozevření oltáře hlavnímu mistru. S tím nelze úplně souhlasit. Desky s Kladením do hrobu a se Zmrtvýchvstáním jsou výtvarně kvalitnější než desky s Nesením kříže a s Ukřižováním. Zejména deska s Ukřižováním je značně schematická a její autor má problémy s udržení měřítek figur v prostoru (viz velká postava sv. Máří Magdalény pod křížem, malá postava Krista na kříži či vojáka v prvním plánu obrazu). Nezodpovězenou otázkou zůstává, zda dekorativní pozadí, použité na deskách s náměty Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání, lze vyložit vkladem pomocníka či jako určitou koncepci hlavního autora, podle níž všechny scény na otevřeném oltáři měly mít dekorativní zlatené pozadí, avšak nebyla plně realizována, neboť horní desky s Nesením kříže a s Ukřižováním provedl již jiný malíř. Pešina (PEŠINA 1950, 79) citlivě hovoří o tom, že všem obrazům je společná lokální otevřená barevnost, pracující s obsáhlou stupnicí karmínových a rumělkových červení, olivových, hráškových i lahvových zelení, tmavých špinavých modří, sírových a okrových žlutí, kovově šedavých modří, kalně fialových a lososově růžových tint. Přesný je také postřeh, že lokální tón je málo odstínován a modeluje objem svým prosvětlováním a zatemňováním, pleť, vlas a vous jsou barevně rozlišeny podle rodu a stáří postav. Obrazy provedené hlavním mistrem se vyznačují účinnějším a rafinovanějším barevným řešením, než je tomu na obrazech s výraznějším podílem pomocníků.

Literatura:

WOCEL 1863, 183; MATĚJKA 1898, 177, tab. VIII; CHYTIL 1905, 161; GRUEBER 1871, 163; WINTER 1906, 799; CHYTIL 1931, 26; PIFFL 1940, nepag.; PEŠINA 1950, 78–79, 128, obr. 193–204; JAHN 1972, obr. 216–245; SANDNER 1977, 1sqq.; SANDNER 1983, 52, 152; SANDNER 1993, 253–256; Die Karlsruher Passion 1996; KEMPERDICK 2006.

Literatur:

WOCEL 1863, 183; MATĚJKA 1898, 177, Taf. VIII; CHYTIL 1905, 161; GRUEBER 1871, 163; WINTER 1906, 799; CHYTIL 1931, 26; PIFFL 1940, o. S.; PEŠINA 1950, 78–79, 128, Abb. 193–204; JAHN 1972, Abb. 216–245; SANDNER 1977, 1ff.; SANDNER 1983, 52, 152; SANDNER 1993, 253–256; Die Karlsruher Passion 1996; KEMPERDICK 2006.

und der Auferstehung Christi aufscheint. Vergleicht man die Passionsszenen auf Hesses Altar von Chemnitz/Ebersdorf und auf seinem Altar von Raudnitz miteinander, dann muss man zahlreiche Übereinstimmungen in der Komposition wie im Detail feststellen (siehe beispielsweise Dornenkrönung oder Christus vor Pilatus), während sich andere Szenen wie etwa die Kreuzigung beträchtlich unterscheiden.

In künstlerischer Hinsicht ist der Zyklus nicht ganz einheitlich. Man kann Sandner zustimmen (SANDNER 1993, 256), dass auf fast allen Tafeln des Zyklus das Mitwirken eines Gehilfen sichtbar ist. Pešina (PEŠINA 1950, 79) schreibt die bei geöffnetem Altar sichtbaren Tafeln dem Hauptmeister zu. Dem ist nicht vollkommen zuzustimmen. Die Tafeln mit der Grablegung und der Auferstehung Christi sind künstlerisch von besserer Qualität als die Tafeln mit der Kreuztragung und der Kreuzigung. Insbesondere die Kreuzigung erscheint beträchtlich schematisch; ihr Autor hat Probleme, den Maßstab der Figuren im Raum einzuhalten (siehe die große Figur der Maria Magdalena unter dem Kreuz und die kleine Jesusfigur am Kreuz oder die Figur des Söldners in der ersten Bildebene). Unbeantwortet bleibt die Frage, ob der dekorative Hintergrund auf den Tafeln mit der Grablegung und der Auferstehung auf einen Gehilfen Hesses zurückgeht oder aber als eine bestimmte Konzeption des hauptsächlichen Autors zu interpretieren ist, wonach sämtliche Szenen des geöffneten Altars einen dekorativen vergoldeten Hintergrund haben sollten, diese Konzeption aber nicht vollständig umgesetzt wurde, denn die oberen Tafeln mit der Kreuztragung und der Kreuzigung hat bereits ein anderer Maler gestaltet. Pešina (PEŠINA 1950, 79) spricht einführend davon, dass allen Gemälden eine offene Farbigkeit gemeinsam ist, die mit einer reichen Farbskala von Karmin- und Zinnoberrot, Oliven-, Erbsen- und Flaschengrün, schmutzigem Dunkelblau, Schwefel- und Ockergelb, metallischem Blaugrau, trüben veilchenblauen und lachsroten Farbtönen arbeitet. Auch ist die Beobachtung zutreffend, dass der lokale Farbton wenig nuanciert ist und er das Volumen mit Durchleuchten und Verdunkeln modelliert; Haut, Haar und Bart sind farblich je nach Geschlecht und Alter unterschieden. Die von dem Hauptmeister ausgeführten Bilder zeichnen sich durch eine effektvollere und raffiniere Farblösung aus, als dies bei den Bildern mit einem deutlicheren Anteil von Gehilfen der Fall ist.

2. Oltář z Vintířova, po 1524

Křídlový šestidílný oltář se dvěma oboustranně malovanými pohyblivými křídly, dvěma po jedné straně malovanými pevnými křídly, střed oltáře se nedochoval; tempera na dřevěné desce, rozměry: 113 x 44 cm (pohyblivá křídla), 113 x 30 cm (pevná křídla), 65 x 50 cm (nástavec), 35 x 150 cm (predela)

Kostel sv. Markéty ve Vintířově

Restaurováno v roce 1987 M. Sklenářovou a J. Rasslovou.

Na vnitřní straně levého pohyblivého křídla v horní části spatřujeme námět Narození Krista, v dolní Klanění tří králů, na vnější straně postavu sv. Václava; na vnitřní straně pravého pohyblivého křídla vidíme v jeho horní části námět Zvěstování Panně Marii, v dolní Navštívení Panny Marie, na vnější straně pak postavu sv. Víta. Levé pevné křídlo zdobí postava sv. Kateřiny, pravé pevné křídlo postava sv. Barbory. Na oltářním nástavci je vyobrazen námět Křtu Krista. Na predele vidíme dva anděly držící hlavu sv. Jana Křtitele. Po stranách tohoto námětu jsou znaky Appela z Vitzthumu a Perglerů z Perglasu. Oltář byl restaurován v roce 1922. Při zavřeném oltáři kontrastuje drobné měřítko mariánských scén s velkými postavami sv. Kateřiny a sv. Barbory na křídlech i měřítkově většími scénami v nástavci a na predele. Malíř nebyl příliš zručný, co se týče figurální komponenty. Zejména mu činí problém udržet měřítko postav ve vztahu k prostoru. Postavy jsou silně stylizovány a jejich draperie ztrácejí svoji organičnost ve vztahu k tělu. Dochází k jejich „ornamentalizaci“ (okraje záhybů jsou „zmačkány“), což lze považovat za proces, k němuž dochází právě v Podunají. Silnou stránkou umělce je ideální krajina podunajského typu, jak jí můžeme spatřit na obrazech či kresbách Albrechta Altdorfera či Nicolase Breue. Lze souhlasit s Pešinou (PEŠINA 1950, 66), že česká malba desková nezná „podunajštější“ krajinu, než je ta, která je na obrazech oltáře z Vintířova. V typice postav na vnitřních stranách křidel sledává Pešina oprávněně saský vliv a poukazuje při tom na Hesseho oltář v kostele sv. Kateřiny v Annabergu-Buchholz. Ingo Sandner (SANDNER 1993, 294–296) Pešinovu poznámku o saské

2. Der Altar von Winteritz, nach 1524

Sechsteiliger Flügelaltar mit zwei beiderseitig bemalten beweglichen Flügeln, zwei einseitig bemalten Standflügeln; Mitteltafel des Altars nicht erhalten; Tempera auf Holztafeln, Maße: 113 x 44 cm (bewegliche Flügel), 113 x 30 cm (feste Flügel), 65 x 50 cm (Aufsatz), 35 x 150 cm (Predella)

Pfarrkirche St. Margareta in Vintířov (Winteritz)

1987 von M. Sklenářová und J. Rasslová restauriert.

Auf der Innenseite des linken beweglichen Flügels sehen wir in seinem oberen Teil die Geburt Christi, unten die Anbetung der Drei Könige und auf der Außenseite die Figur des hl. Wenzel. Die Innenseite des rechten beweglichen Flügels zeigt in seinem oberen Teil die Verkündigung an Maria, unten Mariä Heimsuchung und außen die Gestalt des hl. Veit. Den linken Standflügel ziert die hl. Katharina, den rechten festen Flügel die hl. Barbara. Auf dem Altaraufsatz ist die Taufe Christi dargestellt. Die Predella zeigt eine Darstellung zweier Engel mit dem Haupt Johannes' des Täuflers. Zu beiden Seiten dieser Darstellung befinden sich die Wappen des Appels von Vitzthum und der Pergler von Perglas. Der Altar wurde 1922 restauriert. Bei geschlossenem Altar kontrastiert der kleine Maßstab der Marienszenen mit den großen Heiligenfiguren der Katharina und Barbara auf den Seitenflügeln sowie mit den größeren Maßstäben der Szenen auf Aufsatz und Predella. Der Maler war, was die figurlichen Komponenten betrifft, nicht sonderlich geschickt. Insbesondere bereitete es ihm Probleme, den Maßstab der Figuren im Verhältnis zum Raum einzuhalten. Die Figuren sind stark stilisiert und ihre Draperien verlieren ihren organischen Charakter im Verhältnis zum Körper. Es kommt zu einer „Ornamentalisierung“ (die Ränder der Gewandfalten sind „geknittert“), was man für einen Prozess ansehen kann, zu dem es gerade im Donauraum kommt. Die Stärke des Künstlers hingegen liegt in der idealen Landschaft vom Typ der Donaulandschaft, wie wir sie auf den Gemälden oder Zeichnungen von Albrecht Altdorfer oder Niklas Breu sehen können. Man kann Pešina zustimmen (PEŠINA 1950, 66), wenn er sagt, dass

typice postav upřesnil poukazem na podobnost tváří, zejména světců, na Vintřovském oltáři a tváří světců na obrazech Hanse Hesseho a jeho dílny z doby působnosti v Annabergu-Buchholz.

Literatura:

EIGENBERGER 1913, 8sqq., obr. 5; OPITZ 1928, 63, č. 256; OPITZ 1929, 575; OPITZ 1930, 77; Průvodce výstavou svatováclavskou 1929, 29; HERAIN 1929, 355; CHYTIL 1931, 31; Katalog výstavy Madona 1935, 16; PEŠINA 1950, 66, 124, obr. 162–164; MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, nepag.; SANDNER 1993, 294–297.

Oltář z Vintřova,
tempera na dřevěné desce, po 1524,
kostel sv. Markéty ve Vintřově.
Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě
Der Marienaltar von Winteritz (Vintřov),
Pfarrkirche St. Margareta in Vintřov (Winteritz)
Tempera auf Holztafeln, nach 1524,
Marienkirche in Brüx (Most)

die böhmische Tafelmalerei keine typischere Donaulandschaft kennt als die auf den Altartafeln von Winteritz. In der Figurentypik auf den Flügelinnenseiten sieht Pešina zu Recht sächsischen Einfluss und verweist dabei auf Hesses Altar in der Katharinenkirche von Annaberg-Buchholz. Ingo Sandner (SANDNER 1993, 294–296) hat Pešinas Bemerkung hinsichtlich der sächsischen Figurentypik präzisiert, indem er auf die Ähnlichkeit der Gesichter, insbesondere der Heiligen, auf dem Altar von Winteritz und den Heiligeng Gesichtern auf den Gemälden Hans Hesses und seiner Werkstatt, die in seiner Annaberg-Buchholzer Schaffensperiode entstanden, hinwies.

Literatur:

EIGENBERGER 1913, 8ff., Abb. 5; OPITZ 1928, 63, Nr. 256; OPITZ 1929, 575; OPITZ 1930, 77; Průvodce výstavou svatováclavskou [Führer durch die Wenzelsausstellung] 1929, 29; HERAIN 1929, 355; CHYTIL 1931, 31; Katalog výstavy Madona [Ausstellungskatalog Madonna] 1935, 16; PEŠINA 1950, 66, 124, Abb. 162–164; MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, o. S.; SANDNER 1993, 294–297.



**3. Dílna Hanse Hesseho,
Oltář sv. Barbory, po 1524**
Šestidílná oltářní archa
s pevnými a pohyblivými křídly,
malovaná predela,
tempera na dřevěné desce,
rozměry: 143 x 41 cm (pevná křídla),
140 x 40,5 cm (pohyblivá křídla),
63 x 168 (predela)
Oblastní muzeum v Chomutově,
inv. č. O 996–1002.

Restaurovali: V letech 1976–1980
byl oltář restaurován v ateliérech AVU
H. Drhlíkovou, P. Blatným,
V. Halounovou, N. Kolisovou
a M. Šoltézovou.

Oltář byl původně umístěn v kostele sv. Vavřince v Želíně u Kadaně. Nalezen byl v roce 1945 a převeden do Městského muzea v Kadani a odtud do Okresního muzea v Chomutově. Ve středu archy je umístěna socha sv. Barbory a při otevřeném oltáři spatřujeme na vnitřní straně levého pohyblivého křídla sv. Kateřinu, na vnitřní straně pravého pohyblivého křídla pak sv. Dorotu. „Panenskou“ ikonografii (quattuor virgines capitales) otevřeného oltáře doplňují postavy světic na predele, zleva sv. Otýlie, ve středu sv. Anna Samatřetí, vpravo sv. Markéta (Pešina přejímá nesprávnou atribuci Opitzovu, že jde o sv. Martu). Křídla se světicemi mají zlatě pozadí zdobené plastickým desénem. Při zavřeném oltáři vidíme na levém pevném křídle postavu sv. Mikuláše, na vnější straně levého pohyblivého křídla sv. Wolfganga, na vnější straně pravého pohyblivého křídla církevního Otce sv. Jeronýma a na pravém pevném křídle pak svěťce s insigniemi biskupa, jak dává klečícímu chlapci almužnu (dle Sandnera sv. Martin či dle Opitze a Pešiny sv. Norbert). Lze předpokládat, že oltář měl původně nástavec, který se nedochoval. Opitz (OPITZ 1928, 63; OPITZ 1930, 77) datuje svatobarborský oltář do doby kolem roku 1520 a odmítá vliv tvorby L. Cranacha st. na jeho autora. Přiklání se k ovlivnění tvorbou podunajské školy. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950, 44–45) datuje oltář do doby kolem roku 1500 a domnívá se, že stylový základ svatobarborského oltáře lze hledat v Rakousku (hornorakouský mistr oltáře z Herzogenburgu). Sandner (SAND-

**3. Werkstatt des Hans Hesse, Barbaraaltar,
nach 1524**
Sechsteiliger Altarschrein
mit festen und beweglichen Flügeln,
gemalte Predella,
Tempera auf Holztafeln,
Maße: 143 x 41 cm (feste Flügel),
140 x 40,5 cm (bewegliche Flügel),
63 x 168 (Predella)
Oblastní muzeum in Chomutov
(Regionalmuseum Komotau),
Inv.-Nr. O 996–1002.

1976–1980 wurde der Altar in den Ateliers der
Kunstakademie Prag AVU von H. Drhlíková,
P. Blatný, V. Halounová, N. Kolisová und
M. Šoltézová restauriert.

Der Altar stand ursprünglich in der Laurenzikirche von Seelau (Želina) bei Kaden (Kadaň). Er wurde 1945 entdeckt und kam ins Städtische Museum Kadaň und von hier aus ins Regionalmuseum von Chomutov. Die Mitte des Altarschreins nimmt die Figur der hl. Barbara ein, und bei geöffnetem Altar sieht man auf der Innenseite des linken beweglichen Flügels die hl. Katharina, auf der des rechten beweglichen Flügels die hl. Dorothea. Die Jungfrauen-Ikonografie (quattuor virgines capitales) des geöffneten Altars wird von weiblichen Heiligenfiguren auf der Predella ergänzt: Anna Selbdritt zwischen Ottilie (links) und Margarethe (rechts; Pešina übernimmt Opitz' falsche Zuschreibung als hl. Marta). Die Seitenflügel mit den weiblichen Heiligen haben einen vergoldeten Hintergrund mit plastischem Design. Der geschlossene Altar zeigt auf dem linken Standflügel den hl. Nikolaus, auf dem linken beweglichen Flügel außen den hl. Wolfgang, auf dem rechten beweglichen Flügel außen den Kirchenvater Hieronymus und auf dem rechten Standflügel einen Heiligen mit Bischofsinsignien, welcher einem knienden Knaben Almosen spendet (nach Sandner handelt es sich um den hl. Martin, nach Opitz und Pešina um den hl. Norbert). Man kann annehmen, dass der Altar ursprünglich auch einen Aufsatz hatte, der aber fehlt. Opitz (OPITZ 1928, 63; OPITZ 1930, 77) datiert den Barbaraaltar in die Zeit um 1520 und lehnt einen Einfluss des Schaffens von L. Cranach d. Ä. auf den Autor dieses Altars ab. Er neigt dazu, hier einen Einfluss der Donauschule zu sehen. Jaroslav Pe-

NER 1983, 155; SANDNER 1993, 296) spojuje oprávněně oltář s tvorbou Hanse Hesseho a jeho dílny, a to na základě srovnání typů hlav a plastického utváření drapérie postav. Oltář sv. Barbory souvisí podle Sandnera s tvorbou Hesseho dílny za jejího působení v Annabergu-Buchholz, a proto datuje oltář do doby kolem roku 1524.

Literatura:

WOCEL 1859, 137; BENEŠ 1870, 375; GRUEBER 1871, 163; EIGENBERGER 1913, 19sq., obr. 11; OPITZ 1928, 63, č. 255; OPITZ 1929, 575; OPITZ 1930, 77; PEŠINA 1950, 44–45, 115; SANDNER 1983, 68–69, 155, obr. 65–67; SANDNER 1993, 296–297; ŠAMŠULOVÁ 1999, 90–91.

šina (PEŠINA 1950, 44–45) datiert den Altar in die Zeit um 1500 und nimmt an, dass man die stilistische Grundlage des Barbaraaltars in Österreich suchen könne (der oberösterreichische Meister des Herzogenburger Altars). Sandner (SANDNER 1983, 155; SANDNER 1993, 296) verbindet den Altar zu Recht mit dem Schaffen von Hans Hesse und seiner Werkstatt, und zwar anhand eines Vergleichs der Kopfotypen und der plastischen Draperiegestaltung. Der Barbaraaltar hängt Sandners zufolge mit der Werkstatt Hesses während seiner Schaffensperiode in Annaberg-Buchholz zusammen, und deshalb datiert er den Altar in die Zeit um 1524.

Literatur:

WOCEL 1859, 137; BENEŠ 1870, 375; GRUEBER 1871, 163; EIGENBERGER 1913, 19f., Abb. 11; OPITZ 1928, 63, Nr. 255; OPITZ 1929, 575; OPITZ 1930, 77; PEŠINA 1950, 44–45, 115; SANDNER 1983, 68–69, 155, Abb. 65–67; SANDNER 1993, 296–297; ŠAMŠULOVÁ 1999, 90–91.

*Dílna Hanse Hesse, Oltář sv. Barbory, po 1524,
Okresní muzeum v Chomutově
Werkstatt Hans Hesses, Barbaraaltar, nach 1524,
Regionalmuseum Komotau*



**4. Dílna (okruh ?) Hanse Hesseho,
Oltářní křídla se sv. Petrem,
sv. Kateřinou, sv. Barborou
a se sv. Pavlem, kol. 1530,
tempera na dřevěné desce, rozměry:
120 x 38 cm (sv. Petr), 115,5 x 34,3 cm
(sv. Kateřina), 116 x 33,5 cm
(sv. Barbora), 120 x 38 cm (sv. Pavel)
Regionální muzeum v Teplicích,
inv. č. Osek 20, 21, 22, 23
Restauroval: v roce 1990 J. Novotný**

Po jedné straně malovaná křídla (vnější strany) pocházejí z oltáře sv. Václava ze vsi Libkovic u Mostu, odkud byly přeneseny do klášterní galerie v Oseku. V roce 1950 byly převedeny do státních sbírek. Na levém, zřejmě původně pevném křídle je zobrazena postava sv. Petra, natočená ve tříčtvrtečním profilu vpravo. Světec s charakteristickou tváří stojí na vyvýšenině pokryté rostlinstvem, oblečen je do dlouhého roucha a přes pravici, v níž drží klíč, má přehozený plášť, levicí přidržuje knihu. Drapérie šatu je schematicky zřasena. Výtvarně nejkvalitnější je deska se sv. Kateřinou (vnější strana levého křídla). Světice, natočená taktéž ve tříčtvrtečním profilu vpravo, šlape na kolo položené na travnaté půdě, v pravici drží velký meč, levicí přidržuje před tělem velký cíp pláště. Oblečena je do bílé košile se širokými rukávy, s průsvitným límečkem objímajícím krk. Šaty má světice dlouhé přiléhavé bez rukávů, přepásané pod prsy. Výstřih a spodní část šatu jsou lemovány sametem. Dlouhé rozpuštěné světlé vlasy sahají až na ramena. Její tvář je jemná a snad nejvíce ze všech zobrazených má typiku blízkou světicím na obrazech Hanse Hesseho. Na třetí desce spatřujeme sv. Barboru, jež původně zřejmě zdobila vnější část pravého pohyblivého křídla. Světice stojí na travnaté zemi a její postava je natočena ve tříčtvrtečním profilu vlevo. Oblečena je do bílé košile se širokými rukávy a prostých šatů se stojacím límečkem. Pod prsy jsou šaty přepásány a zřaseny jsou dlouhými vertikálními záhyby. V levici drží světice kalich s hostií, prsty její pravice směřují k nebi. Vlasy má spleteny v drdolu. Také postava sv. Pavla (na pravém pevném křídle) je natočena ve tříčtvrtečním profilu vlevo. Bosý světec stojí na travnaté zemi, v levici drží velký meč, v pravici, přes kterou má přehozen plášť, drží knihu. Světec má charakteristickou tvář s dlouhým

**4. Werkstatt (Umkreis ?) von Hans Hesse,
Altarflügel mit den Heiligen Petrus,
Katharina, Barbara und Paulus, um 1530,
Tempera auf Holztafeln,
Maße: 120 x 38 cm (Petrus), 115,5 x 34,3 cm
(Katharina), 116 x 33,5 cm (Barbara),
120 x 38 cm (Paulus)
Regionální muzeum Teplice
(Regionalmuseum Teplice),
Inv.-Nr. Osek 20, 21, 22, 23
1990 von J. Novotný restauriert**

Die einseitig bemalten Seitenflügel (Außenseiten) stammen vom Wenzelsaltar aus dem Dorf Libkovic (Liquitz) bei Brüx (Most), von wo aus sie in die Klostergalerie Ossegg gebracht wurden. 1950 kamen sie in staatliche Sammlungen. Auf dem linken, ursprünglich wohl festen Flügel ist der hl. Petrus dargestellt, und zwar in Dreiviertelprofil nach rechts gedreht. Der Heilige mit seinem charakteristischen Antlitz steht auf einer mit Pflanzen bedeckten Erhöhung, ist in ein langes Gewand gekleidet, und über seiner Rechten, die einen Schlüssel hält, ist ein Mantel geworfen; in seiner linken Hand hält er ein Buch. Die Draperie seines Gewandes ist gerafft. Künstlerisch am gelungensten ist die Tafel mit der hl. Katharina (Außenseite des linken Seitenflügels). Die gleichfalls in Dreiviertelprofil nach rechts gewandte Heilige tritt auf ein Rad, das im Gras liegt, und hält in ihrer Rechten ein großes Schwert, während sie in ihrer linken Hand einen großen Mantelzipfel vor ihren Körper hält. Ihre Kleidung besteht aus einem weißen Hemd mit ausladenden Ärmeln und durchscheinendem Halskragen. Ausschnitt und unterer Teil des Kleides sind mit Samt besetzt. Ihre langen blonden Haare reichen bis auf die Schultern. Ihr Gesicht trägt feine Züge und kommt wohl von allen abgebildeten Figuren der Heiligentypik auf den Gemälden von Hans Hesse am nächsten. Die dritte Tafel zeigt die hl. Barbara, die ursprünglich wahrscheinlich den Außenteil des rechten beweglichen Flügels schmückte. Die Heilige steht auf grasbewachsener Erde, ihre Gestalt ist in Dreiviertelprofil nach links gedreht. Bekleidet ist sie mit einem weißen Hemd mit breit ausladenden Ärmeln und einem einfachen Kleid mit stehendem

plnovousem a vysokým čelem s chomáčkem vlasů.

První, kdo uvažoval o Hesseho podílu (či jeho dílny), byl Ingo Sandner (1983, 70, obr. 71; 1993, 297–298). Odlišnosti od Hesseho tvorby vidí ve zjednodušeném systému záhybů a v monochromním pozadí postav.

Ve středu oltáře byly řezané postavy sv. Urbana, sv. Václava a sv. Vavřince, na vnitřních stranách křídel figury sv. Martina a sv. Víta (sochařská část vystavena v expozici v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě). Sochařská výzdoba je připisována Mistru oltáře z Dohny (Mistr Doksanské archy).

Vzhledem k zobrazeným apoštolským knížatům není vyloučeno, že desky mohly být součástí oltáře v oseckém klášterním kostele, neboť obě apoštolská knížata byla téměř povinnou součástí výzdoby cisterciáckých chrámů.

Literatura:

SANDNER 1983, 70, 156, obr. 71; MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, nepag., SANDNER 1993, 297–298.

Jan Royt

Dílna (okruh ?) Hanse Hesse, Oltární křídla se sv. Petrem, sv. Kateřinou, sv. Barborou a sv. Pavlem, kol. 1530, Regionální museum v Teplicích
Werkstatt (Umkreis?) von Hans Hesse, Altarflügel mit den Heiligen Petrus, Katharina, Barbara und Paulus, um 1530, Regionalmuseum Teplitz



Halskragen. Unterhalb der Brust ist das Kleid gegürtet und in lange senkrechte Falten gerafft. In ihrer linken Hand hält die Heilige einen Kelch mit Hostie, die Finger ihrer Rechten weisen zum Himmel. Ihr Haar ist zu einem Knoten geflochten. Auch Paulus (auf dem rechten Standflügel) ist in Dreiviertelprofil wiedergegeben. dargestellt. Der barfüßige Heilige steht im Gras, hält ein großes Schwert in seiner linken Hand und in seiner Rechten, die von einem Mantel verdeckt ist, ein Buch. Das Gesicht des Heiligen trägt die für ihn charakteristischen Züge, zu denen auch der lange Vollbart und die hohe Stirn mit Haarbüschel gehören.

Der erste, der hierbei Hesses Anteil (oder den seiner Werkstatt) in Betracht zog, war Ingo Sandner (1983, 70, Abb. 71; 1993, 297–298). Den Kontrast zu Hesses Schaffen sieht er in dem vereinfachten System der Faltenbildung und im einfarbigen Figurenhintergrund.

Die Altarmitte nahmen Schnitzfiguren der Heiligen Urban, Wenzel und Laurentius ein, und auf den Innenseiten der Altarflügel befanden sich die Heiligen Martin und Veit (die Altarskulpturen sind Teil einer in der Marienkirche von Most befindlichen Ausstellung). Die Skulpturenausstattung des Altars wird dem Meister des Altars von Dohna zugeschrieben (Meister des Doxaner Schreins).

Angesichts der Darstellung der beiden Apostelfürsten ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass die Tafeln Teil des Altars der Ossegger Klosterkirche waren, denn Petrus und Paulus gehörten fast obligatorisch zur Ausstattung der Zisterzienserkirchen.

Literatur:

SANDNER 1983, 70, 156, Abb. 71; MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, o. S., SANDNER 1993, 297–298.

Jan Royt

*Detail obrazu Kladení do hrobu >
Grablegung Christi, Detail >*





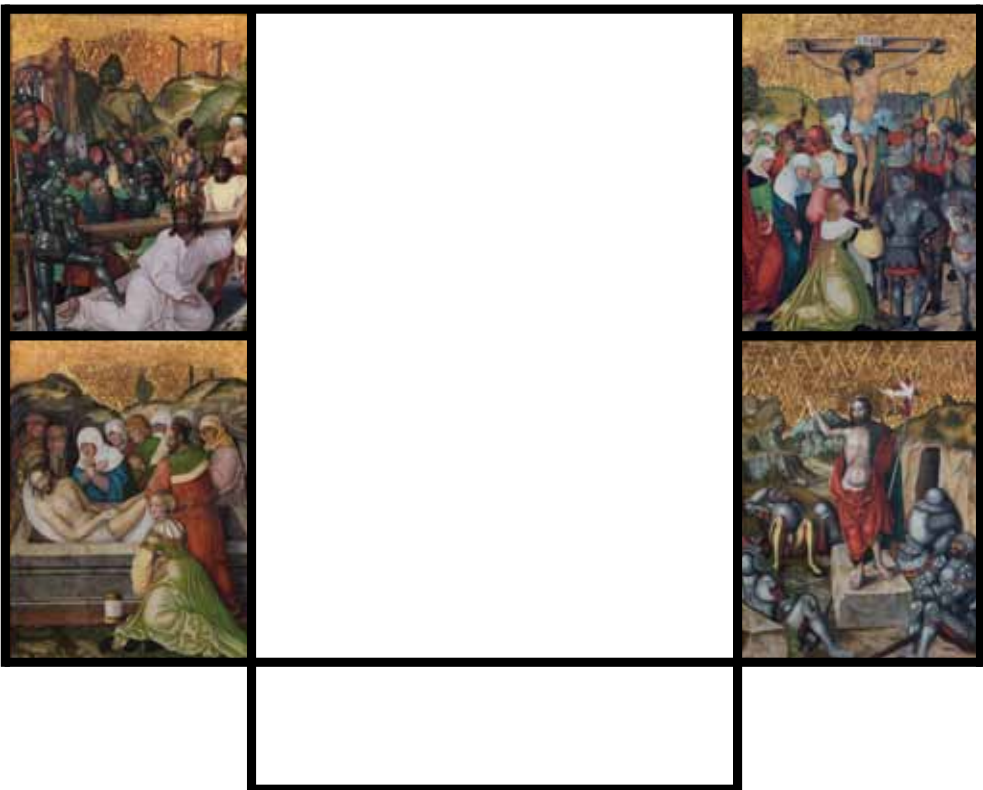
Hypotetická archa dle prof. Pešiny a prof. Royta
 Der hypothetische Schrein nach Prof. Pešina und Prof. Royt

<p>Poslední večeře</p> <p>Letztes Abendmahl</p>	<p>Olivetská hora</p> <p>Christus am Ölberg</p>	<p>Jidášův polibek</p> <p>Gefangen- nahme</p>	<p>Kristus před Annášem</p> <p>Christus vor Hannas</p>
<p>Kristus před Pilátem</p> <p>Christus vor Pilatus</p>	<p>Bičování Krista</p> <p>Geißelung Christi</p>	<p>Korunování trním</p> <p>Dornen- krönung</p>	<p>Ecce homo</p>

<p>Kristus padá pod křížem</p> <p>Kreuz- tragung</p>		<p>Ukřižování</p> <p>Kreuzigung</p>
<p>Oplakávání</p> <p>Beweinung Christi</p>		<p>Zmrtvých- vstání</p> <p>Auferstehung</p>
<p>Predella</p>		

ΔΔ zavřený oltář
 ΔΔ geschlossener Altar

Δ otevřený oltář
 Δ geöffneter Altar





Poznámky

- ¹ O vztahu umění v Sasku a v severozápadních Čechách: JUNIUS 1924, 1sqq.; OPITZ 1928, 1sqq.; OPITZ 1930, 64–77; PEŠINA 1950, 75–90. K historii Saska: ŘEZNÍK 2005, 1sqq.
- ² O saském malířství pojednává celá řada publikací. Mezi klasická kompendia patří práce: FLECHSIG 1908–1912, 1sqq., JUNIUS 1935, 1sqq. Nejnovější publikace o deskovém malířství v Sasku: SANDNER 1993, 1sqq., zde i starší literatura, kterou v této studii proto necituji.
- ³ O zakládání horních měst v Krušnohoří a o rozvoji umění v těchto městech v pozdním středověku a v rané renesanci: STURM 1965; KARELL 1966, 1968; SANDNER 1993, 9–29.
- ⁴ NEUWIRTH 1896, 177.
- ⁵ OPITZ 1928, 88; OPITZ 1930, 63.
- ⁶ SANDNER 1993, 239.
- ⁷ SANDNER 1993, 208.
- ⁸ SANDNER 1993, 209, 228–234.
- ⁹ SANDNER 1993, 210.
- ¹⁰ KEMPERDICK 2004, 98, B 71, K 12, L 18.
- ¹¹ KEMPERDICK 2004, 99, B 70, K 13; L 33.
- ¹² KEMPERDICK 2004, 131, B 55, L 60.
- ¹³ SANDNER 1993, 229–230.
- ¹⁴ GEISBERG 1924, Tafel 22, L 169.
- ¹⁵ KEMPERDICK 2004, 118, B 31, L 40.
- ¹⁶ SANDNER 1993, 230.
- ¹⁷ SANDNER 1993, 230.
- ¹⁸ SACHS 1967, 1sqq.
- ¹⁹ KEMPERDICK 2004, 131.
- ²⁰ FLÜGEL 1988, 1sqq.
- ²¹ SANDNER 1983, 1sqq.; SANDNER 1993, 236.
- ²² SANDNER 1993, 250–251.
- ²³ JAHN 1972, 216–218.
- ²⁴ JAHN 1972, 249.
- ²⁵ STECHE 1885, 1sqq.
- ²⁶ SIEBER 1926, 106–108.
- ²⁷ SANDNER 1993, 253–256.
- ²⁸ Die Karlsruher Passion 1996, 33, obr. 18.
- ²⁹ Die Karlsruher Passion 1996, 162, obr. 132.
- ³⁰ SANDNER 2003, 291.
- ³¹ SANDNER 1993, 292.
- ³² SANDNER 1983, 67–71; SANDNER 1993, 294–300.

Anmerkungen

- ¹ Zur Beziehung der Kunst zwischen Sachsen und Nordwestböhmen: JUNIUS 1924, 1ff.; OPITZ 1928, 1ff.; OPITZ 1930, 64–77; PEŠINA 1950, 75–90. Zur Geschichte Sachsens: ŘEZNÍK 2005, 1ff.
- ² Die sächsische Malerei wird in zahlreichen Publikationen behandelt. Zu den klassischen Kompendien gehören die Arbeiten von: FLECHSIG 1908–1912, 1ff., JUNIUS 1935, 1ff. Die neueste Publikation zur Tafelmalerei in Sachsen: SANDNER 1993, 1ff., hier auch ältere Literatur, die ich in dieser Studie deshalb nicht zitiere.
- ³ Über die Gründung der Bergstädte im Erzgebirge und die Entfaltung der Kunst in diesen Städten im Spätmittelalter und der Frührenaissance: STURM 1965; KARELL 1966, 1968; SANDNER 1993, 9–29.
- ⁴ NEUWIRTH 1896, 177.
- ⁵ OPITZ 1928, 88; OPITZ 1930, 63.
- ⁶ SANDNER 1993, 239.
- ⁷ SANDNER 1993, 208.
- ⁸ SANDNER 1993, 209, 228–234.
- ⁹ SANDNER 1993, 210.
- ¹⁰ KEMPERDICK 2004, 98, B 71, K 12, L 18.
- ¹¹ KEMPERDICK 2004, 99, B 70, K 13; L 33.
- ¹² KEMPERDICK 2004, 131, B 55, L 60.
- ¹³ SANDNER 1993, 229–230.
- ¹⁴ GEISBERG 1924, Tafel 22, L 169.
- ¹⁵ KEMPERDICK 2004, 118, B 31, L 40.
- ¹⁶ SANDNER 1993, 230.
- ¹⁷ SANDNER 1993, 230.
- ¹⁸ SACHS 1967, 1ff.
- ¹⁹ KEMPERDICK 2004, 131.
- ²⁰ FLÜGEL 1988, 1ff.
- ²¹ SANDNER 1983, 1ff.; SANDNER 1993, 236.
- ²² SANDNER 1993, 250–251.
- ²³ JAHN 1972, 216–218.
- ²⁴ JAHN 1972, 249.
- ²⁵ STECHE 1885, 1ff.
- ²⁶ SIEBER 1926, 106–108.
- ²⁷ SANDNER 1993, 253–256.
- ²⁸ Die Karlsruher Passion 1996, 33, Abb. 18.
- ²⁹ Die Karlsruher Passion 1996, 162, Abb. 132.
- ³⁰ SANDNER 2003, 291.
- ³¹ SANDNER 1993, 292.
- ³² SANDNER 1983, 67–71; SANDNER 1993, 294–300.

Literatura

BENEŠ 1870

František BENEŠ: Z cesty po Rakovnicku, Žatecku a Loketsku. In: Památky archeologické a místopisné VIII, 1870, 375.

DRESEL/LÜDKE/VEY 1992

Ines DRESEL / Dietmar LÜDKE / Horst VEY (eds.): Christus und Maria. Auslegung christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle. Ausstellung 6. Juni bis 20. September 1992. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1992.

EIGENBERGER 1914

Rudolf EIGENBERGER: Die kirchlichen Kunstaltertümer der Pfarrsprengel Radonitz und Willomitz. Radonitz 1914.

FLECHSIG 1908/1912

Eduard FLECHSIG: Sächsische Malerei und Bildnerie I. –III. Leipzig 1908–1912.

FLÜGEL 1988

Katherina FLÜGEL, Das Weimarer Skizzenbuch zum Wittenberger Heiligtum – Die Zeichnungen der Reliquienstatuetten und einige Bemerkungen zur Kunst in Sachsen unter Friedrich Weisen. Diss. Phil., Universität Leipzig 1988.

GEISBERG 1924

Max GEISBERG: Der Meister E.S. In: Meister der Graphik, Herman Voss (ed.), Band X. Leipzig 1924.

GRUEBER 1871

Bernard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, T. 1. Wien 1871.

HERAIN 1929

Karel HERAIN: Nové umělecké památky svatováclavského kultu, In: Umění II, 1929, 353–355.

CHYTIL 1906

Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906.

CHYTIL 1931

Karel CHYTIL: České malířství prvních desetiletí XVI. století. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1930, 1931, 3–40.

JAHN 1972

Johannes JAHN (Einleitung): Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt. München 1972.

JUNIUS 1924

Wilhelm JUNIUS: Sächsisch-Böhmische Grenzkunst, In: Uhls Heimatbücher (Bilderreihe), IV. Kaaden 1924.

JUNIUS 1935

Wilhelm JUNIUS: Meister des thüringisch-sächsischen Cranach-Kreises, In: Zeitschrift für thüringische Geschichte und Altertumskunde. Neue Folge, XXXI., Jena 1935.

KARELL 1966, 1968

Viktor KARELL: Das böhmische Erzgebirge, sv. 1, 2, Frankfurt am Main 1966, 1968.

Die Karlsruher Passion 1996

Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik. Karlsruhe 1996.

Literatur

BENEŠ 1870

František BENEŠ: Z cesty po Rakovnicku, Žatecku a Loketsku. [Von einer Reise ins Rakovnitzer, Saaler und Elbogener Land] In: Památky archeologické a místopisné VIII, 1870, 375.

CHYTIL 1906

Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. [Die Prager Malerschaf des XV. und XVI. Jahrhunderts und ihr Altstädter Zunftbuch aus den Jahren 1490–1582] Praha 1906.

CHYTIL 1931

Karel CHYTIL: České malířství prvních desetiletí XVI. století. [Die böhmische Malerei der ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts] In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1930, 1931, 3–40.

DRESEL/LÜDKE/VEY 1992

Ines DRESEL / Dietmar LÜDKE / Horst VEY (eds.): Christus und Maria. Auslegung christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle. Ausstellung 6. Juni bis 20. September 1992. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1992.

EIGENBERGER 1914

Rudolf EIGENBERGER: Die kirchlichen Kunstaltertümer der Pfarrsprengel Radonitz und Willomitz. Radonitz 1914.

FLECHSIG 1908/1912

Eduard FLECHSIG: Sächsische Malerei und Bildnerie I. –III. Leipzig 1908–1912.

FLÜGEL 1988

Katherina FLÜGEL, Das Weimarer Skizzenbuch zum Wittenberger Heiligtum – Die Zeichnungen der Reliquienstatuetten und einige Bemerkungen zur Kunst in Sachsen unter Friedrich den Weisen. Diss. phil. Karl-Marx-Universität Leipzig. Leipzig 1988.

GEISBERG 1924

Max GEISBERG: Der Meister E.S. In: Meister der Graphik, Herman Voss (ed.), Band X. Leipzig 1924.

GRUEBER 1871

Bernard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, T. 1. Wien 1871.

HERAIN 1929

Karel HERAIN: Nové umělecké památky svatováclavského kultu, [Neue Kunstdenkmäler des Wenzelskultes] In: Umění II, 1929, 353–355.

JAHN 1972

Johannes JAHN (Einleitung): Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt. München 1972.

JUNIUS 1924

Wilhelm JUNIUS: Sächsisch-Böhmische Grenzkunst, In: Uhls Heimatbücher (Bilderreihe), IV. Kaaden 1924.

JUNIUS 1935

Wilhelm JUNIUS: Meister des thüringisch-sächsischen Cranach-Kreises, In: Zeitschrift für thüringische Geschichte und Altertumskunde. Neue Folge, XXXI., Jena 1935.

Katalog výstavy Madona 1935
Katalog výstavy Madona, Praha 1935.

KEMPERDICK 2004
Stephan KEMPERDICK: Martin Schongauer. Eine Monographie, Petersberg 2004.

MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988
Heide MANNLOVÁ / Zdenka NOVÁKOVÁ: Severočeské umění 14.–18. umění. Katalog expozice. Ústí nad Labem 1988.

MATĚJKA 1898
Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém. Politický okres Roudnický. Díl I. Praha 1898, 177, tab. VIII.

NEUWIRTH 1896
Joseph NEUWIRTH: Kunstleben und Kunstdenkmale am Südrande des Erzgebirgs während des Mittelalters, In: Mitteil. d. Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXXIV, 1896, 177.

OPITZ 1928
Josef OPITZ: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau. Brüx / Komotau 1928.

OPITZ 1929
Josef OPITZ: Gotické malířství a sochařství v severozápadních Čechách na výstavách v Mostu a v Duchcově, In: Umění II, 1929, 561–576.

OPITZ 1930
Josef OPITZ: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech. Z německého rukopisu přeložil Antonín Matějček. Praha 1930.

PEŠINA 1950
Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950.

PIFFL 1940
Antonín PIFFL: Proboštský kostel v Roudnici n. L. (Poklady národního umění XII.). Praha 1940.

Průvodce výstavou svatováclavskou 1929
Průvodce výstavou svatováclavskou. Praha 1929.

ROYT 2003
Jan ROYT: Malířství v severozápadních Čechách v 15. století a jeho sociální pozadí, In: Gotické umění a jeho historické souvislosti II. Ústecký sborník historický 2003/1 (J. Homolka – M. Hrubá – P. Hrubý – M. Ottová eds.). Ústí nad Labem 2004, s. 272–293.

ROYT 2007
Jan ROYT: Nordböhmisches Gotik. Neue Erkenntnisse zur künstlerisch-historischen Entwicklung, In: Grenzraum und Transfer. Perspektiven der Geschichtswissenschaft in Sachsen und Tschechien (M. Řezník ed.). Berlin 2007, 165–177.

ŘEZNÍK 2005
Miloš ŘEZNÍK: Sasko. Praha 2005.

SACHS 1967
Hannelore SACHS: Donauländische Einflüsse in der Sächsischen Kunst der Spätgotik, In: Kunsthistorische Beiträge / Staatliche Museen Berlin, 9, 1967.

SANDNER 1977
Ingo SANDNER: Vergleichende Untersuchungen am kün-

KARELL 1966, 1968
Viktor KARELL: Das böhmische Erzgebirge, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1966, 1968.
Die Karlsruher Passion 1996
Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik. Karlsruhe 1996.

Katalog výstavy Madona 1935
Katalog výstavy Madona, [Ausstellungskatalog Madonna] Praha 1935.

KEMPERDICK 2004
Stephan KEMPERDICK: Martin Schongauer. Eine Monographie, Petersberg 2004.

MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988
Heide MANNLOVÁ / Zdenka NOVÁKOVÁ: Severočeské umění 14.–18. stol. Katalog expozice. [Die nordböhmisches Kunst des 14.-18. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog] Ústí nad Labem 1988.

MATĚJKA 1898
Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém. Politický okres Roudnický. Díl I. [Verzeichnis von historischen und Kunstdenkmälern im Königreich Böhmen. Politischer Bezirk Raudnitz. Teil I] Praha 1898, 177, Taf. VIII.

NEUWIRTH 1896
Joseph NEUWIRTH: Kunstleben und Kunstdenkmale am Südrande des Erzgebirgs während des Mittelalters, In: Mitteil. d. Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXXIV, 1896, 177.

OPITZ 1928
Josef OPITZ: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau. Brüx / Komotau 1928.

OPITZ 1929
Josef OPITZ: Gotické malířství a sochařství v severozápadních Čechách na výstavách v Mostu a v Duchcově, [Gotische Malerei und Plastik in Nordwestböhmen auf Ausstellungen in Most/Brüx und Duchcov/Dux] In: Umění II, 1929, 561–576.

OPITZ 1930
Josef OPITZ: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech. Z německého rukopisu přeložil Antonín Matějček. [Die gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Aus dem deutschen Manuskript übersetzt von Antonín Matějček] Praha 1930.

PEŠINA 1950
Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. [Die böhmische Malerei der Spätgotik und der Renaissance] Praha 1950.

PIFFL 1940
Antonín PIFFL: Proboštský kostel v Roudnici n. L. [Die Propsteikirche in Raudnitz] (Poklady národního umění XII.). Praha 1940.

Průvodce výstavou svatováclavskou 1929
Průvodce výstavou svatováclavskou. [Führer durch die Wenzelsausstellung] Praha 1929.

ROYT 2003
Jan ROYT: Malířství v severozápadních Čechách v 15. století a jeho sociální pozadí, [Die Malerei Nordwestböhmens im 15. Jahrhundert und ihr sozialer Hintergrund] In: Gotické

stlerischen Werk des obersächsischen Malers Hans Hesse. Diss. phil. Karl-Marx-Universität Leipzig. Leipzig 1977.

SANDNER 1983

Ingo SANDNER: Hans Hesse. Ein Maler der Spätgotik in Sachsen. Dresden 1983.

SANDNER 1993

Ingo SANDNER: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen. Dresden / Basel 1993.

SIEBER 1926

Friedrich SIEBER: Zur Sage von der Gründung der Stadt Annaberg im Erzgebirge. In: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde, I. Jahrg., 1926, 106–108.

STECHE 1855

Richard STECHE: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen, H. 4. Amtshauptmannschaft Annaberg 1885, 1sq.

STURM 1965

Heribert STURM: Skizzen zur Geschichte des Obererzgebirges im 16. Jahrhundert. Stuttgart 1965.

ŠAMŠULOVÁ 1999

Eva ŠAMŠULOVÁ: Díla gotických mistrů. Katalog sbírky gotických plastik a deskových obrazů Okresního muzea v Chomutově. Okresní muzeum Chomutov 1999.

WINTER 1906

Zikmund WINTER: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. století. Praha 1906.

WOCEL 1859

Jan Erazim WOCEL: Bericht über die im Jahre 1858 unternommene kunsthistorische Reise im westlichen Böhmen. In: Mitteilungen der K. K. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IV., 1859, 96sq., 135sq.

WOCEL 1863

Jan Erazim WOCEL: Starožitné obrazy v proboštském chrámu roudnickém. In: Památky archeologické 5, 1863, 186sq.

umění a jeho historické souvislosti II. Ústecký sborník historický 2003/1 (J. Homolka – M. Hrubá – P. Hrubý – M. Ottová eds.). Ústí nad Labem 2004, S. 272–293.

ROYT 2007

Jan ROYT: Nordböhmisches Gotik. Neue Erkenntnisse zur künstlerisch-historischen Entwicklung. In: Grenzraum und Transfer. Perspektiven der Geschichtswissenschaft in Sachsen und Tschechien (M. Řezník ed.). Berlin 2007, 165–177.

ŘEZNÍK 2005

Miloš ŘEZNÍK: Sasko. [Sachsen] Praha 2005.

SACHS 1967

Hannelore SACHS: Donauländische Einflüsse in der Sächsischen Kunst der Spätgotik. In: Kunsthistorische Beiträge / Staatliche Museen Berlin, 9, 1967.

SANDNER 1977

Ingo SANDNER: Vergleichende Untersuchungen am künstlerischen Werk des obersächsischen Malers Hans Hesse. Diss. phil. Karl-Marx-Universität Leipzig. Leipzig 1977.

SANDNER 1983

Ingo SANDNER: Hans Hesse. Ein Maler der Spätgotik in Sachsen. Dresden 1983.

SANDNER 1993

Ingo SANDNER: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen. Dresden / Basel 1993.

SIEBER 1926

Friedrich SIEBER: Zur Sage von der Gründung der Stadt Annaberg im Erzgebirge. In: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde, I. Jahrg., 1926, 106–108.

STECHE 1855

Richard STECHE: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen, H. 4. Amtshauptmannschaft Annaberg 1885, 1ff.

STURM 1965

Heribert STURM: Skizzen zur Geschichte des Obererzgebirges im 16. Jahrhundert. Stuttgart 1965.

ŠAMŠULOVÁ 1999

Eva ŠAMŠULOVÁ: Díla gotických mistrů. Katalog sbírky gotických plastik a deskových obrazů Okresního muzea v Chomutově. [Werke gotischer Meister. Katalog der Sammlung gotischer Plastik und Tafelbilder des Bezirksmuseums Chomutov / Komotau] Okresní muzeum Chomutov 1999.

WINTER 1906

Zikmund WINTER: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. století. [Geschichte der Handwerke und des Handels in Böhmen im XIV. und XV. Jahrhundert] Praha 1906.

WOCEL 1859

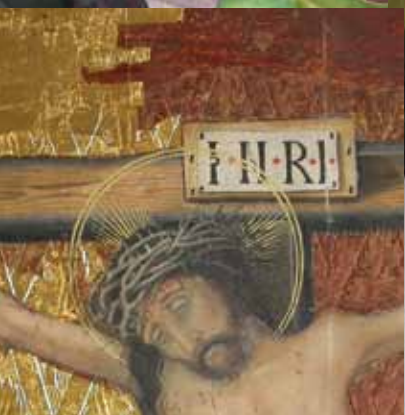
Jan Erazim WOCEL: Bericht über die im Jahre 1858 unternommene kunsthistorische Reise im westlichen Böhmen. In: Mitteilungen der K. K. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IV., 1859, 96ff., 135ff.

WOCEL 1863

Jan Erazim WOCEL: Starožitné obrazy v proboštském chrámu roudnickém. [Altentümliche Bilder in der Raudnitzer Propsteikirche] In: Památky archeologické 5, 1863, 186ff.



*Detail obrazu Zmrtvýchvstání
Auferstehung, Detail*



I / II / III
 IV / V / VI
 VII / VIII / IX
 X / XI / XII

Výsledky restaurování Pašijového cyklu z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Roudnici nad Labem

autor cyklu:	Hans Hesse
dobové určení:	1522
technika:	olejomalba s bílým křídovým podkladem na dřevěné desce
rozměry:	výška cca 163–165 cm, šířka cca 120–125 cm

Pašijový cyklus se skládá z 12 desek s náměty Poslední večeře, Olivetská hora, Zajetí Krista (Polibek Jidáše), Kristus před Kaifášem (Annášem?), Kristus před Pilátem (Mytí rukou), Bičování Krista, Korunování Krista trním, Ecce Homo, Kristus padá pod křížem, Ukřižování, Kladení do hrobu, Zmrtvýchvstání Krista.

Celý cyklus byl restaurován v průběhu čtyř let. Každý rok byly restaurovány 3 obrazy, v roce 2006 *Bičování, Kristus na hoře Olivetské, Zmrtvýchvstání Krista*, dále *Kristus před Pilátem, Kladení do hrobu, Jidášův polibek* (2007), *Poslední večeře, Ukřižování, Kristus padá pod křížem* (2008), *Kristus před Kaifášem, Ecce Homo, Korunování Krista trním* (2009).

Všechny desky byly již v minulosti restaurovány. Hlavní etapy restaurování proběhly ve Vídni v letech 1897–1898 a v letech 1931–1932 prováděl opravy J. Hlavín v Praze.

Obrazy jsou namalovány na smrkových deskách, na kterých je nanášena vrstva směsi klišu s přírodní plavenou křídou (uhličitanem vápenatým). U tohoto způsobu malby je charakteristická velmi svěží barevnost, což zajišťuje bílý křídový podklad. Chemicko-technologickým průzkumem bylo zjištěno užití některých pigmentů. Z nejdůležitějších jsou to například olovnatá běloba, azurit, červený organický lak, rumělka, malachitová zeleň a olovnatociničitá žluť. Olovnatociničitá žluť je charakteristická zvláštní studenou barevností a byla prokázána na německých malbách z 15. a 16. století. Celkový stav barevných vrstev je až na několik výjimek velmi dobrý. Dřevěné podklady obrazů byly během let upravovány.

U 8 obrazů byly zadní strany desek ztenčeny ohoblováním a nalepeny na nové desky vyztužené dřevěnou parketáží. Existují zprávy (dohady, že těchto 8 desek vzniklo rozřezáním 4 dvoudílných obrazů z původně čtyř, pěti nebo šestidílného oltáře. Způsob zpracování a mohutnosti dřevěných parketáží se liší. To svědčí o existenci alespoň 2 dílen. 6 obrazů má stejně zpracovanou odlehčenou a plně vyhovující parketáž (*Olivetská hora, Jidášův polibek, Korunování trním, Kristus padá pod křížem, Ukřižování, Ukládání do hrobu*). Zcela odlišné je zpracování silně předimenzované parketáže u obrazů *Ecce Homo* a *Zmrtvýchvstání Krista*, které svědčí o existenci druhé dílny, a tím i určení námětů za předpokladu, že byla tato deska rozřezána.

Takže v původním stavu s intaktně zachovanými dřevěnými deskami zůstaly pouze 4 obrazy: *Poslední večeře, Kristus před Kaifášem, Kristus před Pilátem* a *Bičování*. Tyto desky o síle cca 2,5–3 cm jsou složeny z 5 až 6 prken vertikálně slepených, původně zajištěných proti borcení v oboustranných zlacených profilovaných rámech. Po destrukci oltáře a oddělení jednotlivých desek byly obrazy zajištěny proti borcení nejprve vsazením jednoho tenkého svlaku. Později byly tyto desky vyztuženy ještě na okrajích příčnými prkny. Prkna byla k deskám upevněna z líce malby nejprve dřevěnými čepy, později i šrouby. Dřevo desek nebylo nikdy petrifikováno. Jeho poškození bylo způsobeno hlavně působením dřevokazného hmyzu. Zcela extrémní bylo napadení u desky s obrazem *Bičování*. Tam došlo i ke zborcení několika prken. Rovněž byla snížena soudržnost slepení

- I – před restaurováním - uvolněná polychromie, II – snímání přemalby na poškozeném místě, III – tmelení,
IV – po upevnění polychromie, V – snímání lakových vrstev, VI – sonda v olejových přemalbách
VII – sonda v lakových vrstvách, VIII – vyrovnávání jednotlivých zborcených prken desky, IX – objevení zlaté gravírované části
X – rekonstrukce zlacení, XI – stav před restaurováním - svislá prasklina, XII – po restaurování inkarnátu
I – vor der Restaurierung – gelockerte Fassung, II – Abnahme der Übermalungen an der beschädigten Stelle, III – Spachteln,
IV – nach Fixierung der Fassung, V – Abnahme der Lackschichten, VI – Sonde in den Übermalungen mit Öl
VII – Sonde in den Lackschichten, VIII – die verzogenen Bretter der Tafel werden gerichtet, IX – Freilegung des goldenen gravierten Teils
X – Rekonstruktion der Vergoldung, XI – Zustand vor dem Restaurieren – senkrechter Riss, XII – nach der Restaurierung des Inkarnats

jednotlivých svislých prken. U ostatních obrazů byl stav všech parketáží a vyztužovacích desek dobrý. Rubové strany byly pokryty silnou vrstvou nečistot dlouhodobým usazováním prachu.

Stav podkladových a barevných vrstev byl různý. Povrch obrazů byl značně znečištěn. Lakové vrstvy u všech obrazů byly silně zežloutlé a samy o sobě značně zkreslovaly původní barevnost. Na malbě se vyskytovaly četné výdutě uvolněných podkladových a barevných vrstev. Pouhým okem byly patrné ztmavlé retuše a velké plochy chybějících partií hlavně u obrazů *Korunování Krista trnům* a *Olivetská hora*. V kontextu s ostatními obrazy tyto plochy působily velmi rušivě. U dvou obrazů Ukládání do hrobu a Zmrtvýchvstání bylo pozadí místo oblohy pozlacené. Podkladem pro toto zlacení byl pravidelný nízký reliéf vybroušený v silné vrstvě křídý. Tento reliéf tvoří síť kosodélníků vyplněných rostlinným motivem, která vytváří jakýsi oblouk, kde na zbývající ploše u horního okraje desek je pouze hladce vybroušená vrstva křídý. To svědčí o tom, že tuto hladkou plochu zakrýval na desce nezávislý zlacený reliéf, který musel nějakým způsobem navazovat na vlastní oltářní skříň a byl rovněž součástí ozdobné profilované rámové konstrukce, do které byly jednotlivé desky vsazeny.

U čtyř obrazů se zachovanými prkny v původní síle byly nejprve uvolněné spoje jednotlivých prken zpevněny systémem dřevěných spojů (motýlků). Potom byly jednotlivé desky petrifikovány kalafunou rozpuštěnou v etylalkoholu s přísadou terpentýnu. Starší úzké svlaky byly u všech desek respektovány. Tam, kde došlo k jejich rozpadu, byly nahrazeny svlakem novým. Rovněž byla někde ponechána vodorovná vyztužovací prkna u okrajů desek. U všech desek byly některé spoje prken z líce bandážovány pruhy lněného plátna. Přes tuto bandáž pak byla nanese na vybroušená křídová vrstva podkladu. Na křídový podklad byla štětcem provedena černá suverénní rozkresba celé kompozice i se základní modelací obličejů, drapérií, terénu a vegetace. Při značné transparentnosti některých finálních tónů malby se tato podkresba uplatňuje ve formě namodralých linek.

Vlastní restaurátorské postupy byly zahájeny upevněním uvolněných podkladových vrstev s malbou jak ve formě výdutí, tak i v místech uvolněných trhlin (krakel). Po upevnění defektů bylo možné provést první orientační sondy v lakových vrstvách a přemalbách. Tyto sondy potvrdily předpoklady, že laková vrstva značně měnila původní barevnost. Opět se objevily zářivé barvy, většinou ve studených tónech. Sondy rovněž prokázaly rozsáhlé retuše a již zmíněné neutrální rekonstrukce v místech, kde se originál nezachoval. Souvislé přemalby však ve většině případů přesahovaly přes originál v okrajích styku tmelů s originální malbou. Při jejich snímání se tak odkryly značné plochy s detaily původní malby. Podobný efekt nastal i u vnitřních ploch malby, kde došlo k lokálním ztrátám barevné vrstvy i s podkladem. Postupně byly sejmuty ze všech desek lakové vrstvy, retuše a přemalby. Výsledkem těchto zásahů byla plná rehabilitace původní malby, vyznačující se zářivou barevností převážně chladných tónů, charakteristických pro tuto estetiku rané renesanční saské malířské tvorby.

Největším překvapením pro nás bylo odkrytí zlatého pozadí s nízkým reliéfem u obrazů *Kristus padá pod křížem* a *Ukřižování*. Tyto plochy byly při minulých opravách přetmeleny křídovou vrstvou zakrývající plastický reliéf a následnou celkovou přemalbou imitující modrou oblohu s mračny a dalšími detaily. Tímto objevem je potvrzena existence stejně řešeného zlatého reliéfu na obrazech v pozadí: *Kristus padá pod křížem*, *Ukřižování*, *Kladení do hrobu*, *Zmrtvýchvstání*. I u těchto dalších dvou zlatých pozadí byly horní partie kryty na desce nezávislým zlaceným reliéfem propojeným s ozdobnými rámy a oltářní skříňí.

Restaurování pokračovalo výměnou nevyhovujících starých tmelů za nové bílé klihokřídové a vytmelením míst, kde původní křídový podklad chyběl. Kromě chybějících ploch byla malba poškozena nešetrným čištěním při minulých opravách stržením tenké barevné vrstvy z vrcholů uzlíků v místech plátěných bandáží, které vyztužovaly spoje jednotlivých prken.

Zvláště složitým úkolem bylo řešení retuší drobných poškozených míst a volba způsobu doplnění velkých ploch, kde se malba nezachovala. Největší ztráty byly u dvou obrazů *Olivetská hora* a *Korunování Krista trnům*. U obou obrazů chyběly horizontální pásy cca 20 cm široké, probíhající po celé šířce desek při horních a dolních okrajích. Dále došlo k velkým ztrátám v dolních partiích terénu obrazu *Zmrtvýchvstání*, na dolních partiích obrazu *Bičování Krista* a u levého okraje obrazu *Jidášův polibek*. Bylo nutné provést doplnění chybějících ploch obrazu se zlatým pozadím,



*Detail obrazu Bičování, stav před restaurováním – uvolněné barevné vrstvy od podkladu
Geißelung Christi, Detail – Zustand vor der Restaurierung – von der Grundierung gelöste Farbschichten*

kdy u obrazu *Ukřižování* se jednalo o téměř úplnou rekonstrukci zlatou fólií. Tato rekonstrukce zlatem byla upravena tak, aby v konečném výsledku odpovídala charakteru a rozsahu zachování originálních zlacených ploch.

Při řešení rekonstrukcí na plochách, kde malba chyběla, se po konzultacích s investorem a zástupci památkové péče přistoupilo na provedení napodobivé retuše. Důvodem pro toto řešení byla poměrně čitelná a přesvědčivá návaznost na zachované okrajové partie (dlaždicová podlaha ve dvou případech *Bičování* a *Ecce Homo*), potom terén u obrazů *Zmrtvýchvstání* a *Olivetská hora* a pozadí v horní části obrazu *Ecce Homo*. Drobné chybějící detaily inkarnátu nebo drapérií a vegetace bylo možné poměrně snadno doplnit podle zachovaných partií, aniž by došlo ke změně charakteru a působení rekonstrukcí vůči originální malbě. Další drobné defekty byly vyretušovány tak, aby maximálně respektovaly zachovaný originál. Všechny doplňky byly provedeny akvarelovou barvou. Pouze v několika málo případech byla použita odsátá olejová lazura ředěná damarovým lakem. Na závěr byly obrazy nalakovány voskovodamarovým lakem.

Existence zachovaných kompletních 12ti desek tohoto pašijového cyklu vyvolává opakovanou snahu o rekonstrukci toho, jak původní oltář vypadal a jak byly jednotlivé desky v oltáři řazený. Spekulací navzdory zůstane vzhled střední části oltáře s možnou plastickou výzdobou, protože o tom neexistuje jediný konkrétní důkaz. Bylo učiněno několik pokusů o rekonstrukci řazení jednotlivých desek. Ani jedna však neodpovídá nově zjištěným skutečnostem, ke kterým jsme dospěli na konci restaurátorského procesu.

Východiskem pro tyto rekonstrukce může být hlavní oltář z klášterního kostela v saském Ebersdorfu. Tento čtyřdílný oltář namaloval Hans Hesse v roce 1513 a jeho konstrukce osazení desek do ozdobných profilovaných rámců je perfektně zachována. Proti roudnickému oltáři však je zde pouze 8 obrazů z pašijového cyklu. Chybí zde obraz *Poslední večeře*, *Ecce Homo*, *Ukládání do hrobu* a *Zmrtvýchvstání*. Obrazy, při otevřených křídlech, jsou řazený ve dvou řadách a sledují děj jednotlivých scén, jak podle Bible časově probíhal. To znamená horní řada zleva: *Olivetská hora*, *Zajetí Krista*, *Kristus před Kaifášem*, *Bičování*; dolní řada zleva: *Korunování trním*, *Kristus před Pilátem*, *Kristus padá pod křížem*, *Ukřižování*. Zadní strany těchto křídel však tvoří postavy čtyř světců: sv. Jiří, sv. Petr, sv. Pavel, sv. Šebestián.

U našeho dvanáctidílného Pašijového cyklu všechny minulé pokusy nerespektují, a ani nemohly respektovat, nově zjištěné skutečnosti o charakteru a zachování 4 obrazů s původní jednostrannou deskou, tedy s obrazy, které nemohly být rozřezány a musely by tvořit základní nepohyblivou část oltáře. Tedy: levé pevné křídlo: *Poslední večeře*, *Bičování*; pravé pevné křídlo: *Kristus před Kaifášem*, *Kristus před Pilátem*.

Dále není jasné, zdali 4 obrazy se zlatým pozadím a plastickým řezaným reliéfem tvořily vnitřní část pohyblivých křídel nebo vnější.

Žádná varianta však nerespektuje časovou posloupnost děje, jako je tomu u oltáře v Ebersdorfu.

Použitá literatura:

Ingo Sandner: Hans Hesse. Ein Maler der Spätgotik in Sachsen (1983).

Petr Bareš, Jiří Brodský

Hypotetická rekonstrukce oltáře
Hypothetische Rekonstruktion des Altars

Olivetská hora	Kristus padá pod křížem	Poslední večeře	Kristus před Kaifášem	Ukřižování	Jidášův polibek
Korunování trním	Kladení do hrobu	Bičování	Kristus před Pilátem	Zmrtvých-vstání	Ecce homo



Ergebnisse der Restaurierung des Passionszyklus aus der Marienkirche in Raudnitz (Roudnice n. L.)

Autor des Zyklus: Hans Hesse
Zeitliche Bestimmung: 1522
Technik: Ölmalerei mit weißem Kreidegrund auf Holztafeln
Maße: Höhe ca. 163–165 cm, Breite ca. 120–125 cm

Der Passionszyklus besteht aus 12 Tafeln mit folgenden Szenen: Letztes Abendmahl, Christus am Ölberg, Gefangennahme (Judaskuss), Christus vor Kaifas (Hannas?), Christus vor Pilatus (Handwaschung), Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung.

Der gesamte Zyklus wurde im Laufe von vier Jahren restauriert. Jedes Jahr wurden drei Tafelbilder restauriert. Im Jahr 2006 Geißelung, Christus am Ölberg, Auferstehung, weiter Christus vor Pilatus, Grablegung, Gefangennahme (2007), Letztes Abendmahl, Kreuzigung, Kreuztragung (2008), Christus vor Kaifas, Ecce homo, Dornenkrönung (2009).

Sämtliche Tafeln sind schon in der Vergangenheit restauriert worden. Die Hauptetappen ihrer Restaurierung lagen damals in den Jahren 1897–1898 in Wien und 1931–1932 in Prag (Restaurierung durch J. Hlavín).

Die Bilder sind auf Tafeln aus Fichtenholz gemalt, auf die man eine Schicht aus einer Mischung von Leim und natürlicher geschwemmter Kreide (kohlen-saurem Kalk) aufgetragen hat. Für diese Art der Malerei ist eine sehr frische Farbigkeit charakteristisch, die der weiße Kreidegrund gewährleistet. Anhand einer chemisch-technologischen Untersuchung konnte die Verwendung bestimmter Farbpigmente festgestellt werden. Die wichtigsten Pigmente sind Bleiweiß, Azurit, roter organischer Lack, Zinnober, Malachitgrün und Bleizinngelb. Bleizinngelb zeichnet sich durch eine besonders kalte Farbigkeit aus und konnte auf deutschen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden. Der Gesamtzustand der Farbschichten ist bis auf wenige Ausnahmen sehr gut. Der Holzuntergrund der Gemälde wurde im Verlaufe der Jahre modifiziert.

Bei 8 Bildern sind die Rückseiten der Tafeln dünngehobelt und auf neue Tafeln geklebt worden, die mit einer Parkettierung versteift wurden. Es gibt Nachrichten (Annahmen), wonach diese 8 Tafeln durch Aufsägen von 4 zweiteiligen Bildern eines ursprünglich vier-, fünf- oder sechsteiligen Altars entstanden sein sollen. Die Art der Bearbeitung und Stärke der Parkezzierung ist unterschiedlich. Dies zeugt von der Existenz von mindestens 2 Werkstätten. 6 Gemälde weisen dieselbe bearbeitete, leichte und entsprechende Parkezzierung auf (*Christus am Ölberg, Gefangennahme, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung*). Völlig unterschiedlich ist die Bearbeitung der stark überdimensionierten Parkezzierung bei den Bildern *Ecce homo* und *Auferstehung*, die von der Existenz einer zweiten Werkstatt zeugt, und damit auch die Bestimmung der Szenen unter der Voraussetzung, dass diese Tafel aufgesägt wurde.

Lediglich 4 Bilder verblieben also im ursprünglichen Zustand mit intakten Holztafeln: *Letztes Abendmahl, Christus vor Kaifas, Christus vor Pilatus* und *Geißelung*. Diese Tafeln in einer Stärke von ca. 2,5–3 cm bestehen aus 5 bis 6 vertikal geleimten Brettern, die mit beidseitigen vergoldeten Profiltrahmen gegen Verziehen gesichert waren. Nach der Zerstörung des Altars und der Abtrennung der einzelnen Tafeln wurden die Gemälde gegen Verziehen zunächst dadurch gesichert, dass man ein dünnes Zwischenbrett einzog. Später wurden diese Tafeln dann noch an den Rändern mit Querbrettern verstärkt. Die Bretter wurden von der Vorderseite der Malerei her an den Tafeln befestigt, und zwar zunächst mit Holzzapfen, später auch mit Schrauben. Das Holz der Tafeln ist nie petrifiziert worden. Seine Beschädigungen sind hauptsächlich die Folge eines holzzerstörenden Insektes. Besonders extrem befallen war die Tafel mit der Darstellung der Geißelung. Dort verzo-gen sich sogar mehrere Bretter. Auch das Haftvermögen der Klebung der einzelnen senkrechten Bretter war beeinträchtigt. Bei den übrigen Tafelbildern waren Parkezzierung und Tafelverstärkungen in Ordnung. Die Außenseiten waren infolge langdauernder Staubablagerung mit einer starken Schmutzschicht bedeckt.



*Detail obrazu Jidášův polibek – levá část restaurování (tmelení), pravá část po restaurování
Gefangennahme Christi, Detail – der linke Teil wird restauriert (Spachteln), rechter Teil nach der Restaurierung*

Der Zustand der Grundierungs- und Farbschichten war unterschiedlich. Die Oberfläche der Bilder war beträchtlich verunreinigt. Die Lackschichten waren bei allen Bildern stark vergilbt und haben die ursprüngliche Farbigkeit beträchtlich verzerrt. Auf der Malerei traten zahlreiche Ausbauchungen losgelöster Grundierungs- und Farbschichten zutage. Mit bloßem Auge sichtbar waren offenkundige dunkelgefärbte Retuschen und große Flächen fehlender Partien hauptsächlich bei der *Dornenkrönung* und *Christus am Ölberg*. Diese Flächen wirkten im Kontext mit den übrigen Bildern sehr störend. Bei zwei Bildern – Grablegung und Auferstehung – war der Hintergrund statt des Himmels vergoldet. Die Grundierung für diese Vergoldung war ein regelmässiges flaches Relief, das man in die starke Kreideschicht geschliffen hatte. Dieses Relief bildet ein Netz von Rhomboiden, das mit Pflanzenmotiven gefüllt ist und eine Art Bogen bildet, wo sich auf der restlichen Fläche am Oberrand der Tafeln lediglich eine glattgeschliffene Kreideschicht befindet. Dies zeugt davon, dass diese glatte Fläche auf der Tafel von einem unabhängigen vergoldeten Relief bedeckt wurde, das auf irgendeine Weise an den eigentlichen Altarschrein anknüpfte und gleichfalls Teil der dekorierten Profilrahmenkonstruktion gewesen sein musste, in welche die einzelnen Tafeln eingesetzt wurden.

Bei den vier Gemälden mit den erhaltenen Brettern in ihrer ursprünglichen Stärke wurden zunächst die gelockerten Verbindungen der einzelnen Bretter mit Holzverbindungen befestigt. Anschließend wurden die einzelnen Bretter mit Kolophonium behandelt, das in Äthylalkohol mit Terpentinzusatz gelöst war. Die älteren schmalen Zwischenbretter wurden bei sämtlichen Tafeln berücksichtigt und dort, wo sie zerfallen waren, durch neue Zwischenbretter ersetzt. Auch die waagerechte Brettversteifung an den Tafelrändern wurde mitunter belassen. Bei sämtlichen Tafeln wurden einige Brettverbindungen von der Oberseite her mit Leinwandstreifen bandagiert. Über eine solche Bandage kam dann eine Grundierungsschicht, bestehend aus polierter Kreideschicht. Auf den Kreidegrund wurde mit einem Pinsel eine schwarze selbständige Detailzeichnung der gesamten Komposition, auch mit Einschluss der Modellierungen von Gesicht, Draperie, Terrain und Vegetation, aufgetragen. Bei der beträchtlichen Transparenz einiger fertiger Farbtöne kommt diese Unterzeichnung als bläuliche Linie zur Geltung.

Der eigentliche restauratorische Arbeitsgang begann damit, dass die losgelösten Grundierungsschichten mit Malerei sowohl in den Ausbauchungen wie an den Rissen fixiert wurden. Nach Fixierung der Defekte konnte eine erste Orientierungsprobe in den Lackschichten und Übermalungen vorgenommen werden. Diese Sonden bestätigten die Annahme, dass die Lackschicht ihre ursprüngliche Farbigkeit beträchtlich verändert hatte. Erneut kamen leuchtende Farben zum Vorschein, zumeist in kalten Tönen. Die Sonden zeigten gleichfalls ausgiebige Retuschen und die bereits erwähnten neutralen Rekonstruktionen an Stellen auf, wo das Original nicht erhalten war. Die zusammenhängenden Übermalungen ragten jedoch in den meisten Fällen über das Original hinaus, und zwar an den Kontaktändern zwischen Kitt und Originalmalerei. Bei ihrer Entfernung wurden beträchtliche Flächen mit Details der ursprünglichen Malerei freigelegt. Einen ähnlichen Effekt gab es auch bei den Innenflächen der Malerei, wo es zu stellenweisen Verlusten der Farbschicht mit Grundierung gekommen war. Schritt für Schritt wurden von allen Tafeln Lackschichten, Retuschen und Übermalungen entfernt. Das Ergebnis dieser Eingriffe war die volle Rehabilitierung der ursprünglichen Malerei, die sich durch strahlende Farbigkeit überwiegend kalter Töne auszeichnet, die für diese Ästhetik der frühen sächsischen Renaissancemalerei charakteristisch ist.

Die größte Überraschung war für uns die Freilegung eines Goldhintergrunds mit flachem Relief auf der *Kreuztragungs-* und der *Auferstehungstafel*. Diese Flächen waren bei Reparaturen in der Vergangenheit mit einer Kreideschicht überkittet worden, die das Relief und die gesamte Übermalung, welche einen blauen Himmel mit Wolken und weiteren Details imitierte, verdeckte. Mit dieser Entdeckung ist die Existenz eines vergoldeten Reliefs bestätigt, das auf dem Bildhintergrund von *Kreuztragung*, *Kreuzigung*, *Grablegung* und *Auferstehung* auf dieselbe Weise gelöst worden war. Auch bei diesen beiden Goldhintergründen waren die oberen Partien auf der Tafel von einem unabhängigen vergoldeten Relief bedeckt, das mit den verzierten Rahmen und dem Altarschrein verbunden war.

Die nächsten Schritte bei der Restaurierung bestanden im Austausch der alten und ungeeigneten Kittmasse gegen neuen weißen Kreidekitt und das Verkitten jener Stellen, an denen die ursprüngliche Kreidegrundierung fehlte. Außer fehlenden Flächen war die Malerei durch nicht schonendes Reinigen bei früheren Reparaturen beschädigt, bei denen man die dünne Farbschicht von den Knoten der Leinwandbandagen, mit denen die Verbindungen der einzelnen Bretter versteift waren, abgerissen hatte.

Eine besonders schwierige Aufgabe bestand darin, für die Retuschen der kleinen beschädigten Stellen eine Lösung zu finden und für die Ergänzung jener großen Flächen, auf denen sich die Malerei nicht erhalten hat, die geeignete Methode zu wählen. Die größten Verluste waren bei den beiden Tafelbildern *Christus am Ölberg* und *Dornenkrönung* zu verzeichnen. Bei beiden Bildern fehlten ca. 20 cm breite horizontale Streifen, die sich über die gesamte Breite der oberen und unteren Tafelränder zogen. Zu großen Verlusten war es ferner in den unteren Terrainpartien auf der Auferstehungs-Tafel, in den unteren Bildpartien der *Geißelung* und am linken Bildrand der Gefangennahme gekommen. Es ergab sich die Notwendigkeit, die fehlenden Bildflächen mit goldenem Hintergrund zu ergänzen, wobei es sich bei der Kreuzigung fast um eine vollständige Rekonstruktion mit Goldfolie handelte. Diese Ergänzung mit Gold wurde so vorgenommen, dass sie im Endeffekt dem Charakter und Erhaltungsausmaß der originalen vergoldeten Flächen entsprach.

Bei der Rekonstruktion der fehlenden Malflächen wurde nach Beratungen mit dem Investor und Vertretern des Denkmalschutzes zu Nachbildungsretuschen gegriffen. Grund für diese Lösung waren die relativ lesbare und überzeugende Anknüpfung an die erhaltenen Randpartien (Pflasterung in zwei Fällen: *Geißelung* und *Ecce homo*), dann das Terrain auf den Tafeln *Auferstehung* und *Christus am Ölberg* und der Hintergrund im oberen Bildteil von *Ecce homo*. Fehlende Details des Inkarnats oder der Draperie und Vegetation konnten nach den erhaltenen Partien relativ leicht ergänzt werden, ohne dass sich der Charakter der Rekonstruktionen gegenüber dem Originalgemälde verändert hätte. Weitere kleinere Defekte wurden so wegretuschiert, dass das erhaltene Original maximal berücksichtigt wurde. Sämtliche Ergänzungen wurden in Aquarellfarbe vorgenommen. Nur in einigen wenigen Fällen wurde eine mit Damara-Lack verdünnte, abgesaugte Öllasur verwendet. Zum Schluss wurden die Tafelgemälde mit Wachs-Damara-Lack lackiert.

Die Tatsache, dass von diesem Passionszyklus 12 komplette Tafeln erhalten sind, führt wiederholt zu Versuchen, das Aussehen des ursprünglichen Altars und die Anordnung der einzelnen Tafeln zu rekonstruieren. Wie der Mittelteil des Altars ursprünglich ausgesehen haben mag, wird dabei stets Spekulation bleiben, da es dafür keinen einzigen konkreten Hinweis gibt. Es sind mehrere Versuche gemacht worden, die Anordnung der einzelnen Tafeln zu rekonstruieren, doch entspricht keiner dieser Versuche den von uns am Ende des Restaurierungsprozesses neu festgestellten Tatsachen.

Ausgangspunkt für Rekonstruktionen kann der Hochaltar der Stiftskirche zu Ebersdorf sein. Diesen vierteiligen Altar hatte Hans Hesse 1513 gemalt, und seine Konstruktion der Einsetzung der Tafeln in dekorierte Profilrahmen ist vollständig erhalten. Anders als beim Raudnitzer Altar gibt es hier freilich nur 8 Bilder aus dem Passionszyklus. Es fehlen Letztes Abendmahl, *Ecce homo*, Grablegung und Auferstehung. Die Bilder sind bei geöffneten Flügeln in zwei Reihen angeordnet und entsprechen der Handlungsfolge, wie sie die Bibel schildert.

Dies bedeutet also in der oberen Reihe von links: *Christus am Ölberg*, Gefangennahme, *Christus vor Kaifas*, *Geißelung*; in der unteren Reihe von links: *Dornenkrönung*, *Christus vor Pilatus*, Kreuztragung, Kreuzigung. Die Rückseite dieser vier Flügel bilden vier Heiligenfiguren: Georg, Petrus, Paulus und Sebastian.

Bei unserem zwölfteiligen Passionszyklus sind die neuerdings festgestellten Tatsachen über den Charakter und die Existenz von 4 Gemälden mit ursprünglich einseitig bemalter Tafel, also mit Bildern, die nicht ausgesägt sein konnten und den unbeweglichen Teil des Altars hätten bilden müssen, von allen bisherigen Versuchen nicht berücksichtigt worden und hätten wohl auch kaum Berücksichtigung finden können. Es ergibt sich demnach folgende Anordnung: linker fester Flügel: Letztes Abendmahl, *Geißelung*; rechter fester Flügel: *Christus vor Kaifas*, *Christus vor Pilatus*.

Weiterhin ist unklar, ob die 4 Gemälde mit Goldhintergrund und geschnitztem Relief die Innenseite der beweglichen Flügel bildeten oder die Außenseite.

Keine Variante respektiert jedoch die zeitliche Abfolge des Geschehens, wie dies beim Ebersdorfer Altar der Fall ist.

Benutzte Literatur:

Ingo Sandner: Hans Hesse. Ein Maler der Spätgotik in Sachsen. Dresden 1983.

Pašijový cyklus řazený podle časové posloupnosti jednotlivých zastavení
Der Passionszyklus in der zeitlichen Abfolge der einzelnen Stationen

Christus am Ölberg	Kreuztragung	Letztes Abendmahl	Christus vor Kaiphas	Kreuzigung	Gefangennahme
Dornenkrönung	Grablegung	Geißelung	Christus vor Pilatus	Auferstehung	Ecce homo



Jednotlivé obrazy pašijového cyklu po upevnění malby a zatmělení >
Die einzelnen Tafeln des Passionszyklus nach Fixierung der Malerei und dem Verkitten >



I / II / III
IV / V / VI
VII / VIII / IX
X / XI / XII



I
Poslední večeře
Letztes Abendmahl



II
Olivetská hora
Christus am Ölberg



III
Jidášův polibek
Gefangennahme



IV
Kristus před Annášem
Christus vor Hannas



V
Bičování
Geißelung



VI
Korunování trním
Dornenkrönung



VII

Ecce homo



VIII
Kristus před Pilátem
Christus vor Pilatus



IX
Kristus padá pod křížem
Kreuztragung



X
Ukřižování
Kreuzigung



XI
Kladení do hrobu
Grablegung



XII
Zmrtvýchvstání
Auferstehung

Hans Hesse

Pašijový cyklus z kostela Narození Panny Marie v Roudnici nad Labem Der Passionszyklus aus der Marienkirche in Raudnitz

Katalog vydala Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, příspěvková organizace Ústeckého kraje, k výstavě *Hans Hesse Pašijový cyklus z kostela Narození Panny Marie v Roudnici nad Labem*, která se konala v době od 16. prosince 2010 do 6. února 2011 v rámci oslav stého výročí založení Galerie moderního umění v Roudnici n. L. pod záštitou hejtmanky Ústeckého kraje Jany Vaňhové a starosty města Roudnice Josefa Bakeše. Výstavu podpořilo Ministerstvo kultury ČR a firma Milos s. r. o. Mediálním partnerem je Český rozhlas 3 Vltava.

Dieser Katalog der Galerie moderner Kunst in Roudnice nad Labem, Zuschussorganisation der Region Ústí, erscheint anlässlich der Ausstellung *Hans Hesse Der Passionszyklus aus der Marienkirche in Raudnitz*, die im Rahmen der Feierlichkeiten zum 100. Gründungsjubiläum der Galerie für moderne Kunst in Roudnice nad Labem vom 16. Dezember 2010 bis 6. Februar 2011 unter der Schirmherrschaft der Hauptmännin der Region Ústí, Frau Jana Vaňhová, und des Bürgermeisters der Stadt Roudnice, Josef Bakeš, veranstaltet wird. Die Ausstellung wurde gefördert vom tschechischen Ministerium für Kultur und der Firma Milos s. r. o. Medialer Partner ist der Tschechische Rundfunk 3 Sender Vltava.

Koncepce výstavy: Alena Potůčková a Jiří Brodský
Příprava výstavy: Jiří Brodský, Petr Bareš, Jan Brodský
Koncepce a příprava katalogu: Jiří Brodský, Petr Bareš, Jan Brodský
Redakce a úprava textů a bibliografie: Zbyněk Sedláček
Asistentka výstavy: Jaroslava Michalcová
Texty: Jan Royt, Jiří Brodský a Petr Bareš
Překlad do němčiny: Wolf B. Oerter
Fotografie: Jan Brodský a archiv Jiřího Brodského a Petra Bareše
Grafická úprava katalogu, plakátu a pozvánky: Jan Brodský
Předtisková příprava: Jan Brodský
Tisk: Tiskárna Daniel

Konzeption der Ausstellung: Alena Potůčková und Jiří Brodský
Vorbereitung der Ausstellung: Jiří Brodský, Petr Bareš, Jan Brodský
Konzeption und Vorbereitung des Katalogs: Jiří Brodský, Petr Bareš, Jan Brodský
Redaktion und Textgestaltung einschließlich Bibliografie: Zbyněk Sedláček
Ausstellungsassistentin: Jaroslava Michalcová
Texte: Jan Royt, Jiří Brodský und Petr Bareš
Deutsche Übersetzung: Wolf B. Oerter
Fotos: Jan Brodský und Archiv von Jiří Brodský und Petr Bareš
Grafische Gestaltung von Katalog, Plakat und Einladung: Jan Brodský
Druckvorlage: Jan Brodský
Druck: Druckerei Daniel

Při přípravě odborné statě prof. PhDr. Ing. Jana Royta, Ph.D.
bylo využito finančních prostředků grantu GAČR 201 771

Die Vorarbeiten zum Beitrag von Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.
wurden durch das Drittmittelprojekt GAČR 201 771 finanziert.

ISBN: 978-80-85053-98-2



Mediální partner



