

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Žaneta Kadlecová

**Grafická díla Albrechta Altdorfera po roce 1520  
ve sbírkách NG v Praze**

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Hamsíková

2010

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 26. 4. 2010

.....

Žaneta Kadlecová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Magdaléně Hamsíkové za odborné vedení, cenné připomínky a upozornění. V neposlední řadě i Mgr. Vítu Pelcovi z NG v Praze za možnost zhlédnutí originálních děl i mimo uzavření expozice v paláci Kinských.

## Obsah

1	Úvod.....	- 5 -
2	Přehled literatury.....	- 6 -
3	Člověk a umělec Albrecht Altdorfer .....	- 8 -
3.1	Podunají na přelomu 15. - 16. století a tzv. Podunajská škola .....	- 8 -
3.2	Albrecht Altdorfer – občan města Řezna .....	- 12 -
3.3	Albrecht Altdorfer a jeho tvorba .....	- 17 -
4	Grafická technologie tisku z hloubky a užití techniky .....	- 29 -
5	Katalog .....	- 33 -
6	Odkaz tvorby Albrechta Altdorfera.....	- 59 -
7	Závěr.....	- 61 -
8	Obrazová příloha .....	- 62 -
9	Seznam vyobrazení .....	- 68 -
10	Seznam použitých pramenů a literatury .....	- 71 -
11	Résumé .....	- 74 -
12	Summary.....	- 75 -
13	Klíčová slova .....	- 76 -
14	Key words.....	- 77 -
15	Údaje o počtu znaků .....	- 78 -

# 1 Úvod

NG v Praze vlastní řadu grafických děl významného Podunajského autora Albrechta Altdorfera, řada z nich byla prezentována v paláci Kinských na Staroměstském náměstí v Praze. Poslední etapa grafické produkce tohoto autora se tak stala hlavním tématem mé bakalářské práce.

Dílo Podunajského mistra Albrechta Altdorfera zůstalo v Čechách až do dnešních dob téměř zcela opomíjeno, pouze Jaroslav Pešina věnoval autorovi jen několik málo stránek ve stručné monografii roku 1942 z produkce S.V.U. Mánes. Rozsáhlé grafické dílo tohoto mistra zůstalo poměrně opomíjeno i v německé literatuře. Většina německých studií zabývající se tvorbou tohoto autora je zaměřena převážně na jeho malířskou produkci. Altdorferova grafická díla v NG v Praze pocházejí z části z Lannových sbírek, ostatní díla jsou však neznámé provenience. Jeho grafická tvorba je zde poněkud upozaděna, protože žádné z děl jeho grafické produkce po roce 1520 zastoupené v NG v Praze není opatřeno řádným katalogovým heslem. V lístkovém katalogu tak nalezneme pouze základní informace ohledně rozměru a současného stavu díla, zcela výjimečně je zde uveden i původ.

Záměrem mé práce je nastínit situaci v Podunají na přelomu 15. – 16. století a objasnit charakter tvorby tzv. Podunajské školy. Představit Albrechta Altdorfera jako osobnost města Řezna a mistra všestranného nadání. Nastínit jeho celoživotní tvorbu s důrazem na grafickou produkci po roce 1520 ve sbírkách NG v Praze. V katalogové části je kladen důraz na ikonografii jednotlivých grafických děl u kterých jsem se pokusila o vypracování řádných katalogových hesel, protože to práce s těmito díly vyžadovala. V obrazové příloze v samotném závěru mé práce jsem použila řadu grafických vyobrazení z katalogu Hanse Mielkeho a monografie Hermanna Vosse, jelikož mi nebylo povoleno použít v NG v Praze vlastnoručně pořízené fotografické reprodukce uvedených děl.

## 2 Přehled literatury

Jako jeden z prvních se zabýval studiem umělecké tvorby Albrechta Altdorfera Max J. Friedländer<sup>1</sup> r. 1891 ve své disertační práci pod názvem Albrecht Altdorfer – malíř řezenský. Zde pokrývá první poznatky o umělcově životě a současně vyvrací řadu mylných informací, které o Altdorferovi uvedl Joachim von Sandrart ve svých životopisech umělců. Čerpá i z dobových kronik města Řezna a odvolává se na jeho současníky, především na Albrechta Dürera, který byl patrně velkým Altdorferovým vzorem. V závěru se pak věnuje jednotlivým malířským dílům autora, zcela však opomíjí jeho grafickou a kresebnou produkci.

R. 1910 vydává Hermann Voss monografii „Albrecht Altdorfer und Wolf Huber“, která se stane stěžejním pramenem pro další produkci všech ostatních autorů. Jeho monografie zahrnuje veškeré nejdůležitější informace o autorovi, již v úvodu se zabývá situací na přelomu 15.-16. století, Altdorferovým životem a následně tvůrčím obdobím, které dělí do tří fází (raného období, druhé dimenze a období dvacátých let). Voss zde dokonale nastínil vývoj umělcovy tvorby s ohledem na jeho rozmanitou produkci všech uměleckých druhů. Ve své monografii publikuje řadu uměleckých děl a objasňuje původ invence jejich vzniku. Věnuje se tak převážně i Altdorferově grafické produkci, která se stala stěžejním materiálem pro řadu dalších monografií publikovaných v průběhu 20.století.<sup>2</sup>

Ludwig Baldass vydal r. 1923 monografii týkající se vývoje Altdorferova umění, ve které shrnuje jeho nejvýznamnější umělecká díla, která jsou v dobovém kontextu srovnávána se současníky. Je zde zastoupena i řada grafických prací z období druhého desetiletí 16. století.<sup>3</sup> Na tuto práci navazuje r. 1940 Otto Benesch monografií Der Maler Albrecht Altdorfer, tato i předchozí monografie čerpají z díla Hermanna Vosse. Benesch však poskytuje u publikovaných a chronologicky seřazených děl již i katalogová hesla.

V Čechách byla věnována r. 1942 Albrechtu Altdorferovi jen útlá sbírka s předmluvou od Jaroslava Pešiny.<sup>4</sup> Který má zájem o nastínění situace v Podunají a věnuje se především nejvýznamnějším malířským dílům a cyklu z kláštera Sv. Floriana u Lince. V zadní části

---

<sup>1</sup> **FRIEDLÄNDER** 1981 – Max FRIEDLÄNDER: Albrecht Altdorfer, Der Maler von Regensburg. Leipzig 1981, 5-20.

<sup>2</sup> **VOSS** 1910 – Hermann VOSS: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Leipzig 1910, 9-28.

<sup>3</sup> **BALDASS** 1923 – Ludwig BALDASS: Albrecht Altdorfer. Wien 1923, 52-75.

<sup>4</sup> **SVU I.** – Jaroslav PEŠINA (ed.): Albrecht Altdorfer. Melantrich 1942, 3-6.

publikace nalezneme i ukázky kresebných krajinných výjevů. Eberhard Ruhmer vydává r. 1965 další Altdorferovu monografii ve které shrnuje umělcův život a vytváří tak řadu hypotéz o možném působení vlivů, které podněcovaly autora k jeho tvorbě. Je zde patrná výrazná snaha o zachycení umělci malířské stránky a jeho grafická tvorba je tak zde poněkud upozaděna. U této práce je patrné, že stěžejní literaturou ze které autor čerpal byla literatura z přelomu 19. - 20. století, jedná se o díla Max. J. Friedländera a Hermanna Vosse.

První souhrnnou monografií podunajské tvorby tak byla práce Alfreda Stangeho z 1964 (její druhé vydání vyšlo r. 1971). Autor zde představil průřez tzv. druhé generace podunajské školy, se zvláštním zřetelem na Altdorferovo umění. Altdorfer byl tak označen za hlavního představitele tohoto směru. Jsou zde samostatně představeni jednotliví autoři a jejich díla se zvláštním zřetelem na způsob a možnosti jejich vzájemného ovlivnění. Altdorfer je zde představen jako všestranný umělec a rovný konkurent svých současníků.<sup>5</sup>

R. 1967 vydala Ursula Koch monografii pod názvem Svět umění Albrechta Altdorfera<sup>6</sup>, kde shrnuje poznatky všech předchozích autorů. Představuje průřez Altdorferovou tvorbou, zajímá se však i o politickou situaci města Řezna na počátku 16. století a její možný vliv na umění. Upozorňuje na to, že Altdorfer mohl být díky své společenské pozici upřesňován a již od počátku své tvorby vytvářel řadu zakázek přímo pro určené objednavatele. Řada jeho děl, která byla tvořena pro objednavatele byla prezentována na výstavě Kunst der Reformationszeit<sup>7</sup>, která se konala v období 26.8. – 13.1. 1983 v Berlíně. Jednalo se především o díla dvorského reprezentačního charakteru, jako např. grafiky pro rozměrné dílo Slavobrány císaře Maxmiliána I., komentářů k těmto grafikám se ujal Werner Schade.

K 450 výročí umělcovi smrti byla 12.2. 1988 zahájena v Berlíně výstava shrnující jeho celoživotní tvorbu. Tato výstava trvala přesně 64 dní a od 6.5. 1988 byla přestěhována do Řezna. Katalog k této výstavě sestavil Hans Mielke<sup>8</sup>, který zde dokonale shrnul Altdorferovu kresebnou produkci spolu s malířskou a grafickou tvorbou. Řada jeho grafických děl je zastoupena v inventáři NG v Praze a vybraným z nich bych se chtěla v této bakalářské práci věnovat.

---

<sup>5</sup> STANGE 1971 – Alfred STANGE: Malerei der Donauschule. München 1971, 6.

<sup>6</sup> KOCH 1967 – Ursula KOCH: Welt der Kunst Albrecht Altdorfer. Henschelverlag Berlin, 5-11.

<sup>7</sup> Pozn. Katalog výstavy Kunst der Reformationszeit z roku 1983 sestavil Eugen Blume, tato práce shrnuje uměleckou tvorbu po roce 1500 v oblastech severní Evropy.

<sup>8</sup> MIELKE 1988 – Hans MIELKE: Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Berlin 1988.

### 3 Člověk a umělec Albrecht Altdorfer

#### 3.1 Podunají na přelomu 15. - 16. století a tzv. Podunajská škola

Souhrn tvorby umělců, pocházejících z povodí Dunaje od Řezna až po Vídeň, ale též ze sousedních alpských oblastí, jako je Innsbruck, působících v letech 1500-1530, nazýváme obvykle Podunajskou školou či Podunajskou malbou. Vyznačuje se svým sklonem spíše k expresivnímu než k ornamentálnímu stylu tvorby. Pro tvorbu Podunajské školy je typický příklon k protahování, stáčení forem a určité deformaci. Oblíbeným tématem umělců této školy byla krajina, kam s oblibou velmi organicky zasazovali figury v drobném měřítku. Byli velmi pozorní k vystižení rostlinných motivů a atmosféry, které měly odrážet stav duše podle téměř romantické koncepce.<sup>9</sup>

Hlavními centry podunajské tvorby byla především tři města – Vídeň, Pasov a Řezno, její vliv je patrný i na území Čech i v okolních zemích. Nejvýznamnější osobností Podunajské školy se stal právě řezenský umělec Albrecht Altdorfer.<sup>10</sup> Jemu věnoval Max J. Friedländer svou disertační práci, ve které se zabývá i kontrastem Altdorferových děl s Dürerovými díly. Friedländer v případě Altdorferovy tvorby však zdůrazňuje rozdílnost technického zpracování a současně upřednostňuje plasticitu, která je v jeho podání velmi osobitá a zcela protichůdná způsobu malířské tvorby na území Frank.<sup>11</sup>

Kromě Albrechta Altdorfera se stali dalšími výraznými představiteli stylu umělci jako Erhardt Altdorfer (Albrechtův bratr), Wolf Huber, Mistr Pulkauerova oltáře ale i další mistři, kteří se podíleli např. na výzdobě manuskriptu *Historia Friderici et Maxmiliani*. Ze sochařské tvorby je nutné zmínit temperamentního řezbáře, který byl pravděpodobně i talentovaným malířem a vytvořil ony zázračné dřevořezy v rakouském klášteře v Mariazell. A další mistři jako Michael Ostendorfer, Nicolaus Kirberger, Monogramista J. a Hans Pruckendorfer – malíř, který znázornil legendu Sv. Kateřiny pro dóm v Kremsu v oblasti Dolního Rakouska.<sup>12</sup>

Podle Alfreda Stangeho žádná jiná německá škola nenesla tak příznačné označení jako škola Podunajská, která se proslavila svými krajinnými výjevy. Ve svých dílech zahrnuje půvabnou

---

<sup>9</sup> CHATELET, GROSLIER 2004 – Albert CHATELET, Bernard Philippe GROSLIER: Světové dějiny umění. Larousse 2004, 346-347.

<sup>10</sup> HEISER 2002 – Sabine HEISER: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Berlin 2002, 40.

<sup>11</sup> FRIEDLÄNDER 1891 – Max FRIEDLÄNDER: Albrecht Altdorfer, Der Maler von Regensburg. Leipzig 1891, 6.

<sup>12</sup> STANGE 1791 – Alfred STANGE: Malerei der Donauschule. München 1971, 6.



formu, vypovídající o malé skupině umělců, kteří tvořili v romantickém duchu. Díky tomu jsou dnes mnohá díla těchto autorů vysoce ceněna. Nejvyššího stupně uznání stále dosahuje tvorba Albrechta Altdorfera a Wolfa Hubera, kteří jsou zejména v německé literatuře stále označováni jako zářící vrcholky německého umění na počátku 16. století. Dürerovo dílo jako tzv. druhý hlas doby však nezůstalo opomenuto, byl totiž pokládán za iniciátora Podunajské školy (zvláště jeho akvarely z italských cest). Dürerova tvorba zahrnuje jen zřídka dramatické výjevy. Naopak jejich současníka tvorba Matiasa Grünewalda se vyznačuje mocnými a dramatickými scénami. Stange zastává názor, že Grünewald byl však více než dramatickým výjevům nakloněn spíše epicko-idylickému zobrazení.<sup>13</sup>

Malířské počátky Lucase Cranacha staršího ve Vídni jsou poznamenány tendencí podunajské tvorby a přinášejí díla mnohem dramatičtější a expresivnější než ta, jež vytvořil ve zralém věku. Sám Lucas Cranach starší je považován za zástupce první generace Podunajských umělců. Nejvýznamnější představitel této školy – Albrecht Altdorfer se vyznačoval svými fantastickými vizemi krajiny či postavami vyjadřujícími tajemství celkovým ztvárněním jejich siluet a ostrými tahy štětce. Třetí významný umělec Wolf Huber byl velmi blízký Altdorferovi, nedosáhl však vrcholu jeho poetiky. V sochařské tvorbě vynikali především dva anonymní sochaři, jedná se o mistra H.L. který vytvořil dílo s názvem Korunování Panny Marie v letech 1523-26 pro kostel Sv. Štěpána v Breisachu a o Mistra ze Zwettlu, záhyby rouch jeho postav jako by vytvářely mohutný vzdušný vír. Na tomto místě však nemůžeme opomenout i tvorbu Hanse Liebergera a mistra I.P.<sup>14</sup>

Samotný pojem – Podunajský styl, zavedl Theodor von Frimmel a byl nakonec užíván pro charakteristiku Altdorferovy tvorby. Frimmel současně označil Altdorfera jako hlavního představitele Podunajského stylu. Roku 1895 se pak Franz Rieffel ve své práci zabýval pojmem Podunajského stylu a došel k závěru, že v souvislosti s tímto stylem tvorby byl vytvořen i Cranachův obraz nesoucí název Odpočinek na útěku do Egypta. Rieffel zastával patně názor, že tento avantgardní styl Podunajské školy, který byl označován jako *avant la lettre* musel být uznávaný pravděpodobně samotným Lucasem Cranachem. Proti tomu Dieter Koepplin ve své disertační práci hledal společnou příčinu Cranachovy a Altdorferovy tvorby a tu našel v Dürerově umění. Altdorfer podle něj přistoupil ke knižnímu malířství jako k další umělecké tradici, která však byla patrně pro Cranacha méně významnou.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> STANGE 1971, 6.

<sup>14</sup> CHATELET, GROSLIER 2004, 347.

<sup>15</sup> HEISER 2002, 40.

Podunajští malíři byli převážně krajináři, krajina se tak stala podstatou jejich uměleckého úsilí. Podle Alfreda Stangeho byl Altdorfer prvním, kdo namaloval samostatný krajinný výjev, a Wolf Huber po sobě zanechal údajně nejvíce krajinných kreseb. Kresby krajin se staly velmi záhy žádaným sběratelským artiklem. Údajně ve všem co tito umělci kreslili, nebo malovali, spatřovali krajinu. Vše co v krajině viděli – stromy, rostliny, řeky považovali za vše zahrnující kosmos. V souvislosti všeho tak můžeme pochopit jednotlivost.<sup>16</sup>

Podunajští umělci však nebyli jen malíři krajin, tvořili portréty a často i náboženské a mytologické výjevy. Jejich díla byla naplněna působivou poetikou, která často tíhla k pohádkově ozářené formě, zároveň byla tvořena v duchu soudobého stylu umělecké tvorby. Podunajští mistři totiž zobrazovali lidské bytosti a věci s velkou uctivostí.<sup>17</sup>

Již ustáleného pojmu Podunajské školy užil roku 1907 Hermann Voss ve své disertační práci, právě Voss vidí počátky podunajského stylu v raném díle Lucase Cranacha. Zabýval se také vymezením Dürerova díla, které považoval za jistý středobod soudobé tvorby a popisem osobitého charakteru Cranachova díla. Podle něj oba velcí mistři tvořili v duchu vlastní individualizace a diferenciaci, která je nejvíce patrná v kresbě a barevnosti. Voss ve svém modelu Podunajské školy nakonec spatřuje Cranacha jako zástupce rovnoprávného protějščího slohového stadia. A jako samotného představitele podunajského stylu pak považuje Albrechta Altdorfera a jeho práce řadí k jasnému konceptu podunajské tvorby. Charakter Cranachových děl označil jako „umělecko-řemeslnou poesii“.<sup>18</sup>

V řadě diskuzí odborníků, které se zabývaly pojmem Podunajské školy, nebo Podunajského stylu tvorby vzešla jedna z teorií, která praví, že tento směr mohl vzniknout na základě soudobých vlivů „fantastického realismu“. Podle Friedricha Winklera byl tento výraz charakteristický pro Dürerovy krajinné akvarely, které byly přímo založené na „patetickém realismu“. Sabine Heiser hovoří o nové teorii, se kterou vystoupil i Fedja Anselewsky který se domníval, že pozdější Cranachova tvorba se již od Podunajského stylu zcela distancuje. Problematikou Podunajského stylu se zabývala ve své disertační práci i Christina Seidel, která se pokusila objasnit význam Vídeňského a Dolnorakouského deskového malířství 2. poloviny 15. století. Právě tyto autory pak považuje za zakladatele Podunajského stylu tvorby.<sup>19</sup>

Styl podunajské školy není ve své době zcela ojedinělý. Švýcarští umělci této generace používali podobné postupy, například Hans Leu (kolem roku 1490-1530) a Urs Graf (okolo 1485 až 1505/1508), který často zobrazoval pestrý násilnický život vojáků, jaký vedl i on

---

<sup>16</sup> STANGE 1971, 6.

<sup>17</sup> IBIDEM 7.

<sup>18</sup> HEISER 2002, 41.

<sup>19</sup> IBIDEM 43.

sám, a hlavně Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530), který ve své tvorbě dokázal využít pitoresknosti tehdejšího odívání.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> CHATELET, GROSLIER 2004, 347.

### 3.2 Albrecht Altdorfer – občan města Řezna

Albrecht Altdorfer se narodil pravděpodobně roku 1480 v jihovýchodní části Německa v Řeznu, přesné místo, ani datum narození nám však není známo. Pro jeho řezenský původ mluví jména jeho sourozenců, kteří nesou jména podle místních světců.<sup>21</sup> Jakob Max Friedländer ve své disertační práci objasňuje původ tohoto mistra a vysvětluje zde omyl, který je uvedl Joachim von Sandrart v Altdorferově životopise. Sandrart se domníval, že Altdorferovou rodnou zemí bylo právě Švýcarsko.<sup>22</sup> Jeho otcem byl malíř Ulrich Altdorfer, který nabyt v Řeznu řádných měšťanských práv již roku 1478. K roku 1491 se nám však dochovaly informace o tom, že byl Albrechtův otec zbaven měšťanských práv, kvůli odchodu z tohoto města.<sup>23</sup> Mezi jeho sourozence patřil známý malíř Erhard Altdorfer a jeho dvě sestry nesly jména Aurelie a Magdalena. O jeho sourozencích je nám známo, že Albrechta přežili.<sup>24</sup> Friedländer se ve své práci zmiňuje o biografii C.W. Neumanna, který byl jedním z prvních, kdo se zabýval kompletním zpracováním řezenských pramenů, týkajících se původu tohoto podunajského umělce. Neumann se ve svém bádání opíral o erby Řezenských patricijských rodin, které umělec vytvořil. Státní knihovna v Mnichově vlastní manuskript z roku 1560, zhotovený Hansem Hylmairem s řadou vyobrazení, kde jsou zachyceny i erby řezenských měšťanů z I. poloviny 16. století. Již u prvního zobrazeného erbu nalezneme dodatek „Altdorffer 1533“.<sup>25</sup>

Prvním učitelem Albrechta Altdorfera byl pravděpodobně jeho otec Ulrich, který měl na umělecké počátky svého syna nepochybně velký vliv. Jak doložil Max Friedländer, který opět vyvrátil názor Joachima von Sandrarta o vlivu umění Albrechta Dürera a hledal tak různé souvislosti mezi oběma umělci.<sup>26</sup>

Roku 1500 je již Albrecht Altdorfer činný jako malíř v salcburském klášteře Mondsee a o pět let později putuje z Hornofalckého Amberku do Řezna, kde získává roku 1505 řezenské měšťanské právo. Možná právě díky nabytí práva je již roku 1505 zmíněn v pramenech města Řezna, kde se však o něm píše jako o malíři z Amberku.<sup>27</sup> Právě v prvních dvou letech, po návratu do Řezna vytváří svá první významná díla jako: Narození Krista (1507), Stigmatizace

<sup>21</sup> VOSS 1910 – Hermann VOSS: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Leipzig 1910, 9.

<sup>22</sup> FRIEDLÄNDER 1891 – Max FRIEDLÄNDER: Albrecht Altdorfer, Der Maler von Regensburg. Leipzig 1891, 1.

<sup>23</sup> KOCH 1967 – Ursula KOCH: Welt der Kunst Albrecht Altdorfer. Henschelverlag Berlin 1967, 6.

<sup>24</sup> RUHMER 1965 – Eberhard RUHMER: Albrecht Altdorfer. F.Bruckmann-München 1965, 6.

<sup>25</sup> FRIEDLÄNDER 1981, 2-3

<sup>26</sup> IBIDEM 4-5.

<sup>27</sup> KOCH 1967, 6.

Sv. Františka, Kající se Sv. Hieronymus a Krajina se Satirovou rodinou (vše 1507).<sup>28</sup> V následujícím roce se stává řezenským měšťanem a o rok později již roku 1509 vykonával funkci městského radního. V tomto roce také prodává své deskové obrazy pro chór řezenské katedrály Sv. Petra, cena jednoho obrazu byla stanovena na částku 10-ti zlatých.<sup>29</sup>

V roce 1510 se vypravil na studijní cestu po Severní Itálii. Z cest, které Altdorfer vykonal, však nelze žádnou považovat za jistou, ale ze slohových důvodů lze předpokládat menší cesty po záalpských zemích i Podunajím – k roku 1511 je datována i Altdorferova cesta níže k Dunaji.<sup>30</sup> Mezitím se stal jeho bratr Erhard Altdorfer následujícího roku dvorním malířem a stavitelem ve službách vévodů z Meklenburgu, kterého lze doložit až do roku 1561 ve funkci radního města Schwerin (česky Zvěřín) na severu Německa. Altdorfer měl vlastní malířskou dílnu v Řezně, která je doložena již roku 1512. Roku 1513 Altdorfer získal státní obytný dům i s věží a dvorem v Řezně. Získání této nemovitosti, může mít souvislost i s jeho svatbou. O dva roky později pak získal částku 80 zlatých za provedené deskové obrazy pro klášter ve Scheyernu. Stejný letopočet nese jedno z prvních významných děl – Sacra Conversazione, jedná se o sedící Madonu které stojí na klíně malý Kristus, po obou stranách jsou zobrazeni světci (1515). Altdorfer se podílel roku 1517 na výmalbě opony svaté stolice města Řezna a vytváří také oltář pro minoritský kostel Řeznu.<sup>31</sup>

Na prvních zakázkách pro císaře Maxmilána začíná pracovat již roku 1512, v období mezi lety 1513-16 pak tvoří miniatury pro soubor děl Triumfálního průvodu císaře Maxmilána a roku 1519 se již podílí na výzdobě císařské modlitební knihy.<sup>32</sup> K roku 1518 pak získává svůj druhý dům s názvem – „Am Spiegel“, který si oficiálně roku 1522 koupí. Pravděpodobně ještě téhož roku podnikne cestu do Horního Rakouska z důvodu dokončení oltáře pro klášter Sv. Floriana u Lince, konečné datum dokončení totiž nese letopočet 1518.<sup>33</sup>

Altdorfer byl účasten mnoha politických a sociálních bojů své doby, které se odrazily i v německém výtvarném umění kolem roku 1500. V únoru roku 1519 se Altdorfer stává členem vnější rady města Řezna a jeho práce v uměleckých službách města je spojena s jeho raketovým vzestupem v říšském městě. Altdorfer byl velmi majetným občanem, velké příjmy

---

<sup>28</sup> **Pozn.** První umělecké práce jsou datovány k roku 1506, to nám může prozradit samotný rukopis začátečníka. V listině města Řezna z roku 1489 je uvedeno, že Ulrich Altdorfer byl občanem tohoto města, proto je nutné brát v úvahu, že zcela nejrannější Albrechtovy práce mohly vzniknout již velmi záhy.

<sup>29</sup> **RUHMER** 1965, 6. **Pozn.** Albrecht i jeho bratr Erhard měli v oblíbené malofórmátové výjev. Ty byly odkazem miniaturního malířství, může se však jednat i o dědictví otcovy dílny.

<sup>30</sup> **Pozn.** Podle Eberharda Ruhmera je možné, že se na svoji první studijní cestu do Itálie vypravil již roku 1506. Tato místa ho nejspíš učarovala, protože je ještě několikrát opakovaně navštívil, pravděpodobně i roku 1520.

<sup>31</sup> **KOCH** 1967, 7-8.

<sup>32</sup> **MEISSNER** 1986 – Günter MEISSNER: Allgemeines Künstlerlexikon. Leipzig 1986, 392.

<sup>33</sup> **RUHMER** 1965, 7.

mu zřejmě zajišťovalo působení ve službách císaře Maxmilána I. a bavorského kurfiřta Viléma IV. V předvečer reformace 21. února 1519 měla fanaticky smýšlející část řezenských občanů v náboženské náruživosti a běsnění zničit židovskou synagogu svých městských spoluobčanů. Jisté občanské kruhy ve městě žádali vystěhování všech židů za hranice biskupského města. Altdorfer patřil k delegaci městské rady, která měla židovské části obyvatelstva oznámit jejich vyhoštění z města. Ještě dříve, než nesnášenlivost katolicky smýšlejících kruhů proti židům brojila, navrhl Altdorfer interiér předsíně této synagogy. Rytina, na které je znázorněna předsíň dokonale popisuje tento vnitřní interiér a je blízká grafickému dílu Vyhnání kupců z chrámu z roku 1520. Právě tato nešťastná událost poznamenala na dlouhou dobu chod města Řezna. Poté co byla synagoga zbořena, byl na jejím místě vystavěn nový kostel podle Altdorferových plánů. Součástí nového kostela byla i kaple Panny Marie, pro kterou Altdorfer vytvořil milostný obraz.<sup>34</sup>

Díky výstavbě nového kostela obdržel Altdorfer sérii nových zakázek směřující ke kultu „Krásné Panny Marie“. Altdorfer vytvořil pro tento kostel mariánský obraz, který se stal výzvou pro všechny poutníky, kteří nyní směřovali do Řezna. Na jednom z dřevorezů Michaela Ostendorfera je vylíčen ruch na tomto místě. Právě takové události se často stávaly předmětem kritiky Martina Lutera.<sup>35</sup> Bezprostředně po smrti císaře Maxmilána I. v roce 1519 a pod vlivem událostí ve městě vytváří řadu děl uctívajících Krásnou Pannu Marii. Jednalo se především o miniatury, které sloužily jako upomínka na tuto událost. Roku 1523 pak toto nadšení v Řeznu pomalu utichlo.<sup>36</sup>

Je známo, že maloval také erby a ilustroval knihy. Po roce 1520 již neskrývá své sympatie s názory Martina Lutera. Vytvářel kresby, jedna z nich sloužila jako předloha pro ilustraci zlaté mince – dobového platidla. Pravděpodobně dodával předlohy pro zdobení dveří i předlohy pro náhrobní kameny a oltáře se soškami. K následujícímu roku 1520 měl podniknout svou další cestu do oblasti Severní Itálie. Roku 1521 je pak hotov s mědirytinou, která je kopií podle Lucase Cranacha staršího, rovněž podle tradice pak ryl do mědi obrazy Martina Lutera, které se však nedochovaly. O pět let později – roku 1526 je Altdorfer znám jako člen užší rady s titulem městského stavitele – obě funkce (i předchozí z roku 1519) vykonával až do své smrti roku 1538. Ve stejném roce 1526 se stal hlavním stavebním dozorcem města, roku 1527 byly pod jeho dozorem v Řezně vybudovány tzv. vinné sklepy a roku 1529 zesíleno opevnění města. Roku 1528 pak překvapil svou úspěšnou mírovou

---

<sup>34</sup> KOCH 1967, 9.

<sup>35</sup> VOSS 1910, 10.

<sup>36</sup> MEISSNER 1986, 393.

činností, která mu zajistila jeho zvolení do funkce řezenského starosty pro další čtvrtletí. Altdorfer se přitom opíral o připomínky, své umělecké závazky a povinnosti.<sup>37</sup>

Altdorfer byl velmi činný zvláště v oblasti stavební, působil i jako architekt. Byl ovlivněn italskou renesancí a jejím přístupem k perspektivě. Podílel se na výstavbě již dříve zmíněného kostela, který byl postaven na troskách židovské synagogy, městských jatek, vinných sklepů i městského opevnění na obranu proti nájezdu Turků. Z jeho stavitelské činnosti se nezachovalo nic, ale je zajímavé sledovat v malbě a v grafice, jak hluboko i sem zasahuje jeho architektonický cit.<sup>38</sup>

Mezi léty 1529-30 pracovali řezenská svatební mistři opět pod Altdorferovým dohledem. Roku 1529 pak vytváří jedno ze svých nejvýznamnějších děl – Bitva u Issu (jinak je obraz známý pod názvem Alexandrova bitva). Tento obraz vytvořil na zakázku bavorského kurfiřta Viléma IV. Právě tento obraz je v Altdorferově tvorbě mezníkem – je typický pro zástupce tzv. Podunajské školy. Ursula Koch se domnívá, že se jedná se spíše o apokalyptický výjev. Téhož roku 1529 se dokonce vzdal své kandidatury na funkci starosty, protože přijal práci ve službách bavorského kurfiřta Viléma IV. Roku 1530 pak Altdorfer kupuje vinohrad poblíž Dunaje, později získá ještě jeden další. A o dva roky později získá další dům s velikou zahradou poblíž kostela svatého Leonharda. Téhož roku 1532 umírá i jeho žena Anna, jejich svazek zůstal bezdětný. Altdorfer se podílel roku 1517 na výmalbě opony svaté stolice města Řezna a vytváří také oltář pro minoritský kostel Řeznu.<sup>39</sup>

Jeho sympatie k protestantismu vyšly najevo, když 19.srpna 1533 jako radní souhlasí s povoláním protestantského faráře – doktora Holtnera do Řezna. Roku 1534 se stává Altdorfer nečekaně proboštem augustiniánského kláštera v Řezně a o rok později pak cestuje jako vyslanec města Řezna s jistým diplomatickým posláním do Vídně. Výstavba městské věže v Řeznu roku 1535 pak opět probíhá pod jeho dohledem.<sup>40</sup>

12. února roku 1538 pak Altdorfer sepisuje svou závěť, o dva dny později 14.února 1538 pak vydechl naposledy. Pohřben byl v kostele Augustiniánského kláštera v Řezně. Jen část jeho náhrobního kamene skončila ve státním muzeu města Řezna, na kterém je Altdorfer zobrazen jako stavební mistr. 29.března pak byla nalezena a otevřena jeho poslední závěť. Hlavními dědici po bezdětném a zesnulém Altdorferovi se staly jeho sestry – Magdalena a Aurelie. Po jeho smrti byl přijat jeho inventář z obou domů, jednalo se o poměrně málo nábytku, několikero šatů a různých zlatých a stříbrných pohárků, růženců a uměleckých

---

<sup>37</sup> **RUHMER** 1965, 7.

<sup>38</sup> **KOCH** 1967, 9.

<sup>39</sup> **IBIDEM** 9.

<sup>40</sup> **RUHMER** 1965, 7.

předmětů. Zaznamenáno bylo i 19 knih, některé z oblasti výtvarného umění, truhla malovaná a vyřezávaná, zbraně a zlaté prsteny.<sup>41</sup>

Altdorfer po sobě zanechal 55 obrazů, 120 kreseb, 125 dřevorytů a 78 rytin, ze kterých je řada miniaturních zobrazení zastoupena v NG v Praze. Dále 36 leptů a 24 maleb na pergamenu a nástěnné malby v lázních v Kaiserhofu v Řeznu.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> **RUHMER** 1965, 7.

<sup>42</sup> **KOCH** 1967, 11.



### 3.3 Albrecht Altdorfer a jeho tvorba

V Altdorferově díle můžeme nalézt odkaz všestranného umělce. Jeho malby, kresby, dřevořezy a mědiryty jsou dokladem měnícího se obsahu a formy jeho umělecké tvorby. Jen pozorný divák v nich může objevit mnoho o autorově původu, o počátku jeho uřednických let a jeho cesty k mistrovským dílům. Díky jeho specifickému myšlenkovému světu a společenskému postavení na počátku 16. století mohl dosáhnout těch nejvyšších úspěchů. Na počátku své tvorby vytvářel řadu reprodukcí svých současníků, díky kterým se stal známý. Neboť řada jeho uveřejněných prací, byla velmi často zdůrazňována v kontextu německého národního umění. Je zřejmé, že Altdorfer mohl toto mínění převzít a cítit se tak i jako ilustrátor, protože jeho pozdní grafická tvorba nese převážně charakter ilustrace. Jejím dokladem může být i malý formát těchto děl.<sup>43</sup>

Již raná Altdorferova díla jsou naplněna romantismem a přírodou. Toto působivé spojení později vrcholí v tvorbě samostatných krajinných výjevů, kde je nejvíce patrný rozdíl v pojetí přírody a lidské figury. Velké volnosti autor dosahuje v zobrazení biblických námětů, které jsou často odlišné od zavedených středověkých kompozic. K roku 1506 jsou datována jeho nejranější díla.<sup>44</sup>

Do skupiny raných děl jsou pak řazeny především malé rytiny pocházející z let 1506 – 10. Většina jeho grafických děl, které pocházejí z tohoto období rané tvorby, jsou opatřeny monogramem a letopočtem. Je známo, že na jeho pozdějších mistrovských grafických listech tato označení chybí. Již v grafických dílech zobrazujících Sv.Barboru či Sv.Kateřinu je patrný inspirující vliv jeho současníka monogramisty M.Z. Jedná se především o zpracování skladů a řasení šatů u obou žen, o jemnost a čistotu provedení a především o samotné zvolení techniky. Při porovnání obou listů je patrné, že mladší z žen je Sv.Barbora, prostorová kompozice na pozadí výjevu je řešena s větší originalitou, zacházení autora s grafickým nástrojem je zde jistější. V díle Sv. Kateřiny, v jejíž tváři je zachycen výraz i pohyb.<sup>45</sup>

K oběma dílům se řadí ještě Madona s dítětem a dvěma chlapci z roku 1507. U této kompozice je patrné z jedné strany postavení hor a stromoví, které připomínají tvorbu monogramisty M.Z., v podivných obrysech je tvořena i Madona, v plné formě zaobleného selského typu. Tato raná Altdorferova tvorba je charakteristická svou hloubkou i ve

---

<sup>43</sup> KOCH 1967 – Ursula KOCH: Welt der Kunst Albrecht Altdorfer. Henschelverlag Berlin 1967, 5.

<sup>44</sup> DARMSTAEDTER 1961 – Robert DARMSTAEDTER: Künstlerlexikon, Maler – Bildhauer – Architekten. Verlag Bern und München 1961, 22.

<sup>45</sup> VOSS 1910 – Hermann VOSS: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Leipzig 1910, 12.

vyváženém rozvržení stínu , stejně tak jako podivným výkladem madoniny svatozáře, kterou lze přirovnat ke světlenému jevu.<sup>46</sup>

Rytiny řazené k rané produkci objasňují mnoho o počátcích Altdorferovy tvorby, podle Fridländera<sup>47</sup> se jedná v mnoha ohledech o nedokonalé tisky, tvořené v nízkých nákladech. Po roce 1511 však autor začíná svá díla datovat a jeho další produkce je hodnocena jako kvalitnější než předchozí nedatované kusy. V tomto období se Altdorfer přiklání spíše k produkci dřevořezů. Techniky mědirytu užíval pravděpodobně od samého počátku a od této techniky po roce 1511 postupně upouští. Jeho pozdější grafická produkce po roce 1520 je pak opět tvořena technikou mědirytu.<sup>48</sup>

Nejvýznamnějším dílem této doby je nepochybně výjev s námětem Narození Ježíše (1507) obsahující, jakoby v zárodku všechny složky budoucího Altdorferova umění. V jeho pojetí se však ztrácí původní význam tohoto námětu, který je zde proměněn ve snový, pohádkový výjev, zasazený do polorozpadlé architektury betlémské chýše. Noc tu zápasí se dnem, andílci jako skřítki šplhají po žebříku, dovádějí kolem dítěte a nahlíží otvorem v trámovém stropě. Slohovou základnou tohoto umění je Nizozemí na sklonku 15.století. Právě Jaroslav Pešina zde spatřuje inspiraci Nizozemím, které poučilo Altdorfera o problému dvojího osvětlení a druhotných iracionálních světelných zdrojích.<sup>49</sup>

Podle Ursuly Koch mohl být Altdorfer považován za umělce naplněného romantikou, jeho tvorba se podobá dílům dobrosrdečného pohádkáře. Postojem tohoto autora se zabýval i Jakob Max Friedländer a Ernst Buchner, kteří byli přesvědčeni o tom, že Altdorferovy obrazy nenesou známky středověkého pohledu svět.<sup>50</sup> Podle nich tento řezenský malíř neméně přispěl k tvorbě německého renesančního umění. Friedländer a Bucher se shodovali v tom, že Altdorfer byl pravděpodobně i branou na počátku cesty k novému umění. Albrecht Altdorfer byl jedním z prvních německých umělců, kromě Dürera který se věnoval krajinářství, díky jeho objevu tzv. „čisté“ krajiny. Právě díky objevení přírody, jako samostatného obrazového námětu, a jako malířského objektu mohl vnímavý pozorovatel přírody postřehnout v jeho nejlepších dílech onen dokonalý realismus. Mohl tak pochopit, jak klikatá cesta tohoto umění v době reformace se musela odvíjet.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> VOSS 1910, 12-13. **Pozn.** Podunajský styl se zmocnil těchto posledních motivů a porozuměl účinkům těchto zobrazení, které srovnával s uměním Matiase Grünewalda.

<sup>47</sup> FRIEDLÄNDER 1891 – Max FRIEDLÄNDER: Albrecht Altdorfer, Der Maler von Regensburg. Leipzig 1891, 11.

<sup>48</sup> **IBIDEM**, 12.

<sup>49</sup> **SVU I.** – Jaroslav PEŠINA (ed.): Albrecht Altdorfer. Melantrich 1942, 3.

<sup>50</sup> FRIEDLÄNDER 1891, 7.

<sup>51</sup> **KOCH** 1967,5.

Toto období je často nazýváno epochou Dürerovy doby. Také Dürer tvořil řadu krajinných zobrazení, značná část z nich byla obrazovými studiemi. Dosud byla krajina považována za neplnohodnotný obrazový námět, aby mohla být zobrazována samostatně. Až nyní však byla vyzdvihnuta na úroveň hotového uměleckého díla. Altdorferovy krajiny se od Dürerových liší tím, že byly tvořeny přímo pro dobové sběratele. Tehdy tento nový obsah uměleckých děl vycházel v zásadě z tradičního konceptu pozdně-středověkého malířství, které se záhy těšilo velké oblibě dobového uměleckého publika. Zvláště u měšťanů se staly krajinné náměty velmi oblíbené. Altdorferovo zobrazení krajiny odpovídalo požadavku tohoto nového okruhu zákazníků, tato zobrazení odpovídala takřka portrétu krajiny. Podařilo se mu zdolat trochu neobvyklou stylizaci ve prospěch zobrazení charakteru přírody, tak jako například Albrecht Dürer, nebo Hans Holbein.<sup>52</sup>

Již Alfred Stange si všiml viditelného rozdílu prostorového zpracování mezi podunajskými a italskými umělci a charakterizoval ho jako základní rozdíl v pojetí krajiny. Upozorňoval na to, že i podunajští umělci často umísťovali figurální motivy zcela do popředí, protože ani jiný způsob pojetí náboženských obrazů nebyl zcela možný. Přesto krajina na těchto obrazech působila jako dodatečné zobrazení, protože figury zde byly pocíťovány jako další vzrostlý motiv.<sup>53</sup>

V Itálii byly naproti tomu lidské figury často umísťovány do centrální části výjevu. Takové zobrazení mělo svůj význam v humanistické ideologii, pro kterou byla potřebná i krajina na pozadí. Umělec tak na počátku 16. století musel především splňovat úlohu italského umění, aby naplnil ideál renesančního umění ve své dokonalé osobitosti. Stange však připustil, že taková charakteristika je trochu upjatá, ale postavení Italských umělců vůči Nizozemcům vždy vykazovalo řadu rozdílů. Italští umělci na svých obrazech doslova „budovali“ krajinu, zatímco Nizozemci ji pojímali jako možnost vyjádření koloristické podobnosti.<sup>54</sup>

Jakob Max Fridländer se ve své disertační práci zabývá i studiem signatur jeho autorských děl. Došel k závěru, že Altdorfer téměř pravidelně signuje svá díla jako jeho současník Albrecht Dürer. Altdorferovým monogramem byla dvě velká A sesazená pod sebe, tímto způsobem jsou již označena díla z roku 1506. Téměř veškeré jeho dřevořezy nesou takový monogram, dále všechny mědiryty s výjimkou 2 až 3 kusů. Jeho malířská produkce také nese téměř vždy umělcův monogram. Letopočtem Altdorfer častěji označoval až svá pozdější

---

<sup>52</sup> KOCH 1967, 5.

<sup>53</sup> RASMO 1967 – Nicólo RASMO: Donaustil und Italienische Kunst der Renaissance. Kurt HOLTER/ Otto WUTZEL (ed.). Linz 1967, 115.

<sup>54</sup> IBIDEM 116.

díla. Friedländer se ve své práci zmiňuje o studii C.W. Neumanna, který vedle tradiční Altdorferovy signatury, uvádí ještě další dvě možné varianty.<sup>55</sup>

Díky svému osobitému vyjádření dokázal mladý umělec dát najevo, že mu italské umění není tak docela cizí. Technika rytiny se tehdy dostávala přes Alpy dále do celého světa. K roku 1507 máme další doklad o vztahu k italskému malofórmátovému umění, jedná se o chlapecký autoportrét. V současné době nemůžeme pochybovat o tom, že se jedná o chlapecký portrét související s obdobím 15.století (quattrocenta). Tento portrét je v Altdorferově podání zvláštním způsobem přeměněn, je tvořen na tmavém šrafovaném podkladu. Toto kresebné provedení odpovídá ranému období. K roku 1509 vytváří technicky velmi volné rytecké zobrazení Madony. K tomu období jsou řazena díla jako: Fortuna sedící na zeměkouli (1511) či dílo, znázorňující ženskou postavu. U tohoto díla zatím nebylo zcela objasněno, zda se jedná o zobrazení Fortuny, nebo Flóry.<sup>56</sup>

Mezi vlastnosti Podunajských umělců patří snaha uchopit náboženské motivy jako tradiční komponenty vysokého významu, zobrazení přírody pak jako snaha o znázornění nového elementu. Stange tak na tuto problematiku upozorňuje zvláště u výjevů, kde figury téměř srůstají s krajinným pozadím.<sup>57</sup> Zobrazení náboženských motivů v oblasti Severní Evropy nemělo žádnou významnou tradici a tak zdůraznění těchto motivů působí jako nový výjev, který Stange charakterizoval jako „devocio moderna“, ale tento pojem v tomto čase se však neomezoval pouze na oblast Podunají, ale byl charakteristický pro většinu německých zemí.<sup>58</sup> Albrecht Altdorfer si uvědomoval, že jeho práce není konečná, uvažoval podobným způsobem, jako jeho bratr Erhardt, který pracoval na dvoře vévodů z Meklenburgu a vytvořil zde umělecké centrum humanistických kruhů. Jednu neméně výraznou část svého díla pojmenoval v duchu katolického smýšlení, později protestantismem zasažený umělec jako „vlastní“ náboženské téma. Altdorferovy náboženské náměty se nesly na vlně laicizace a zlidštění postav křesťanské ikonografie, podařilo se mu tak dosáhnout vysokého stupně didaktiky ve svém díle. Pod Altdorferovými rukama se měnila úcta prokazovaná zbožným obrazům směrem k národním povídkám. Často můžeme přemýšlet nad jeho zobrazením Narození Krista, v onom čase tak šířeným a oblíbeným motivem s jesličkami. Jeho díla s náboženskou tematikou se vyznačují tradiční ikonografickou formou, které zůstal umělec po

---

<sup>55</sup> FRIEDLÄNDER 1891, 9.

<sup>56</sup> VOSS 1910, 14-15.

<sup>57</sup> Pozn. Řada Altdorferových krajinných zobrazení je patrně podmíněna snahou o „zreprodukování“ přírody jako nového elementu vlastního významu. Zvláštní důraz je tak kladen na události v krajině. Pro Podunajské umělce je důležité znázornit „odhalení“ krajiny, která se skrze atmosférické vibrace stává vzrostlou přírodou nerozlučně spojenou s lidmi. Vše živé – rostliny, zvířata a lidé tak naplňují obrazové vidění.

<sup>58</sup> RASMO 1967, 116.

celou dobu své umělecké činnosti věrný – např. sled děje u pašijových námětů. Toto počínání bývá vykládáno jako konvenční postoj, vycházející z individuálního pohledu. Z Altdorferových děl byla zcela zřejmá snaha o řešení témat středověkého myšlenkového světa.<sup>59</sup>

Italská renesance byla mimo jiné ovlivněna severoněmeckým i švýcarským humanismem<sup>60</sup> v poslední třetině 15.století, dostala se tak přes Alpy na sever a byla nyní chápána i dalšími uměleckými kruhy. Výraznou měrou se prokázala popularizace humanistické myšlení v následujících desetiletích u méně výrazných německých autorů, především v tvorbě tištěné grafiky. Není žádnou náhodou, že kolem roku 1500 náležela část území blízko Itálie Německu, jednalo se o území středního Podunají, kde nové graficky zachycené ideje opět získali novou svobodu, a později vedly k reformaci. V této souvislosti došlo k rozvoji tištěné obrazové formy – grafiky.<sup>61</sup>

K roku 1510 je datováno dílo nesoucí název Zásyp Sv.Jiří, námět zde téměř úplně ztratil svůj význam, nejen dějově, ale i obrazově. Je stlačen na pouhou epizodu, idylickou stafáž výseku z lesního houští, v němž se již ohlašuje jedinečný altdorferovský cit pro vegetaci patrný v dokonalém typologickém rozlišení listnatých stromů, z nichž každý je pozorován a uchopen ve zvláštnosti své formy a svého organického růstu. Kresba zde ještě převládá nad barvou, nanášenou v drobných skvrnkách, světla, zasazená na vrchol reliéfů, načechravají listoví a rozehrávají jeho povrch.<sup>62</sup>

Již kolem roku 1511 je zcela přechod v Altdorferově tvorbě od mědirytu k dřevořezu. Právě v technice dřevořezu je tvořeno dílo Zmrtvýchvstání Krista, které je datováno k roku 1512 a 12 stejně datovaných kreseb tak jako Narození Krista. Mezi léty 1513-17 vytváří řetězec 40ti dřevořezů s náměty Utrpení Krista. A k roku 1515 se odhaduje možná spolupráce na modlitební knize pro císaře Maxmiliána. Je známa i jeho spolupráce na dřevořezu se zobrazením Slavobrány císaře Maxmilána.<sup>63</sup>

Albrecht Altdorfer ve své tvorbě často uplatňoval vlastní způsob pojetí slunečního svitu. Dieter Koeplin tento způsob zpracování zvláště v Altdorferově nejvýznamnějším díle „Bitva u Issu“ označil za grandiózní. Altdorfer byl tak právem považován za romantika a zástupce Německé renesance, zvláště díky „živému“ vzhledu Slunce. Takový způsob vyobrazení pak užíval i Wolf Huber. V Altdorferově mědirytině Sv. Kryštofa datované mezi

---

<sup>59</sup> KOCH 1967, 6.

<sup>60</sup> PEŠINA 1942, 4.

<sup>61</sup> Pozn. V téže době dochází v Altdorferově tvorbě k významnému obratu. Drobný formát ustupuje velkému, malý obrázek určený soukromníkově je vystřídán rozměrnou deskou liturgického účelu.

<sup>62</sup> KOCH 1967, 13-14.

<sup>63</sup> IBIDEM 1967, 8.

léta 1515/1520 je na pozadí zobrazeno vycházející slunce, které charakterizuje vizionářské sjednocení. Vzorem k tomuto dílu bylo pravděpodobně Dürerovo zobrazení Melancholie. Tato velkolepá Altdorferova kompozice o rozměrech (6 x 6,5 cm) je dokonalým příkladem světelného pojetí.<sup>64</sup>

Koepplin tak vidí historické předpoklady Altdorferova zobrazení Slunce a nebe v Dürerově díle. Dürerovo užití luminarismu pramení ze studia ideálních proporcí a jeho snah o ideální vyjasnění figurální kompozice v rytinách. Ve srovnání Altdorferových grafických děl s Dürerovými, dojdeme k závěru, že Dürer pokládá za důležité objasnit ve svém díle hlavní motiv. To je nejvíce patrné v Dürerově zobrazení Posledního soudu, kde centrální postava zjevujícího se Krista je upřednostněna a „prostově ohraničena“ od světelný zdroj na pozadí. Temná části oblohy jsou vždy znázorněny paralelním šrafováním. V Altdorferově rytině zobrazující Sv. Kryštofa je znázorněno slunce ve vzdáleném krajinném horizontu. Podobným způsobem Altdorfer na dalších rytinách zobrazuje např. svatozář Krista. V motivu slunce často znázorňuje dynamické paprsky světla na temném pozadí – to mohl převzít od Dürera. V zobrazení Sv. Kryštofa je zobrazeno „nové“ napětí mezi figurami na popředí a sluncem v pozadí, k zemi shrbený slepý Kryštof totiž očekává příchod Krista. Slunce na pozadí umocňuje zcela nové ladění výjevu, protože Sv. Kryštof se tak staví do pozice stafážní figury. Umělec má zájem nejdříve objasnit příchod Krista, který je znázorněn oslňujícími paprsky, které jsou mírně ohnuté.<sup>65</sup> Díky takovému zachycení proudícího světla vnášelo slunce do zobrazení novou realitu a může tak působit jako zneklidňující jev.<sup>66</sup>

Umění v Podunají na počátku 16.století je nazýváno Podunajskou školou, nebo Podunajským stylem tvorby. Tento druh umění překonal formu pozdně-gotického malířství, především v krajinářském umění. Altdorfer patřil ke druhé generaci Podunajské školy, v expresivních zobrazení krajiny a její patetické barevnosti hraničil s novou uměleckou rovinou. Altdorfer ve svých krajinách zobrazoval i lidské figury, v různých částech Podunají na počátku století byl tento novodobý způsob zobrazení velmi populární. Když Altdorfer jako jeden z prvních tímto nekonvenčním subjektem zabýval, patřil již mezi známé umělce z humanistických kruhů.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> **KOEPLIN** 1967 – Dieter KOEPLIN: Das Sonnengestirn der Donaumeister. Kurt HOLTER/ Otto WUTZEL (ed.). Linz 1967, 78 – 82.

<sup>65</sup> **Pozn.** Dürer pro své znázornění světelné záře užívá rovných světelných paprsků.

<sup>66</sup> **KOEPLIN** 1967, 83 – 96.

<sup>67</sup> **PEŠINA** 1942, 4. **Pozn.** Zkušební pole formální experimentace, jejíž zisky zhodnotil krátce nato, stal se mu zvláště cyklus 40 dřevorytů „Hřích a spasení lidského pokolení“ (1515-16), po kterém brzy následovalo opět rozměrné dílo malířské – Řezenský oltář určený pro tamní minoritský kostel (1517). Střední oltář zdobí obraz „Narození Krista“, křídla na vnitřních stranách pak poslední pak Poslední večeře a Zmrtvýchvstání. Spolupráce pomocníka zde zavinila jistou barevnou pohaslost i hranatost pohublých figur, ale i zde se povedlo Altdorferovu umění zastkvít se v obraze Poslední večeře ve výhledu oknem do dvora za chórem kostela; je to výsek

Kolem roku 1511 patrně podnikl cestu Podunajím, která obohatila jeho malířský výraz značnou měrou. Celý konvolut kreseb a dřevorytů ukazuje, zač vděčil Altdorfer této cestě, která mu umožnila důvěrnější poznání umění Pacherova a Cranachova, z nichž první v něm probudil strůjný smysl pro architektonický prostor i pro perspektivní zkratky těl a druhý jej ovlivnil především koloristicky. Léta na sklonku jeho prvního období byla vyplněna intenzivní činností v oboru grafiky a kresby.<sup>68</sup>

Díky cestě Podunajím vzniká roku 1510 malba s názvem Odpočinek na útěku do Egypta. Tato malba byla inspirovaná právě Cranachovým stejnojmenným obrazem z roku 1504. Otevřeného uznání se umění Albrechta Altdorfera dočkalo již roku 1509, jako radní města Řezna získal 10 zlatých za jeden z obrazů pro chór katedrály Sv.Petra v Řezně. Roku 1513 pak získal Altdorfer 80 zlatých za deskový obraz pro klášter ve Scheyernu. Altdorfer byl znám i svou stavitelskou činností, jeho stavební projekty byly realizovány. Právě v těchto projektech našel možnost se prosadit jako stavební mistr, do této funkce byl oficiálně jmenován radou města.<sup>69</sup>

Altdorfer byl ovlivněn tvorbou Michaela Pachera, proto roku 1511 vytváří díla jako: Stětí Jana Křtitele, Paridův soud či Vraždění neviňátek a série s výjevy Utrpení Krista.<sup>70</sup>

Výjev s námětem Vraždění neviňátek je zobrazen jako strašlivá událost. V horní části výjevu je zobrazen mrak stahující se nad nevinými dětmi. Vpředu jsou zobrazeny ruiny architektury, na kterých je ještě patrná lomená klenba, která je porostlá křovím. V dálce je zobrazen hrad. Paridův soud je klasickým zobrazením řeckého mýtu týkajícího se pře mezi bohyní Herou, Aténou a Afroditou. Trójský princ Paris zbloudilý na lovu unaven po sestupu z koně na zemi usnul. V prvním plánu ve střední části výjevu je zobrazen ležící Paris, u jeho hlavy vpravo je zobrazen sedící Hermes a sklánějící se Caduceus. Nad jeho tělem zleva stojí Bohyně Aténa, Héra a Afrodita. Pozadí zdobí rostlinné výjevy se vzdáleným hradem. V levé horní části obrazu je zobrazen Amor vystřelující svůj šíp.<sup>71</sup>

Ještě jasnějšími kompozicemi, než v tvorbě deskových obrazů se Altdorferovy umělecké záměry projevují v jeho kresbách. Jejich bohatá přirozenost kontrastuje s konvencí, to vše znázornil ve svých kresbách v raného období. Dnes již zaujímají čestné místo v grafických sbírkách velkých muzejních institucí. Své kresby tvořil na tónovaném papíru světlými

---

skutečnosti, okouzující prostotu záběru, silou malířského zření a svobodu výrazových prostředků, dávající myslit již na Hoocha nebo Vermeera.

<sup>68</sup> KOCH 1967, 8.

<sup>69</sup> VOSS 1910, 16. **Pozn.** Altdorferova stavební díla se však do dnešních časů nedochovala.

<sup>70</sup> IBIDEM 17.

<sup>71</sup> MIELKE 1988 – Hans Mielke: Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Berlin 1988, 118-121.

dynamickými liniemi, pojetí některých krajin se blížilo strašidelnému zobrazení. Jedním z nejvýznamnějších kresebných děl je zobrazení milenců, dvě takové kresby pocházejí z Výmaru a z Basileje, jsou datovány k roku 1508. Při prvním pohledu na kresby spatříme postavy, které se podobají postavám z výjevů křesťanské a antické mytologie. Altdorfer v této době již virtuózně ovládal techniku světlé a tmavé kresby. Na papíře se míhaly kaligrafické světelné linie s prvky čistého ornamentu v obrazovém protikladu na pozadí.<sup>72</sup>

Dieter Koeplin uvedl, že v Altdorferově díle si již Hermenn Voss a Franz Winziger všimli znázornění světelného jevu slunce, které podle nich odpovídá spíše malířskému stylu. Chtěli především kontatovat, že Altdorfer čerpal z italských ikonografických typů, které zde byly známy již v druhé polovině 14. století ve všeobecné souvislosti s mystickými účinky visionářské literatury. V této době byl již patrný vliv luminarismu, který se stal záhy dominantním prvkem řady vyobrazení. Dokladem této nové formy byla Florencie již kolem roku 1400 a je patrné, že tento vliv byl kolem roku 1500 znovu aktualizován.<sup>73</sup>

Roku 1512 již vedl Altdorfer ve městě svou vlastní již poměrně velkou dílnu, mezi díla, která jsou datovaná k tomuto roku patří pouze jedna deska. Dílenský provoz vytvářel velký počet kopií a variant kreseb od různých mistrů, které byly pravděpodobně zhotoveny pomocníky, nebo žáky. Sláva řezenského mistra se v polovině desetiletí donesla až k samotnému císaři. Altdorfer proto získal také zakázku na zhotovení ilustrací modlitební knihy pro Maxmiliána, do dnešní doby není zcela jasné, jak velkou měrou se Altdorfer v rámci své dílny na ilustracích vlastnoručně podílel. Altdorferova signatura pod mnohými kresbami nám napoví jen velmi málo, při stylistickém srovnání vyšlo najevo, že je možné diskutovat o spolupůsobení s dalším umělcem při tvorbě dřevořezu „Slavobrána“ a „Triumfální průvod císaře Maxmilána“. Mezi nejvýraznější Altdorferovy práce jsou datovány k tomuto roku především oltářní obraz Sv. Floriana, který mu přinesl materiální blahobyt a vyšší postavení ve vedení města, proto roku 1517 získává další dům. Jeho dílna tvoří pašijové výjevy pro kolegiátní kostel, který náleží ke Sv. Florianu v Řezně. Je nám známo, že ne všechny desky s pašijovými výjevy jsou zhotoveny ve stejné kvalitě. Podle Ursuly Koch je zcela možné, že obrazy s neobratnějšími kompozicemi tvořili pravděpodobně dílenští pomocníci. Záhy v jeho dílně vzniká další nový pašijový sled s výjevy Utrpení Sv. Floriana. Můžeme se domnívat, že původně náleželo sedm desek tohoto pašijového sledu k jednomu křídlovému oltáři, nebo ke jedné skupině maleb, to již dnes nemůžeme objasnit, z důvodu roztroušenosti těchto děl.

---

<sup>72</sup> KOCH 1967, 7-8.

<sup>73</sup> KOEPLIN 1967, 98-100.



Martyrium Sv. Floriana na šesti obrazech se nese v duchu jemné epické šíře, každý z výjevů je jedinečný svou dramatičností.<sup>74</sup>

Velký křídlový oltář malovaný pro klášter St. Florian u Lince byl dokončen roku 1518, zavřený ukazoval čtyři scény z legendy Sv. Šebestiána. Poprvé otevřen pak osm obrazů z Pašije a konečně celý otevřený odhaloval svou plastickou, řezanou výzdobu. Predella byla opatřena dvěma křídly s obrazem Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání. Je to dílo, kde Altdorfer mohl shrnout všechna svá dosavadní poznání, dané nyní do služeb strhujícího tvořivého rozdychtění, jiskřivé obraznosti a velké básnické inspirace. Rámec dějů zde tvoří buď hluboce komponovaná architektura s četnými názvuky dekorativní protorenesance nebo krajina předalpského charakteru.<sup>75</sup>

Národní galerie v Praze vlastní Altdorferův dřevořez pocházející z rozsáhlé série stodevětatřiceti listů Triumfálního průvodu císaře Maxmiliána I. (Der Triumphzug Kaiser Maximilians). Jedná se dřevořez vytvořený mezi léty 1517-18, na kterém jsou zobrazeni cestující se zavazadly, velkým čtyřkolákem a kozou. Je jedním z šesti Altdorferových dřevořezů představujících tzv. „zavazadlovou vlečku“ ubírající se v závěru císařského průvodu. Na rozsáhlé císařské zakázce spolu s ním spolupracoval i Albrecht Dürer s dílnou a Hans Burgmair. Za předlohu celé šestidílné vlečky lze považovat dvě kolorované miniatury na pergamentu, zpracovávající shodně týž námět, uložené dnes ve vídeňské Albertině. Na základě zjištěného filigránu lze náš list zařadit do jedné z nejranějších edicí cyklu, tištěných ještě před císařovou smrtí v roce 1519.<sup>76</sup>

Vedle těchto šesti listů vytvořil pak Altdorfer pro Triumfální průvod dalších jednadvacet dřevořezů znázorňujících jezdce na koních se zástavami nesoucími erby rakouských dědičných držav a devět listů s jezdci s odznaky burgundských území, které všechny zůstaly v horních partiích nedokončeny, a konečně tři listy s muzikanty jedoucími na koních. Program celého cyklu byl určen císařem Maxmiliánem a zaznamenán jeho sekretářem Marxem Treitzsaurweinem.<sup>77</sup>

Již roku 1519 začíná Altdorfer pracovat na plánech kostela, který má být vystavěn na místě zbořené židovské synagogy. Jeho součástí se stala i kaple Panny Marie, pro kterou Altdorfer vytvořil Mariánský obraz. Ke cti Panně Marii vytvořil Altdorfer záhy obraz známý pod názvem „Krásná Marie Řezenská“. V této souvislosti vznikla řada dřevořezů a mědirytů

---

<sup>74</sup> **IBIDEM** 8.

<sup>75</sup> **PEŠINA** 1942, 4.

<sup>76</sup> **VOLRÁBOVÁ** 2008 – Alena VOLRÁBOVÁ: 101 Mistrovská díla Sbírkyně grafiky a kresby Národní galerie v Praze. Národní galerie v Praze 2008, 62.

<sup>77</sup> **IBIDEM** 62-63.

s námětem krásné Marie, které byly tištěny ve velkém množství. Po doznívání náboženského fanatismu, na počátku 3. desetiletí 16. století putovalo již Altdorferovo umění Evropou. Centrálním tématem Altdorferovy tvorby se stala krajina. V letech 1520-5 vytváří krajinné výjevy z Podunají, k roku 1526 je datovaný výjev „Zuzana v lázni“. Altdorfer se zabýval i zobrazením přísloví, ve kterých zvláště vynikal.<sup>78</sup>

Nejdůležitější skupinu děl Altdorferovy tvorby z 20. let 16. století tvoří grafické figurální miniatury. Již Herman Voss zařadil umělce na základě těchto grafik do skupiny tzv. Kleinmeister. Je známo, že již rané Altdorferovy grafiky byly maloformátové, ale až nyní je zde patrná jemná až úzkostná technika provedení. Altdorfer nám na základě takového způsobu zpracování prozradil mnoho o přesné technice, figuře a ornamentu. Sem patří i řada miniatur zobrazujících antické báje a pověsti jako Paridův soud, řada výjevů zobrazující Venuši. Ale i díla, která nás překvapí svým pojetím perspektivy: Sv. Jiří bojující s drakem (1520-26), Pyramus a Thisbe (1521). Charakteristickým znakem tohoto období je již pokus navázat na tvorbu italských umělců. Voss tuto epochu označil jako Kleinmeisterrenaissance.<sup>79</sup> Pravděpodobně na základě italských vlivů dospěl Altdorfer k inspiraci antickou mytologií. Vedle těchto motivů se objevují i vyobrazení inspirovaná žoldnéry, rytíři a praporečníky. Řadu těchto miniatur vlastní NG v Praze. Voss se ve své práci také zmiňuje o tom, že právě v tomto období se pokoušel o vytvoření řady portrétů Martina Lutera, později se ale prokázalo, že se jedná spíše o kopie Cranachova portrétu M. Lutera. Díky italským vzorům, které se snoubily v Altdorferově tvorbě s pozdněgotickou tradicí vzešly ojedinělé studie pohárů. Altdorferovy poháry jsou tedy dokladem pozdněgotické osobitosti umělce v kombinaci s italskými vlivy.<sup>80</sup>

K roku 1529 vytváří své nejznámější dílo: Alexandrova bitva. Jedná se o dílo zachycující historickou událost grandiózní podívané. Pro kompozici toho díla je charakteristické, že v obrovské krajině mizí jednotlivci v nedozírném zástupu lidí, kteří jsou zde znázorněni jako proudy vody zaplavující údolí. Vše je v pohybu, všechny podrobnosti vyplývají z rozhodujících stanovení přírody. Altdorferova malířská znalost dosahovala vysoké úrovně, jako jeho současníci, kteří byli pověřeni podobnými zakázkami se Altdorferovi podařilo vytvořit mohutné umělecké dílo. Altdorfer obdržel zakázku na tento obraz od vévody Viléma IV., který měl zájem o novou výzdobu sídla v Mnichově. Byly zde zastoupeny obrazy antikých námětů, až po obrazy nesoucí křesťanskou tematiku. Že byl malířem upoutaným k

---

<sup>78</sup> KOCH 1967, 8-9.

<sup>79</sup> VOSS 1910, 23-25.

<sup>80</sup> IBIDEM 26-27.

tomuto úkolu prokázala skutečnost, že roku 1528 byl odvolán z postu starosty města. Přitom ještě o dva roky dříve byl členem vnitřní rady města a městským stavebním mistrem. Právě tak jednoznačně jako tyto malby, vytvořil ve třetím desetiletí řadu nově vzniklých devíti rytin s krajinnými výjevy. Altdorfer nyní dosáhl umělecké pozice řezenského mistra. Ve svých pohledech na předhoří Alp, zcela upustil od stafážních figur. Z této strany je možné objevit nevyčerpatelné formy přírodního prostředí, v těchto malofornátových dílech zachytil i lidské figury.<sup>81</sup>

Do let 1521-25 spadá období velmi plodné tvorby. Bohatá je zvláště produkce grafická; kromě série jemných dřevorytů vzniká tehdy i několik vzácných leptů a především znovu mědirytin, zachycujících alpské krajiny, ve kterých dovedl Altdorfer vytušit jasnozřivě ducha severské krajiny tak, jako nikdo před tím a z jeho vrstevníků pouze Grünewald. Nejsou to ovšem realisticky popisné veduty, nýbrž subjektivní prožitky, skutečná syntéza básnické krajiny. Jsou prosty vši stafáže a mají komponovaný první plán, zatím co pozadí je zachyceno pouze v obrysech. Krátká šrafa modeluje objem, malý rozestup zesiluje světelnost listů.<sup>82</sup>

Altdorfer působil jako průkopník, pod kterým se podunajské umění inicializovalo. Mezi jeho následovníky byli autoři nově vzniklých tisků, jednalo se o: Hanse Sebalda Lautensakse a Augustina Hirschvogela. Altdorfer se chopil i techniky leptu. Technika leptu na počátku 16. století dovolila tvořit jak silnou, tak i jemnější znatelnou linii. Pro zobrazení vegetabilních forem a atmosférických jevů v krajině objevil Altdorfer jednu z nevhodnějších technik. Perspektiva v jeho obrazech byla převzata z italských forem, vzájemný prostorový řád v protikladu s krajinným prostorem byl již v Altdorferových rytinách vyzkoušený. Všechny podrobnosti jako stromy, rostliny, cesty, vodstvo, domy, lesy a hory si byly věrné svou podobou. Při srovnání s dřívějšími krajinnými kresbami, jsou nyní jeho krajinné výjevy plny hojné a bujné fantazijní vegetace, skoro můžeme říci, že se jedná o nově vzniklý popis krajiny.<sup>83</sup>

Pro pozdní Altdorferovu malířskou tvorbu jsou charakteristická vyobrazení Panny Marie a malého Ježíše. Jedná se o řadu děl datovaných k roku 1530. Nejstarším z vyobrazení je dílo s názvem Michovská Madona v glorii (Münchener Madonna in der Wolkenglorie), na obraze je vyobrazena sedící Madona s Ježíšem, oba jsou obklopeni andělským orchestrem, celý tento figurální komparz se vznáší na oblaku v krajině. Ludwig Baldass uvádí, že již Jakob Max Friedländer toto dílo datoval k roku 1530 a upozornil na to, že malý Ježíš má na krku řetěz

---

<sup>81</sup> VOSS 1910, 44.

<sup>82</sup> PEŠINA 1942, 5.

<sup>83</sup> KOCH 1967, 10-11.

z korálků s přívěškem ve tvaru kříže. Tento řetízek se objevuje i na dalším výjevu z této série. Jde o portrét Madonny s dítětem (1530), toto dílo je v majetku Budapešťského muzea. Korunovaná Panna Marie drží v náručí malého Ježíše s řetízkem na krku. Sérii těchto výjevů uzavírá opět dvojportrét Panny Marie a Ježíše, který je datován k roku 1531, a nalezneme jej ve Vídni.<sup>84</sup>

Albrecht Altdorfer se dokázal prosadit i v pozici stavitelské, od roku 1529 dohlížel na výstavbu městského opevnění, které mělo město ochránit před nájezdy Turků. Toto městské opevnění se do dnešních časů nezachovalo, ale autor jej zachytil v řadě svých kreseb a maleb. V první polovině dvacátých let vznikl Altdorferův obraz Narození Panny Marie.

Pro pochopení Altdorferova díla je nutné brát ohled na řadu jeho cest, které podnikl v mládí do Itálie. Pravděpodobně byl ovlivněn i benátským malířstvím, Nicólo RASMO se tak domnívá, že vliv této oblasti nelze v jeho díle v žádném případě zcela vyloučit. Podle něj je skoro jisté, že minimálně narazil na řadu německých kupců, kteří přiváželi řadu děl z Itálie. Již u řady jeho raných grafických děl byla patrná snaha o tvorbu v duchu současného italského umění. Jako řada Italských námětů, které Altdorfer uplatnil již v rané tvorbě byly touto dobou v Dürerově produkci zcela běžné. Pro Altdorferovu tvorbu je tak typické, že není zcela ovládána jen snahou o úplné proniknutí krajiny a člověka, ale zároveň náboženským a mystickým rozparem, které v Italském umění své doby chybí.<sup>85</sup>

Ve třicátých letech 16.století se blíží Altdorferova tvorba do své poslední fáze. Vytváří již menší množství deskových obrazů, jeho produkce pozdní fáze se zcela uzavírá jeho smrtí 14.února 1538.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> **BALDASS** 1923 – Ludwig Baldass: Albrecht Altdorfer. Wien 1923, 72-75.

<sup>85</sup> **RASMO** 1967, 117 – 125.

<sup>86</sup> **KOCH** 1967, 11.

## 4 Grafická technologie tisku z hloubky a užité techniky

Metoda tisku z hloubky, jejíž mechanické postupy jsou jen o málo mladší nežli tisk z výšky, byla dlouhou dobu nejdokonalejším způsobem tisku a z hlediska uměleckého jí patrně bylo dosaženo nejlepších výsledků. Podstata tisku z hloubky spočívá v tom, že linie či bod kresby jsou mechanickým nebo chemickým způsobem vyhloubeny pod úroveň povrchu hladké kovové desky. Do takto vzniklých prohlubenin se vtírá hlubotisková barva, jež se naopak z ostatního povrchu desky stírá. Velkým tlakem tiskového stroje je papír při tisku vmáčknut do rýh v desce, odkud přejímá barvu. Hlubotisková forma bývá nejčastěji provedena z měděné nebo zinkové desky, v některých případech lze užít i jiných kovů, jako je ocel, železo, mosaz či hliník.<sup>87</sup>

Technika lineární rytiny v mědi je nejstarší metoda tisku z hloubky. Jejím bezprostředním předchůdcem byla technika zvaná *niello*, již italští kovorytci první poloviny 15. století prováděli zdobné práce ve zlatě, stříbře a jiných kovech. Zkušební a archivní otisky, jež z těchto rytin pořizovali, jsou dnes velkou zvláštností. Florentský zlatník Tommaso Finiguerra byl první, kdo dal podnět k využití niellové techniky k rozmnožování kresby (rytina Korunování Panny Marie pochází z roku 1452). Na jeho zkušenosti navázal další florentský sochař a zlatník Antonio Pollaiuolo. Podstatným mezníkem ve vývoji italského mědirytu je pak především tvorba padovského malíře, sochaře a rytce Andrey Mantegny.<sup>88</sup>

Rytina je obvykle považována za nejobtížnější techniku a snad právě proto je tak vzácná. Nepřipouští žádnou improvizaci, žádné skicování. Jejím základním principem je ostrá čára, kterou je třeba dobře promyslet a vyrýt. Rytina je čistá technika vzniklá z kovu. Rylo se ostrým rydlem především do mědi. Proto se jistěji setkáváme s pojmem mědirytina. List provedený mědirytinou se snadno rozezná od leptu pod lupou. Čára rytiny začíná ostrou špičkou tam, kde rytec rydlo nasadil, pokračuje silnější nebo slabší čarou až ke svému konci, kde opět vybíhá do špičky na místě, kde rydlo opatrně opustilo kovovou desku. Při rytí do kovu se z desky zvedá tenoučký drátek vyrytého materiálu, který pochopitelně odpadá. Mírně zvednutý kov vytváří po stranách ryté čáry vyvýšeninu, kterou lze před tiskem

---

<sup>87</sup> KREJČA 1981 – Aleš Krejča: Techniky grafického umění. Artia 1981, 65.

<sup>88</sup> IBIDEM 67.

zbrousit.<sup>89</sup> Někdy se však ponechává a změkčuje pak při tisku čáru jemným tónem, kterému se odborně říká grádek. Tento grádek vydrží při tisku ale tlak lisu jen pro velmi málo prvních otisků. Pro znalce je známkou čerstvě použité tiskové desky čili plotny a bývá vysoko ceněn. U starých mědirytin se vyskytne jen velmi vzácně.<sup>90</sup>

## **Mědirytina**

Mědirytina je vedle dřevořezu nejstarším způsobem tisku. Vznikla ze zkušebních otisků středověkých zlatníků, kteří pro uchování svých rytin zatírali rýhy tiskařskou černí a pořizovali si z nich otisky na papír. První známý datovaný mědiryt je německý pašijový list z roku 1446. Nejstarší český mědiryt pochází z roku 1481 a je od Václava z Olomouce. Podle Antonína Odehnala byli prvními a největšími mědirytci 15. století pouze dva autoři – Andrea Mantegna a kolmarský Martin Schongauer. V 16. století dominují mědiryt Albrechta Dürera.<sup>91</sup> Právě Německo bylo totiž druhým velkým centrem, kde se vyvíjela technika mědirytu nezávisle na práci italských mistrů. Již mezi léty 1410-1430 působil v Horním Porýní takzvaný Mistr E S a další anonymní autoři. Z této oblasti pochází i první datovaný mědiryt – Bičování Krista z roku 1446. Jako první velký neanonymní mistr mědirytu je považován Martin Schongauer, působící v době, kdy již do Německa začaly pronikat vlivy italské renesance. Výrazové přednosti jemného mědirytu před hrubším dřevořezem získaly pro práci v této technice řadu význačných umělců.<sup>92</sup>

Obliba této techniky se přenesla i do Nizozemí. Zde žily celé rodiny proslulých mědirytců, jako bratři Bolswertové, Cornelius Galle starší i mladší, Goltzius, Vorsterman a jiní. Na dvoře císaře Rudolfa II. působil Jiljí Saedeler pocházející z Antverp. Slavný český rytec Václav Hollar bývá často uváděn jako mědirytec, ale jeho desky jsou většinou leptané a rydla používal pro dokončení, případně pro opravy.<sup>93</sup>

Mnozí mědirytci se specializovali na reprodukování děl slavných malířů, s naprostou věrností a ve virtuózním podání. Zasloužili se tak značnou měrou o jejich popularizaci. Je známo, že kolem malířské školy Rubensovy se seskupil kolektiv mědirytců, v němž vynikl např. Paul Pontius – zakladatel proslulé rytecké školy vlámské. Na panovnickém dvoře v Paříži slavila úspěchy dvorská podobizna zásluhou rytců Clauda Mellana, Roberta Nanteuilla a Antverpana Gerarda Edelincka, prvního rytce Ludvíka XIV. Ačkoliv byla

---

<sup>89</sup> Pozn. Měď používaná k mědirytině je deskou jen nepatrné síly, obvykle stačí asi tak 1 mm, u největších formátů asi 2 mm, okraje desky jsou zaobleny, aby ostré hrany netrhaly papír. Deska se při tisku zaryje tlakem lisu do papíru, takže okraje jsou na papíru dobře znát.

<sup>90</sup> MARCO 1981 – Jindřich MARCO: O grafice. Mladá fronta 1981, 158-159.

<sup>91</sup> ODEHNAL 2005 – Antonín ODEHNAL: Grafické techniky, praktický průvodce. Era 2005, 55.

<sup>92</sup> KREJČA 1981, 67.

<sup>93</sup> ODEHNAL 2005, 55.

ušlechtilá a náročná technika mědirytu během svého vývoje obohacována o nové postupy, začal zájem o její klasickou podobu pomalu upadat. Umělci stále častěji dávali přednost technice leptu, umožňující práci rychlejší, snazší a malebnější.<sup>94</sup>

### **Hlubotiskové lepty**

Pod obecným pojmem lept rozumíme rozsáhlou skupinu hlubotiskových technik lineární i tónové kresby, při nichž je obraz do hladkého povrchu kovové desky vyhlouben pomocí některého z leptadel. Tyto postupy též souhrnně nazýváme mokré, na rozdíl od suchých, mechanických postupů rytiny. Techniky leptu jsou natolik bohaté na rozmanité výrazové prostředky, že je lze označit za jedno z nejděčnějších a nejpůsobivějších odvětví umělecké grafiky.<sup>95</sup>

### **Čárový lept**

Čárový lept plnil všechna dávná přání grafiků usilujících o odpoutání se od strohé techniky mědirytiny. Jakkoliv mědirytina dávala vynikající výsledky, nedovolovala svým náročným rytím žádnou volnost. Grafici toužili po volnosti kresby, po lehčí ruce, po měkčím obrazu. Všechna tato přání splnil teprve lept a stal se tak důležitým, stejným způsobem se provádí dodnes, protože bez leptu si již nelze současnou moderní grafiku představit.<sup>96</sup>

Lept je označován jako technika mokrá a záměr umělce je veden přes zvládnutí a využití účinků kyseliny. Lept má shodný osud s rytinou, kyseliny se používalo již ve starých šperkařských a kovotepeckých dílnách.<sup>97</sup>

Přímý počátek leptu nám není známý, víme jen, že leptání do kovu sloužilo již velmi brzy středověkým zlatníkům a zbrojířům. První datovaný lept z roku 1513 pochází od Urse Grafa, ve stejné době se již o lept pokoušel Daniel Hopfer (mezi léty 1470-1535). Lept také sloužil jako pomocná technika při tvorbě mědirytu a k rychlému zachycení obrysů základní kresby. Je to opět Geniální Albrecht Dürer, který se v leptu pokusil docílit velkých uměleckých účinků. Po Dürerovi, který se tak zasloužil o umělecký rozvoj leptu, nebyl po dlouhou dobu u tehdejších grafiků o novou techniku valný zájem a zkusil-li některý ze známějších grafiků lept (jako např. Hans Sebald Beham), pak lept nedopadl dobře ve srovnání s osvědčeným mědirytem. Samotný Albrecht Altdorfer sice tvořil většinu své grafické produkce po roce 1520 technikou mědirytu, ale lept v jeho díle nezůstal opomenut. Větší uplatnění této techniky

---

<sup>94</sup> KREJČA 1981, 67-68.

<sup>95</sup> IBIDEM 89.

<sup>96</sup> MARCO 1981, 173.

<sup>97</sup> HOURA 1971 – Miroslav HOURA: Jak se dívat na grafiku. Státní pedagogické nakladatelství 1971, 105.

je patrné až v druhé polovině 16 století, ale byl používán spíše pro jednoduché architektury, viněty a ozdoby.

Technika leptu je nepoměrně odolnější než suchá jehla. Tiskové náklady takových grafik mohou dosáhnout i několika stovek exemplářů. Limitující je pouze použitý kov pro tiskovou matici (zinek, měď, mosaz) a hlavně jemnost zaleptání<sup>98</sup>, neboť tisková barva působí jako jemný brusný materiál a po velké sérii mohou slabé partie slepnout.<sup>99</sup>

Charakteristické rysy techniky (rozpoznání) – někdy může lept s vytaženou barvou připomínat suchou jehlu. Pozornější pohled, nebo použití silné lupy ukáže tupý začátek a konec čáry. Je stejně silná a může mít neklidný leptaný průběh. Kryt neklade při kreslení žádný odpor, zaznamená každé zachvění ruky. Stínové linie se vyskytují jen u některých autorů a ryjí se elipticky zbroušenou jehlou (Callot, Piranesi).<sup>100</sup>

### Suchá jehla

Technika suché jehly není nic jiného, než jeden typ lineární rytiny, a to rytiny, která se neprovádí rydlý, nýbrž ocelovou jehlou přímo do hladkého povrchu měděné, případně zinkové desky (jedná se o suchý proces bez použití kyseliny).<sup>101</sup>

Poprvé se s touto technikou setkáváme již v 15.století (Mistr Amsterodamského rukopisu), avšak několikrát použili tuto techniku teprve Albrecht Dürer a Rembrandt. Další rozkvět suché jehly nastal v 19.století, kdy umělci oceňovali její technickou nenáročnost a zajímavý výraz. Je to technika, která dovoluje impulzivnost, improvizaci, rytí bez složité přípravy a bez přípravné kresby.<sup>102</sup>

Tato technika je tvořena na zinkové desce. Tlakem vyrývá do měkkého zinku rýhu. Kov vytlačený hrotem jehly vytváří po okraji brázdy vyvýšený hřebínek – grádek, barva se zatírá dovnitř rýh. Při stírání z povrchu zůstane částečně uchycena na okraji hřebínku. Vlhký papír přijímá nejen barvu z prohlubní, ale i zbytky barvy z plochy. Proto jsou linky u suché jehly neostré, rozpité, jakoby roztřepené.<sup>103</sup>

Technika suché jehly je velmi elegantní a komorní, velmi však záleží na kvalitě otisku. Pro sběratele moderní grafiky je suchá jehla stále velmi žádoucí.

---

<sup>98</sup> **Pozn.** LEPT - Receptury na kryt nejvýznamnějších autorů (čísla udávají váhové díly):

<i>Rembrandt</i>	50 včelí vosk	15 mastix (drcený)	15 syrský asfalt (prášek)
<i>Callot</i>	60 vosk	50 mastix	6 asfalt
<i>Bosse</i>	50 vosk	30 mastix	15 asfalt

<sup>99</sup> ODEHNAL 2005, 73.

<sup>100</sup> IBIDEM 74.

<sup>101</sup> KREJČA 1981, 80.

<sup>102</sup> ODEHNAL 2005, 48.

<sup>103</sup> HOURLA 1971, 79.



## 5 Katalog

V této části mé bakalářské práce se pokusím nastínit charakter grafických děl v NG v Praze. Jde o díla, která jsou opatřena pouze základními informacemi bez katalogového hesla. V NG v Praze mi tak byly poskytnuty jen základní číselné parametry a informace a současném stavu.

### **OBĚŤ ABRAHÁMOVA (1520)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* dřevořez, *papír:* průsvitné linie

*rozměry:* výška 129mm, šířka 101mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 7810 (*kat.* B.41.)

*popis:* Zobrazení v prvním plánu odkrývá výjev se stojícím Abrahamem, který si opírá o levé rameno dlouhý meč a vzhlíží k nebi. Obě hlavní postavy – Abaraham i Izák stojí na stupních u postaveného oltáře na kterém plápolá oheň. V levé dolní části výjevu je připravena mísa a odhozená pochva Abrahamova meče. V levé horní části se zjevuje anděl nabádající Abrahama, aby od svého činu upustil. Abraham totiž stále drží pravou rukou Izákovu hlavu u oltáře. Celý výjev je z pravé strany rámován stoupajícím dýmem z ohně. Druhý plán tvoří pozadí s krajinnými motivy, v levé části výjevu je znázorněn pasoucí se beran. Monogram AA nalezneme v levém horním rohu nad postavou anděla.

Tento dřevořez byl poprvé publikován r. 1910 v monografii Hermanna Vosse, který jako jeden z prvních vyslovil názor, že tento dřevořez pochází z období druhé poloviny druhého desetiletí 16.st. Patří tak k malému počtu dřevořezů se starozákonnými náměty, které byly tvořeny po roce 1515,<sup>104</sup> Roku 1988 byl tento dřevořez publikován v katalogu Hanse Mielkeho, který jej označil za výjev andělského typu. Anděl, který se vznáší v levém horním rohu by díky své kompozici mohl mít souvislost s výjevem Zvěstování Jáchymovi z rohu 1513, který Altdorfer vyobrazil v Motlítební knize pro císaře Maxmiliána. Mielke souhlasí s názorem Franze Winzigera, který se domnívá, že se jedná o práci z let 1520-25. V NG v Praze je toto dílo datováno k roku 1520.<sup>105</sup>

Abrahám byl biblickým patriarchou, o kterém podrobně zpravuje 1. kniha Mojžíšova 12-25, je symbolem Bohem vyvoleného člověka, požehnaného a obdařeného potomstvem i

<sup>104</sup> VOSS 1910 – Hermann VOSS: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Leipzig 1910, 21.

<sup>105</sup> MIELKE 1988 – Hans MIELKE: Albrecht Altdorfer. Berlin 1988, 214 – 215.

bohatstvím, jakýsi nový Adam, zároveň muž poslušné a bezpodmínečné víry. Je duchovním praotcem židů, křesťanů a muslimů.<sup>106</sup>

Obětování Izáka (Gn 22,1-19). Aby vyzkoušel Abrahamovu víru, přikázal mu Bůh obětovat jeho syna Izáka jako zápalnou oběť. Putovali spolu na místo oběti: Abraham jel na svém oslu a Izák nesl dříví k zápalné oběti. Abraham svázal Izáka, položil jej na oltář a vytáhl nůž. Vtom se objevil anděl, zadržel Abrahamovu ruku a pravil: „Právě teď jsem poznal, že jsi bohabojný, neboť si mi neodepřel svého jediného syna.“ Abraham se rozhlédl a uviděl berana, který uvázl v křoví; vzal je a obětoval místo svého syna.

Abrahamem zamýšlená oběť byla nahlížena jako předobraz ukřižování – obětování Krista Bohem Otcem. Umělci obvykle představovali Abrahama s přichystaným nožem. Na tomto výjevu je Abraham vyobrazen s mečem – nástrojem rozhodování. Izák klečí na nízkém oltáři. Anděl zadržuje Abrahama a zároveň ukazuje na berana. Podle muslimské tradice se Abrahamova oběť udála na místě Omarovy mešity („Skalního dómu“) v Jeruzalémě.<sup>107</sup>

### **PANNA MARIE A SVATÁ ANNA (1520)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* bez filigránu, restaurováno v červnu 1963

*rozměry:* výška 67mm, šířka 56mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15900 (*kat.* B.14.)

*Popis:* Jde o vyobrazení Panny Marie a její matky v interiéru chýše. V prvním plánu je umístěna figura Panny Marie s dítětem v náručí. Vyobrazení její svatozáře se podobá až světelnému jevu. V druhém plánu je vyobrazena figura Sv. Anny sklánějící se nad Kristovou kolébkou. Na její hlavě je stejná svatozář. Na čele kolébky je umístěn autorský monogram AA.

Hermann Voss, který tuto grafiku publikoval ve své monografii, ji řadí do první poloviny dvacátých let 16. století. Srovnává ji s řadou grafik s mariánskými výjevy a zastává názor, že autor byl parně seznámen s Mantegnovými rytinami, zvláště s pohybovou složkou figur, které jsou na Altdorferových grafikách z tohoto období tak často uplatněny.<sup>108</sup> Hans Mielke se o této grafice zmiňuje, jako o díle které je plně zasazeno do občanské domácnosti. Tento způsob vyobrazení není v tomto období nijak nezvyklý. Tento námět je srovnatelný s výjevem, který je znázorněn v první části monumentálního uměleckého díla – Historia Frederici et Maxmiliani. Jde o kresbu, na jednom z výjevů je na okraji listu znázorněna téměř totožná

<sup>106</sup> HEINZ – MOHR 1999 – Gerd HEINZ – MOHR: Lexikon symbolů. Volvox Globator 1999, 17.

<sup>107</sup> HALL 1991 – James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Mladá fronta 1991, 34.

<sup>108</sup> VOSS 1910, 23.

kolébka jako ta, nad kterou předklání Sv. Anna. Hans Mielke se domnívá, že se mohlo jednat přímo o předlohu k této kolébce.<sup>109</sup> NG v Praze toto dílo datuje k roku 1520.

Sv. Anna je chápána jako legendární osobnost, o jejím životě se v kanonických evangeliích Nového zákona nenachází žádné zmínky. Podle legendy byla Sv. Anna matkou Panny Marie a manželkou Jáchyma. Zmínky o Jáchymovi a Anně nalezneme až v apokryfním evangeliu Sv. Jakuba, podle kterého spolu žili v neplodném svazku, patrně poblíž Jeruzaléma. Jáchym byl zbožným a bohatým pastýřem, jediným problémem bylo to, že neměli děti. V židovské kultuře byla neplodnost chápána jako nepřítel Boží. Jednoho dne, když Jáchym s Annou přinesli do chrámu oběti, byli chrámovými kněží odmítnuti. Hluboce zasažený Jáchym odešel do poutě, zde se čtyřicet dní postil a modlil k Bohu.<sup>110</sup>

Bůh se nad ním slitoval a poslal na zem anděla, který mu zvěstoval narození dítěte. Po čase se jim narodila dcera Marie, která byla ve věku tří let předána do výchovy jeruzalémského chrámu. *Legenda Aurea*<sup>111</sup> se v jedné části zmiňuje o tom, že Sv. Anna byla po Jáchymově smrti ještě dvakrát provdána. Na některých z vyobrazení Svatého příbuzenství bývá zobrazena se všemi třemi muži – Jáchymem, Sv. Kleofášem a Salomem. Z těchto svazků měly údajně vzejít ještě další dvě Marie.<sup>112</sup>

Sv. Anna, jako matka Panny Marie nemá žádný zvláštní atribut, ale bývá oblečena v zelený plášť, pod nímž má červený šat. Zelená, barva jara, symbolizuje znovuzrození, a tedy nesmrtelnost; červená znamená lásku. Na hlavě má závoj, nebo čepec, někdy drží v ruce knihu, jako poukaz na starozákonní zaslíbení Mesiáše. Sv. Anna je patronkou horníků a řady měst jako Florencie, Bretaň, Anaberk.<sup>113</sup>

Tento námět tří generací, babičky, matky a dítěte se těšil přízni umělců severské Evropy, zejména Německa v 15. a 16. Století. Lze jej rovněž vidět v italském, především florentském a španělském malířství. Symbolické předměty na obrazech Panny Marie a dítěte – zde kolébka patří mezi rozmanité součásti vyskytující se obvykle v zátiší, skýtají v sobě systém křesťanské symboliky. Lze je opět najít v dílech severoevropských malířů.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> MIELKE 1988, 242 – 243.

<sup>110</sup> SACHS, BDASTÜBNER, NEUMANN 1980 – Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig 1980, 33.

<sup>111</sup> Pozn. *Legenda Aurea*- podle pozdně středověké legendy byla Anna třikrát provdána a v každém manželství měla dítě jménem Marie. Zlatá legenda se v části „Narození Naší Paní“ zmiňuje o Sv. Anně a o jejich manželích. Na zobrazení jako: „Svaté společenství“, „Sv. příbuzenství“ a „Rodina Sv. Anny“ předkují většinou Pannu Marii a Ježíše obklopeného četnými členy této velké rodiny, mezi kterými bývá přítomna Anna se všemi třemi manžely. Tento námět se také často vyskytuje s severoevropským umění od 15. století.

<sup>112</sup> SACHS, BDASTÜBNER, NEUMANN 1980, 34.

<sup>113</sup> HALL 1991, 50.

<sup>114</sup> IBIDEM 337.

Již v 6. století na Východě a v 8. století na Západě lze prokázat vliv kultu Sv. Anny. Od středověku se stal jeho vzrůstající vliv poukazem na Immaculata Conceptio (kt. poukazuje na Pannu Marii neposkvrněného početí). Již ve 14. století nalezneme řadu obrazů, kde je Sv. Anna zobrazována ve společnosti Panny Marie, která je oslavovaná jako Bohorodička. Následkem toho pak byla na počátku 16. století zobrazována v řadě ikonograficky obohacených scén, nejen v tvorbě Albrechta Altdorfera.<sup>115</sup>

### **ODPOČINEK NA ÚTĚKU DO EGYPTA (1525)**

*původ:* ze sb. Lannovy, *ozn.* monogram AA, *pozn.* dupl.

*technika:* mědiryt, *papír:* u filigránu malá skvrnka

*rozměry:* výška 94mm, šířka 50mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 490 (*kat.* B.5.)

*Popis:* Výjev zobrazující svatou rodinu – Josefa a Pannu Marii s malým Ježíšem během odpočinku na cestě, je zasazen přímo do krajiny „podunajského charakteru“. Za postavami, které jsou umístěny zcela do prvního plánu, se rozprostírá krajina. Josef stojící zcela vlevo se opírá o poutnickou hůl, Marie drží v náručí Krista. Obě postavy mají na hlavě klobouky. Druhý plán je znázorněn listovým a stromy, které ohýbají své koruny ve směru větru. V třetím plánu zcela vzadu je zobrazena architektura a horizont nebe je umocněn oblaky.

Tento výjev byl publikován v monografii Hermanna Vosse , který jej přiřazuje k řadě děl z dvacátých let 16.století. Voss se domnívá, že šlo o jedinečné umělecké spojení člověka a čisté krajiny, která dává prostor dokonalému zobrazení figur.<sup>116</sup> Hans Mielke se domnívá, že bylo snahou umělce zachytit rodinu na strmém svahu, upozorňuje na hrad tyčící se na pozadí. Podle Mielkeho byl výjev zasazen do „maloměšťáckého“ prostoru se zájmem od dokonalé propracování světla a hloubky.<sup>117</sup> NG v Praze je toto dílo datováno k roku 1525.

Netradiční atributy a zasazení do krajiny s architekturou na pozadí jsou charakteristickými znaky podunajských umělců, zvláště pak zobrazení hradu na pozadí v třetím plánu. Zobrazení architektury v 1. polovině 16. století mělo v oblasti severské Evropy často souvislost s dvorskou reprezentací.

Když byl Josef ve snu varován, že Herodes bude hledat dítě-Ježíše, aby je zahubil, vzal je i jeho matku a uchýlili se do Egypta a zůstali tam až do Herodovy smrti. Tato Matoušova holá zpráva byla značně rozvedena v různých novozákonních apokryfních textech, ze kterých pak

---

<sup>115</sup> KÜNSTLE 1928 – Dr. Karl Künstle: Ikonographie der Christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau 1928, 228-330.

<sup>116</sup> VOSS 1910, 24.

<sup>117</sup> MIELKE 1988, 172-173.

umění čerpalo své náměty. Odpočinek na útěku do Egypta byl oblíbeným námětem zvláště pak v protireformačním umění, častěji devocionálního než narativního charakteru. Panna Maria a dítě jsou usazeni v krajině. Josef je vedle nich a osel bývá na pozadí. Jejich náležitosti leží na zemi, svázané do rance.<sup>118</sup>

Tento výjev lze porovnat se stejnojmenným malířským dílem od Adriena Inselbranta, které je datováno mezi léty 1527-1530. Je důkazem toho, že zasazení takového výjevu do netradiční „Evropské“ krajiny nebylo v těchto oblastech ničím výjimečným. Scény rodinného charakteru byly ve svém lyricko-idilickém podání často zakomponovány do přírodní scény, díky kterým se staly charakteristické pro umění této doby.<sup>119</sup>

### **RYTÍŘ (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* bez filigránu

*rozměry:* výška 93mm, šířka 53mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15910 (*kat.* B.50.)

*Popis:* Jedná se o výjev zobrazující rytíře s chlebem a vínem. Rytíř stojí vedle menzy (vlevo), je oděn do zbroje a v pravé ruce drží džbán s vínem, v levé ruce pak chléb. Jeho pohled směřuje k menze. V druhém plánu je patrný okraj na podlahy na které figura stojí. Proto nelze přesně určit, zda-li v druhém plánu – jenž tvoří pozadí, je krajinný námět či zda se jedná o interiér. Monogram AA je umístěn na boční straně menzy.

Hermann Voss se o této práci zmiňuje, jako o dílu zastupující řadu podobných výjevů praporečnicků, houslistů a žoldnérů. Jedná se vždy o jednoznačná idylická zobrazení, které umělec tvořil na počátku dvacátých let 16. století. Podle Vosse, tvoří taková zobrazení paralelně vedle antických miniatur, která jsou proto toto období nejvíce typická. NG v Praze toto dílo datuje mezi léta 1520-26.<sup>120</sup>

Rytíř, který drží v ruce chléb a víno, je dobovou ideologií přirovnáván k postavě Bohem vyvoleného Melchisedeka.

Melchisedek je biblickou postavou z knihy Genesis, kde je však zmiňován pouze třikrát. Nejvíce zpráv o něm přináší 1. kniha Mojžíšova (14, 18-20), která se zmiňuje o jeho setkání s Abrahamem. V bibli je označován jako *El – Eljon*, jako nejvyšší Bohem vyvolený. Po Abrahamově vítězství nad spojenci krále k němu přichází jako kněz a žehná mu.<sup>121</sup> Podle

---

<sup>118</sup> HALL 1991, 466.

<sup>119</sup> BLUME 1983 – Eugen BLUME: Kunst der Reformationszeit. Berlin 1983, 119.

<sup>120</sup> VOSS 1910, 26.

<sup>121</sup> HAAG 1970 – Herbert HAAG: Biebel Lexikon. Leipzig 1970, 1120-1121.

Mojžišových zpráv byl Melchisedek Abrahamovým současníkem, ten ho popisuje jako Krále ze Salemu a jako nejvyššího velekněze, uctívající chlebem a vínem. Melchisedek byl obecně chápán jako nejvyšší duchovní (zástupce Krista na zemi), Stvořitel nebe a země. Abraham tak při setkání s ním přijal z jeho rukou chléb, víno a požehnání. Od Abrahama pak následně přijímá desátek.

110 žalm ho dále zmiňuje jako Mesiáše, Melchisedech má být vítězícím králem, kterého Izraelité po dobytí Jeruzaléma očekávali.<sup>122</sup>

V křesťanském umění je brnění atributem starozákonních vojevůdců, soudců a králů, archanděla Michaela většinou v boji s ďáblem obklopeného zástupy andělů, Sv. Jiřího v boji s drakem. Brnění je chápáno jako stěžejní ctnost statečnosti. Podrobný křesťanský výklad symbolu brnění pokládá meč za obraz kříže, kopí za symbol pravdy, přilbici za obraz pokory (protože přikrývá oči a nutí je se sklopit), pancíř za ochranu proti veškerým neřestem, ostruhu za symbol důstojnosti, štít za obraz povinnosti a rukavici za obraz dbalosti nedotknout se ničeho špatného a zakázaného.<sup>123</sup>

O zbroji křesťanského rytíře se zmiňuje ve svém spisu *O přípravování se na smrt* (De praeparatione ad mortem) Erasmus Desiderius Rotterdamský. V tomto spise použil oblíbený literární druh středověku, jímž byly „knihy útěchy“, úvahami o smrti se však nezabýval poprvé. Umírajícího přirovnává ke křesťanskému rytíři, jemuž nastala chvíle posledního životního boje. Podle Erasma by se měl rytíř vyzbrojit tou nejužitečnější zbrojí a měl by vědět se kterými nepřáteli se bude potýkat. Pokud dojde k boji, a i kdyby bylo uloženo příměří, nesluší svou zbroj odkládat. Erasmus: „*Pak jestližeť se líbí Pavla apoštola, bedlivého vůdce, spížírně ohledati, najdeš bez pochyby tu oděni našeho rytířství ne tělesná, ale mocná Bohu k každé zkáze ohrad, myšlení kazící i všelikou vysokost, kteráž se vynáší proti umění Božímu. Najdeš oděni Boží, kterýmž by mohl odepřítí v den zlý.*“<sup>124</sup>

Další soudobé grafiky s podobnou tematikou nalezneme v katalogu Kunst der Derofmationszeit. Zde je uveden příspěvek od Eugena Bluma, který je věnován Dürerově grafice „Rytíř, smrt a ďábel“ z roku 1513. Schade v tomto vyobrazení spatřuje mnohavrstevné dílo, které je díky scholastice spojeno s moralistní, teologickou a intelektuální cestou ctnosti. Především je zde znázorněna jistá a pevná pozice rytíře, která určuje základní polohu obrazu. Díky prostorovosti a pevnému výrazu jsou pak pevně stanoveny charaktery jednotlivých

<sup>122</sup> BURKHARDT, GRÜNZWEIG, LAUBACH, MAIER 1990 – Helmut BURKHARDT, Fritz GRÜNZWEIG, Fritz LAUBACH, Gerhard MAIER: Das Grosse Biebellexikon 2. Brunen Verlag Giessen 1990, 951-952.

<sup>123</sup> HEINZ – MOHR 1999, 229.

<sup>124</sup> SVATOŠ/SVATOŠ – Michal SVATOŠ, Martin SVATOŠ: Živá tvář Erasma Rotterdamského. Vyšehrad 1985, 281-285.

postav v protikladu s rozpolcenou přírodou. Další příspěvek je od Wenera Schadeho, který se zabývá dřevořezem „Rytíř s věncem na hlavě“, toto dílo pochází od neznámého autora z Lipska a je datováno k roku 1520. Stroze působící dřevořez zobrazující rytíře s mečem a praporem byl titulním listem raného Wüittenberského tisku Luterových tezí, vydané Valentinem Schumannem roku 1520.<sup>125</sup>

### **SVATÝ JIŘÍ ZABÍJÍ DRAKA (1520-26)**

*původ:* ze sb. Lannovy, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* skvrnky od rzi

*rozměry:* výška 67mm, šířka 45mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 491 (*kat.* B.20.)

*Popis:* Jde o výjev zobrazující Sv. Jiří na koni v rytířské zbroji. V prvním plánu je vyobrazen drak útočící na rytíře, který se mu chystá probodnout hrdlo kopím. V druhém plánu je zobrazen rytíř a stromy, které rámují celý výjev. Třetí plán tvoří pozadí s hradem a pohořím. Zasazení výjevu do krajiny na pozadí s dobovými stavbami může mít souvislost i s dvorskou reprezentací, která byla pro řadu mistrů podunajského stylu typická. Monogram AA nalezneme v pravé horní části výjevu.

Hermann Voss toto dílo řadí do období mezi léty 1515-20, zdůvodňuje to vzrůstající krajinnou složkou výjevu i oslabením figurálního elementu. Z toho období pochází četná řada krajinných výjevů. Jeho umělecké zpracování poté ustupuje ve prospěch „vášnivějších“ scén, jako např. Vraždění neviňátek, o kterém se Voss zmiňuje jako o komicky drastickém díle.<sup>126</sup> NG v Praze je toto dílo datováno do období mezi léty 1520-26.

Sv. Jiří byl jedním z nejznámějších mučedníků (3.-4.století), ale historické údaje o jeho životě se nedochovaly a jeho legenda je natolik fantastická, že mnozí dokazovali, že nikdy neexistoval. Od raných dob křesťanství byl uctíván jako patron vojáků a centrem jeho kultu byla Palestina, kde měl být koncem 3. století, nebo počátkem 4. století umučen. Počátkem 6. století byl představován jako „spravedlivý, jehož skutky byly známy pouze Bohu“. Legenda o Sv. Jiřím má mnoho verzí. Středověká *Legenda Aurea* ho představuje jako rytíře z Kappadocie, který v Silene v Libyi zachránil dívku před drakem a obrátil tak na víru tisíce lidí. Poté, po mnoha primitivních zázracích, padl za oběť Dioklaciánovu pronásledování, když byl v Nikodémii pro svou víru umučen a nakonec stať.<sup>127</sup>

<sup>125</sup> BLUME 1983, 65-67.

<sup>126</sup> VOSS 1910, 19.

<sup>127</sup> ATTWATER 1993 – Donald Attwater: Slovník svatých. Papyrus – Jeva 1993, 213.

Nejznámější událost z jeho legendy – zabití draka byla velmi často zobrazována a stala se tak inspirativním zdrojem pro tento výjev. Je pozoruhodné, že v nejranějších verzích legendy se tato příhoda nevyskytuje. Sv. Jiří je uctíván jako patron anglického království, kde bylo jeho jméno známo již před příchodem Normanů. Řád Sv. Jiří byl spjat se zakladatelem řádu Friedrichem III. Tzv. vlajka Sv. Jiří, červený kříž na bílém poli, je poprvé doložena r. 1284 a anglický Podvazkový řád byl r.1347 králem Eduardem III. samozřejmě založen pod jeho patronací. V r. 1970 byl zařazen mezi světce, jejichž existence je sporná.<sup>128</sup>

Drak je údajně největším živočichem na světě. Pojmenování drak (drakón) vychází z řeckého derkomai, tj. strašně hleděti. Právě strašlivé vzezření i pohled jsou typickými znaky draka. S hadem spojuje draka tvar těla, i když drak ho má mohutněji vyvinuté a šupinaté. „Nesmrtelného draka“ objevil podle legendického vyprávění na jednom z římských pahorků na podkladě rady Sv. Petra papež Silvestr. Dračí mozek je velmi ceněn, neboť obsahuje tzv. dračí kámen, jenž má svou léčivou působnost jen tehdy, když je vyňat z hlavy ještě živého draka. Draka lze ulovit pouze výjimečnou statečností, kterou se prokázal Sv. Jiří, či zaříkáváním za pomoci posvátných textů.<sup>129</sup>

## **KRISTUS VYHÁNÍ PENĚZOMĚNCE Z CHRÁMU (1520)**

*původ:* neznámá proveniencie, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* rezavé skvrnky

*rozměry:* výška 62mm, šířka 40mm

*umístění:* NG v Praze, *č. inv.* R 15896, (*kat.* B.6.)

*Popis:* Jedná se o výjev, který je zasazen do interiéru chrámu. V prvním plánu je vyobrazen Kristus s bičem v ruce vyhánějící kupce z chrámu ven. Před ním klečí na zemi obchodníci, kterým se na útěku rozsypali peníze na zem. Kristus nad nimi mává bičem, i ostatní penězoměnci utíkají ven. Druhý plán zobrazuje průhled z chrámu na vnější prostranství.

V monografii Hermanna Vosse je tato grafika řazena mezi díla výrazného prostorového působení. Je zde patrný záměr autora o budování vnitřní plochy a snahy vystihnout světlé a tmavé části prostoru. Podle Vosse zde znázorněná vnitřní hmota postrádá logickou architektonickou výstavbu. Hermannem Vossem je toto dílo řazeno ještě mezi výjevy s gotickou výstavbou vnitřní plochy. Datuje jej do první poloviny dvacátých let 16.století.<sup>130</sup> Hans Mielke v tomto díle spatřuje příbuznost s rytinami znázorňující vnitřní prostor židovské synagogy v Řezně. Meilke se shoduje s Francem Winzigerem a řadí toto dílo k roku 1519.

<sup>128</sup> **ATTWATER** 1993, 214.

<sup>129</sup> **ROYT, ŠEDINOVÁ** - Jan ROYT, Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Mladá fronta 1998, 183.

<sup>130</sup> **VOSS** 1910, 24-25.



Současně upozorňuje na podobnost s dřevořezou Wolfa Hubera znázorňující interiér chrámu. Mileke uvádí, že Winziger datoval Huberova díla k období mezi léty 1512-13 a podle Mielkeho tak mohla tato Altdorferova práce být inspirována Huberovými grafikami znázorňující interiér chrámu.<sup>131</sup> NG v Praze toto dílo datuje k roku 1520.

O této události se zmiňují evangelia Matouše, Marka, Lukáše a Jana. Jeruzalémský chrám proměněný penězoměnci, prodavači dobytka, ovcí i holubů v tržiště podnítil proslulé Ježíšovo vzplanutí, kdy „udělal si z provazů bič a všechny z chrámu vyhnal.“ Uprostřed stojí Kristus a mává bičem vytvořeným z provazů. Okolostojící odrážejí rány, ostatní spěchají k východům a ženou před sebou zvířata; převracejí přitom stoly a lavice ve všeobecném zmatku. Penězoměnci se pokoušejí sebrat své peníze, nebo se chápou svých měšců. Žena zvedá koš plný holubů. Podle Matouše došlo k této události v chrámovém areálu, ale je obvyklé znázorňovat vnitřek chrámu. O biči se zmiňuje pouze Jan. Kristovo vzplanutí mělo spektakulární ráz, který vyžaduje symbolickou interpretaci, a tím spíše, že to pro něj bylo netypické.<sup>132</sup>

V katalogu Kunst der Reformationszeit nalezneme anonymní lavírovanou kresbu se stejnojmenným námětem. Interpretací obsahu výjevu se zde zabýval Werner Schade, který zastává názor, že boj Krista proti kupcům v chráně byl vyvolán následkem Kristova rozhořčení nad svatokupectvím, odehrávající se na této půdě; to bývá vykládáno ve spojení se zbožností a obchodem.<sup>133</sup>

### **MODLOSLUŽEBNÝ ŠALAMOUN (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt

*rozměry:* výška 60mm, šířka 41mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15894 (*kat.* B.4.)

*Popis:* Jde o výjev zobrazující Šalamouna před oltářem v interiéru chrámu. V prvním plánu jsou umístěny figury Šalamouna a neznámé ženy. Tyto osoby mezi sebou hovoří, žena ukazuje na plastiku stojící na podstavci, který spočívá na oltářní menze. V druhém plánu je umístěn oltář zasazený do architektury. O oltářní menzu je opřena tabulka s monogramem AA.

Podle Hermanna Vosse se jde o další dílo, ve kterém je plocha vnitřního prostoru budována gotickým způsobem (stejně jako u výjevu Krista vyhánějícího kupce z chrámu). Malý formát

<sup>131</sup> MIELKE 1988, 244-245.

<sup>132</sup> HALL 1991, 492-493.

<sup>133</sup> BLUME 1983, 317.

díla budí skrze výjev zvláštní zájem, který Voss shledává v Altdorferově pojetí renesanční tvorby. Toto pojetí údajně pramení z lombardských a benátských podnětů, které si autor mohl přivést ze svých italských cest.<sup>134</sup> Hans Mielke upozorňuje na to, že Šalamoun – syn Davidův, který byl známý svou moudrostí, ve stáří zasvětil své srdce cizím Bohům. Podle legendy byl k tomu sveden 1000 cizími ženami.<sup>135</sup> V NG v Praze je toto dílo řazeno do období mezi léty 1520-26.

Šalamoun byl synem Davida a Betsabé, třetí král spojeného Izraele; jeho moudrost byla příslovečná. Šalamounovo modlářství (1 Kr 11,1-8), ve svém stáří byl Šalamoun stále více přitahován pohanskými kulty, jež s sebou do Izraele přinesly ženy z jeho harému, pocházející ze sousedních království. Bible se zmiňuje o Kemóšovi a Molekovi (Molochovi), bozích a fionocké bohyni plodnosti, kteří vyžadovali lidské oběti. Šalamoun bývá jinak obvykle zobrazován u oltáře, jak obětuje zápalnou obět'.<sup>136</sup>

*V Altdorferově tvorbě po roce 1520 převažují většinou výjevy z římských dějin a řecké mytologie, mezi kterými nalezneme i několik starozákonních zobrazení.*

*Zobrazení Mucia Scaevoly a Horacia Coclea se řadí do cyklu 4 římských hrdinů, kterými byly inspirovány hrdinské legendy starého Říma (spolu s Marcusem Curiatiem a ženou – Cloelií, které se podařilo spolu s dalšími ženami uniknout z Etruského zajetí).*

### **MUCIUS SCAEVOLA (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA II. stav?

*technika:* mědiryt

*rozměry:* výška 72mm, šířka 44mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15907 (*kat.* B.40.)

*Popis:* Výjev zobrazuje stojícího muže – Mucia Scaevolu, který si nechává upálit svou pravou ruku ve žhavém ohni. Celý komparz je umístěn do prvního plánu. V pravé části výjevu je zobrazena postava mladého bojovníka Mucia sklánějícího se nad menzou (vlevo), na které byl rozdělán oheň určený k oběti. Muciova ruka tak spočívá v plamenech nad pánví se žhavým uhlím, ve kterém si nechal upálit svou ruku na důkaz statečnosti. Na pozadí je znázorněn dým z planoucího ohně. Monogram AA je umístěn na čele mezny.

---

<sup>134</sup> VOSS 1910, 25.

<sup>135</sup> MIELKE 1988, 244.

<sup>136</sup> HALL 1991, 434.

Toto dílo bylo publikováno v katalogu Hermanna Vosse, který jej datuje k počátku dvacátých let 16. století. Charakteristickým znakem Altdorferovy tvorby tohoto období byla těsnější orientace na klasické mistry italské renesance.<sup>137</sup> Jedná se o námět z římských dějin – jeden ze čtyřech hrdinských činů. Mielke ve svém katalogu také upozorňuje na protějšek výjevu Horatia Cocla. Scaevolu staví do pozice vítěze a statečného muže, díky kterému byl uzavřen mír mezi Etruským králem Porsennou a Římem.<sup>138</sup> NG v Praze je toto dílo datováno do období mezi léty 1520-26.

*Quintus Mucius Scaevola* zvaný Pontifex, konsul roku 95 př.n.l., byl výborným řečníkem a jedním z nejslavnějších římských právníků republikánského období. Napsal *De iure civili* - O občanském právu, jednalo se o 18 knih. Z tohoto díla, které komentoval ještě Gaius, jsou zachovány výtahy v četných pozdějších dílech. Známe na padesát úryvků.

Jeho příjmení Scaevola je v překladu „levičák“ – to je současně poukazem na legendu, kdy vložil pravici do ohně a upálil si ji před očima Etruského krále Posenny (Livius II, 12-13).<sup>139</sup> (Livius II, 12-13). Za obléhání Říma etruskými vojsky vedenými Lars Porsennou, králem v Clusiu, podařilo se mladému římskému šlechtici Gaiovi Muciovi proniknout v přestrojení do nepřátelského tábora s úmyslem zabít Porsennu. Omylem zabil králova písaře, sedícího vedle něj. Mucius byl dopaden, ale aby ukázal, jak málo si cení svého života, vložil pravici na oltář, kde planul oheň k oběti, a nechal si ji v něm upálit. Porsenna, ohromen jeho neohrožeností, ho propustil. Pro ztrátu pravé ruky mu bylo dáno příjmení Scaevola. Mucius bývá nejčastěji zobrazován stojící s rukou v plamenech nad pánví se žhavým uhlím, jež stojí na trojnožce. Jeho meč leží vedle něj na zemi. Někteří umělci zobrazují Mucia s římskou přilbou na hlavě a dokonce znázorňují i standartu s motem „S.P.Q.R.“ (*Senatus populusque Romanus*). V renesančním malířství i později symbolizuje Mucius ctnosti trpělivosti a stálosti. A tak mívá postava personifikované *Stálosti* za atribut pánev a žhavé uhlí. Jeho oběť byla také považována za předobraz oběti Kristovy.<sup>140</sup>

### **HORACIUS COCLES (1520-26)**

*původ:* ze sb. Lannovy, *ozn.* dupl. + monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* skvrny

*rozměry:* výška 67mm, šířka 37mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 492 (*kat.* B.29.)

---

<sup>137</sup> VOSS 1910, 25.

<sup>138</sup> MIELKE 1988, 248.

<sup>139</sup> BAHNÍK 1974 – Václav BAHNÍK: Slovník ant. kultury. Svoboda 1974, 549.

<sup>140</sup> HALL 1991, 287.

*Popis:* Altdorfer ve své miniatuře zachytil Horacia Cocla skákajícího do řeky. V prvním plánu je umístěna figura bojovníka s napřaženými rukama. V pravé ruce třímá bojovný meč, nohy má mírně pokrčené v doskoku, je oděn do zbroje. V druhém plánu za ním je zachycen pilíř mostu a třetí plán tvoří průhled do krajiny se stavbou na pozadí. Horizont je umocněn znázorněním slunce, jedná se tak o umělcův charakteristický rukopis. Monogram AA nalezneme v levém dolním rohu.

Voss toto dílo řadí stejně jako jeho pandán na počátek dvacátých let 16. století. Obě díla jsou již technicky zcela vyspělá a dokonale charakterizují tvorbu umělce, který je zástupcem tzv. „Kleinemeisterrenaissance“.<sup>141</sup> Mielke upozorňuje na rozvržení figury v daném formátu díla. Horatius Cocles je zde zobrazen rozpraženými rukama nad hlavou, tak že zde v jeho okolí již není místa. NG v Praze toto dílo datuje mezi léta (1520-26).<sup>142</sup> V NG v Praze je toto dílo datováno do období mezi léty 1520-26.

Byl legendárním římským vojákem, jehož hrdinství zachránilo Řím před dobytím vojskem etruského krále Porsenny. Postavil se svými dvěma druhy na přední okraj dřevěného mostu přes Tiber a zadržovali Etrusky, zatímco ostatní Římané strhávali most za ním. Potom přiměl své spolčovníky, aby ustoupili, a dále sám odrážel nepřítele. V posledním okamžiku se vrhnul do řeky, s prosbou k otci Tiberinovi o požehnání, a přeplaval do bezpečí. Horatius bývá také často zobrazován na okraji mostu s mečem v ruce, jak odráží útočníky a vojáci pak za ním odtrhávají od sebe mostní klády. Na pozadí je zobrazeno město Řím. Na některých zobrazeních se dokonce vznáší nad Horatiovou postavou bohyně vítězství Victoria.<sup>143</sup>

Díla inspirovaná antickými náměty, bájemi a židovskými pověstmi:

### **SEBEVRAŽDA DIDO (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* lept, *papír:* vydřená místa, dolní roh poškozen

*rozměry:* výška 68mm, šířka 40mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15118 (*kat.* B.42.)

*Popis:* Jde o výjev zobrazující sebevražednou ženu Dido, která je oděna do vzdušného roucha. V pravé ruce drží meč, který má zabodnutý v hrudi a svým pohledem s divákem komunikuje. Figura stojící v kontrapostu je umístěna na podstavci, celé zobrazení je pak umístěno do prvního plánu. Pozadí je tvořeno lineární šrafurou, která vytváří vzdušný vír. Monogram AA je znázorněn na podstavci vpravo dole.

---

<sup>141</sup> VOSS 1910, 25.

<sup>142</sup> MIELKE 1988, 248.

<sup>143</sup> HALL 1991, 164.

Jde o výjev zastupující řadu figurálních výjevů, které Voss datuje do první poloviny dvacátých let 16. století. Tyto výjevy později směřovaly až k portrétní tvorbě, která vrcholila Altdorferovými četnými pokusy o Luterův portrét.<sup>144</sup> Mielke v tomto díle spatřuje protějšek díla Andrey Mantegny „Tanečnice“. Již předchozí Altdorferovy tvorby jsou patrné vlivy italských mistrů.<sup>145</sup> NG v Praze toto dílo datuje do období mezi léty 1520-26.

*Dído* byla zakladatelkou města jménem Kartágo, sestra foinického krále Pygmalióna, který zavraždil z lakomosti jejího manžela Sychaea. Dído prchla s poklady svého muže do Afriky. Od libyjského krále Iarba koupila za všechny své poklady tolik země, kolik se dá ohradit býčí kůží. Dído ovšem dala kůži rozřezat na tenké řemínky, jimiž pak ohraničila dost místa pro nové město.<sup>146</sup>

U nově zakládaného města, pozdějšího Kartága přistál na své bludné pouti hrdina Aeneas. Dído se do něho zamilovala a chtěla slyšet příběhy jeho sedmiletého bloudění. Dídonina přívětivost k Aeneovi vzrostla při jeho vyprávění ve vášeň. Samotný Aeneas byl také uchvácen Dídoninou krásou. Juna s Venuší se přimlouvaly za jejich sňatek, ale Jupiter vyslal Merkura s rozkazem, aby Aeneas hned nastoupil na osudem mu určenou plavbu do Itálie. Dído se chystala k čarodějnému zaklínání, ale když viděla, že je vše marné, vzala si sama život.<sup>147</sup>

Smrt Didonina (*Aen. IV, 642-705*). Když se Dído nepodařilo přesvědčit Aenea, aby zůstal, Dido požádala svou setru Annu, aby dala postavit vysokou hranici na nádvoří paláce, pod záminkou, že se chystá obřadně spálit vše, co Aenea připomínalo, včetně jeho zbraně, již tam patně z nedbalosti zanechal, i jejich manželského lůžka. Když viděla, že trojské lodě skutečně odplouvají, vystoupila na hranici a probodla se Aeneovým mečem.<sup>148</sup>

## **JUDITA S HLAVOU HOLOFERNOVOU (1520-26)**

*původ:* ze sb. Lannovy, *ozn.* dupl. + monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* usazené skvrnky

*rozměry:* výška 65mm, šířka 39mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 489 (*kat. B.1.*)

*Popis:* Centrální postavou celého výjevu je triumfující Judita, která drží ve svých rukou meč. Na jeho hrotu je napíchnuta Holofernova hlava. Na pozadí je vyobrazena jednoduchá architektura s horizontem nebes. Monogram AA je umístěn do pravého horního rohu.

---

<sup>144</sup> VOSS 1910, 26.

<sup>145</sup> MIELKE 1988, 248.

<sup>146</sup> BAHNÍK 1974, 152.

<sup>147</sup> TŮMA, CIMRHZANZL 1999 – Tůma, Cimrhanzl: Antická mytologie. Aventinum 1999, 309-312.

<sup>148</sup> HALL 1991, 116.

Hermann Voss datuje tuto práci na počátek dvacátých let 16. století a upozorňuje na to, že je zpracována vyspělou ornamentální technikou. Nejvíce patrné je to u Juditina větrem splývajícího roucha a v proporčním zpracování lidské figury.<sup>149</sup> Hans Mielke interpretuje Juditin čin jako ženskou lest a staví ho do kontextu s výjevem Samsona a Delily. Spolu s Jael a Ester je Judita řazena mezi tři dobré židovky. NG v Praze toto dílo datuje mezi léta 1520-26.<sup>150</sup> NG v Praze toto dílo datuje do období mezi léty 1520-26.

Júdit – tak je pojmenován starozákonní apokryf. Jedná se o statečnou židovskou vlastenku – symbol židovského boje proti jejich starým utlačovatelům na Blízkém východě. Obvykle je zobrazována jak drží hlavu Holoferna, vrchního velitele asyrského vojska, jemuž usekla hlavu mečem. Asyrské vojsko oblehlo židovské město Betúlii. Když už se vyčerpaní obyvatelé chtěli vzdát, Júdit, sličná a bohatá vdova, předložila plán, jak je zachránit. Ozdobila se, „aby přivábila oči mužů, jak se patří“ (10,4) a vydala se svou komornou do asyrského ležení. Pod záminkou, že opustila svůj lid, získala přístup k veliteli nepřátel Holofernovi a předložila mu falešný plán, jak zvítězit nad Židy. Po několika dnech jejího pobytu v táboře byl jí Holofernés „v srdci uchvácen“ a uspořádal pitku, na niž ji pozval a kde ji chtěl svést. Když však pitka skončila a osaměli ve stanu, Holofernés usnul zmožen vínem. To byla příležitost pro Júditu: uchopila jeho meč a dvěma ranami mu uťala hlavu. Její služebnice čekala venku s vakem na jídlo, do kterého hlavu hodily. Poté prošly táborem a vrátily se do Betúlie dříve, než byl skutek odhalen. Když se to Asyřané dověděli, zděsili se a ve zmatku se rozprchli pronásledování Izraelity.

Obraz Júdity se poprvé objevuje ve středověku jako příklad ctnosti vítězíci nad neřestí a bývá obvykle spojováno s alegorickou postavou pokory. Je rovněž hodně zobrazována v renesanci, kdy obraz jejího vítězství někdy tvoří protějšek výjevu s názvem Sebevražda Lukrécie, která je chápána jako zosobnění ctnosti. Příležitostně tvoří protějšek i k Samsonovi a Dalile.<sup>151</sup>

V katalogu Kunst der Reformationszeit nalezneme příspěvek od Susanne Urbach, který se zabývá malbou totožného námětu od Altdorferova současníka Michaela Ostendorfera. Toto dílo je datováno k roku 1530 a vzniklo v Budapešti. Popisuje opět starozákonní hrdinku Juditu, která byla v období renesance často zobrazována jako vražedkyně tyрана. Ve středověké ideologii byla chápána jako symbol vítězství pokory (Humilitas) nad pýchou (Superbia) a smyslností (Luxuria). V době středověku se jednalo o tak oblíbené téma, že zobrazení Judity se stalo symbolem nezávislosti některých měst. Zobrazení Judity – jako

---

<sup>149</sup> VOSS 1910, 23.

<sup>150</sup> MIELKE 1988, 248.

<sup>151</sup> HALL 205.

samostatné postavy tohoto typu bylo severně od Alp poprvé zobrazeno až po roce 1500. S největší pravděpodobností bylo její zobrazení spojeno s podobným významem i u německých měst, protože údajně Cranachovo zobrazení Judity se stalo pozoruhodným symbolem protestantských měst. Cranachovo zobrazení Judity, které je datováno stejně jako dílo Michaela Ostandorfera k roku 1530. Rok 1530 byl rokem vzniku Šmalkadského spolku a v této době se začala rozvíjet Juditina ikonografie. Pro umělce tvořící v období reformace bylo zobrazení biblické hrdinky Judity a římské hrdinky Lukrécie častým námětem. Judita však nebyla jen hrdinkou ctnosti zobrazovanou v německém umění, ale v Cranachově tvorbě platila společně se Salome, Delilou a Jael za ztělesnění žen činu.<sup>152</sup>

### **PÝRAMOS A THISBÉ (1521)**

*původ:* modré nečitelné razítko, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt

*rozměry:* výška 62mm, šířka 42mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15909 (*kat.* B.41.)

*Popis:* Miniatura zobrazuje tragickou scénu mladých milenců. Do prvního plánu je umístěna ležící figura mrtvého Pýrama s nožem v hrudi, v levé ruce ještě třímá svůj klobouk. Při detailním prozkoumání zjistíme, že mrtvé tělo spočívá na okraji převisu. Do druhého plánu je umístěna figura truchlící Thisbé, která s roztaženými rukama vzhlíží k nebi. Celý výjev je zasazen do krajiny, která je součástí třetího plánu. Na pozadí zcela vpravo je patrná architektura. Monogram AA nalezneme u pravého dolního okraje.

Hermann Voss toto dílo řadí mezi skupinu výjevů s dokonalou kompozicí lidských figur v krajině a řadí je opět do první poloviny dvacátých let 16. století.<sup>153</sup> Hans Mielke upozorňuje na podobnost s Dürerovým zobrazením Sv. Jana Křtitele na rytině „Ukřižování“ z roku 1508. V NG v Praze je toto dílo datováno k roku 1521.<sup>154</sup> NG v Praze toto dílo datuje k roku 1521.

Jde o příběh z Ovodiových metamorfóz. Dvojice milenců v Babylóně, kteří se z vůle rodičů nesměli stýkat. Štěrbinou ve zdi si domluvili schůzku v noci za městem. Thisbé přišla dřív, skryla se před lvicí a ztratila závoj, lvice jej roztrhala krvavou tlamou. Pýramos je našel, považoval tak Thisbé za mrtvou, a tak spáchal sebevraždu. Když našla Thisbé Pýrama mrtvého, spáchala sebevraždu.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> BLUME 1983, 303-304.

<sup>153</sup> VOSS 1910, 24.

<sup>154</sup> MIELKE 1988, 242-243.

<sup>155</sup> BAHNÍK 1974, 519.

V antice tento příběh zobrazován nebyl, ale scéna smrti se stala značně oblíbenou v porenasančním malířství. Obvykle je zobrazován okamžik, kdy Thisbé objeví umírajícího Pýrama, který leží na zemi s mečem v boku. Thisbé stojí nad ním a ruce má zdvižené v úděsu.<sup>156</sup>

Jedná se o zobrazení v krajině, nařikající Thisbé své rozpažené ruce upíná k nebi, před ní leží mrtvý Pýramos. Podle Hanse Mielkeho mohla být tato grafika inspirována Mantegnovou mědirytinou „Ukládání do hrobu“. Figurami na tomto zobrazení mohl být inspirován i Albrecht Dürer, Mielke se domnívá, že je použil v jedné ze svých rytin s námětem Ukřižování v postavě Sv. Jana.<sup>157</sup>

### **ARION A NEREIDA (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt

*rozměry:* výška 63mm, šířka 43mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15906 (*kat.* B.39.)

*Popis:* Miniatura zobrazující Ariona a Nerieidu ve vlnách moře je nositelem moralistního charakteru. V prvním plánu je umístěn mladý Arion plavící se ve vlnách moře na hřbetu delfína. Arion drží v rukou housle a smyčec, na které si směl před shoením do moře naposledy zahrát. Netypickým atributem delfína jsou zde až tzv. „koňské otěže“, kterými je osedlán. V druhém plánu je umístěna postava Nerieidy, která drží v levé ruce kotvu. Plaví se na stejně osedlaném delfínu jako Arion. Třetí plán zobrazuje již horizont vodní plochy a nebe, v pravé části výjevu je zcela na pozadí naznačena pevnina s architekturou.

Toto dílo publikoval roku 1910 Hermann Voss ve své monografii a roku 1965 i Eberhard Ruhmer. Oba autoři toto dílo datují na počátek dvacátých let 16.století. Hans Mielke uvádí, že již Pausanias věděl o Tainaronu (mys na Peloponésu), poblíž kterého se měl tento tento příběh stát.<sup>158</sup> NG v Praze toto dílo datuje do období mezi léty 1520-26.

*Aríón* byl lyrik pocházející z Méthymny na Lesbu, žil na přelomu 7. – 6. století př. n. l. Pověst vypráví o jeho zázračném zachránění delfínem, když se vracel z Itálie, kde dostal mnoho cenných darů. Těch se chtěli lodníci s velitelem lodi zmocnit. Aríón si směl ještě naposledy zahrát a pak se vrhl do moře. Jeden z delfínů ho zpět na svém hřbetě dopravil zpět do Korinthu. Tato báje je uvedena v Ovidiově Kalendáři v knize II. verš 83n.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> HALL 1991, 383-384.

<sup>157</sup> MIELKE 1988, 242.

<sup>158</sup> IBIDEM 1988, 250.

<sup>159</sup> BAHNÍK 1974, 67.



Nereida byla jednou z dcer mořského boha Nérea a jeho manželky a sestry Dóridy, mořské nymfy. Byly to nižší mořské bohyně a sídlily ve „vnitřním moři“ (na rozdíl od Ókeanoven – bohyně „vnějšího moře“ na nejzazším konci světa).<sup>160</sup>

### **SAMSON A DALILA (1520-26)**

*původ:* G.H. 1894, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt

*rozměry:* výška 48mm, šířka 41mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15893

*Popis:* V prvním plánu je vyobrazena sedící Dalila, o kterou se opírá spící Samson. Jeho hlava spočívá v Dalillině klíně. Dalila třímá v pravé ruce nůžky, které jsou poukazem na chystanou lest. Levou rukou hladí jeho čelo. Samsonovy nohy se opírají o kmen stromu zobrazeného v pravé části výjevu. Druhý plán je tvořen neznámou architekturou na pozadí. Monogram AA nalezneme u horního okraje grafiky.

Hermann Voss toto dílo řadí velké množství antických výjevů z dvacátých let. Upozorňuje na to, že pro Altdorferovu tvorbu je typické, že často personifikoval postavy z jednotlivých bájí do dalších soudobých výjevů.<sup>161</sup> Hans Mielke upozorňuje na to, že se jedná o podobný námět, který již dříve provedl technikou perokresby. Jedná se o výjev znázorňující Samsona zabíjejícího lva, toto dílo datuje Max J. Friedländer k roku 1517. V NG v Praze je toto dílo datováno mezi léta 1520-26.<sup>162</sup>

Samson a Dalila (Sd 16,4-20) Filištíni neustále hledali příležitost, aby Samsona zabili; ta se jim naskytla, když se zamiloval do Filištiny Dalily (Delíly). Filištinští knížata ji podplatila, aby na něm vymámila, v čem spočívá jeho velká síla. Třikrát jí dal falešnou odpověď, ale nakonec uspěla: po pravdě jí řekl, že jeho síla spočívá v jeho vlasech, jež nebyly ostříhány do jeho narození. Ve svém pokojíku uspala Samsona na klíně a potom zavolala jednoho Filiština, jenž číhal venku. Ten v tichosti oholil prameny jeho vlasů. Když se probudil, stal se bezmocnou kořistí svých nepřátel. V ranně renesančních dílech je Dalila oblečena do soudobé módy.<sup>163</sup> Samsonův spánek v klíně Delíly bývá pokládán i jako symbol Kristova spočinutí v hrobě.<sup>164</sup>

V následné scéně bývá Samson zobrazován, jak zápasí s filišťánskými vojáky, zatímco v pozadí Dalila rychle odnáší své peníze. Víra v to, že tělesná síla muže tkví v jeho vlasech,

---

<sup>160</sup> ZAMAROVSKÝ 1965 – Vojtěch Zamarovský: Bohové a hrdinové ant. bájí. Mladá fronta 1965, 223.

<sup>161</sup> VOSS 1910, 26.

<sup>162</sup> MIELKE 1988, 55-56.

<sup>163</sup> HALL 1991, 396.

<sup>164</sup> IBIDEM 396.

byla i v prvotních společnostech značně rozšířena. V renesančním i pozdějším umění tento námět pokládá jako nadvládu ženy nad mužem.<sup>165</sup>

### **SAMSON NESOUCÍ NA RAMENOU DVEŘE MĚSTA GAZA (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt

*rozměry:* výška 46mm, šířka 39mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15892 (*kat.* B.2.)

*Popis:* Výjev zobrazuje mohutného muže – Samsona, odnášející na svých bedrech bránu města Gazy. Pozadí tvoří krajinný výjev se stavbami města. Monogram AA je umístěn v pravém dolním rohu.

Voss toto dílo řadí na počátek dvacátých let 16.století, tento výjev je často stavěn do kontextu s výjevem Samson a Dalila. I Hans Mielke se zmiňuje o legendě, která je oslavou Samsonovy síly a pochází z Knihy Soudce (16, 1-3). V NG v Praze je toto dílo datováno mezi léta 1520-26.<sup>166</sup>

Samson byl jedním ze starozákonních mudrců. Ačkoliv jím byl dvacet let, není zaznamenán žádný z jeho soudních zákroků. Vyniká spíše jako chvástavý dobrodruh značné tělesné síly a jako sukničkář, jenž snadno podléhá ženským svodům. Pravděpodobně existovala nějaká taková historická postava, jejíž legendární činy byly uchovány v místních vypravěčských tradicích. Biblický autor je rozšířil a přizdobil, aby posloužili náboženským a vlasteneckým účelům Izraele. Středověká církev ho považovala za jednoho z předobrazení Krista. Je rovněž prototypem statečnosti, jejímž atributem je rozlomený sloup.<sup>167</sup>

Protože byla postava Samsona pokládána za prefiguraci Krista, byly i jednotlivé výjevy chápány v kontextu s Ježíšovou postavou – např. jak Samson roztrhne lva, tak triumfuje Kristus nad Satanem. Altdorferův výjev – Samson odnášející bránu města Gaza je chápán jako předobraz zmrtvýchvstání Krista a jako zdolání bran pekla. Je známo, že i později se stala tato starozákonní postava inspiračním zdrojem řady umělců. Tento výjev byl oblíbeným tématem řady grafických vyobrazení 16. století.<sup>168</sup>

### **HERKULES ZABÍJÍ LVA (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt

---

<sup>165</sup> HEINZ – MOHR 1999, 232.

<sup>166</sup> MIELKE 1988, 244.

<sup>167</sup> HALL 1991, 395.

<sup>168</sup> HEINZ – MOHR 1999, 232

*rozměry:* výška 45mm, šířka 39mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 15901 (kat. B.26.)

*Popis:* Výjev zobrazuje vítězného Herkula zápasícího se lvem. Herkules drží lva za hlavu, který již svůj boj vzdává. Jedná se jednoduchý výjev, obě hlavní postavy jsou zasazeny do prvního plánu. Tomuto způsobu pojetí formy odpovídá i malý formát díla. Podle Sebalda Behama byly výjevy s Herkulovými činy v této době velmi populární. Monogram AA nalezneme v levém horním rohu.

Toto zobrazení z počátku dvacátých let je podle Hermanna Vosse charakteristické již organickým zpracováním figur Herkula i lva. Hans Mielke v tomto díle spatřuje protiklad ke grafickému zobrazení Samsona nesoucího dveře města. Na výjevu je patrné, že Samson těžce zdolává lva.<sup>169</sup> NG v Praze toto dílo datuje mezi léta 1520-26.

Héraklés – lat. Hercules syn Diův a Alkménin, nejslavnější řecký hrdina proslulý svou silou a nebojácností. Když se Heraklés narodil, dostal jméno Alkeidés; Heraklem byl nazván až později, protože prý „skrze Héru nabyl slávy“ (jak zní tradiční výklad jeho jména). Héra se o tuto slávu přičinila ovšem zcela proti své vůli nástrahami, které mu kladla z pomsty za nevěru svého manžela a které Herakles vytrvale překonával.<sup>170</sup>

Již jako hošík v kolébce zardousil dva hady. Jako mladý muž vykonal v potupném područí krále Eurysthea známých dvanáct prací. Právě prvním úkolem bylo zahubit obrovského nemejského lva, který je zachycen na tomto Altdorferově výjevu. Za všechny hrdinské činy a za všechna utrpení ho Zeus přijal mezi bohy, dal mu za manželku svou dceru Hébu a učinil ho navždy nesmrtelným. Je známo, že byl jako Bůh uctíván v řadě měst – v Oitě jako *Kornopión*, neboť zahnal kobylky, které ohrožovaly město. V Ethyře ho uctívali jménem *Ípoktonos*, neboť zahubil červy (ipes, kteří ničili vinnou révu).<sup>171</sup>

### **POMSTA ČERODĚJE VERGILA (1520-26)**

*původ:* ze sb. Lannovy, ozn. monogram AA

*technika:* mědiryt

*rozměry:* výška 77mm, šířka 48mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 494 (kat. B.43.)

*Popis:* Jedná se o miniaturu zobrazující římskou kurtizánu před davem lidí. V prvním plánu je zobrazena kurtizána, sedící na vyvýšeném stupni. Od jejích zad se zvedá mohutný dým kouře. Ke stupni na kterém sedí, v druhém plánu přistupují lidé držící své lucerničky nad

---

<sup>169</sup> MIELKE 1988, 246.

<sup>170</sup> BAHNÍK 1974, 67.

<sup>171</sup> ZAMAROVSKÝ 1965, 136.

hlavou. Jedna z luceren je postavena zcela vpředu, u čelní strany vyvýšeného stupně. Lidé v davu při tom obrazení svůj zrak k trůnici ženě, která drží v ruce rostlinu podobnou olivové ratolesti. Na pozadí je znázorněn Altdorferovým tradičním způsobem sluneční svit. Monogram AA nalezneme na čelní straně vyvýšeného stupně.

Tato grafika je ve sbírkách NG v Praze vedena i pod názvem „Bajka o poetické sedmikrásce“, při porovnání s totožnou grafikou z katalogu Hanse Mielkeho, a na základě ikonografických informací se přikláním k názvu „Pomsta čaroděje Vergila“.

Výjev zobrazující čaroděje Vergila je datován k počátku dvacátých let 16. století, jedná se o výjev ze středověkých dějin města Říma. I Hans Mielke, se zde pokusil o interpretaci znázorněného mýtu.<sup>172</sup> NG v Praze toto dílo datuje mezi léta 1520-26.

Vergil byl uctívaným básníkem v dobách antiky a středověku. To vedlo i k řadě výplodů lidské fantazie, kdy byl líčen jako mudrc a čaroděj. Jeho postava tak byla opředena odpovídajícími legendami od 12. století, které se staly součástí středověkých dějin města Říma.

Pověst je líčena na základě milostného vzplanutí tohoto muže. Jednoho dne se Vergilovi ozvala jeho zbožňovaná, chtěla se s Vergilem setkat a tak vymyslela plán. Vergil se svou milovanou se domluvili tak, že jeho milá jej v noci vytáhne v koši vzhůru do svého pokoje ve věži. Nechala však koš viset v půli výšky, aby musel ráno milenec vytrpět posměch obyvatel města. Vergilus byl zahanben a tak si jako pomstu zvolil ponižující trest. Nechal vyhasnout všechny ohně ve městě, které mohly být znovu zapáleny pouze zadnicí jeho nevěrné ženy, která ji na veřejném místě musela poskytnout všem občanům, kteří postrádali oheň.<sup>173</sup>

### **BOJ SATYRŮ O NYMFU (1520-26)**

*původ:* ze sb. Lannovy, *ozn.* monogram AA + podle Raymondího (stranově převrácené)

*technika:* mědiryt, *papír:* bez filigránu

*rozměry:* výška 63mm, šířka 43mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 493 (*kat.* B.38.d)

*Popis:* Jde o výjev zobrazující scénu souboje dvou satyrů o mladou nymfu. V prvním plánu je umístěna sedící figura nahé nymfy, která je oděna do lehké látky. Do druhého plánu jsou umístěny figury dvou satyrů, kteří mezi sebou o malou ženu bojují. Celý výjev je zasazen do krajiny s listnatými stromy. Monogramm AA nalezneme v pravém horním rohu.

---

<sup>172</sup> VOSS 1910, 26.

<sup>173</sup> MIELKE 1988, 248.

Hermann Voss tento výjev se řadí mezi skupinu antických námětů vytvořených na počátku dvacátých let 16. století.<sup>174</sup> Hans Mielke tento výjev interpretuje v duchu přímého působení italských vlivů. Mielke jej doslovně označil za prezentaci oplzlého mužství a dotěrnosti, které je skryto pod Altdorferovou severskou ostýchavostí.<sup>175</sup> Toto dílo je v NG v Praze datováno k období mezi léty 1520-26.

Satyrové byli průvodci boha Dionýsa, polobozi. Měli kučeravé vlasy, tupé nosy, zašpičatělé vztyčené uši, později pak i růžky a kozlí nohy a oháňku. Jejich vzhled se pozdějších dobách v uměleckých dílech zjemňoval a ze satyrů se stávaly půvabné bytosti. Satyrové byli známí svou rozpustilou povahou, vždy ochotni tančit a milovat se s nymfami, které bez ustání pronásledovali.<sup>176</sup>

Nymfy byly bohyněmi Řeků a Římanů, dělily se na vodní, lesní, horské – podobné našim vílám a rusalkám. Pocházely z nejrůznějších rodičů, v hierarchii bohů zaujímaly nižší postavení a byly vždy nesmrtelné. Většinou to byly panny, některé však měly potomky s bohy i s lidmi. Téměř bez výjimky byly většinou krásné, jejich vzhled mohl mít souvislost i s jednotlivými dobami (věk zlatý, stříbrný, bronzový, železný). Je známo, že nymfy žily bezstarostně, jejich hlavním zaměstnáním byl tanec, zpěv a zábava. Jejich nejmilejšími společníky byly Silénové, Satyrové a Pánové, z vyšších bohů zejména Apollón, Hermés, Dionýsos.<sup>177</sup>

V katalogu Kunst der Reformationszeit je uveden příspěvek od Eugena Bluma zabývající se malířským zobrazením Lucase Cranacha „Stříbrný věk“, který je datován k roku 1527. Titul tohoto obrazu poukazuje na řeckého básníka Hesioda. Ten dělí etapy lidského bytí do tří kategorií. Tou první je zlatý čas, který přináší harmonii, bez práce, bojů a starostí. Druhým je stříbrný věk, který již přináší práci a bohaprázdnot. V Cranachově díle jsou již zobrazeny rozepře, které přichází ve třetí etapě – železném věku. Na tomto výjevu jsou zobrazeni vzájemně usmrcení lidé a titul tohoto obrazu tak můžeme oprávněně považovat za sporný. Podobný význam má i náš výjev dvou satyrů, kteří mezi sebou zápasí.

Dieter Koepplin používá pro takové zobrazení výraz: „Boj divokých mužů a jejich bědujících žen“. To vše charakterizuje jako napětí mezi současníky.<sup>178</sup>

## **KRČÍCÍ SE VENUŠE (1520-26)**

*původ: neznámá provenience, ozn. monogram AA I. stav?*

---

<sup>174</sup> VOSS 1910, 26.

<sup>175</sup> MIELKE 1988, 250-251.

<sup>176</sup> BAHNÍK 1974, 549.

<sup>177</sup> ZAMAROVSKÝ 1965, 229.

<sup>178</sup> BLUME 1983, 301-302.

*technika:* mědiryt, *papír:* 2 kulatá smítka

*rozměry:* výška 64mm, šířka 41mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 15904 (kat. B.33.)

*Popis:* Jedná se spíše o eroticky laděný výjev zobrazující nahou ženu sedící v podřepu. Figura ženy je umístěna do prvního plánu, v druhém plánu zcela vpravo je umístěna postava amora. Malý amor stojící na podstavci se sklání ke skrčené ženě. Postavy jsou k sobě vzájemně natočené, jakoby spolu vedly hovor. Výjev je zasazen do interiéru, jako dekorativní prvek ve třetím plánu zcela vlevo je vyobrazena váza s květinami. Monogram AA nalezneme na amorově postavci v druhém plánu.

Hermann Voss toto dílo datuje do stejného období, jako dílo předcházející. NG v Praze toto dílo datuje mezi léta 1520-26. Hans Mielke uvádí, že vzorem pro tuto grafiku byla mědirytina Marca Anthona. Altdorfer vy svém podání však umístil výjev do interiéru a zaměnil strany a především výrazně zmenšil formát. Tento výjev krčící se Venuše opakuje v mnoha verzích sochařských replik Doidalsas.<sup>179</sup> NG v Praze toto dílo řadí do období mezi léty 1520-26.

Venuše – lat. Venus, řec. – Afrodíté byla římskou bohyní krásy a lásky, totožná s řeckou Afrodítou. Původně byla staroitalskou bohyní jara a oživené přírody. Její kult se dostal do Říma pravděpodobně z Latia, později se asi pod vlivem řeckého kultu Afrodity na Sicílii změnila v bohyni lásky a krásy. Jak došlo k této přeměně není spolehlivě vysvětleno, nebylo to ostatně jasné ani Římanům. Zvláštní úctě se těšila zejména za Ceasara a Augusta, protože rod Juliů, něhož pocházel Ceasar, odvozoval od svůj původ.<sup>180</sup>

Erós – lat. Amor nebo Cupido byl bůh lásky. Podle starších mýtů zosobnění mocné a všeho oživující síly, která se zrodila po prvopočátečním Chaosu, podle mladších mýtů byl Amor synem boha války Area a bohyně lásky a krásy Afrodity.<sup>181</sup>

### **STOJÍCÍ VENUŠE SE DVĚMA PUTTY (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* průsvitné linie

*rozměry:* výška 447mm, šířka 276mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. 497 (kat. B.2.)

*Popis:* Jedná se o zobrazení nahé ženy – Venuše, s malými putty. Venuše umístěna v prvním plánu, v centrální části výjevu oděna pouze do bederního roucha, v obou rukou drží rostliny. Je obklopena po obou stranách hrajícími si malými putty. Postava putta po pravé straně drží

<sup>179</sup> MIELKE 1988, 252.

<sup>180</sup> ZAMAROVSKÝ 1965, 329.

<sup>181</sup> IBIDEM 1965, 99.

rukou tabulku a náčiní na psaní, postava vlevo sedí na zemi. V druhém plánu je již na pozadí zobrazena splývající rouška, zcela vzadu je naznačen krajinný výjev. Nad hlavou Venuše je znázorněn rostlinný věnec. Monogram AA nalezneme v pravém dolním rohu, na boční části tabulky malého putta.

Toto dílo bylo publikováno roku 1910 v katalogu Hermanna Vosse, který jej řadí taktéž mezi léta 1520-26 jako NG v Praze.

Venuše – viz. horní vyobrazení. Putto – jedná se o okřídlené dítě, jež se obvykle vyskytuje v renesančním a v barokním umění v úloze buď andělské bytosti, nebo posla světské lásky. Má svůj původ v řeckém a římském starověku. Řečtí “erotes“ byly okřídlené bytosti, poslové bohů, kteří doprovázeli člověka jeho životem. Byly odvozeny od Erota – boha lásky. Prvotní křesťanské přejali toto pohanské zpodobení pro zobrazení andělů v katakombách a na sarkofázích. Středověk však založil své zpodobení anděla na dospělé postavě římské bohyně, okřídlené Viktorie a antické dětské postavy se začaly vyskytovat až v renesanci.<sup>182</sup>

V katalogu Kunst der Reformationszeit nalezneme příspěvek od Eugena Bluma týkající se Aldorferova současníka Lucase Cranacha. Jedná se o podobný námět dřevořezu „Venuše s amorem“ z roku 1506. Podle Bluma byl tento dřevořez vzorem pro pozdější Cranachovu malbu (r. 1509) se stejnojmenným názvem. Cranach se v této době pokoušel o zobrazení volných aktů, které později komponoval do biblických zobrazení. Model Venušina těla je tak v malířském provedení zcela přesvědčivý a skutečný.

Malířskému dílu zobrazující Venuši s amorem se pak věnoval N. Nikulin, který uvedl na základě poznatku Wenera Schadeho, že předlohou pro toto díla mohla být postava alegorické figury od D. A. da Breccia. Nikulin zastává názor, že právě roku 1509 Cranach vytvořil dřevořez s tímto námětem. Uvádí, že v porovnání s dřevořezem se malba na pozadí v detailech lehce odlišuje, v malířském podání upozorňuje i na krajinu v pozadí. Je známo, že Cranachova dílna produkovala mnoho děl s podobným námětem, celkově se jedná asi o 35 děl, které byly tvořeny rukou Cranachovou, nebo jeho žáků. Venušiny výjevy byly již v období rané renesance oblíbenými náměty.<sup>183</sup>

### **ŽENA V LÁZNI (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt

*rozměry:* výška 39mm, šířka 32mm

---

<sup>182</sup> HALL 1991, 382.

<sup>183</sup> BLUME 1983, 299-301.

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 15915 (kat. B.56.)

*Popis:* Tato miniatura zobrazuje nahou ženu s čepcem na hlavě, která se chystá vstoupit do lázně. Její figura je umístěna v prvním plánu, žena sedí patrně na schodech a její nohy již spočívají ve vodě. Na pravém rameni má zavěšenou látku k osušení a dlaní se dotýká kolene. V levé ruce pak třímá netradiční atribut – kladivo. Na pozadí a v druhém plánu je zobrazena architektura lázní. V levém horním rohu je zobrazen pohár, který je ozdobným prvkem architektury, pod ním pak vyvěrá pramen vody do bazénku. Monogram AA je umístěn v levém horním rohu.

Hermann Voss toto dílo řadí na počátek dvacátých let 16.století. Hans Mielke spatřuje v tomto díle alegorické zobrazení ženského geniality. Současně upozorňuje na pandán v podobě výjevu se stavebním mistrem. NG v Praze toto dílo datuje mezi léta 1520-26.

Čepce na hlavě nahé ženy poukazuje na to, že se jedná o vdanou ženu. Kdyby byla pokládána za Betsabé, byla by zobrazena jinak, a to jako pandán ke grafice se zobrazením stavebního mistra. Tímto netradičním spojením se zabýval i Hans Mielke. U obou grafik patrná jistá podobnost grafického zpracování i řešení obrazové kompozice. U výjevu s námětem koupající ženy, je patrný netradiční atribut v levé ruce – kladivo. Právě kladivo ji nejspíš pojí s pandánem zobrazující stavebního mistra. Formát obou děl publikovaných v Mielkeho katalogu je téměř totožný. Formát grafiky s vyobrazením stavebního mistra je 36x30mm a formát grafiky s vyobrazením koupající se ženy 38x30mm.<sup>184</sup>

### **HRÁČ NA HOUSLE (1520-26)**

*původ:* neznámá provenience, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* zeslabené místo na papíře

*rozměry:* výška 63mm, šířka 44mm

*umístění:* NG v Praze, č. inv. R 15912 (kat. B.54.)

*Popis:* Jedná se o výjev zobrazující mladého hudebníka. Figura je umístěna v prvním plánu, hráč je oděn do dobového kostýmu, v pravé ruce drží housle a v levé smyčec. Figura je zasazena do interiéru architektury, která je součástí druhého plánu. Na pozadí je vyobrazen otesaný kámen spočívající na zemi, který nese umělcův monogram AA.

Toto dílo řadí Hermann Voss do skupiny děl zastupující zobrazení samostatných lidských figur, které Altdorfer tvořil paralelně s antickými náměty ve dvacátých letech 16. století. Jedná se převážně o jednotlivé čisté idylické scény. Ve své monografii Voss hodnotí tento

---

<sup>184</sup> MIELKE 1988, 246-247.



výjev zobrazující houslistu jako krásné zobrazení výjimečné kvality. NG v Praze toto dílo datuje mezi léta 1520-26.<sup>185</sup>

Hudební nástroje nachází své uplatnění jako součást narativních námětů, mohou mít však i další význam – jako symboly lásky. Je známo, že středověká astrologie učila, že všichni hudebníci jsou „dětmi“ Venušinými. I v mnoha scénách milenců muž hraje na nějaký hudební nástroj, symboly hudebních nástrojů bývají postaveny proti válečným zbraním.<sup>186</sup>

Patronkou hudby je Sv. Cecílie, je zobrazována většinou s varhany, příležitostně také s klavírem, harfou, loutnou, houslemi, nebo violoncellem.<sup>187</sup>

### **MALÝ PRAPOREČNÍK (1519-20)**

*původ:* neznámá proveniencie, *ozn.* monogram AA

*technika:* mědiryt, *papír:* nalepeno na podložce

*rozměry:* výška 63mm, šířka 40mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 15911 (*kat.* B.52.)

*Popis:* Tato miniatura zobrazuje muže – praporečníka, stojícího v krajině. Muž je oděn do dobového šatu, na hlavě má klobouk z peří. V ruce třímá prapor, který si opírá o rameno. V druhém plánu je zobrazena kopcovitá krajina s architekturou. Monogram AA je umístěn v levém horním rohu.

Dílo s názvem Malý praporečník je řazen Hermannem Vossem do skupiny děl samostatných figur z dvacátých let 16. století. Tato zobrazení směřovala k pozdějším Altdorferovým pokusům v portrétní tvorbě, které se však nezachovaly. NG v Praze toto dílo datuje do období mezi léta 1520-26.<sup>188</sup>

Prapor je obecně pokládán za symbol vítězství. Pokud Kristus třímá v ruce prapor jedná se o symbol vítězství, pouze ale na vyobrazeních zmrtvýchvstání z hrobu. Prapor je rovněž atributem bojovného archanděla Michaela svatých rytířů či bojovníků.<sup>189</sup>

### **DVOJITÝ POHÁR S AKANTOVÝMI LISTY (1530)**

Rytina zobrazující pohár, je součástí série Altdorferových studií pohárů. Hermann Voss uvedl, že se tato série vznikla na základě inspirace italskými vlivy po roce 1520. U takových pohárů je patrné množství dekorativních antikizujících prvků. Řada takových nádob je vyobrazena v katalogu Hanse Mielkeho, ale totožný dvojitý pohár s akantovými listy zde ani

---

<sup>185</sup> VOSS 1910, 26.

<sup>186</sup> HALL 1991, 167-168.

<sup>187</sup> HEINZ – MOHR 1999, 71.

<sup>188</sup> VOSS 1910, 26.

<sup>189</sup> HEINZ – MOHR 1999, 212.

v dostupné literatuře nenalezneme. Patrně se může jednat o ojedinělý kus. Hermann Voss se domnívá, že Altdorferovy poháry lze chápat díky svému zpracování i jako odkaz pozdněgotické osobitosti umělce.<sup>190</sup>

*původ:* Lannova sb., G.P.F.K. Prag, *ozn.* monogram AA

*technika:* lept, *papír:* s filigránem

*rozměry:* výška 227mm, šířka 109mm

*umístění:* NG v Praze, č. *inv.* R 496 (*kat.* B.86).

---

<sup>190</sup> VOSS 1910, 27.

## 6 Odkaz tvorby Albrechta Altdorfera

Činnost Podunajského umělce Albrechta Altdorfera byla různorodá. Vlastním povoláním stavitel, se zabýval malířstvím jako vedlejším zaměstnáním, díky kterému často odkládal kružidlo architekta. Malířská tvorba často střídala činnost grafickou. Z Altdorferovy stavitelské činnosti se nezachovalo nic, z jeho malířské a grafické produkce je patrné, jak hluboko sem zasahuje jeho architektonický cit. Altdorfer většinu svých prací datoval, proto rekonstrukce slohového vývoje jeho tvorby nepůsobí velkých obtíží.<sup>191</sup>

Mezi úplně poslední zakázky, které Altdorfer realizoval, patřila fresková výzdoba císařských lázní poblíž Řezna. Jsou zde zobrazeny figury koupajících se lidí<sup>192</sup> a podle Ursuly Koch je z jejich provedení patrné, že takový způsob uměleckého projevu v poslední fázi autorovy umělecké tvorby již nepřináší téměř nic nového. Jedná se převážně o ženské akty umístěné do stísněné společnosti mezi objímajícími se páry. Řada takových zobrazení je tvořena v manýristickém pojetí, které může být známkou ubývajících sil postaršího umělce. Koch uvedla, že nejenom tím se klasické období umění počátku 16. století blížilo ke svému konci. Velký vliv na tuto situaci měly i četné válečné spory Bavorska.<sup>193</sup>

Altdorferova tvorba se vyznačovala využitím řady italských podnětů, charakteristické jsou především četné profily zobrazovaných postav, které mnohdy přerůstají do svévolných ornamentálních podrobností. Hermann Voss uvedl, že francouzské vzory se v Altdorferově tvorbě téměř nevyskytují.<sup>194</sup>

Ursula Koch se domnívá, že Albrecht Altdorfer jako první Německý umělec dokázal zobrazit lidské figury v přirozeném prostředí krajiny a díky vlastnímu všeobecnému úsudku tak zapůjčil svým dílům jedinečný malířský výraz. Nejvýznamnějším dílem autora je bezesporu „Alexandrova bitva“ z roku 1529, která svým rozsahem překročila hranice zobrazitelnosti. Koch uvádí, že jeho malířské dobytí světa, bylo umocněno díky vzrůstajícímu vlivu profanizace náboženských zobrazení a směřovalo k čistému zobrazení krajiny.<sup>195</sup>

---

<sup>191</sup> **SVU I.** – Jaroslav PEŠINA (ed.): Albrecht Altdorfer. Melantrich 1942, 3.

<sup>192</sup> **Pozn.** Tyto fresky se až na několik málo fragmentů téměř nedochovaly. Ursula Koch uvádí, že pro celý vyobrazený námět byl již vytvořen i rekonstruuující návrh, díky kterému dnes můžeme řadu detailů identifikovat.

<sup>193</sup> **KOCH** 1967, Ursula Koch: Welt der Kunst Albrecht Altdorfer, Henschelverlag Berlin 1967, 11.

<sup>194</sup> **VOSS** 1910, Hermann Voss: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, Leipzig 1910, 28.

<sup>195</sup> **KOCH** 1967, 11.

Altdorferův význam v Evropském i Německém umění je zcela výjimečný, Cranacha totiž předstihuje svěží invencí, nad Dürera pak vyniká poetizací přírody, kterou vnímá jako dějiště zázraků. Svou tvorbou se přibližuje i Grünewaldovi a současně jej od něj oddaluje Grünewaldův výrazný expresionismus a velký duchový patos. Těžiště Altdorferova umění tkví v drobném formátě, v intimním, ne-li idylickém chápání děje. Jeho umění se tak stává osobitým zdrojem německé renesance a do vývoje Evropského umění tak vstoupil jako iniciátor severské krajinomalby. Podle Jaroslava Pešiny tak dovedl povýšit obraz krajiny na samostatnou kategorii a stanovil směr dalšího vývoje umění, jenž našel svého vyvrcholení v Holandské malbě 17. století. K totožným cílům směřoval i jeho luminismus, schopnost zobrazit světlo v atmosféře, v dopadu i odrazu na architektonický prostor jednotlivých zobrazení.<sup>196</sup>

I když byl současníkem velkých Německých renesančních mistrů, není jeho tvorba chápána jako provinční, ale naopak jako jedna z nejvýznamnějších. Navzdory vlivům umělců ze Švábska či z Frank zůstal věrný své domovské oblasti v Podunají. Duchovní ideologie 16. století byla velmi silná a řada jeho současníků jako Lucas Cranach, Hans Baldung či Wolf Huber byli také zaměstnáni snahou o dosažení podobných účinků.<sup>197</sup>

Umění Albrechta Altdorfera tak může působit jako neuvěřitelné, proto je nutné brát ohled na humanistické ideje své doby. Altdorfer se svou tvorbou podílel na obnovení představy nového světa skrze specifické malířské prostředky. Díky tomu jej Ursula Koch označila za velkého teoretického myslitele 16. století.

---

<sup>196</sup> **SVU I.** – Jaroslav PEŠINA (ed.), 6.

<sup>197</sup> **BALDASS** 1923, Ludwig Baldass: Albrecht Altdorfer, Wien 1923, 80.

## 7 Závěr

Pozdní grafická produkce Albrechta Altdorfera stála vždy na pozadí jeho celoživotní tvorby nebo dokonce mnohdy zcela mimo zájem historiků umění. Altdorferova miniaturní tvorba sice nepatří mezi nejvýraznější díla jeho celoživotní umělecké produkce, ale lze v nich nalézt odkaz rozličných uměleckých vlivů a duševního vývoje umělce. Právě díky těmto okolnostem a proměnnám náboženského postoje tohoto autora si zaslouží naši pozornost.

Jak je z této práce patrné, nejednalo se o ojedinělou produkci své doby, protože podobný formát i obrazovou kompozici lze nalézt i u dalších umělců. Cílem mé bakalářské práce bylo objasnit charakter Altdorferovy pozdní grafické produkce v NG v Praze, nastínit celkové prostředí vzniku těchto děl a pokusit se o vypracování katalogových hesel jednotlivých děl. Zároveň zde byla věnována pozornost postavě samotného autora a jeho komparaci s dalšími díly.

Důležitou součástí je i nastínění grafické technologie vzniku takových děl, charakter technického budování prostoru v obraze i užití luminismu, jako ojedinělé snahy o zobrazení světla v atmosféře a v neposlední řadě i možný vliv Altdorferovy tvorby na Holandskou uměleckou tvorbu 17. století.

Produkce tohoto autora bývá v řadách německé literatury silně nacionalisticky chápána a ve většině případů je zájem badatelů orientován jen na malířskou stránku jeho děl. Možná že ne všechny otázky, položené v úvodu se podařilo touto prací zcela objasnit, ale zájem o zpracování tvorby tohoto Podunajského mistra je v Německých zemích více než patrný a proto je možné se domnívat, že později se bude některý z těchto nebo našich badatelů výrazněji zabývat i pozdní grafickou produkcí Albrechta Altdorfera.

## 8 Obrazová příloha



Grafika 1: Oběť Abraháмова (1520)



Grafika 2: Panna Marie a Sv. Anna (1525)



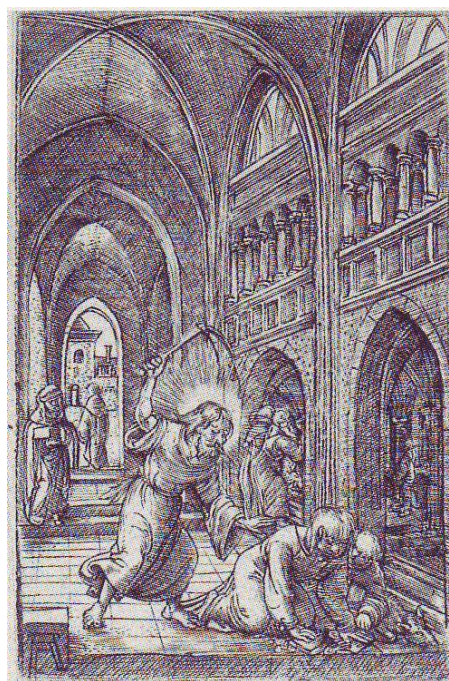
Grafika 3: Odpočinek na útěku do Egypta (1525)



Grafika 4: Rytíř (1520 - 1526)



**Grafika 5: Sv. Jiří  
zabijí draka  
(1520 - 1525)**



**Grafika 6: Kristus vyhání  
penězoměnce z chrámu  
(1520)**



**Grafika 7: Modloslužební Šalamoun  
(1520 - 1526)**



**Grafika 8: Mucius Scaebola  
(1520 - 1526)**



**Grafika 9: Horacius Cocles  
(1520 - 1526)**



**Grafika 10: Sebevražda Dido  
(1520 - 1526)**



**Grafika 11: Judita s hlavou  
Holfernovou (1520 - 1526)**



**Grafika 12: Pyramos a Thisbé (1521)**





**Grafika 14: Samson a Dalila (1520 - 1526)**



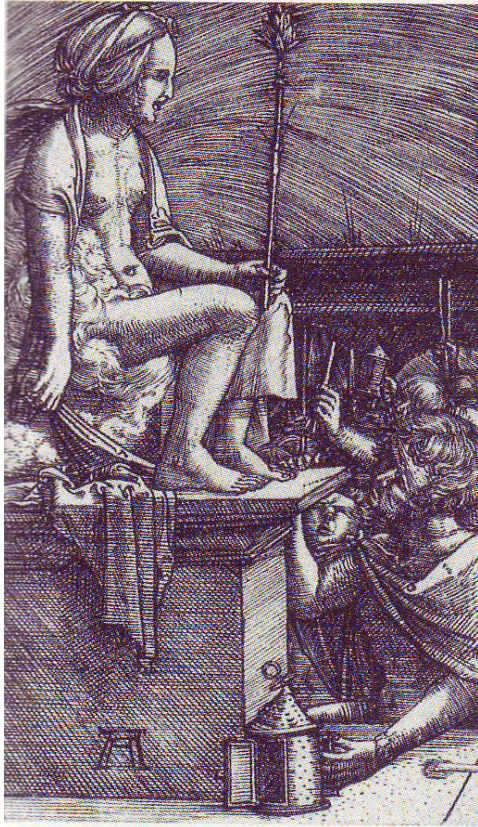
**Grafika 13: Arion a Nereida  
(1520 - 1526)**



**Grafika 15: Samson nesoucí na  
ramenou dveře města Gaza  
(1520 - 1526)**



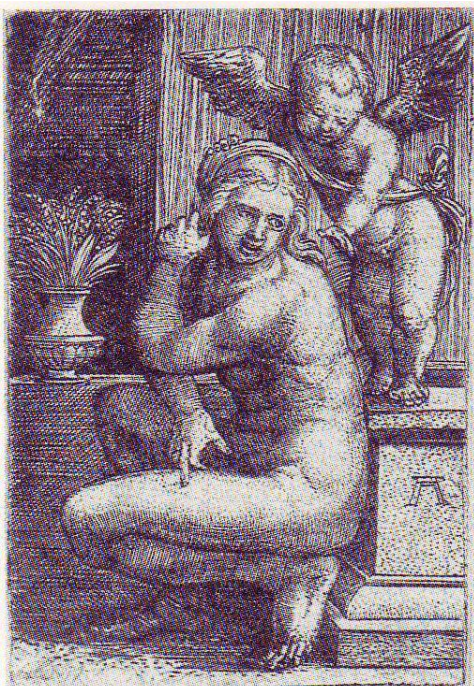
**Grafika 16: Hekules zabíjí lva  
(1520 - 1526)**



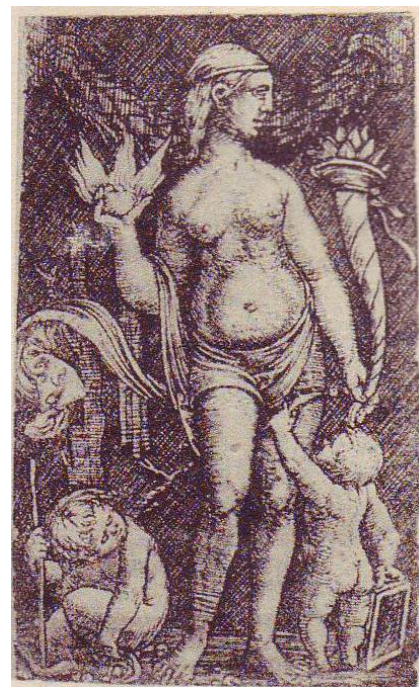
**Grafika 17: Pomsta čaroděje Vergila  
(1520 - 1526)**



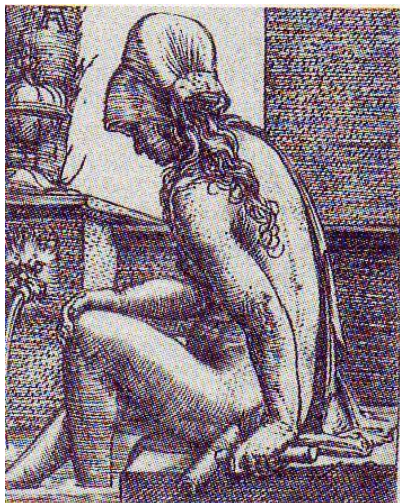
**Grafika 18: Boj satirů o Nymfu (1520 - 1526)**



**Grafika 19: Krčící se Venuše (1520)**



**Grafika 20: Stojící Venuše se  
dvěma putty (1520 - 1526)**



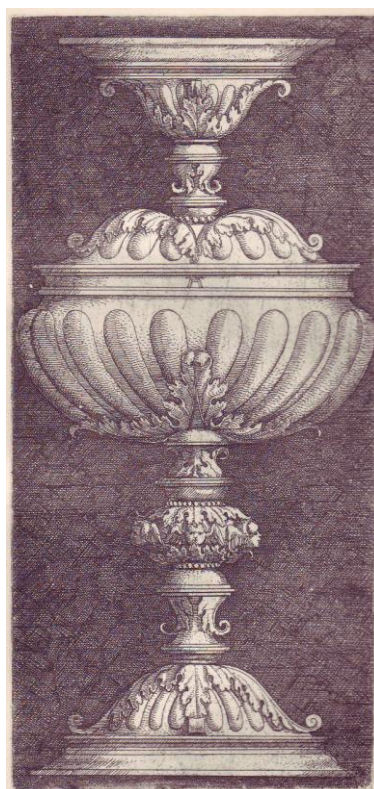
**Grafika 22: Hráč na housle  
(1520 - 1526)**



**Grafika 21: Žena v lázni (1520 - 1526)**



**Grafika 23: Malý praporečník  
(1519 - 1520)**



**Grafika 24: Pohár s víkem  
(okolo 1530)**

## 9 Seznam vyobrazení

*V seznamu vyobrazení jsou použity reprodukce z katalogu Hanse Mielkeho a z monografie Hermanna Vosse, jelikož mi nebylo povoleno použít v NG v Praze vlastnoručně pořízené fotografické reprodukce uvedených děl.*

**Grafika 1** – Albrecht Altdorfer: **Oběť Abrahamova** – dřevořez, 122 x 95 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 214, obr. 105.

**Grafika 2** – Albrecht Altdorfer: **Panna Marie se Sv. Annou** – mědiryt, 62 x 55 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 129, obr. 242.

**Grafika 3** – Albrecht Altdorfer: **Odpočinek na útěku do Egypta** – mědiryt, 94 x 50 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 84, obr. 172.

**Grafika 4** – Albrecht Altdorfer: **Rytíř** – mědiryt, 93 x 53 mm. Reprodukce z: VOSS 1910, Tafel 52, obr. P.50.

**Grafika 5** – Albrecht Altdorfer: **Svatý Jiří zabíjí draka** – mědiryt, 67 x 45 mm. Reprodukce z: VOSS 1910, Tafel 49, obr. B.20.

**Grafika 6** – Albrecht Altdorfer: **Kristus vyhání penězoměnce z chrámu** – mědiryt, 62 x 40 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 244, obr. 133.

**Grafika 7** – Albrecht Altdorfer: **Modloslužebný Šalamoun** – mědiryt, 60 x 41 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 244, obr. 132.

**Grafika 8** – Albrecht Altdorfer: **Mucius Scaevola** – mědiryt, 72 x 44 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 248, obr. 145.

**Grafika 9** – Albrecht Altdorfer: **Horacius Cocles** – mědiryt, 67 x 37 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 248, obr. 144.

**Grafika 10** – Albrecht Altdorfer: **Sebevražda Dido** – mědiryt, 68 x 40 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 248, obr. 147.

**Grafika 11** – Albrecht Altdrofer: **Judita s hlavou Holofernovou** – mědiryt, 65 x 39 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 248, obr. 146.

**Grafika 12** – Albrecht Altdrofer: **Pýramos a Thisbé** – mědiryt, 62 x 42 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 242, obr. 131.

**Grafika 13** – Albrecht Altdrofer: **Arion a Nereida** – mědiryt, 63 x 43 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 250, obr. 151.

**Grafika 14** – Albrecht Altdrofer: **Samson a Dalila** – mědiryt, 48 x 41 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 244, obr. 136.

**Grafika 15** – Albrecht Altdrofer: **Samson nesoucí na ramenou dveře města Gaza** – mědiryt, 46 x 39 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 244, obr. 135.

**Grafika 16** – Albrecht Altdrofer: **Herkules zabíjí Iva** – mědiryt, 45 x 39 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 246, obr. 137.

**Grafika 17** – Albrecht Altdrofer: **Pomsta čaroděje Vergila** – mědiryt, 77 x 48 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 248, obr. 143.

**Grafika 18** – Albrecht Altdrofer: **Boj satyrů o nymfu** – mědiryt, 63 x 43 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 250, obr. 149.

**Grafika 19** – Albrecht Altdrofer: **Krčící se Venuše** – mědiryt, 64 x 41 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 252, obr. 153.

**Grafika 20** – Albrecht Altdrofer: **Stojící Venuše se dvěma putty** – mědiryt, 447 x 276 mm. Reprodukce z: VOSS 1910, Tafel 51, obr. B.32.

**Grafika 21** – Albrecht Altdrofer: **Žena v lázni** – mědiryt, 39 x 32 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 246, obr. 141.

**Grafika 22** – Albrecht Altdrofer: **Hráč na housle** – mědiryt, 63 x 44 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z: MIELKE 1988, 244, obr. 134.

**Grafika 23** – Albrecht Altdrofer: **Malý praporečník** – mědiryt, 63 x 40 mm. Reprodukce z: VOSS 1910, Tafel 51, obr. B.52.

**Grafika 24** – Albrecht Altdrofer: **Pohár** – mědiryt, 227 x 109 mm. Reprodukce z: VOSS 1910, Tafel 37, obr. B.88.

## 10 Seznam použitých pramenů a literatury

- ATTWATER 1993 – Donald Attwater: Slovník svatých. Papyrus – Jeva 1993
- BAHNÍK 1974 – Václav BAHNÍK: Slovník antické kultury. Svoboda 1974
- BALDASS 1923 – Ludwig BALDASS: Albrecht Altdorfer. Wien 1923
- BENESCH 1940 – Otto BENESCH: Der Maler Albrecht Altdorfer. Wien 1940
- BLUME 1983 – Eugen BLUME: Kunst der Reformationszeit. Berlin 1983
- BURKHARDT, GRÜNZWEIG, LAUBACH, MAIER 1990 – Helmut BURKHARDT, Fritz GRÜNZWEIG, Fritz LAUBACH, Gerhard MAIER: Das Grosse Biebellexikon 2. Brunen Verlag Giessen 1990
- DARMSTAEDTER 1961 – Robert DARMSTAEDTER: Künstlerlexikon, Maler-Bildhauer-Architekten. Bern 1961
- HAAG 1970 – Herbert HAAG: Biebel Lexikon. Leipzig 1970
- FRIEDLÄNDER 1891 – Max FRIEDÄNDER: Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Leipzig 1891
- HEISER 2002 – Sabine HEISER: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Berlin 2002
- HOURA 1971 – Miroslav HOURA: Jak se dívat na grafiku. Praha 1971
- HUYGHE 1961 – René HUYGHE: Umění renesance a baroku. Odeon 1961
- CHATELET, GLOSIER 2004 – Albert CHATELET, Bernard Philippe GLOSIER: Světové dějiny umění. Larousse 2004
- KOCH 1967 – Ursula KOCH: Albrecht Altdorfer. Berlin 1967

- KOEPPLIN 1967 – Dieter KOEPPLIN: Das Sonnengestirn der Donaumeister. Kurt HOLTER/ Otto WUTZEL (ed.). Linz 1967
- KREJČA 1981 – Aleš KREJČA: Techniky grafického umění. Artia 1981
- KÜNSTLE 1928 – Dr. Karl KÜNSTLE: Ikonographie der Christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau 1928
- MARCO 1981 – Jindřich MARCO: O grafice. Praha 1981
- MEISSNER 1986 – Günter MEISSNER: ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Leipzig 1986
- MIELKE 1988 – Hans MIELKE: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik (kat. výst.). Berlin 1988
- MOHR 1999 – Gerd Heinz MOHR: Lexikon symbolů, Volvox Globator 1999
- ODEHNAL 2005 – Antonín ODEHNAL: Grafické techniky. ERA 2005
- RASMO 1967 – Nicólo RASMO: Donaustil und Italienische Kunst der Renaissance. Kurt HOLTER/ Otto WUTZEL (ed.). Linz 1967
- ROYT, ŠEDINOVÁ 1998 – Jan ROYT, Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Mladá Fronta 1998
- RUHMER 1965 – Eberhard RUHMER: Albrecht Altdorfer. München 1965
- SACHS, BADSTÜBNER, NEUMANN 1980 – Hannelore SACHS, Ernst BADSTÜBNER, Helga NEUMANN: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1980
- STANGE 1971 – Alfred STANGE: Die Kunst der Donauschule (kat. výst.). Linz 1971
- SUCHOMEL 1973 – Miloš SUCHOMEL: štuková výzdoba letohrádku Hvězda. In: Umění XXI. 1973.
- SVATOŠ/SVATOŠ – Michal SVATOŠ, Martin SVATOŠ: Živá tvář Erasma Rotterdamského. Vyšehrad 1985



- SVU I. – Jaroslav PEŠINA (ed.): Albrecht Altdorfer. Melantrich 1942
- TŮMA/CIMRHANZL 1999 – TŮMA, CIMRHANZL: Antická mytologie. Aventinum 1999
- VOLRÁBOVÁ 2008 – Alena VOLRÁBOVÁ: 101 mistrovská díla. Národní galerie v Praze 2008
- VOSS 1910 – Hermann VOSS: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Leipzig 1910

## 11 Resumé

Bakalářská práce pojednává o grafických dílech Albrechta Altdorfera po roce 1520 ve sbírkách Národní galerie v Praze. Cílem této práce je nastínit situaci v Podunají na přelomu 15.-16. století a tvorbu tzv. Podunajské školy. Představí osobnost Podunajského umělce Albrechta Altdorfera jako mistra všestranného nadání a člověka vysokého společenského postavení.

Tvorba tohoto umělce zůstává v Čechách poněkud opomíjena a stojí tak převážně mimo zájem historiků umění. I většina německých prací, které se zabývají tvorbou tohoto umělce je zaměřena na malířskou produkci mistra a proto jsou grafická díla v jeho celoživotní tvorbě poněkud upozaděna.

Zvláštní zřetel je zde kladen na jeho grafickou tvorbu miniatur po roce 1520 ve sbírkách Národní galerie v Praze se záměrem objasnit způsob grafického zpracování zobrazených námětů a poukázat na proměnu stylového vývoje miniatur.

Stěžejní kapitolou je zde katalogová část s nově vypracovanými katalogovými hesly, které představí řadu grafických děl, které jsou evidovány Národní galerií v Praze pouze se základními informacemi o rozměrech a současném stavu. Bakalářská práce je završena objasněním významu jeho celoživotní tvorby v kontextu Evropského umění a nejvýraznějších umělců německé renesance.

## **12 Summary**

### **The Graphic Production of Albrecht Altdorfer after 1520 in Collections of the National Gallery in Prague**

This thesis deals with the graphic works of Albrecht Altdorfer after 1520 in collections of the National Gallery in Prague. The aim of this paper is to outline the situation in the Danube region at the turn of 15 to 16 century and the creation of so-called Danube school. It presents the celebrity of Danube artist Albrecht Altdorfer versatile talents as a master and a man of high social status.

Creation of the artist remains somewhat neglected in Bohemia and is thus largely outside the interest of art historians. Even most German works that deal with work of this artist is aimed at producing a master painter and graphic works are therefore in his life's work a little taken a back seat.

Particular attention is placed on the graphic art of miniatures in 1520 after the National Gallery in Prague with the aim to clarify the way graphics suggestions are displayed and to point out to changes in the development of miniatures style. Fundamental chapter is part of the catalogue with the newly developed the catalogue headwords, which will present a series of graphic works, which are reported by the National Gallery in Prague only with basic information on size and current condition. Bachelor thesis is accomplished by clarifying the meaning of his lifelong work in the context of European art and the most distinguished artists of the German Renaissance.

## **13 Klíčová slova**

Renesance

Podunajská škola

Grafika

Národní galerie v Praze

Řezno

## **14 Key words**

Renaissance

Danube school

Graphics

National Gallery in Prague

Regensburg

## **15 Údaje o počtu znaků**

Počet stran:	78
Slova:	22 125
Znaky (bez mezer):	124 194
Znaky (včetně mezer):	146 233
Odstavce:	709
Řádky:	2 111