

Kudělka, Zdeněk

K otázce vztahu D. Martinelliho k J.B. Fischerovi z Erlachu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1979-1980, vol. 28-29, iss. F23-24, pp. [47]-60

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110434>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZDENĚK KUDĚLKA

**K OTÁZCE VZTAHU D. MARTINELLIHO
K J. B. FISCHEROVI Z ERLACHU**

Ve svém Náčrtu činnosti Domenica Martinelliho na Moravě¹ se sice V. Richter pro převahu heuristického zřetele o Martinelliho slohovém zaměření určitěji nevyslovil, z několika atribucí však nepřímo vyplynulo, že ho pokládal — přinejmenším do značné míry — za Fischerova antipoda. O něco později, když Martinellimu nově přiřkl také projekt vranovského zámku,² usoudil, že je nutno znovu analyzovat vztah mezi oběma architekty. Z kontextu není zřejmé, měl-li Richter na mysli vztah v rámci jejich účasti na Vranově (tj. Martinelliho u návrhu zámku s hlavním sálem, Fischerově u zámeckého kostela), nebo obecně. Zdá se však, že bude třeba provést jednou takový rozbor důsledně. Tak se to jeví alespoň s přihlédnutím k situaci v architektuře Moravy, kde Martinelli působil nejvíce. Objasnění Martinelliho vztahu k Fischerovi by totiž pomohlo nejen přesněji rozlišit jejich tamější dílo, zjistit tak skutečný rozsah činnosti obou v zemi a vedle doznívajícího vlivu G. P. Tencally i stanovit podíl obou na její vývojově důležité předstantiniovské periodě kolem roku 1700, ale zároveň také odkrýt zatím nepoznaný vliv vídeňské architektury na Martinelliho tvorbu. Nejde nicméně o snadný úkol. Jednak je třeba Richtrem načrtnutou Martinelliho moravskou činnost ještě zevrubně prozkoumat především z hlediska chronologie vzájemných formálně slohových vztahů jednotlivých prací, aby s větší názorností vyvstal obraz jejího vývoje, jednak je z Fischerova díla nedosti jasné právě jeho rané období (přibližně do roku 1700), které pro ozřejnění Martinelliho vztahu k němu přichází ovšem nejvíce v úvahu. I za této situace je však možné dospět k některým zajímavým předběžným poznatkům, jež vyplynou z podrobnějšího rozboru i tak známých objektů, jako jsou zámky ve Vranově nad Dyjí a v Buchlovicích.

¹ Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity F 7, 1963, 49 n.

² K autorským otázkám zámku ve Vranově n. D., Umění XIII, 1965, 106–107.

I

Ve Vranově šlo v první fázi barokní přestavby o vypracování plánu především na obytnou část zámku. Třebaže z určitých důvodů nedošlo v této stavební periodě k provedení celého souboru budov, je možno předpokládat, že již první projekty obsahovaly jeho obě hlavní části, tj. obytné trojkřídlí a k němu připojený reprezentační sál. Při úvahách o formálně slohově struktuře objektu lze však první z nich vypustit, poněvadž její půdorysná osnova — boční křídla, přiléhající v pravém úhlu k téměř dvojnásob dlouhému křídlu hlavnímu — byla podmíněna protáhlým tvarem ostrohu, popřípadě zbytky předchozí stavby. O uměleckých záměrech projektanta může tedy sotva co vypovědět. Podstatně jinak je tomu však u půdorysu tzv. sálu předků, který se napojuje na východní křídlo v jeho ose, a u předsálí, jímž se do něho vклиňuje v jeho celé šířce. Jde totiž o konfiguraci elipsy³ a příčně situovaného protáhlého oválu. S elipsou, popřípadě oválem se lze ovšem setkat v barokní architektuře často, od manýrismu nepřetržitě, a to jako s útvarem vyrovnávajícím strukturálně odlišné vlastnosti centrální a podélné stavby zpravidla s uchováním jediného středu (například radiálním natočením okenních os). U Martinelliho se sice eliptický nebo oválný půdorys před Vranovem nevyskytl, ale už o něco později jím byl užit ve Slavkově, a to jednou při návrhu zámeckého křídla s hlavním sálem, podruhé při projektování tamějšího farního kostela.⁴ U Fischera je v době kolem roku 1690 a v devadesátých letech velmi častý, nějaký čas převládá (objevuje se dokonce u točitého schodiště) a opakuje se i v pozdním díle. Nicméně z těchto známých poznatků nelze ve vztahu k Vranovu na nic určitějšího usuzovat.⁵ Jisté možnosti tu snad skýtá ještě zjištění, byla-li elipsa u některého z obou architektů užita i jinde. Není ostatně vyloučeno, že její dosti výjimečný výskyt ve Vranově je možno vysvětlit nikoli oblibou, nýbrž nutností statického zabezpečení mohutné stavby již přesným půdorysným rozmístěním pilířů. Poněkud jinak se situace jeví, je-li elipsa sálu posuzována jako část celku, k němuž podstatně patří také protáhlý příčný ovál vstupní síně. Tato konfigurace je v evropské architektuře na skloku 17. století ojedinělá a neexistuje pro ni — pokud vím — obdoba. Rovněž u Martinelliho je neznámá.⁶ Je jí však značně blízké řešení, jež ve svých projektech a několika realizovaných stavbách užil v té době a ještě i o něco později Fischer. Spočívá v tom, že podélně situovaný ovál sálu, popřípadě chrámové lodi, uvádí příčný poloovál vstupní části, většinou doplněný schodištěm na celý ovál. Tak je tomu například u půdorysu letohrádku z Codexu Montenuovo

³ Přejímám zde údaje T. Kubátové - A. Bartuška, *Vranov nad Dyjí*, 2. vyd., Praha 1957, 4.

⁴ Srov. Z. Kudělka, *Drobnosti k barokní architektuře Moravy II*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university F 21—22, 1977—1978, 52—53.

⁵ Nelze ovšem přehlédnout oválný půdorys sálu o deseti dveřních a okenních osách ve Fischerově letohrádku Kristiána Jana Althana ve Vidni-Rossau (plány před 1693). Srov. H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, 2. vyd., Wien 1976, 244, obr. 211, 210.

⁶ Existuje pouze příčný ovál vestibulu v dochované části jeho Harrachova paláce ve Vidni (plány před 1702?). Srov. B. Grimschitz, *Wiener Barockpaläste*, Wien 1947, 6.

(1695?)⁷ nebo u salcburského kostela sv. Trojice (1694 nebo i před tímto rokem).⁸ U Fischera se mimoto vyskytuje nápadně protáhlý ovál také samostatně, a to na návrhu velké venkovské budovy⁹ a u vestibulu zbořeného Schlickova (? Eckardtova) zahradního paláce ve Vídni (kolem 1692).¹⁰ Je tedy nejvýš pravděpodobné, že Martinelli tyto Fischerovy práce dobře znal a že půdorysné řešení vranovského sálu a předsálí převzal nejspíše odtud. Pozoruhodné je, že se v jeho díle už znovu neobjevilo. Jen vzdáleně ho připomene sousedství oválného, na vnějšku zčásti polygonálního sálu, a předloženého schodiště s dvou ramenech na půlkruhu na jednom z návrhů pro buchlovický zámek.¹¹

Pokud jde o pojetí prostoru, vychází zcela z půdorysných vlastností elipsy: v sálu vznikl jednotný, přesně vymezený a do středu obrácený prostor, avšak o dvou etážích. Eliptický tvar válce, jehož souvislost je na vnitřní straně zdi přerušena deseti okenními, popřípadě dveřními výklenky (připomínajícími výklenky kaplí), se opakuje v plynulém trojdílném kladí, v druhém prostorovém „patře“ pak znovu v patce kopule pod okenními ostěními¹² a nad jejich vrcholky v malované římsě.⁷³ Tento prostorový záměr podtrhuje souvislý ochoz, procházející u paty kopule mezi vnitřním a vnějším pláštěm a vytvářející v místě okenních lunet nikovitým rozšířením jakousi emporu. S pojetím jednotného prostoru koresponduje také koncentrické radiální umístění dolních i horních okenních (dveřních) otvorů, rovnoměrně rozložených mezi úseky zdi a v plášti kopule, a jeho střízlivé členění nízkým reliéfem dvojic pilastrů s nikou mezi nimi. Rovněž toto prostorové řešení hlavního zámeckého sálu, v podstatě blízkého sakrální prostoře, se v Martinelliho tvorbě do vzniku Vranova neobjevuje, a z jeho mladších prací ho připomíná jen zmíněný projekt slavkovského chrámu s kopulí. Také tam přiléhaly k oválu výklenky vstupů a kaplí (úhrnem osm), svými osami směřujícími do středu sálu, a také tam se vyskytla myšlenka ochozu, ovšem v jiné podobě a funkci. Podobně naprázdno vyzní také srovnání s Fischerovým dílem. Stojí nicméně za zaznamenání, že kopulí nad oválným hlavním sálem dvorní knihovny ve Vídni (první návrhy po 1716?) prochází ochoz v úrovni oválných oken. Je však třeba uvážit, že ojedinelé místo prostorové osnovy vranovského sálu v barokní architektuře střední Evropy je přinejmenším zčásti výsledkem výjimečnosti úkolů: jde o téměř samostatně, volně stojící budovu (jinak zpravidla alespoň ze dvou stran obklopenou přiléhajícími místnostmi), která tak do jisté míry připomíná chrámovou stavbu i zvenčí.

Tato podstatná vlastnost sálu umožnila také promítnutí vnitřku navenek

⁷ Obr. u H. Sedlmayra, l. c., 73, 218.

⁸ Obr. u H. Sedlmayra, l. c., 221, 220.

⁹ Obr. u H. Sedlmayra, l. c., 209.

¹⁰ Na jeho souvislost s Vranovem upozornil H. Sedlmayr, l. c., 243, popř. 82; *tamtéž*, obr. 217.

¹¹ Srov. pozn. 29.

¹² Totéž uložení oválných okenních ostění na pás, přísazený ke kladí, je užito u kaple valtického zámku.

¹³ Lze předpokládat, že projektant se podílel i na koncepci sochařské a malířské výzdoby sálu. Srov. T. Kubátová-A. Bartušek, l. c., 5 a T. Bulionová-Kubátová, *K Rottmayrovým freskám ve vranovském zámku*, Umění XIX, 1971, 627 n.

podivuhodně důsledným způsobem. Myšlenku jednotného prostoru a zároveň i monumentalitu stavby vyjadřují mohutné podložené pilastry klínovitých pilířů, které probíhají bez přerušení v celé výši zdiva, jeho dvouetážovost úseku zdí mezi nimi, a to nejen okny, ale především částečným zatlačením horního okenního pole do pláště stavby. To znamená, že vysunutí sálu ze zámecké budovy vedlo k nezvyklému uspořádání také na jeho vnějšku. Nápadné jsou zde zejména kolosální podsunuté pilastry, či spíše pilastrovitě útvary, jejichž podoba je ojedinělá. V. Richter pro ně našel jistou analogii u pilířovitých meziarkádových úseků zdi čestného dvora slavkovského zámku, jež se mu se sousedními okenními poli staly hlavním důkazem Martinelliho autorství ve Vranově.¹⁴ Před pokusem o nalezení tvarových souvislostí je však třeba nejen uvědomit si výlučnost vranovského řešení, ale také položit si otázku, je-li současný stav vnějšku totožný s původním. Je totiž nápadné, že zeď sálu nekončí korunní římsou (jako například ve Slavkově), nýbrž jednoduchou mělkou profilací, která je předsazena zdi jen nepatrně a která nepřesahuje dokonce ani blízkou návojevou římsu oválného okna (!); spíše než korunní římsu nebo římsu kládí připomíná jen jeho architrávovou část. Pilastry v této podobě mimoto celkem pochopitelně vzbuzují dojem, že jejich funkce se nevyčerpává vyjádřením jednotného prostoru, mohutnosti objektu a člením tlaku kopule, nýbrž že měly původně také něco nést. K této myšlence může vést i to, že zeď končí až nad temenem kopule. Z dnešního náhlého, v baroku nezvyklého zakončení zdi a neúplné struktivní funkce nosného článku je tedy možno usoudit, že došlo k změně buď ještě při provádění stavby, nebo nějaký čas po jejím dokončení, nepochybně však — jak ukazují výkře — ještě v baroku. Přirozenější se zdá být ovšem druhá možnost. Zvláště je-li ze sporých dat stavební historie zámku známo, že roku 1740 došlo k výměně staré střechy sálu, jež byla shledána nezpůsobitou „wegen schlechter Bauart“, za novou.¹⁵ V souvislosti s rekonstrukcí původního završení sálu lze připomenout domněnku K. Bielohlawekové, podle níž byla budova zakončena nejspíše rovně, tj. měla atiku (popřípadě atiku s vázami) a rovnou střechu.¹⁶ Autorku k ní ovšem přivedlo jakési vcítění se do forem Fischerovy rané tvůrčí fáze, pro něž našla oporu ve štukovém reliéfu ostění. Stavba tam zázorněná a velmi volně představující hlavní zámecký sál, je ukončena atikou s vázami. Ačkoli někteří pozdější badatelé nevzali ani toto, ani další vyobrazení nad vstupem do sálu v úvahu,¹⁷ nelze je při rekonstrukci původního vzhledu opomenout, zejména s přihlédnutím k předchozím poznatkům. Sotva jde o pouhou shodu okolností, zvláště nachází-li se první vyobrazení sálu v těsné blízkosti sochy stavebníka Michala Jana z Althanů a jeho otce a opakuje-li druhé podobu sálu s atikou daleko „věrněji“.

¹⁴ V. Richter, *K autorským otázkám zámku ve Vranově n. D.*, 106.

¹⁵ A. Wrška, *Bausteine zur Heimatkunde des Joslowitzer Ländchens. Einleitung in die Geschichte der Herrschaft Fraun und Neuhäusl*. V: Südmährerland, přil. Znaimer Wochenblatt 75, z 11. června 1924.

¹⁶ J. B. Fischer von Erlach und das Bergschloss Fraun in Mähren, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte IV (XVIII), 1926, 154.

¹⁷ Po V. Richtrovi také E. Řehová, *Činnost J. B. Fischera z Erlachu na Moravě*, Umění XVI, 1968, 150 n.

Formálně slohová analýza sálového vnějšku a problém jeho původu naráží tedy na jisté potíže. Příbuznost s kompozičním principem a článkovou soustavou slavkovského zámku nelze sice ani po zjištění změny, kterou stavba podstoupila, vyloučit, pravděpodobnost přímého vztahu mezi oběma objekty jím však byla poněkud otřesena. A to tím více, že meziokenní úseky zdi mohly vzniknout tam i zde z odlišných důvodů: ve Vranově k němu mohlo dojít sloučením dvojice pilastrů, na tomto místě zcela samozřejmých při menších rozměrech stavby nebo při jejím rozdělení na patra, zatímco ve Slavkově šlo o statické zajištění nosnosti přízemí zazdžením každé druhé renesanční arkády. Za této situace je ovšem zjištění proveniencí formální struktury pláště vranovského sálu značně obtížné. Mimořádné okolnosti, jež vedly k projektu volně stojící sálové stavby, a změny, kterou prošla, ho poznamenaly natolik, že shledávání obdob a podobností s ním téměř ztrácí smysl. V odlišném světle by se však jevilo za předpokladu jiného završení sálu, nejpravděpodobněji trojdílným kladím a atikou s plnými úseky nad pilastry a balustrádou nad okenními poli. Martinelli je podobně řešil u buchlovického zámku nebo u zahradního pavilónu sádeckého hradu.¹⁸ Nicméně tento útvar, známý už od renesance, v místě plných úseků popřípadě doplněný vázami, není typicky martinelliiovský. Na sklonku 17. století a v době okolo roku 1700 se v záalpské architektuře vyskytuje nejčastěji u Fischera, kde je nápadný právě ve spojení s hlavním zámeckým sálem. Mimo jiné právě v podobě, načrtnuté na obou zmíněných vyobrazeních vranovského sálu, která představují jednu z mnoha variant tohoto řešení.¹⁹ Je proto značně pravděpodobné, že na Martinelliho zapůsobil Fischer také svou koncepcí vnějšku zámeckých budov. O Fischerově vlivu na projektanta sálu by mohly svědčit konečně také shody nebo značné podobnosti mezi některými detaily stavby a formovým aparátem vídeňského architekta. Jde například o oblíbu oválných útvarů, jež jsou užity u okna, u otvoru v podlaze empor, popřípadě v klenbě okenních a dveřních výklenků, a u medailónů v jejich ostění (tam ovšem za předpokladu, že Martinelli zasáhl také do výzdoby sálu), o dvojice pilastrů s nikou mezi nimi nebo o vegetabilní rozvilinový a úponkový ornament ve vlysu kladí, který se rovněž často vyskytuje na Fischerových projektech a stávkách.

Souvislost mezi Martinelliho vranovským sálem a Fischerovou tvorbou je pozoruhodná. Je o to pozoruhodnější, že Martinelliho dílo se v dosavadním výkladu jevilo z hlediska formálně slohové příslušnosti jako zcela odlišně zaměřené. Vysvětlit tento vztah, hraničící u Vranova až se závislostí, není tedy u přibližně čtyřicetiletého projektanta snadné. Patrně jako nejpřirozenější se nabízí výklad, že po příchodu do Vídně a na Moravu se Martinelli chtěl vyrovnat s uměním nového prostředí a popřípadě i s požadavky nových stavebníků. Avšak jednak neměl Fischer — kterého Martinelli dobře znal²⁰ — v době kolem roku 1690 za sebou takové práce, které

¹⁸ V. Richter, *Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě*, obr. 6.

¹⁹ Mimoto je možno upozornit na tambur kopule kurfiřtské kaple vratislavského dómu. H. Sedlmayr, l. c., obr. 182.

²⁰ Lze například připomenout Martinelliho dokončení Fischerova zahradního belvederu v Rossau pro Jana Adama Liechtenštejna (asi již 1691), nebo podobné převzetí Fischerem rozpracované přestavby valtické rezidence pro téhož stavebníka (po

by mohly pro cizího umělce znamenat jakousi normu vyhraňujícího se slohu, jednak Martinelliho hlavní vídeňské dílo — liechtenštejnský městský palác (plány asi již před rokem 1694) — je orientované ještě přísně italsky. Taková interpretace původu formálních prostředků; užitých ve Vranově, by byla proto značně nepřiměřená; a podobně nepřirozené by bylo jistě i jeho vysvětlení jakousi dvoukolejností architektony tvorby.

Předchozí závěry vedou nevyhnutelně ke staronovému pokušení pokládat za autora návrhu vranovského zámku J. B. Fischera. To podporují i známé písemné doklady k roku 1688 a 1694, které svědčí o jeho vztahu k Michalovi Janu z Althanů a k vranovskému zámku a které naopak v této souvislosti mlčí o Martinellim. Avšak také zde naráží tvarová komparace, jež je zatím jediným prostředkem k řešení tohoto problému, na některé nesrovnalosti. Jde o výskyt charakteristických martinelliiovských detailů, které při nové atribuci uvedl V. Richter. Zatímco podobnost se slavkovskými meziokenními úseky zdí a totožnost vranovských a valtických vikýřů nepřichází jako důkaz Martinelliho autorství v úvahu,²¹ je podobnost členění přízemní etáže vranovské fasády s členěním jaroslavičského průčelí u hlavní brány zřejmá. Na tom nemění nic ani skutečnost, že vybudování tří křídel zámku ve Vranově, tj. asi i nedokončeného východního, spadá až do druhé fáze výstavby (od roku 1730?), protože lze předpokládat existenci jednotného generálního projektu již při vzniku sálu, i to, že tohoto plánu se alespoň do jisté míry přidržel autor nového návrhu na dostavbu zámku. Nicméně ani v tomto případě formálně slohový rozdíl mezi přízemím a patry nad ním, který by bylo možno zjednodušeně vyjádřit dvojicí Martinelli (Jaroslavice) — Fischer (návrh na letohrádek),²² není nepřeklenutelný, zvláště není-li úprava jaroslavičského zámku doložena přesnějšími daty. K tomu lze poznamenat, že smrtí Michala Jana syna (1702) došlo v Jaroslavicích pravděpodobně k odkladu přestavby a že její plán mohl být při pozdějším provádění rovněž pozměněn. V. Richter upozornil také na podobnost kuželek na obou stavbách a dalších detailů, jež však neuvedl. K nim je konečně možno připojit i charakteristický detail klenáku s kapkami u oken v přízemí, který je Fischerově dílu rovněž cizí. To by ovšem znamenalo, že na vypracování původního projektu vranovského sálu a trojkřídlí kolem čestného dvora a na jeho provedení se ještě v první etapě podíleli dva architekti.

Jak vysvětlit tuto spleť situací? Převaha účasti Fischerova slohu na výstavbě sálu, kterým se již z praktických důvodů začlo nejdříve, svědčí buď o jeho mimořádně silném vlivu na Martinelliho, který by se v tom případě octl ve Vídni asi již před rokem 1690, nebo — spíše — o Fischerově autorství celkového plánu, který byl při realizaci — ovšem stále ještě v prvním stavebním údobí — poněkud pozměněn. To není tak zcela nepravděpodobné. Časově by totiž výskyt Martinelliho na Vranově spadl do doby, kdy se Fischer octl u Liechtenštejnů v nemilosti (kolem roku 1691), a to sotva jen z čistě uměleckých pohnutek. Není proto vyloučeno,

1691). Dosti výmluvný je i výskyt Fischerových kreseb v Martinelliho pozůstalosti (srov. pozn. 61).

²¹ Naproti tomu je — jak se zdá — těsný vztah mezi slavkovskými dvorními fasádami a hlavním schodištěm úsovského hradu.

²² H. Sedlmayr, l. c., obr. 73.

že jejich nepřívznivý postoj k Fischerovi poznamenal načas také vztah Althanů k němu a že Martinelli vystřídá Fischera i u tohoto stavebníka. Vskutku jen dočasně, poněvadž kolem roku 1698 vypracoval plán na vranovský kostel Fischer, a to patrně nikoli jen proto, že Martinelli byl v té době v Itálii.²³ Bylo by ostatně dosti zvláštní předpokládat, že by Althan povolal ke stavbě jiného architekta než Martinelliho, kdyby se tento projektant byl předtím plně osvědčil vybudováním sálu.

II

Zámek v Buchlovicích přisoudil Martinellimu určitěji až V. Richter, a to upozorněním na jeho souvislost s Martinelliho neprovedenou variantou zahradního paláce ve Vidni-Rossau,²⁴ později pak mimoto srovnáním obou objektů se zámekem ve Slavkově a s křídlem prelatury kláštera Hradisko u Olomouce.²⁵ Tehdy se také zmínil o dochovaných plánech k zámku, k jejichž ohlášenému uveřejnění se již nedostal. Tyto plány²⁶ jsou při nedostatku archivních a epigrafických pramenů důležitou pomůckou jak pro odhalení autora stavby a poznání její historie, tak pro přesnější určení doby jejího vzniku. Vzhledem k jejich vzájemnému vztahu a jejich vztahu k provedené zámecké budově je možno seřadit je takto:

1. Púdorys přízemí zámku s velkým čestným dvorem, hospodářskými budovami a stájemi.²⁷
2. Púdorys přízemí hlavní obytné budovy zámku, části hospodářských budov a čestného dvora.²⁸
3. Púdorys přízemí zámku se stájemi.²⁹

²³ Také tato stavba svědčí spíše pro Fischerovo autorství sálu. Nápadné shody některých detailů — zejména dvojice pilastrů se společným vyloženým kladím, hlavice pilastrů a dekor ve vlysu kladí — mimoto ukazují na možnost časnějšího datování návrhu na kostel, snad přímo do doby vzniku projektu na zámek. Richtrovo vysvětlení „podobnosti“ pilastrů Fischerovým dodatečným sochařským zásahem je značně nepravděpodobné. Ke stavebním dějinám kostela lze dodat, že roku 1673 byla pod lucernou jižní věže objevena taška s letopočtem 1710. Tímto nálezem postrádá opodstatnění domněnka o přístavbě věží roku 1726. — Fischerovým dílem na Vranově je pravděpodobně také kulisovitá zeď s pilastry a oválnými otvory před stájemi proti vchodu do zámku.

²⁴ *Poznámky k dějinám barokní architektury na Moravě*, Volné směry XXXVII, 1941—1942, 292.

²⁵ *Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě*, 57.

²⁶ Jež mezitím publikoval J. Pernička, a to v souvislosti s činností M. Grimma. Srov. *Dílo Mořice Grimma*, dipl. práce filozofické fakulty UJEP v Brně, 1976, 26 n., obr. I c, II a, b.

²⁷ Moravská galerie v Brně, inv. č. 2599/3. Papír 630×948 mm. Papír 630×948 mm. Papír 630×948 mm. Vodní značka stejná podlepen. Vodní značka velké stojaté P spojené u paty s menším ležatým L. Rýsováno velmi pečlivě tuší. Zdivo položeno šedou, kamna růžovou. Bez měřítka. Orámováno jednou silnou a jednou slabou linkou. Nahoře vlevo: No 187. Dole vlevo: Grundt undt Haubtrisse, wie das Buchlaur Schlos hat sollen ververdiget werden. Dole vpravo: Frantz Antoni Grim, delinearit.

²⁸ Moravská galerie v Brně, inv. č. 2599/2. Papír 451×610 mm. Vodní značka stejná jako v předchozím případě. Rýsováno velmi pečlivě tuší (obytná budova) a tužkou (ostatní). Zdivo položeno červenou. Bez měřítka. Bez orámování. Nahoře uprostřed: No 138.

²⁹ Moravská galerie v Brně, inv. č. 2599/2. Papír 399×559 mm. Vodní značka: T F. Rýsováno dosti pečlivě tuší a tužkou. Zdivo položeno fialovou. Bez orámování. Dole vlevo neoznačené měřítko. Nahoře uprostřed: No 141.

4. Púdorys přízemí zámku se stájemi.³⁰

5. Púdorys části přízemí zámku.³¹

Z plánů, jichž mohlo být původně pochopitelně víc, je zřejmé, že projekt zámku prošel dosti složitým vývojem, a to za předpokladu, že i první dva se týkaly Buchlovic.³² V prvním (?) stádiu (plány č. 1 a 2) byl púdorys zámeckého areálu založen na přibližné podobě rovnoramenného kříže,³³ jehož ramena tvořila jednotlivé části vzájemně spojené jen velmi volně úseky zdí: vstupní, s pilířovou branou ve středu konvexně zvlněného mřížového plotu s vrátnicemi po stranách, protilehlou obytnou na púdorysu protáhlého obdélníka a boční hospodářské, sestavené vždy ze dvou čtvrtobloukú vložených mezi obdélníky obytných budov, popřípadě stájí, a vrátnic u postranních bran. Tato osnova, podle které měl být buchlovický zámek — jak vyplývá z Grimmovy poznámky — původně proveden, byla v další fázi projektu zcela opuštěna (plán č. 3). Je pravděpodobné, že hlavní pohnutku ke změně lze připsat stavebníkovi Janu Dětrichovi z Petřvaldu, poněvadž celková rozloha areálu se znatelně zmenšila. Proto došlo především k púdorysnému zjednodušení dispozice, které se projevilo v redukci počtu jejich částí na dvě hlavní, obytnou a hospodářskou na púdorysu dvou přibližně čtvercových útvarů, v jejich důslednějším oddělení, ve vložení oválného čestného dvora dovnitř obytné budovy a v přemístění sálu do zahradní části traktu. Také tento púdorys byl však změněn. Úprava byla vyznačena tužkou již na témže plánu a rozvedena na dalších dvou v podobě, téměř shodné s realizovanou stavbou (plány č. 4 a 5). Spočívala v tom, že čestný dvůr byl zkrácen o necelou polovinu oválu a nevýrazná boční křídla rozvinuta jednak pravouhlým odsazením i na straně ke dvoru, jednak zmnožením počtu okenních os na bočním i zadním průčelí a vytvořením rizalitu na hlavním průčelí. Definitivní projekt, jenž se nezachoval, pozměnil tuto úpravu již jen nepodstatně. Byla vypuštěná točitá schodiště u vnitřních nároží dvora (která neměl už starší z obou plánů), čímž se púdorys zadní části dvora zmenšil na přesný půlkruh, a byly odstraněny rizality, plánované dříve i na odvrácené straně křídel.

Jak je patrné, byl u staršího i u mladšího projektu a jeho varianty hlavním problémem architekta púdorysný rozvrh zámku typu venkovské vily volně rozvinuté na rovině a obklopené zahradou. Nicméně přístup k jeho řešení je u obou návrhů natolik rozdílný, že společné vlastnosti se omezují pouze na izolovaný výskyt oválného sálu a křivek čestného dvora. Odlišný je také architektonický detail, jak to přesvědčivě dokládají

³⁰ Moravská galerie v Brně, inv. č. 2599/2. Papír 364×523 mm. Vodní značka: T F. Rýsováno velmi pečlivě tuší. Zdivo položeno šedou s tmavšími okraji. Orámováno jednou silnou a jednou slabou linkou. Nahoře vlevo: No 136. Dole vpravo: Moriz Grimb 1706.

³¹ Moravská galerie v Brně, inv. č. 2599/2. Papír 221×336 mm. Vodní značka: T F. Rýsováno velmi pečlivě tuší. Zdivo položeno šedou, kamna hnědou. Uprostřed (svisle) neoznačené měřítko. Orámováno jednou silnou a jednou slabou linkou. Nahoře vpravo: No 137. Uprostřed po stranách měřítko tužkou kóty vstupních a okenních os, pilířů aj. s označením Midtl, obere Fenster Midtl, undere Fenster Midtl, Fenster Midtl. Dole vpravo: Moriz Grimb 1707.

³² Určení F. A. Grimma na plánu č. 1 však netřeba nedůvěřovat.

³³ Jak si povšimnul již J. Pernička, l. c., 26.

pravouhle odsazená zaoblená nároží budov hospodářské části a vrátnic na plánech č. 1 a 2 a pravouhlá nároží všech budov na skupině mladších plánů. Lze proto uvažovat i o tom, je-li možné pokládat oba návrhy za dílo téhož architekta, tj. Martinelliho, zvlášť neexistuje-li zatím v jeho tvorbě žádná analogie pro starší z nich. Jen do jisté míry je jim blízký jeho návrh na rozšíření valtického předzámčí,³⁴ těsnější vztah mezi nimi je však nepravděpodobný. Je možno jen podotknout, že základní rozvržení zámeckých objektů do čtyř částí pravouhle k sobě natočených vychází snad z Fischerova druhého projektu pro zámek Schönbrunn (1693?)³⁵ a že určitou podobnost celkového rozvrhu lze shledat u půdorysu zámku na plánu D. E. Rossiho z doby kolem roku 1700.³⁶ Mimoto existuje jistá paralela také mezi půdorysem obytného křídla a některými Fischerovými návrhy v osnově corps do logis — nárožní pavilónovitá rizalita — vnitřní chodba.³⁷ Nicméně také vzhledem k tomu, že projekt nebyl proveden, lze ho z dalších úvah o vztahu mezi Martinellim a Fischerem vypustit.³⁸

Pokud jde o zkoumání půdorysu na mladších návrzích a u provedené hlavní zámecké budovy, je především nápadný konzervativní rys prvního z nich. Umístěním oválného čestného dvora uvnitř stavby vznikl totiž půdorysně uzavřený celek, který připomíná čtyřkřídle renesanční zámky s vnitřním dvorem. Půdorysnou celistvost stavby jen nepodstatně narušují zakrnělá křídla hlavního průčelí (která jako by vznikla rozpůlením tohoto traktu a vysunutím obou částí do stran po excentrickém vložení oválu do původně čtyřkřídle stavby) a trojboký závěr sálu se schodištěm do zahrady. Toto dosti kuriózní kompromisní řešení, ještě spíše manýristické než barokní, je v architektuře z konce 17. století a kolem roku 1700 ojedinělé. Zatímco zahradní průčelí s polygonálním rizalitem sálu a popřípadě i přilehlým dvouramenným schodištěm bylo v té době asi dosti časté,³⁹ zdá se být výskyt vloženého oválného dvora na plánu č. 3 zcela výjimečný. To pochopitelně značně ztěžuje odkrytí formálně slohových kořenů této koncepce. Jistým vodítkem by snad mohla být abstraktní idea sousedství dvou oválných útvarů, známá už z vranovského sálu a předšálí a z některých Fischerových prací, byť také tam v jiné podobě. Ani toto zjištění však nevede k určitějšímu závěru; z uvažovaných možností Martinelli — Fischer odkazuje ovšem spíše k druhému architektu. A ko-

³⁴ Srov. G. Wilhelm, *Der Wiener Baumeister Anton Johann Ospel im Dienste der Fürsten von Liechtenstein*, Belvedere 13, 1938—1943, obr. 115.

³⁵ H. Sedlmayr, l. c., obr. 220 a 92; O. Kaschauer, *Schönbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte*, Wien 1960, 44 f.

³⁶ Srov. W. Götz, *Deutsche Marställe des Barock*, Berlin 1964, obr. 10.

³⁷ Srov. například H. Sedlmayr, l. c., obr. 218. Na tomto rozvrhu je založen i pokročilejší půdorysný útvar, a to známý návrh letohrádku z umělcovy Historické architektury, z něhož vyšel Alliprandi při projektu liblického zámku. Není ostatně bez zajímavosti, že v bezprostředním sousedství mladší skupiny buchlovických plánů se nalézá plán s jeho půdorysem (No 139).

³⁸ Lze zaznamenat, že uvedenou průsvitku (stojaté P, ležaté L) mají též některé Fischerovy papíry. Srov. G. Kunoth, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf 1956, 19, č. 10.

³⁹ Například u tzv. Grüne-Hausu v laxenburgském parku nebo u letohrádku Albrechtsburg ve Vídni, rovněž z 90. let 17. století. Srov. H. Sedlmayr, l. c., obr. 292, 293.

nečně bezvýsledné zůstane v tomto ohledu patrně i zkoumání celé půdorysné konfigurace, tj. včetně mechanicky připojeného předdvorí a stájí s remízami a místnostmi pro stájníky.

Na nepoměrně jistější půdě se historik umění octne při analýze půdorysu na dalších dvou plánech. Podstatná změna, ke které na nich došlo, tj. otevření čestného dvora a vytvoření odsazených pavilónovitých křidel, prozrazuje na prvním pohled, že se projektant přiblížil neobyčejně těsně řešení, jehož původcem i hlavním představitelem v oblasti střední Evropy byl J. B. Fischer. Prvním článkem ve vývoji této uvolněné půdorysné dispozice je u Fischera belvedér liechtenštejnského paláce v Rossau (projekt 1687),⁴⁰ další následují brzy za sebou: lovecký zámek Engelhartstetten (Niederweiden, boční průčelí, kolem 1691 nebo 1692?),⁴¹ letohrádek z Historické architektury (vzniklý přibližně současně?),⁴² návrh na letohrádek (po 1698 nebo 1699?),⁴³ návrh na palác (Trautsonův ve Vídni? dvorní průčelí, před 1710?),⁴⁴ Trautsonův palác ve Vídni (návrh před 1710)⁴⁵ a jiné. Tato řada vrcholí ve známém titulním listě Historické architektury (mezi 1705 a 1712) v útvaru půlkruhové arkádové exedry, spojené s pravouhle odsazenými nárožními rizality, jež jsou rovněž završeny balustrádou. Jeho umístění v čele publikace není patrně náhodné, spíše ukazuje, jaký význam Fischer řešení otevřeného půdorysu — s nímž je možno setkat se ovšem i u jiných projektů⁴⁶ — přikládal.⁴⁷ Bylo by dosti podivné, kdyby Martinelli některé z těchto Fischerových projektů neznal. A to tím více, že se s jejich autorem setkal asi již brzy po svém příchodu do Vídně, snad hned roku 1690, kdy návrhem liechtenštejnského zahradního paláce v Rossau (provedeného o něco později) navázal na Fischerovy tamější práce, zejména uvedení belvedér, který mimoto v průběhu výstavby — jak již uvedeno — patrně pozměnil.⁴⁸ To ovšem nutně neznamená, že Martinelli dospěl k půdorysnému rozvrhu buchlovické dolní budovy jen převzetím jeho osobitého řešení volně stojící stavby. Zvláště mohl-li k němu dojít — jak ukazuje plán č. 3 — rozvinutím své myšlenky. Otázku případného ovlivnění Fischerovými půdorysy je proto třeba nechat zatím otevřenou a zaměřit se na další formální vrstvy mladších projektů (zvláště plánů č. 4 a 5) a provedené stavby, tj. prostorovou a tvarovou.

Prostorově je buchlovický zámek určen především tím, že jde o menší objekt typu villa rustica, tj. mimo jiné v rozvrhu neomezený stavebním sousedstvím. Podstatná je tedy možnost jeho rozvinutí do okolního prostoru, jež se projevila již otevřeným půdorysem. Šlo především o „pasívní“ čestný dvůr, jehož dispozice vysunula „aktivní“ rizality nárožních

⁴⁰ H. Sedlmayr, l. c., obr. 212, 16.

⁴¹ H. Sedlmayr, l. c., obr. 214.

⁴² H. Sedlmayr, l. c., obr. 218.

⁴³ G. Kunoth, l. c., 171, obr. 175.

⁴⁴ H. Sedlmayr, l. c., obr. 233.

⁴⁵ H. Sedlmayr, l. c., obr. 234.

⁴⁶ B. Grimschitz, l. c., obr. na str. 71.

⁴⁷ V souvislosti se sledovanou otázkou je vedlejší, kde hledat původ této otevřené kompozice, zda v antice nebo v Berniniho projektech Louvru či v Madernově (?) paláci Barberini.

⁴⁸ Srov. k tomu například K. Ginhardt a j., *Wien und Niederdonau*, 2. vyd., Wien-Berlin 1941, 69.

křidel a do jisté míry i část se sálem, který byl předložen před líc hlavního zahradního průčelí zároveň také proto, aby vznikl užší kontakt mezi salou terrenou a zahradou a aby byl umožněn větší rozhled ze sálu. Toto spojení budovy s okolním prostorem se však s výjimkou sálu, popřípadě chodby před ním, ve vnitřním prostorovém uspořádání neprojevalo. Tam jde o aditivní sled vzájemně izolovaných místností, seskupených souměrně podle podélné osy a enfiládou bočních křidel opakujících hloubkovou tendenci dvora a sálu. Architektovo pojetí prostoru je tak zřetelně spíše na vnějšku stavby ze sepětí její hmoty s okolím, demonstrováno také užitím přímky, lomené přímky a křivky. Takový vztah stavební hmoty k vnějšmu prostoru se u Martinelliho projevil už u zahradního paláce v Rossau, a to jak na provedené stavbě, tak u nerealizovaného alternativního projektu, známého z překreslených, patrně původních plánů,⁴⁹ později u návrhů na Nový zámek u Lanškrouna a na zámek ve Slavkově. Poněvadž však vychází z půdorysného řešení, je i zde patrná nápadná podobnost s Fischerovým pojetím, z raného údobí doloženým například uvedeným letohrádkem z Historické architektury nebo alternativním návrhem na thunovský letohrádek (1694).⁵⁰ Z téhož důvodu jako u půdorysu, tj. pro možnost pokládat také prostorovou dispozici návrhů i provedené stavby za původní výtvar Martinelliho, nepřinese proto ani její zkoumání jednoznačné poznatky.

Podobně se jeví vztah mezi oběma architekty konečně i při analýze hmoty a tvarového detailu. Zde ovšem přichází v úvahu pouze provedený objekt, jelikož z plánů lze usoudit jen na zamýšlené členění fasád dvousými rizalitty a pilastry, popřípadě lezénami. Základní rozvržení hmot u buchlovického zámku vychází vedle otevřené půdorysné osnovy především z mírně svažitého terénu,⁵¹ který po nevelké úpravě na vnitřní straně umožnil vytvořit intimní přízemní prostranství čestného dvora a monumentální patrový vnějšek. Toto rozlišení částí obrácených „dovnitř“ a navenek se projevilo dvojím systémem stereotomně pojatých fasád. Průčelí do čestného dvora jsou většinou členěna jednou podsunutými pilastry, nesoucimi kladí, nebo — ve střední části — kladí s balustrádou. Mezi pilastry jsou slepé arkády, do nichž jsou vloženy dveře a okna se segmentovými a trojúhelníkovými frontony. Zahradní průčelí, v přízemí s pásovou bosáží a rovnými návojevými římsami, je v patře členěno podobně, jen motiv arkády je vypuštěn a nad frontony nahrazen lezénovým polem v šíři oken; u polygónu sálu na ně ještě dosedá okno s rovnou římsou a bustou. Některé z prostředků tohoto systému byly Martinellim užity také u jiných prací. Například pilastrové pole s arkádou, popřípadě pole s arkaturou, jež se před buchlovickým zámkem vyskytlo na zahradní fasádě corps de logis neprovedeného návrhu na palác v Rossau a na hlavním průčelí lanškrounského zámku (od 1698), nebo balustráda s vázami, známá opět z Rossau. Zcela přesvědčivé analogie se však sotva podaří nalézt, nepochybně především proto, že ani Martinellimu nebylo nic svaté a že manýristický zá-

⁴⁹ Srov. H. Tietze, *Domenico Martinelli und seine Tätigkeit in Österreich*, Wien 1922, 19, obr. 8–13.

⁵⁰ H. Sedlmayr, l. c., 260, obr. 216.

⁵¹ Proto plán č. 3 počítal na zahradní straně také se schodištěm.

klad jeho tvorby se ve starší periodě projevil značným eklekticismem. Tento rys architektonické tvorby byl patrný jistě především tehdy, když k němu přistoupilo úsilí vyrovnat se s uměním cizího prostředí. Tak si lze vyložit i u zámku v Buchlovicích některé nové útvary a detaily, jež se v Martinelliho předchozích pracích nevyskytly. Ze soudobé architektury mají nejbližše opět k dílu J. B. Fischera. Tak například soustava parapetní okno s leženou – parapetní římsa – okno s výplní oblouku v rámu podsunutých pilastrů nesoucích kladí s balustrádou je značně podobná uspořádání okenního pole uvedeného Fischerova belvedéru v Rossau, který Martinelli dobře znal. Tam je užitá i jónská hlavice s girlandou mezi volutami. Rovněž rozvilinová a úponková výzdoba vlysu kladí, známá už z vranovského sálu, je u Fischera poměrně častá (zámecký kostel ve Vranově, letohrádek z titulního listu Historické architektury). Značná podobnost existuje dále mezi vývojově důležitým útvarem balkónového portálu saly terreny s nakoso postaveným polopilířem a sloupem a Fischerovým portálem dietrichštejnského (lobkovického) paláce ve Vídni,⁵² dále mezi portály průjezdu horní části zámku, navrženými patrně ještě Martinellim, a týmž typem portálu hlavního schodiště paláce prince Evžena ve Vídni (návrh 1695?),⁵³ popřípadě portálem kurfiřtské kaple při dómě ve Vratislavi (1716?). Pozornosti konečně zasluhuje také opakovaný výskyt oválu v sále, připomínající jeho časté užití v sále vranovského zámku, a to i umístěním mezi vchody, v jejich ostění a pod ochozem.⁵⁴

Poněvadž také tvarová soustava buchlovického zámku se zdá ukazovat dosti zřetelné souvislosti s Fischerovým dílem, bylo by možno jeho nejdůležitější složku – půdorysnou osnovu, již se na Moravě poprvé uplatnil stavební typ zámecké vily – pokládat spíše za projev vlivu tohoto rakouského architekta než za Martinelliho originální výtvar.⁵⁵ Odpověď na tuto otázku je však nesnadná. A to nejen proto, že výsledky formální analýzy nejsou zcela přesvědčivé. Pozoruhodný proces vzniku půdorysné dispozice zámku totiž zároveň naznačil, že projektant mohl dospět k její konečné podobě také cestou vlastního vývoje radikálním zásahem do předchozího plánu po zvážení jeho předností a nevýhod a že se tak „skokem“ octl v těsné blízkosti Fischerovy tvorby.⁵⁶ Tuto možnost „samostatného paralelního jevu“ nelze vyloučit, zvlášť ukazuje-li plán č. 3, že změna byla provedena až po jeho zhotovení, tedy jako svého druhu korektura, nejspíše opět původcem staršího návrhu.⁵⁷ Také v tomto případě je ovšem nutno připustit, že projektantovi tanula na mysli známá fischerovská řešení, která

⁵² Jeho datování H. Sedlmayrem, l. c., 278, obr. 140, 141, do let 1709 až 1710 se zdá pozdní.

⁵³ H. Sedlmayr, l. c., obr. 80, 81.

⁵⁴ Patrně nejstarším tohoto typu na Moravě, častým později u Santiniho.

⁵⁵ H. Sedlmayr, l. c., 91, se domnívá, že Jan Dětřich z Petřvaldu si opatřil nákresy Fischerova návrhu a že jeho architekt (tj. nikoli provádějící stavitel), jehož neuvádí, je volně pozměnil. Rovněž E. Hubala, *Burgen und Schlösser in Mähren*, Frankfurt am Main 1965, 125, soudí, že základní myšlenka byla odvozena z Fischerova díla a že ji snad upravil Domenico Egidio Rossi.

⁵⁶ Patrně podobně nezávisle, tj. na české architektuře, dospěl G. P. Tencalla u jezuitského kostela v Olomouci k důsledně zvládnutému průčelí. Srov. Z. Kudělka, l. c., 49.

⁵⁷ Nikoli ovšem technicky. Plán rýsoval nepochybně M. Grimm.

se v tomto stádiu úvah přímo nabízela. Situaci mimoto komplikuje okolnost, že dva z plánů (č. 4 a 5) jsou podepsány Mořicem Grimmem a datovány letopočty 1706 a 1707. O signatuře, již je Grimmova činnost na Moravě po příchodu z Čech poprvé autenticky doložena, je možno soudit, že s největší pravděpodobností označuje provádějícího stavitele. S přihlédnutím k Franceschiniho údajům o životě a díle D. Martinelliho⁵⁸ to znamená, že architekt pozměnil půdorysnou situaci, kterou zachycuje plán č. 3, patrně těsně před svým odjezdem do Luccy v podzimních měsících roku 1705, popřípadě že se ve Vídni ještě nějaký čas zdržel, nebo že dokončení jeho posledního díla na Moravě proběhlo písemně. O Grimmově autorském podílu na projekčních pracích lze sotva uvažovat. Jak ukazuje srovnání plánu č. 5 s provedenou stavbou, omezil se jeho tvůrčí zásah na vypuštění schodišť ve vnitřních nárožích dvora, který se tím ve své přední části zvětšil, a rizalitů na hlavních průčelích bočních křídel,⁵⁹ pokud ovšem nebyla také tato změna doporučena Martinellim, a patrně na některé detaily, jako například trojdílné cvikly nebo diamantování pilastrových soklů a nástavců.⁶⁰ Konečně je pro stavební dějiny zámku z plánů zřejmé, že s jeho výstavbou bylo sotva zahájeno před rokem 1707, jestliže se projekční práce teprve tehdy dostaly do závěrečné fáze. Květinový letopočet na klenbě sálu, čtený běžně 1701, tedy buď odkazuje na jakési předdějiny objektu, například na rozhodnutí stavebníka a vypracování prvních návrhů (č. 1 a 2?), nebo je třeba poslední číslici číst nikoli 1, nýbrž 7.

Jak vyplynulo z předchozího, znalost Fischerova díla zanechala v Martinelliho pracích nejednu stopu, popřípadě se vývoj obou načas přiblížil. Vzhledem k Martinelliho významu pro barokní architekturu Moravy by proto bylo záhodno podrobněji prošetřit, do jaké míry u něho převládá receptivní vztah k Fischerovi nad samostatným postojem nebo nedošlo-li někdy k tvorbě umělců také k opačné relaci. To však bude do pečlivého prozkoumání Martinelliho umělecké pozůstalosti českým historikem umění sotva možné.⁶¹

⁵⁸ Srov. H. Tietze, l. c., zvl. 4–5.

⁵⁹ To zčásti zaznamenal již J. Pernička, l. c., 28.

⁶⁰ M. Grimm se projekčně uplatnil až později při stavbě horní části zámku. Lze souhlasit s J. Perničkou, l. c., 29, že jeho dílem je i půdorysný rozvrh této budovy. Mohl přitom ovšem zužitkovat neznámé plány Martinelliho (jak by o tom svědčily zmíněné portály v průjezdu) nebo se opřít o jakoukoli jinou práci podobného programu, jako například o půdorys zámku v Pommersfelden (plány před 1717). Srov. W. Götz, l. c., 46 n., obr. 57.

⁶¹ Pozůstalost, na kterou upozornil H. Sedlmayr, *Fischer von Erlach und Bernini*, Das Münster V, 1952, 272, a v níž se nalézají také Fischerovy práce, je chována v milánské Raccolta delle stampe Achille Bertarelli a přibližně od poloviny padesátých let zpracovávána Centrálním ústavem pro dějiny umění v Mnichově. V souvislosti s tím je namísto připomenout, že již v letech 1929 a 1930 ji měl v rukou za svého studijního pobytu v Luce Oldřich Stefan (srov. jeho dopisy V. Birnbau-movi z Viareggia a z Říma z 10. září 1929 a z 8. září 1930, Ústřední archiv ČSAV v Praze, pozůstalost V. Birnbau-ma II/b). Stefanovy výpisky a kresby jsou snad uloženy v jeho pozůstalosti v Národním technickém muzeu v Praze, která je však zatím nepřístupná.

ZUR FRAGE DER BEZIEHUNG DES D. MARTINELLI ZU J. B. FISCHER VON ERLACH

Für die Architektur Mährens im ausgehenden 17. Jahrhundert und um das Jahr 1700 ist — anerkannterweise vor allem dank Václav Richter — die Tätigkeit des Domenico Martinelli von grösster Bedeutung. Doch sind bislang Genesis und Struktur des Schaffens von Martinelli nicht hinlänglich geklärt. Es handelt sich unter anderem um das Verhältnis dieses Schaffens zur Wiener Architektur, d. h. vornehmlich zum Werk J. B. Fischers von Erlach. Am Beispiel zweier, in der tschchischen Fachliteratur Martinelli zugeschriebener Schlossbauten — nämlich der Schlösser in Vranov nad Dyjí (Frain an der Thaya) und Buchlovice (Buchlowitz) — wird vom Verfasser der vorliegenden Studie auf Grund einer eingehenden formalstilistischen Analyse des Grundrisses, des Raums und des Baukörpers der genannten Bauwerke ein enger Zusammenhang zwischen den Werken der beiden Architekten festgestellt. Im ersten Fall hat diese Beziehung eher die Form einer Abhängigkeit, die unentwegt zu der altneuen Versuchung führt, J. B. Fischer für den Urheber des Schlossbaues zu halten. Jedoch etliche, auf Martinelli hinweisende Details geben dem Verfasser zu Bedenken Anlass, ob denn die ungünstige Haltung der Liechtensteins gegenüber Fischer zur Zeit um das Jahr 1691 nicht auch die Beziehung der Althans zu ihm beeinflusst und ob ihn Martinelli vorübergehend nicht auch bei diesem Bauherrn abgelöst habe.

Bei dem zweiten Objekt ist die Situation durch den Komplex der bisher unveröffentlichten Pläne kompliziert, die es — etwa im Sinne von Dvořáks „Unabhängigkeit einer Parallelerscheinung“ — erlauben, den typischen Fischerschen Grundriss des Schlosses als eine von dessen Werk unabhängige Schöpfung zu deuten. Da jedoch selbst in diesem Falle auch die übrigen Baukomponenten einige Arbeiten Fischers, insbesondere aus seiner Frühzeit, sehr nahe kommen, ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Martinelli bekannte Fischersche Lösungen vorgeschwebt haben mochten, die sich in der Endphase der Überlegungen über den Grundrissplan des Schlosses gleichsam unmittelbar anboten. Diese, wie auch noch weitere auf das Verhältnis zwischen Martinelli und Fischer bezogenen Fragen, wird man allerdings mit grösserer Sicherheit wohl erst nach der erfolgten Durchforschung von Martinellis Nachlass beantworten können. Die überwiegend aus der Hand des Brünner Baumeisters Moritz Grimm stammenden und in den Jahren 1706 und 1707 entstandenen Pläne (eine ältere Gruppe dürfte schon etwas früher entstanden sein) sind auch für die Geschichte des Baues bedeutungsvoll. Die Jahreszahl 1701 am Saalgewölbe weist daher entweder auf eine Art Vorgeschichte des Objekts, z. B. auf den Entschluss des Bauherrn, oder aber ist die letzte Ziffer nicht als 1, sondern als 7 zu lesen.

Übersetzt von K. Krejčí