

Kudělka, Zdeněk

**[Forsman, Erik. Säule und Ornament: Studien zum Problem des
Manierismus in den nordischen
Säulenbu**

..

chern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts]

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada
uměnovědná. 1959, vol. 8, iss. F3, pp. [90]-95*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110615>

Access Date: 28. 11. 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.

RECENZE

Erik Forssman, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenhüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. 260 s., 5 tab., 40 obraz. příloh. (Acta universitatis Stockholmiensis I.) Uppsala 1956.

Jak uvádí autor v předmluvě, je cílem jeho práce podat přehled knih o sloupech u severských řemeslníků a teoretiků v době od roku přibližně 1550 do 2. poloviny 17. století. Kniha, která má být příspěvkem k řešení otázky manýrismu na severu, obírá se tedy problémem dotýkajícím se těsně i našeho renesančního a raně barokního umění.

Publikaci, rozdělené do čtyř velkých kapitol, předchází obšrný úvod. Obsahuje výčet nej důležitějších otázek spjatých s problémem severského manýrismu, krátký přehled o nejvýznamnějších výsledcích badání o manýrismu, po případě i autorovo stanovisko k těmto otázkám. Pokud jde o vytčené údobí, zjišťuje autor úsilí literatury překlenout mezery ve vývoji německé a nizozemské architektury, sochařství a malířství. Nejhůře je na tom architektura. Mezi mnohostrannými umělci a řemeslníky chyběl architekt v renesančním smyslu. Byli tu sice vzdělání a poučení umělci, v praxi však navrhovali stavbu kameníci, malíři, pevnostní stavitelé, inženýři a zedníci. Toto údobí se dočkalo nejlepších výsledků nikoli od geniálního architekta, malíře nebo sochaře, nýbrž od cechovního uměleckého řemeslníka. S tím souvisí, že nejlepší a charakteristické památky 16. a 17. století na severu je možno vždy nějak zahrnout pod pojem dekorativního umění. Dekorativní složka uměleckého projevu měla však na severu hlubší, nikoli jen zdobný význam. Slo mimo jiné o metafysické pojetí kvalit materiálu, jež bylo vyjádřením nadsmyslových hodnot.

Manýrismus jako obecný sloh ve výtvarném umění, zvláště v Itálii a v Nizozemí, došel v posledních desetiletích rozhodného ocenění a upoutal zájem badatelů. Forssman uvádí v této souvislosti výsledky prací M. Dvořáka, D. Freye, H. Kauffmanna, N. Pevsnera, W. Friedländera, E. Michalského, W. Pindra, E. Gombricha a H. Hoffmanna, zejména jejich závěry v otázce vztahu manýrismu k ostatním slohům, tj. ke gotice, k renesanci a k baroku a v otázce periodisace a chronologického zařazení. Pokud jde o autorův názor, soudí Forssman shodně s dosavadní literaturou, že manýrismus souvisí nějak s dobou vzrušenou náboženskými boji a názorovými převraty. Ve srovnání s harmonickými pocity a odpovídající formální jasností italské renesance projevuje se v manýristickém umění hektická, ale také hlubší, komplikovanější nálada, která se ovšem vyjadřuje rovněž komplikovanějšími, někdy hledanými a křečovitými formami. Jako průběžný rys manýrismu se mimo jiné ukazuje služebnost přírodní formy výrazu. Zvláště důležité pak je to, že se v manýrismu může sloučit extrémní afekt s chladným výpočtem. Tomu odpovídá charakteristické soužití racionálního a metafysického, přísných pravidel a smělých přestupků. Forssman soudí, že umění, které po sobě zanechalo „století renesance“, nepatří ani v Itálii, ani jinde v Evropě k renesanci, nýbrž k manýrismu.

Důležitou otázkou je vztah severského manýrismu k italským inspiračním zdrojům. Stupeň relativní samostatnosti severského umění 16. století zůstává stále sporným bodem. Právě v této otázce by mohlo přinést vyjasnění obšrnější zpracování manýrismu v severském umění. Jednou z příčin odlišnosti mezi severským a jižním uměním by mohl být různý vztah k přírodě v nejširším smyslu slova. V období vrcholné renesance byla v Itálii antika pojímána jako příroda. Umělci na ni nahlíželi tak, jak se dívá krajinář na přírodu: může ji znázornit s jistou volností, musí se jí však vždy kontrolovat. V údobí manýrismu se vztah italského umělce k antice zkomplikoval. Již před rokem 1530 vstoupila mezi antický vzor a jeho moderní transformaci manýra velkých umělců. Naproti tomu severský umělec nebo řemeslník nahlížel na antické formy nikoli jako na přírodu, nýbrž jako na sloh. Učil se je znát jako moderní italský sloh. Šlo o jakési zrcadlení zrcadleného, jež se dělo především ovšem prostřednictvím knih a rytin. Právě knihy o architektuře a ornamentální rytiny byly akademii severských řemeslníků.

Cesty do Itálie byly u umělců 16. století ještě výjimkou. Ostatně zjištění, co znamenaly italské stavby pro sever z hlediska autopsie, je ještě otevřenou otázkou. Jisté je, že doba sama si byla vědoma významu předloh. Právem tu byl spatřován jakýsi druh umělecké revoluce. Přitom je nutno zdůraznit, že na jedné straně bylo nebezpečí bezduchého opakování minimální, na druhé straně však nebyla ani nejnáročnější umělecká díla originálními výtvoři v moderním smyslu slova. Zde je možno použít výrazu, který znala již tehdejší doba: invence. Rozuměla se jí kombinace architektonických forem, figur a ornamentů nalezených v knihách a rytinách, sledující vytvoření uměleckého díla, jež by odpovídalo příslušnému účelu. V každé invenci byl primární sloupový řád, ať již šlo o oltář, epitař, nábytek nebo portál. Často se v této souvislosti mluví o nepochopené renesanci na severu a mní se tím neporozumění proslulým pěti řádům. Avšak již bezpočetná literatura o sloupových řádech na severu svědčí o opaku. Je ovšem jisté, že severský umělec se zajímal více o tajemství a hlubší význam sloupů než o jejich funkci. Takto individuálně nazraný sloup neměl nic společného s architekturou v přísném významu slova. Jako příklad uvádí Forssman průčelí brunšvíckého Gewandhausu z roku 1591.

Stejnou cestou, totiž prostřednictvím rytiny, se rozšířil ornament. Avšak s tím rozdílem, že u ornamentu odpadla antická kodifikace a nedotknutelná autorita Vitruviova a že tak byly dány představitosti větší možnosti. Vlastní manýrismus začíná v oblasti ornamentu asimilací grotesky.

Manýristické formule a jim odpovídající významy se udržely po celé 17. století. Současně však ohrožovalo tuto manýristickou spekulaci zcela jiné architektonické pojetí přicházející z jihu a ze západu, až ji posléze odsunulo na řemeslnou úroveň. Celkový obraz umění 17. století je tedy velmi spletitý, zejména v Německu.

I. kap. Vznik vitruvianismu v severských knihách o architektuře do 1570. — Pozorujeme-li během prvních desetiletí 16. století podobu sloupů podle jejich symbolického obsahu, je možno vidět, že klasické sloupové řády, jak byly v Itálii známy od Albertiho, zůstaly na severu nejdříve ještě neznámy. Podobně jako v Itálii je i v Německu a v Nizozemí raně renesanční sloh téměř výlučně korintsko-kompositní. Tento sloh se nejdříve prosadil v architekturách malby a grafiky. Jeho ornamentální složka byla ve 20. letech 16. století jaksí kodifikována tzv. malými mistry. Tento raně renesanční dekorativní sloh okolo roku 1520 stojí mezi pozdní gotikou a manýrismem. Je nutno si ovšem uvědomit, že tato manýristická pozdní gotika nepřechází bezprostředně do manýrismu. Manýrismus vzniká z nového styku s Itálií, zmocňuje se nových motivů a vyvíjí se ke slohu dlouhé životnosti. Mezi manýrou pozdní gotiky a raným manýrismem leží tedy jakési nevyjasněné údobí Dürerovy doby. Pozdní gotika se tu rozvíjí ještě jednou s téměř již barokními gesty, avšak moderní vlašský dekor se přišívá na obnošený šat. Tak povstal jakýsi smíšený sloh, který však neměl žádné vývojové možnosti. Tento sloh vynívá až s příchodem vitruvianismu a grotesky, tj. se vznikem manýrismu.

Jak je známo, studoval Vitruvia již Dürer, avšak ještě bez praktického působení na současnou tvorbu. Trvale se Vitruviovo jméno objevuje v Německu od začátku 40. let 16. století, a to na rytinách z okruhu tzv. malých mistrů (1543 u H. S. Behama, téhož roku vychází Vitruvius latinsky, 1548 německy atd.). Během jednoho desetiletí nastupuje Vitruvius vítěznou cestu na sever. Tím vstupuje také dekorativní umění do nového stádia. Forssman mluví o zralém manýrismu.

Jaký význam měl styk německého umění s Vitruviovou naukou, ukazuje zřetelně předmluva Waltra Rivia k jejímu prvnímu německému vydání. Vedle zdůraznění předního místa architektury před ostatním uměním, což je přejato přímo z Vitruvia, je důležité Riviovo tvrzení, že s Vitruviovými pravidly je možno vyřešit v oblasti architektury s konečnou platností všechny dosavadní problémy a dát jakýsi druh receptáře. Neméně významné je převzetí Vitruviových myšlenky o povolání architekta, o nutnosti odlišit ho od ostatních řemeslníků. Současně Rivius

pozvedl svým věnováním měšťanského řemeslníka na vlastní nivó. Nikoli vědecky školený a humanisticky vzdělaný architekt nebo malíř, nýbrž zběhlý řemeslník spravoval vitruviánský poklad a byl slohovým tvůrcem severského manýrismu.

Zde je tedy v Německu poprvé vyjádřena ústřední myšlenka všech pozdějších knih o sloupech a jiných teoretických spisů, že totiž sloupy mají lidské proporce a lidské charaktery. Stejně důležitou a pro dekorativní umění základní myšlenkou bylo to, že podle Vitruvia nebyly sloupové řády voleny nahodile, jen „dekorativně“, nýbrž že určité řády příslušely apriorně určitým stavebním a dekorativním úlohám. Zvláště tímto použitím „řeči“ sloupů se odlišuje zralý manýrismus od hledajících umělců Dürerovy doby.

Principy Vitruviovy nauky přicházely do Německa i v pozměněné podobě. Jednou z cest byly teoretické spisy Sebastiana Serlia, prvního italského architekta, který připadl na myšlenku vyučovat architektuře obrazy. Jde zejména o jeho nauku o sloupech. Poměry jednotlivých článků a konstrukce sloupů u všech pěti řádů je — jak ukazuje Forssman na detailním rozboru — poněkud pozměněna. Důležité je však to, že Serlio učinil Vitruviovy myšlenky užitečnými pro současnou dobu pokud jde o symbolický výklad jednotlivých řádů a praktický návod k použití. Teprve rozlišením vzeření a významu se na severu sloupové řády skutečně asimilovaly. Zároveň je možno u Serlia pozorovat jisté negativní rysy manýrismu: svévolné rozbíjení tradičních forem, jistou hledanost v kompozici a hromadění detailů, které ohrožují klasický aparát. Serlioova nauka o sloupech, podobně jako nauka Vitruvia, objevovala se sice v Německu v originálních vydáních, v první řadě však byla poznána z druhé ruky prostřednictvím známé knihy Hanse Bluma z roku 1550, po případě 1555. Touto knihou, později mnohokrát znovu vydanou, vytvořil Blum typ severské knihy o sloupech, při čemž Blumovy sloupy jsou naprosto identické se Serliovými. Zato přinesl Blum novinku, totiž to, že pomocí rozložení jednotlivých částí sloupu na zlomky ve vztahu k celku umožnil provést každý řád v libovolné výšce. Je možno si představit, jaký význam měly tyto zjednodušené vitruviánské proporční zákony pro praktické použití, pro oltářní nástavce, sloupové portály a štíty. Blum tedy nevděčí za svou popularitu nějakým uměleckým schopnostem, nýbrž tomu, že dovedl Serlioovu moudrost zjednodušit a uvést jako pravidlo. Jeho kniha o sloupech byla tak základním spisem zralého severského manýrismu.

Pokud jde o rozšíření Vitruviových, po případě Serliových myšlenek mimo Německo, uvádí Forssman Philiberta Delorma ve Francii, především jeho *L'architecture*, vydanou v Paříži roku 1567. Co jej odlišuje od Bluma, je pokus nekopírovat Serlia, nýbrž ho dále tvořivě rozvádět, a jeho nezávažný poměr k Vitruviu, k Serliu a k antice. V praxi je pak Delorme prvním architektem mimo Itálii, který použil klasických řádů jako výrazových prostředků. Dále se zmiňuje Forssman o Cornelisu Florisovi a Vredemanu de Vries v souvislosti s vitruviánismem v Antverpách.

II. kap. Manýristický ornament do 1570. — Přisvojením Vitruvia a vytvořením pravověrného vitruviánismu bylo dekorativní umění severského manýrismu nerozlučně spjato s antikou a renesancí. Vitruvius byl na severu klasicistní složkou. Nyní je však manýrismus charakterisován jako protiklasický. Přes nepopíratelné zakořenění v myšlenkách a ve formálním aparátu renesance vyvinulo manýristické umění současně také prostředky a cíle, které jsou diametrálně odlišné od klasického umění. Tyto dvě složky manýrismu nazývá Forssman v speciální oblasti dekorativního také vitruviánskou a antivitruviánskou. V souvislosti s tímto pozatkem sleduje dále vývoj manýristického ornamentu do roku 1570, a to na grotesce, rolverku — jediném ornamentu, který nebyl odvozen z antické předlohy, na objíženém ornamentu, akantu a mauresce.

III. kap. Manýristický vývoj vitruviánských myšlenek v předložkách do 1600. — Serlioovo působení mimo Itálii v době od 1570 do 1600 ještě zesílilo, jsouc podporováno četnými severskými napodobiteli. Zatím však získal italský manýrismus mladšího teoretika zcela jiného

charakteru: Giacomina Barozziho da Vignola. Systematičtější, ale také sušší a bez představivosti, byl Vignola vlastním dogmatikem manýristické architektury a dekorace v románských zemích. Ve svých *Regola delli cinque ordini d'Architettura* pojal Vignola nauku o sloupech jako praktickou učebnici. První používá důsledně modulu jako průběžné jednotky. Pomocí něho určuje celkovou výšku sloupu včetně postamentu a kladí. Všechny sloupy u Vignoly jsou stihlejší, což se shoduje s figurálním ideálem krásy manýrismu. Jako lidé na manýristických portrétech působí také Vignolovy sloupy vznesené a nezávazně. Charakter a význam jednotlivých řádů Vignola opomíjel. Celá látka je redukována na proporční systém. Přes tyto praktické výhody se Vignolova nauka v oblasti severského manýrismu nerozšířila. Teprve pozvolna během 17. století vytlačila u německých teoretiků charakteristické řády Serliovy. Forssman se při této příležitosti znovu zmiňuje o dvojí tváři manýrismu: Vignola byl manýrista, poněvadž byl suchý, racionalistický, systematický; severští následovníci Serliovi, jako např. Vredeman de Vries nebo Dietterlin, byli manýristé, poněvadž přikládali při vši znalosti systému svým sloupům iracionální významový obsah. Jak chladný formalismus, tak i hlubokomyšlná spekulace přísluší k protikladnému obrazu evropského manýrismu.

Dále se Forssman zabývá problémem smyslu, který mají sloupové řády v severském manýrismu vycházejícím ze Serlia. V první řadě šlo o další rozvádění lidských vlastností a charakterů sloupů. Je příznačné, že právě na severu měla největší ozvěnu epizoda o vzniku karyatid, uváděná Vitruviem celkem mimochodem. Již u Florise je možno pozorovat, jak byly nesoucí figury brzy manýristicky přetvořeny, tj. byl jim podložen jiný, nikoli vitruviánský smysl, nejčastěji ovšem křesťanský obsah. Odtud je možno rozeznat dvě skupiny nesoucích figur. Jedna navazuje na vitruviánskou legendu, druhá nabhazuje zajaté muže a ženy ctovními, nešťastní nebo jinými personifikacemi. Figurální podpěry, k nimž patřily na severu především karyatidy a ženské hermovky, byly přitom spíše formou přírodní než uměleckou. Toho manýrismus vědomě využíval. Představou živých podpěr obdržely tyto články cosi přechodného, statika byla stále ohrožena. Toto napětí bylo u hermovek ještě stupňováno sousedstvím horní poloviny těla a abstraktního dřiku. Vedle těchto podpěr, jež Forssman označuje za naturalistické, po případě surrealistické, existují i abstraktní hermovky. Zejména tento typ našel značné uplatnění na severu. — Pokud jde o zmíněný hlubší význam sloupových řádů, je pro jeho výklad významná série rytin Vredemana de Vries „*Theatrum Humanum*“, vydaná v Antverpách roku 1577. Jednotlivá, přesně vymezená údobí lidského života jsou uvedena ve vzájemný vztah. Tato myšlenka je typicky manýristická: hledanost, komplikovanost, přehnanost, ale také zajímavost, podnětnost, důkladnost. Podobnou spekulativní tendenci, tentokrát nábožensko-mytologického charakteru, je možno pozorovat u Wendla Dietterlina. V jeho *Architectura von Aussentheilung* dosáhl patrně manýrismu na tomto území vrcholu.

IV. kap. Manýristická složka v knihách o sloupových řádech a v předlohách 17. století. — Pro situaci v Německu během třicetileté války a po ní a pro marné úsilí o skutečnou architekturu jsou poučné spisy Josefa Furtenbacha. Zde se odráží mj. napětí, které existuje mezi převládající dekorativní zálibou a monumentálním stavebním úsilím, v jiných zemích již uskutečněným. Dekorativní složku současného umění představuje v první řadě boltcový ornament. Bylo-li označeno osvojení vitruviánského dogmatu a vytvoření zvláštního severského vitruvianismu jako hlavní snaha zralého manýrismu, je možno považovat naproti tomu sloh boltcového ornamentu za barokní vzpuru proti vitruviánské pravidelnosti a tektonickému racionalismu a knihy ozdob jako její vrchol. Nicméně vitruvianismus nebyl vážněji ořesen. Kolem poloviny 17. století sice dosáhl barokní dekorace především v Německu a ve skandinávských zemích svého největšího rozmachu, současně se však začal v celé Evropě uplatňovat francouzský vliv. V oblasti dekorace to znamenalo návrat k čisté nauce Vitruviově, jakousi vitruviánskou reakcí. Převahou tohoto vlivu se vytvořila v Německu zvláštní situace. Teoretické diskuse o architektuře byly vedeny totiž dvěma tábory: na jedné straně orientovaným

francouzsko-vitruviánský, na druhé straně smýšlejícím řemeslně, manýristicky. Tento stav se změnil s konečnou platností na konci 17. století, kdy na místo knih o sloupech nastoupily v Německu překlady italských a francouzských teoretiků a posléze rozsáhlé a rozvláčné knihy architektů německého vrcholného baroka. Nyní už nebyly diskuse záležitostí řemeslníků. Problémy přešly do rukou skutečných architektů nebo teoretiků.

Na konci práce je uveden seznam pramenů, kterých Forssman použil. Obnáší 116 položek a představuje většinu německých, italských, francouzských a nizozemských knih o architektuře.

Forssmanova publikace je velmi závažným přínosem k řešení složité otázky tzv. renesančního umění severně od Alp. Na rozdíl od ostatních pojednání, která se obírají touto problematikou, vychází z odlišného materiálu, totiž z dostupných knih o architektuře a ze vzorníků. Práce s tímto materiálem mu proto umožnila nové a značně přesné výsledky. Závažné poznatky přineslo v první řadě sledování změn ve spisech severských teoretiků, vycházející ze srovnání s naukou Vignolovou, po případě s naukami italských teoretiků, zejména Serlia a Vignoly. Ačkoli téměř všechny prameny a literatura k tomuto problému, uložené před válkou v Deutsche Bibliothek v Berlíně, byly zničeny, podařilo se Forssmanovi shromáždit příslušnou látku takřka v celém rozsahu. Z hlediska věcného přínosu v materiálové oblasti, po případě v dílčích poznatech teoretické povahy, nelze publikaci vytknout významnější nedostatky. Poněkud jinak je tomu však u závěrů obecné povahy. Především je Forssmanovo pojetí manýrismu na jedné straně příliš široké, na druhé straně příliš úzké. Forssman se domnívá, že všechno, co je na severu renesancí, souvisí s manýrismem. Vychází patrně ze skutečnosti, že na severu neexistuje v renesanci vrcholné období. Ačkoli je pravděpodobné, že v severské renesanci přechází raná fáze přímo — po případě po krátkém, slohově nevyjasněném mezidobí — do fáze pozdní, není možno považovat celou tzv. renesanční produkci mimo Itálii za manýristickou. Týká se to nejen raného, spíše přechodného období, ale také období pozdního, kam především spadá manýristické umění. Vedle vysloveně manýristických projevů tam totiž vzniká umění, které nemá znaky manýrismu, nebo alespoň ne v takové míře, aby je bylo možno pod něj zahrnout. I v případě, že by nemanýristické umění nepřicházelo v úvahu, bylo by nutno alespoň odlišit nizozemsky orientovaný proud od proudu vycházejícího z Itálie. Forssman se však o existenci italského proudu manýrismu v podstatě nezmiňuje. Jak by však ukázaly četné příklady zvláště z oblasti architektury, je italský zaměřený manýrismus na severu značně silný a mimo to patří jeho práce k vrcholům severské renesance. Týká se to v první řadě Rakouska a českých zemí, jejichž renesanční umění má patrně vůbec z celé severské oblasti z pochopitelných důvodů „nejitalstější“ charakter. Toto v podstatě jednotné vidění umění 16. a počátku 17. století umožnilo autorovi též pokládat manýrismus za samostatný sloh a rozeznávat dokonce jeho ranou, zralou a pozdní fázi. Je ovšem otázka, co Forssman pokládá za „severské umění“ a „severskou renesanci“. Jak naznačuje v úvodě, je si vědom problematickosti těchto pojmů, avšak neřeší ji. Nicméně by bývalo správné, kdyby se pokusil oba pojmy úžeji vymezit, tím spíše, že práce je zásadním příspěvkem k osvětlení složitých dějin renesance severně od Alp a že došla k zcela určitým výsledkům. Jak se zdá, je Forssmanovo pojetí tohoto převážně geografického termínu omezeno v první řadě na Německo, po případě Nizozemí. Závěry, k nimž práce dospěla, by na to alespoň ukazovaly. Je možno je totiž použít především v oblasti německého umění, méně již u umění české a rakouské oblasti, která se od umění německého liší nejedním podstatným rysem.

Pochybné je rovněž Forssmanovo zdůrazňování symbolického významu sloupových řádů v severském umění. Je nesporné, že metafyzický smysl sloupů hrál právě na severu, zaměřením více výrazově, významnou úlohu. Přesto je při nejmenším přehnané tvrzení, že tam, kde sloupy měly nosnou funkci, byly jaksi odbyty, byly hrubé, zatím co na místech, kde funkčně nebyly nutné, tj. kde byly projevem hodnosti (Forssman uvádí mj. průčelí, štíty,

portály, arkýře!), jim byla věnována péče. Forssman tu přehlíží jednu podstatnou vlastnost architekta či stavitele severské renesance, totiž jeho nepřilíh velkou schopnost jemného struktivního citění a jeho nejistotu v použití článků, které mu byly zatím cizí. Postup severského umělce zde byl dosti primitivní, stavěl proti břemeni solidní hmotu, nikoli výsledky racionální úvahy o jejich vlastnostech a přesný matematický výpočet, nehledě ovšem k možnosti nepochopení předlohy, což však Forssman nepřipouští. Navíc k tomu zejména v italsky orientovaném proudu manýrismu přistupovala ta okolnost, že manýristická architektura znamenala v rámci renesančního formálního aparátu největší zvládnutí struktivních problémů a ovšem i extrémní formální důkazy o tomto vztahu.

Co konečně postrádá historik umění ve Forssmanově práci, je pokus o periodisaci manýrismu. Ačkoli autor pokládá manýrismus za sloh a ačkoli shromáždil množství nových poznatků, omezil se pouze v oblasti německé architektury na zjištění, třebaže nepochybně správné, že rané baroko v Německu v podstatě neexistuje.

Tato problematická místa nebo zjevné nedostatky Forssmanovy publikace však nemohou snížit její vysokou a objevnou hodnotu. Jsou ostatně do jisté míry vysvětlitelné novostí přístupu k látce, který v mnohém neměl na co navázat.

Zdeněk Kudělka.

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 17 (1956). Vydal Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes ve Vídni. (Referát o předchozích ročnících viz Sborník prací FFBU VI, 1957, ř. F, č. 1.)

Poněvadž jde o časopis u nás nesnadno dostupný, uvádím obsah svazku v úplnosti: *E. Frodl—Kraft*, Architektur im Abbild, ihre Spiegelung in der Glasmalerei; *G. Schmidt*, Der Codex 370 der Wiener Nationalbibliothek; *R. Wagner—Rieger*, Die Piaristenkirche in Wien; *H. Haselberger—Blaha*, Die Triumphtore Fischers von Erlach; *H. Aurenhammer*, Ikonographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens; *I. Williams Gregg*, Der Grundriss des ehemaligen Palais Althan in der Rossau (Wien); *F. Windisch-Graetz*, Urkunden zur Geschichte des Palais Bathyány—Schönborn in Wien.

Jak je patrné již z obsahu, přináší i tento ročník významného uměleckohistorického časopisu statí, které se přímo dotýkají předmětu české uměnovědy. Jde především o *Schmidtův* článek obírající se iluminovaným rukopisem z doby po roce 1358, chovaným ve vídeňské Národní knihovně. Tento rukopis, zvaný „*liber depictus*“ a pocházející původně z kláštera minoritů v Českém Krumlově, je naší medievalistické historiografii umění dobře znám. Zmiňuje se o něm např. již v roce 1896 J. Neuwirth (*Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein*, Prag, s. 62), později jej publikoval M. Dvořák, H. Cornell, A. Matějček, A. Stange a další. Nicméně Schmidtova stať, navazující na výsledky učiněné autorem již dříve (*Mitteilungen d. Gesellschaft f. vergleichende Kunstforschung VI, 1954*), je prvním zevrubným monografickým zpracováním kodexů, a to zejména z hlediska jeho uměleckohistorického zhodnocení. Autor zde dochází po dosti podrobném srovnání s českými a rakouskými iluminacemi a nástěnnými malbami z téže slohové vrstvy k těmto závěrům: nikoli prvořadá výzdoba kodexu je dílem tří nesporně kvalitních umělců, kteří v práci vycházeli patrně z českých nástěnných maleb patřícího desetiletí 14. století. Ve srovnání s výsledky starší literatury zdůrazňuje Schmidt český charakter iluminací, který souvisí s rychlým vymaněním českého malířství z vlivu rakouského umění na počátku století a projevuje se sklonem k monumentálnějšímu duchovnímu realismu. — Dalším pojednáním, které spadá do okruhu zájmů české historie umění, je studie *Wagnerové-Riegrové*. Vývojový význam piaristického kostela Maria Treu ve Vídni pro rakouskou a českou barokní architekturu je znám, zejména zásluhou B. Grimschitze a O. Stefana. Nejasná je však otázka projektanta kostela. Autorčin článek je věnován především tomuto problému. Nejdříve objasňuje jakousi prehistorii stavby. Jak totiž ukázaly plány nedávno