

Slavíček, Lubomír

Neznámé kresby Michelangela Unterbergera a Franze Xavera Wagenschöna

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1996, vol. 45, iss. F40, pp. [103]-120

ISBN 80-210-1568-3

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110911>

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.

MATERIÁLY — SHORTER NOTICES

LUBOMÍR SLAVÍČEK

NEZNÁMÉ KRESBY MICHELANGELA UNTERBERGERA A FRANZE XAVERA WAGENSCHÖNA.

K deziderátům postupného zpracovávání rakouského vrcholně barokního umění bezesporu patří i nutnost soustředěnějšího průzkumu tehdejší kreslířské produkce. Navzdory zásadnímu postavení, které kresbě v tvůrčím procesu tehdejších umělců připadlo, nemáme — s výjimkou standardní, nicméně již sedmdesát let staré studie Karla Garzarolliho-Thurnlackha a monografie o kresbě 17. století — k dispozici žádné souhrnné zpracování rakouské kresby vrcholného a pozdního baroka. A je víc než symptomatické, že v recentní publikaci, shrnující poznatky o barokním umění v Rakousku, je právě kresbě a grafice věnována nejmenší pozornost.¹

Jedním z důvodů absence moderního monografického pojednání o tvorbě rakouských kreslířů a grafiků, je neuspokojivá znalost dochovaného materiálu. Až na malé výjimky totiž dosud nemáme k dispozici vědecké katalogy předních grafických sbírek, chovající ve svých fondech ucelené soubory kreseb rakouských umělců.² Tento nedostatek se daří odstraňovat jen pozvolna, především postupným zveřejňováním výběru nejzávažnějších kreseb rakouského původu z fondů některých evropských a amerických, veřejných i soukromých sbírek. Cenné příspěvky k poznání nevyčerpatelného materiálu rakouské barokní kresby přinesla zejména v posledních letech řada výstav a na ně navazující publikace.³

¹ K. Garzarolli-Thurnlackh, *Die barocke Handzeichnung in Österreich*. Wien 1927; G. Aurenhammer, *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich*. Wien 1958; H. Schmidhuber, *Handzeichnung*. In: G. Brucher (ed.), *Die Kunst des Barock in Österreich*. Salzburg 1994, s. 369–374.

² E. Bock, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die deutschen Meister: Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*. 1–2. Berlin 1921; H. Tietze, E. Tietze-Conrat, O. Benesch, K. Garzarolli-Thurnlackh (edd.), *Beschreibendes Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. IV. Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus*. Wien 1933; M. Heffels, *Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts. Kataloge des Germanisches Nationalmuseums Nürnberg. Die deutsche Handzeichnungen*. Nürnberg 1969.

³ Srov. zejména K. Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnung des 18. Jahrhundert*.

Zásadní místo při prohlubování našich vědomostí připadlo také monografiím výrazných uměleckých osobností rakouské barokní malby, například Petera Strudela, Martina Altomonte, Johanna Michaela Rottmayra, Daniela Grana, Paula Trogera, Michelangela Unterbergera, Franze Antona Maulbertsche, Franze Caspara Sambacha, Franze Sigrista nebo Johanna Martina Schmidta, zv. Kremferschmidta. V případě některých z nich byla nadto zvláštní pozornost věnována samostatnému zpracování jejich kreslířského díla nebo alespoň postižení jeho základního slohového charakteru.⁴

Zásluhou tradičního sběratelského zájmu je rakouská barokní kresba reprezentativním způsobem zastoupena také v grafických sbírkách muzejních institucí v Čechách a na Moravě, zejména v Národní galerii v Praze a v brněnské Moravské galerii. V obou těchto souborech patří jak svým počtem, tak zejména

Budapest 1980; Eadem, *Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der schönen Künste in Budapest*. Salzburg 1981; D. Šelest, Kat. *Zachidnoevropejskij risunok XVI-XVIII. stolit iz zbirk Lvova*. Lvov 1982, s. 5–26, č. kat. 1–102; R. Biedermann, Kat. *Meisterwerke des deutschen Barock. Aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg*. Augsburg 1987; Th. DaCosta Kaufmann, Kat. *Central European Drawings 1680–1800. A Selection from American Collection*. Princeton 1989; D. Schelest, Kat. *Maulpertsch in Lemberg. Ölskizzen und Zeichnungen österreichischer Barockmaler aus dem Legat des k. k. Majors Karl Kühnl (1818–1872) in den Sammlungen der ukrainischen Akademie der Wissenschaften und aus der Lemberger Gemäldegalerie*. Salzburg 1990; P. Prange, Österreichische Handzeichnungen des Barock aus der Sammlung Artaria. In: *Barockberichte* (Meisterzeichnungen österreichischer Barockmaler aus der Sammlung Artaria. Begleitheft und Katalog zur Ausstellung im Salzburger Barockmuseum) 4, 1991, s. 131–148.

⁴ Srov. zejména K. Garzarolli-Thurnlackh, *Das graphische Werk Martin Johann Schmidts (Kremser Schmidts) 1718–1801*. Zürich-Wien-Leipzig 1925; Z. Drobná, Kresby Josefa Winterhaldera v Obrazárně Zemského moravského muzea v Brně. *Památky archeologické* XXXII, 1946, s. 109–123; E. Knab, Daniel Knab als Zeichner. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XV, 1953, s. 145–172; K. Garas, Les dessins de Johann Bergl en Hongrie. *Bulletin du Musée national hongrois des Beaux-Arts* 12, 1958, s. 54–62; E. Knab, Über den Zeichenstil und einige Zeichnungen Paul Troger. *Albertina Studien* I, 1963, s. 21–36; Ch. Wolf, Paul Troger, Zeichnungen und Graphik. Diss. Wien 1971; E. A. Maser, Disegni inediti di Johann Michael Rottmayr. *Monumenta Bergomensia* XXX. Bergamo 1971; P. Preiss, Franz Karl Palko als Zeichner. *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 45, 1975, s. 63–108; J. Kronbichler, Die Zeichnungen Michael Angelo Unterberger. *Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum* 60, 1980, s. 107–153; R. Feuchtmüller, Kat. *Zeichnungen des Martin Johann Schmidt genannt Kremser Schmidt aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum in Wien und aus eigenen Beständen*. Salzburg 1982; A. Jávora, Kat. *Kracker János Lukács 1717–1779*. Budapest 1979, s. 22–24, č. kat. 20–55; Eadem, Kracker bécsbene 1719–1744/46. *Művészettörténeti Értesítő* 32, 1984, s. 197–211; Eadem, in: G. Galavics (ed.), Kat. *Baroque Art in Central-Europe. Crossroads*. Budapest 1993, s. 240–244, č. kat. 65–75; B. Matsche-von Wicht, Neue Funde zum zeichnerischen Werk von Franz Sigrist und Johann Wenzel Bergl. *Acta historiae artium* XXXIV, 1989, 183–190; L. Slavíček, Franz Xaver Wagenschön, „Pictor Viennensis, Austriae Discipulis P. P. Rubenius“ — Copia und Imitatio in seinem graphischen Werk. *Barockberichte* 11/12, Salzburg 1995, s. 435–446; Idem, Skici a kresby v díle Felixe Ivo Leichera. (Několik poznámek a nových určení). In: V. Vlnas, T. Sekyrka (edd.), *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin kultury a umění k sedmdesátým narozeninám Pavla Preisse*. Praha 1996 (v tisku).

NEZNÁMÉ KRESBY MICHELANGELA UNTERBERGERA
A FRANZE XAVERA WAGENSCHÖNA.

svým uměleckohistorickým významem k nejucelenějším a současně také nej-
kvalitnějším celkům. Menší konvoluty, případně solitérní barokní kresby rakou-
ské proveniencie nacházíme ještě v dalších galeriích a muzeích — v Památníku
národního písemnictví v Praze, v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu či ve
Slezském zemském muzeu v Opavě. I přes značný odborný zájem, který je
v poslední době věnován jejich zpracování,⁵ lze oprávněně předpokládat, že se
v těchto, a zřejmě i dalších českých a moravských sbírkách (a archivech ?), na-
cházejí prozatím nerozpoznané, respektive nesprávně určené ukázky kreslířské
tvorby rakouských umělců vrcholného baroka. Tento předpoklad potvrzuje
i několik drobných atribučních zjištění, které jsou výsledkem další probírky
fondu rakouské kresby Moravské galerie v Brně, pozoruhodné zejména přítom-
ností většího počtu kreseb obou hlavních protagonistů rakouského malířství
pozdního baroka, Paula Trogera a Franze Antona Maulbertsche, stejně jako
umělců patřících k jejich okruhům; především sochaře a Trogerova přítele Jose-
fa Winterhaldera st. a jeho synovce, Maulbertschova žáka, spolupracovníka
a následovníka, Josefa Winterhaldera ml.⁶

Na rozdíl od Paula Trogera nebylo kreslířské dílo jeho vrstevníka a uměle-
ckého souputníka Michelangela Unterbergera (1695–1758) v grafické sbírce
Moravské galerie dosud zastoupeno. S výjimečnou kolekcí kreseb starých mistrů,
jež je výslednicí sběratelského zaujetí Arnolda Skutezkého, se v roce 1938
její součástí sice stala kresba představující sv. Františka z Assisi, tradičně spo-
jovaná s Unterbergerovým jménem, tu však ze soupisu jeho kreslířského oevru
přesvědčivě vyřadil Johann Kronbichler.⁷ Tento badatel, věnující svůj soustře-
děný zájem dílu Michelangela Unterbergera, se zasloužil nejen o podstatné roz-
šíření poznatků o jeho umělecké činnosti, ale především o skutečnou uměleckou
rehabilitaci malířova díla. Konkluze jeho bádání přesvědčivě doložily místo
a roli, které Unterbergerovi v kontextu rakouské pozdně barokní malby přísluší.
Jako vlivný profesor malby a také jako rektor vídeňské malířské akademie, se po
jejím znovuotevření v roce 1751 stal spolu s Paulem Trogerem její vůdčí osob-
ností a nepochybně svým podílem přispěl ke zrození osobitého výtvarného pro-
jevu vídeňského akademického okruhu.⁸ Při svém výzkumu věnoval Kronbi-

⁵ J. Kroupa, *Kat. Rakouská a moravská kresba 18. století*. Brno 1985; Idem, *Rakouská kresba 18. století. Bulletin Moravské galerie v Brně* 40, 1986, s. 75; V. Kratinová, *Kat. Barock in Mähren*. Wien 1988; P. Preiss, *Rakouská kresba 18. století. Vybraná díla z českých a moravských sbírek*. Praha 1996.

⁶ W. Aschenbrenner, G. Schweighofer, *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg 1965, s. 129–153; J. Kroupa (cit. v pozn. 5), s. 4–5, s. 8, č. kat. 16–25, s. 8–10, č. kat. 29–36, s. 12, č. kat. 52, 53, s. 12–14, č. kat. 55–61; Z. Drobná (cit. v pozn. 4), s. 109–123; M. Stehlík, *Sochařské kresby Josefa Winterhaldera staršího a Ondřeje Schweigla. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 30–31, 1986–1987, s. 73–76.

⁷ Inv. č. B 2596 (získáno 1938 ze sbírky Arnolda Skutezkého), lavírovaná perokresba, 258 x 194 mm; srov. J. Kronbichler, *Michel Angelo Unterberger (1695–1758)*. Diss. Wien 1976, s. 255.

⁸ J. Kronbichler (cit. v pozn. 7), *passim*; J. Kronbichler (cit. v pozn. 4), s. 107–153; J. Kron-

chler značnou pozornost také zevrubnému zmapování umělcova grafického díla, přičemž jeho nová atribuční zjištění a obzvláště výstižná slohová charakteristika představují spolehlivé východisko pro další rozšiřování Unterbergerova kreslířského díla.⁹ Shrnutím dlouholetého badatelského úsilí Johanna Kronbichlera se stala monografie z roku 1995, která — pokud jde o grafické dílo — registruje celkem 64 malířových kreseb. Skutečnost, že záhy po svém zveřejnění byl tento katalog dosud známých kreseb Michelangela Unterbergera obohacen několika novými připsáními,¹⁰ názorně dokládá, že soupis není zdaleka konečný, a že ho v budoucnosti bude možno ještě dále doplňovat; a to zejména o kresby, které se ve veřejných a soukromých sbírkách ukrývají pod nesprávnými atribucemi. Ukazuje to i případ dosud nepublikované lavírované perokresby z Moravské galerie v Brně (obr. 1), která byla při své nedávné akvizici určena jako práce brněnského malíře Jana Jiřího Etgense.¹¹ Jde o kreslířský návrh, snad smluvní modello, k prozatím neznámému oltářnímu obrazu, jehož námětem je legendární výjev stigmatizace sv. Františka z Assisi. V malířském díle Michelangela Unterbergera známe prozatím jediné zpracování tohoto tématu, a to na obraze, který malíř vytvořil v rámci větší zakázky kolem roku 1745 pro boční oltář jezuitského kostela sv. Leopolda ve Vídeňském Novém Městě. K této kompozici se dochovaly oba základní předstupně, kterými si Unterberger obvykle připravoval definitivní verzi obrazu — lavírovaná kresba perem v Innsbrucku, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (inv. č. T 779), a olejová skica v tyrolské soukromé sbírce.¹²

Pro kreslířský projev Michelangela Unterbergera ze čtyřicátých a padesátých let je příznačné souběžné využívání dvou základních typů kresby — čistě obrysové kresby tužkou nebo perem, a ve svém účinu malířstějšší techniky lavírované perokresby. Povahu umělcových kreseb tohoto období a podstatné rysy jeho kreslířské techniky výstižně charakterizoval Johann Kronbichler: *„die reinen Strichzeichnungen sind zwar etwas freier und schwungvoller hingesetzt als die lavierten Zeichnungen, aber es kann kein wesentlicher Unterschied festgestellt werden. Die lavierten Zeichnungen vermitteln allerdings eine viel größere Formklarheit. Zur Art der Lavierung bei Unterberger ist zu vermerken, daß sie fast immer streng der Strichführung folgt und die Konturlinien kaum überschreitet. Die graue Lavierung weist jeweils verschiedene Intensitätsgrade von hellen*

bichler, *Kat. Michael Angelo Unterberger 1695–1758*. Salzburg 1995 (zde uvedena podrobná bibliografie). Srov. též F. Gutsch, *Michel Angelo Unterberger in den Akten der Akademie*. In: *Michel Angelo Unterberger in seiner Zeit*. Wien 1992, s. 55–84.

⁹ Ve světle těchto poznatků a závěrů již neobstojí ještě nedávno tradovaný názor, podle něhož „*Michelangelo Unterberger ist als Zeichner bislang nur schwer faßbar*“; srov. R. Biedermann (cit. v pozn. 3), s. 386.

¹⁰ K. Garas, *Michelangelo Unterberger und die Mitglieder der Wiener Kunstakademie in Ungarn*. *Barockberichte* 11/12, 1995, s. 455–456, obr. s. 458.

¹¹ Inv. č. B 10678 (získáno 1976 nákupem z antikvariátu v Praze, Karlova ul.), lavírovaná kresba perem, vysvětlená bělobou, šedomodrý papír, 263 x 111 mm; dosud nepublikováno.

¹² J. Kronbichler 1995 (cit. v pozn. 8), s. 110, 112, s. 200, č. kat. G 48, obr. 214, G 49, obr. 115, s. 243, č. kat. Z 51, obr. 114.

*Grau bis zu Schwarz reichen; bei vielen Blättern kommt noch Weißhöhung dazu. Diese sehr differenzierte Art des Lavierens in Verbindung mit Weißhöhung trägt vor allem zur plastischen Gestaltung der einzelnen Figuren bei und vermittelt durch die Angabe von Licht und Schatten auch eine ziemlich klare Raumvorstellung vom geplanten Bild. Das graublau Papier und die klare Rahmenzeichnung tragen außerdem noch dazu bei, daß manche dieser lavierten Blätter gemalten Grissaille-Bildchen gleichen.*¹³ Vynikající ukázkou zvládnutí všech fines techniky lavírované perokresby je kupříkladu přípravná kresba k oltářnímu obrazu *Sv. Jan Nepomucký uctívající kříž* v Innsbrucku, Ferdinandum (inv. č. T 731).¹⁴ Nově určená brněnská kresba *Stigmatizace sv. Františka* se svým stylem i technickým provedením včleňuje do skupiny kresebných návrhů k oltářním kompozicím, jejichž vznik spadá do doby kolem 1750. Rovněž v ní umělec mohl uplatnit jistě vedenou obrysovou linii, pomocí níž definuje kontury světčova roucha, ostře zalamovaného ve velkých plochách, jeho profilovou hlavu a anatomické detaily bosých nohou a rozpjatých rukou. Technika lavírování a vysvětlování bělobou, stejně jako symptomatické použití barevného, šedomodře zabarveného papíru, dodávají i tomuto kreslířskému návrhu výrazně malířské kvality.

Na rozdíl od zpracování scény světčovy stigmatizace v oltářním obraze určeném pro jezuity ve Vídeňském Novém Městě je inscenace výjevu na brněnském návrhu odlišná. V prvním případě malíř znázornil světce, klečícího v extatickém vytržení na hoře Alverna, s tváří obrácenou k divákovi. Světčovo hluboce zakloněné tělo podpírá anděl a andílek, a pohybovou dynamiku podtrhuje gesto široce rozpjatých rukou se stigmaty. Kompoziční a ikonografické řešení obrazu nepochybně kombinuje od středověku obvyklý výjev světčovy stigmatizace s novým barokním ikonografickým typem, zobrazujícím vkleče zemdleného světce, kterého — stejně jako na barokních znázorněních Kristovy úzkosti na hoře Olivetské — podepírá anděl. Původcem této inovace byl nespíše Carravaggio a sv. František byl v podobných zobrazeních nesporně pojímán jako *imitator Christi*.¹⁵ Výrazně výškový formát neznámého obrazu, k jehož realizaci se Unterberger připravoval pomocí brněnské kresby, si naproti tomu vynutil eliminaci všech asistujících postav (nejen dvojice andělských zjevů, ale i řádového bratra, který se v souladu s ikonografickou tradicí objevuje na uvedeném oltářním obraze

¹³ J. Kronbichler (cit. v pozn. 4), s. 129. K úloze kresby v tvůrčím procesu M. Unterbergera srov. též J. Kronbichler (cit. v pozn. 7), s. 152–155.

¹⁴ J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 122, s. 238, č. kat. Z 22, obr. 125.

¹⁵ P. Askew, *The Angelic Consolation of the St. Francis in Post-Tridentine Italian Painting. The Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes* 32, 1969, s. 284–294. K ikonografii sv. Františka z Assisi dále srov. zejména K. Künstele, *Ikongraphie der Heiligen*. Freiburg i. B. 1926, s. 248–250; G. van 's-Hertogenbosch, in: *Lexikon der christlichen Ikongraphie* 6, 1974, sl. 295–301 (zde uvedena podrobná bibliografie); D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. London 1971, s. 42–43; P. Askew, op. cit., s. 280–306.

v pozadí). Hlavní malířova pozornost je soustředěna na monumentálně koncipovanou postavu klečícího světce, zobrazeného v profilu s rozpraženými rukama, zakloněným tělem a hlavou vzhlížející s extatickým pohledem ke Kristu na kříži, který se zjevuje mezi křídly serafů v ozářené průrvě nebes. V kompozičním uspořádání brněnského návrhu, stejně jako v typice profilové hlavy ústředního františkánského světce, nacházíme styčné body se známým oltářním obrazem téhož námětu, který v roce 1719 namaloval pro kostel Stimmate di S. Francesco v Římě slavný a obdivovaný Francesco Trevisani.¹⁶ Podobu tohoto díla mohl Unterberger, který velmi citlivě reagoval na nejrůznější podněty staršího a soudobého italského malířství (mj. na dílo bratří Carracciů, Antonia Balestry, Antonia Bellucciho, Giovannioho Battisty Piazzetty ad.), znát jak z autopsie, tak případně z grafického přepisu Giovannioho Battisty Sintese. Pravděpodobnost tohoto inspiračního zdroje ještě zvyšuje zjištění, že Unterbergerova poměrně častá ztvárnění scény *Vidění sv. Antonína Paduánského* vycházejí nejspíše rovněž z Trevisaného příkladu, a sice z obrazu, který je rovněž součástí malířské výzdoby oltářů ve stejném římském kostele Stimmate di S. Francesco.¹⁷

Líčení vizionářského vytržení a extaze světců patřilo k poměrně častým ikonografickým úkolům, které Michelangelo Unterberger ve svých oltářních obrazech opakovaně řešil. Do téhož tematického okruhu patří mimo jiné kompozice *Kristus na hoře Olivetské* ve farním kostele sv. Michaela v Pulkau (kolem 1740), v níž použil obdobné pohybové akce a vazby mezi ústředními postavami jako na obraze *Stigmatizace sv. Františka z Assisi* ve Vídeňském Novém Městě,¹⁸ či v obrazech jejichž námětem je *Kající se Maří Magdaléna* (rovněž ve Vídeňském Novém Městě) nebo *Vidění sv. Terezie* (Brixen, Institut Anglických pannen, 1745/1750; Innsbruck-Wilten, bazilika, kolem 1756).¹⁹

Soupis Unterbergerových kreseb obohacuje ještě další zcela nepochybné dílo, tematicky čerpající rovněž z františkánské ikonografie. Dnes nezvěstnou kresbu *Sv. František uctívající kříž* zaznamenal v roce 1916 Leo Planiscig ve známé vídeňské sbírce Ludwiga Zatzky (*obr. 2*), aby ji na základě srovnání s kresbami v Janově, Palazzo Bianco připsal významnému janovskému malíři časného baroka Bernardu Strozsimu.²⁰ I když v případě Michelangela Unterbergera nelze

¹⁶ Srov. F. R. DiFederigo, *Francesco Trevisani. Eighteenth Century Painter in Rom. A Catalogue Raisonné*. Washington 1977, s. 73, č. kat. P 4, obr. 99; J. Neumann, *Francesco Trevisani v Čechách. Žamberský obraz a jeho autor*. Vysoké Mýto-Žamberk 1979, s. 27, obr. 9. Ve sbírkách valdštejnské obrazárny v Praze a později v Duchcově, v níž byl svým obrazem *Sv. Antonín Paduánský* patrně zastoupen i M. Unterberger, se k výrazné hlavě světce dochovala studie, která je dnes v pražské Národní galerii (inv. č. O 10059).

¹⁷ Srov. F. R. DiFederigo (cit. v pozn. 16), s. 61, č. kat. P 80, obr. 66. — Trevisaného příklad zapůsobil i na P. Trogera; srov. W. Aschenbrenner, G. Schweighofer (cit. v pozn. 6), s. 102.

¹⁸ J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 196, č. kat. G 35, obr. 222.

¹⁹ J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 110–116, s. 201, č. kat. G 56, obr. 111, s. 206, č. kat. G 78, obr. 112, s. 216, č. kat. G 130, obr. 113.

²⁰ 1916 sbírka Ludwig Zatzka, Vídeň (Lugt 2672), lavírovaná kresba perem, šedomodrý papír 228 x 140 mm. Srov. L. Planiscig, *Handzeichnungen alter Meister. Aus der Sammlung des*

jen na základě kreslířského rukopisu bezpečně datovat vznik kreseb, u nichž neznáme výslednou realizaci, je velmi pravděpodobné, že i v tomto případě šlo o ukázkou malířova pozdního kreslířského díla. Svědčí o tom srovnání s obdobně koncipovanými návrhy k datovaným oltářním obrazům z přelomu čtyřicátých a padesátých let, zejména komparace s kreslířským modellem *Zázrak sv. Ladislava* v Innsbrucku, Ferdinandeum (inv. č. T 736) k oltářnímu obrazu v sedmihradském Tirgu-Mureș (kolem 1750) nebo s jiným innsbruckým návrhem (inv. č. T 733) k oltářnímu plátnu *Největější Trojice* pro vídeňský dóm sv. Štěpána z roku 1751.²¹ Oproti pevné, kompaktní obrysové linii brněnské kresby se *Stigmatizací sv. Františka z Assisi*, je pro kreslířské provedení návrhu ze Zatzkovy sbírky (a podobných kresebných náčrtů) příznačné volnější vedení čáry v kratších tazích s minimální vnitřní kresbou, přičemž v partiích tváří a rukou se kreslířský rukopis ještě více rozvolňuje. Charakteristickým rysem je i způsob jakým Unterberger pomocí úsporných tahů pera naznačuje prostředí, ve kterém se legendární scéna odehrává (strom v pozadí, kamenný blok, na němž spočívají světcovy atributy nebo shluk oblaků). Téměř identický projev, využívající skicovitě rozechvělý duktus obrysové, dovnitř zalamované linie, vyplněné lehkým lavírováním, použil umělec i v řadě dalších svých kreseb, jejichž vznik lze opět — s určitou dávkou pravděpodobnosti — vročit do doby kolem roku 1750. Obzvláště nápadné jsou souvislosti s další innsbruckou kresbou (inv. č. T 730), která patří k většímu konvolutu přípravných záznamů, v nichž Unterberger, snad v souvislosti s přípravou oltářního obrazu v poutním kostele Maria Schutz am Semmering, ověřoval různé kompoziční varianty zobrazení *Sv. Jan Nepomucký adorující kříž*.²² Ke značné příbuznosti obou kreseb nesporně přispívá nejen jejich blízká ikonografie a z ní vyplývající obdobné výrazové vyznění zobrazených výjevů, ale taktéž téměř shodné typy poloprofilů obou světců. Důvod vzniku přípravné kresby z někdejší Zatzkovy sbírky se prozatím nepodařilo zjistit; pravoúhlá forma jednoduchého orámování však nasvědčuje, že spíše než namalování oltářního obrazu předcházela vytvoření závěsného obrazu menšího formátu.²³ Snad šlo variantní řešení obrazu, zpracovávajícího ikonografii zaklada-

Herm Stadtrat Ludwig Zatzka-Wien. *Der Cicerone* VIII, 1916, s. 349, obr 8 (připsáno Bernardu Strozsimu). Planiscigovo stručné zdůvodnění atribuce Strozsimu mimochodem dobře vystihuje charakter Unterbergerova kreslířského projevu: „die zitterige Strichführung, die Behandlung der Engelsköpfe, die von Himmel auf den betenden Heiligen herabschauen, endlich dessen Füße mit den charakteristisch gekrümmten Zehen“.

21 J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 138, s. 214, č. kat. G 118, s. 240, č. kat. 36, obr. 145, s. 116, s. 238, č. kat. Z 24, obr. 117; K. Garas (cit. v pozn. 10), s. 454, obr. s. 456 a 457.

22 J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 238, č. kat. Z 21, obr. 124. K oltářním obrazům se svatojánskou tematikou srov. *ibidem*, s. 121–125. Na stejném místě J. Kronbichler upozorňuje na proměnlivost Unterbergerova kreslířského projevu v přímé závislosti na jednotlivých fázích přípravné práce.

23 Srov. J. Kronbichler (cit. v pozn. 4), s. 137. Také u této kresby lze uvažovat o ovlivnění dílem F. Trevisaniho, jmenovitě obrazem, který je dnes v Drážďanech, Staatliche Sammlungen-Gemäldegalerie Alte Meister, srov. F. R. DiFederigo (cit. v pozn. 16), s. 64, č. kat. 87, obr. 72.

tele řádu menších bratří, k němuž se v bohatém konvolutu malířových kreseb, který se do sbírek Zemského muzea Ferdinandeum v Innsbrucku dostal z malířovy pozůstalosti, dochoval kreslířský záznam (inv. č. T 780). Jeho námětem je v potridentském barokním umění častý a oblíbený námět světcovy hudební inspirace — *Sv. František z Assisi s hudoucím andělem*.²⁴

Ve sbírkách Moravské galerie můžeme určit ještě jednu kresbu (*obr. 3*), která má jistou souvislost s Unterbergerovým dílem, jmenovitě s jeho dekorativními malbami s profánní tematikou, vytvořenými někdy mezi 1750–1758 pro dvě místnosti (tzv. Franz-Karl-Appartement) císařského zámku v Schönbrunnu.²⁵ Vedle pěti nesporných supraport Michelangela Unterbergera se při výzdobě těchto prostor uplatnila ještě jedna, slohově příbuzná, která je nepochybně dílem umělce z jeho bezprostřední blízkosti, snad některého z malířových žáků na vídeňské akademii či jeho blízkých spolupracovníků. Johann Kronbichler v této souvislosti — nejspíše oprávněně, byť s jistou výhradou — vyslovil jméno absolventa malířské akademie Franze Zollera, u něhož máme prozatím doloženu spolupráci hlavně s Paulem Trogerem. Brněnská kresba, v inventáři dosud na základě staršího atribučního názoru Karla Garzarolliho-Thumlacka pokládána za Trogerův výtvar, se zcela nepochybně vztahuje právě k této supraportě.²⁶ Vzhledem k charakteru kresby, která postrádá spontaneitu provedení a rukopisnou jistotu, lze konstatovat, že nejde o přípravnou kresbu, ale mnohem pravděpodobněji o dodatečný kreslířský záznam podle již hotového obrazu, respektive jeho kreslířského návrhu. Způsob provedení této kopie neodpovídá kresbám Michelangela Unterbergera, zvláště stylu pětice jeho kresebných návrhů, vztahujících se k schönbrunnské zakázce, jež se dochovaly v innsbruckém muzeu.²⁷ Zato nese kreslířský záznam výraznou a nepřehlédnutelnou stopu ovlivnění grafickým projevem bezpochyby nejvlivnější osobnosti vídeňského akademického okruhu, Paula Trogera, který se kolem 1750 stal pro převažující část posluchačů akademie závazným vzorem k následování a napodobování. V Trogerově kreslířském díle nacházíme početnou skupinu bravurních, pečlivě provedených kreseb, které se svým rukopisem, především použitím paralelních a křížových šrafů, vědomě přibližují technice rytiny. Podobné kresby ovšem nevznikaly jen ve vztahu ke grafickým listům, jako jejich bezprostřední předlohy pro reprodukční

²⁴ J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 243, č. kat. Z 52, obr. 255.

²⁵ J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 154–155, obr. 180. K celé zakázce vytvořené na objednávku císařského dvora a k obdobným pracím, jejichž nedávná identifikace výrazně obohatila malířovu tvorbu o novou polohu, srov. J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 154–163, obr. 171–189.

²⁶ Inv. č. B 77, perokresba, papír 167 x 211 mm (získáno již v 19. století; provenience není známá). V inventáři Moravské galerie Brno zřejmě na základě určení (poznámka na paspartě) K. Garzarolli-Thumlackha připsáno P. Trogerovi. Dosud nepublikováno; není uvedeno u W. Aschenbrenner, K. Schweighofera (cit. v pozn. 2), s. 129–130, kde je zveřejněna většina Trogerových nebo Trogerovi připsovaných kreseb ze sbírek Moravské galerie.

²⁷ Srov. J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 241–242, č. kat. Z 42-Z 45, Z 47, obr. 173, 175, 177, 178, 253.

rytce, ale v řadě případů šlo o ukázkové kresby, které sloužily k předvedení Trogerova kreslířského talentu a virtuozy, a nezřídka také jako učební pomůcka na akademickém učilišti ve Vídni. Určitá mechaničnost použitých prostředků brněnské kresby, patrná ve způsobu šrafování, stejně jako zřetelné neobratnosti a zřejmě také nepochopení výchozí obrazové nebo kreslířské předlohy, zjevné obzvláště v anatomicky nesprávném zobrazení levé ruky, naznačují, že tento záznam (*Nachzeichnung*) vznikl nejspíše v rámci výuky na vídeňské akademii, kde kopírování cizích obrazových a grafických předloh, včetně kreseb učitelů, připadlo pevně a nezastupitelné místo. Pokud ovšem podobné kreslířské kopie nebyly svými autory signovány (tímto způsobem máme doloženy např. práce Josefa Winterhaldera st., Johanna Lucase Krackera, Josepha Ignaze Mildorfera, Jacoba Schmutzera nebo Franze Sigrista), je prakticky nemožné identifikovat původce podobného kresebného záznamu.²⁸

Určité obtíže jsou v případě brněnské kopie spojeny nejen s určením jejího autora, který již zřejmě zůstane nerozpoznán, ale i s objasněním jejího námětu. Ten je v inventáři Moravské galerie identifikován pouze povšechně jako zpodobnění neznámé světice (sic!) a oporu neposkytuje ani schönbrunnská supraporta, u níž se doposud rovněž nepodařilo spolehlivě určit její ikonografickou náplň. Tato okolnost nepochybně vyzývá k nápravě. Pokusme se proto alespoň ve stručnosti o zpřesnění dosud uváděné ikonografie výzdoby dvou místností císařské rezidence v Schönbrunnu. V těchto dekorativních výplních a v dalších, teprve v poslední době znovu rozpoznávaných dílech obdobného charakteru, mohl Michelangelo Unterberger, který byl dlouho znám jen jako autor obrazů *aus der geistlichen Geschichte*, popřípadě jako portrétista,²⁹ nepochybně prokázat svou

²⁸ Srov. J. Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*. Wien 1923, s. 259–263, 663–665; K. Garzarolli-Thumlackh (cit. v pozn. 1), s. 21–22; L. Slavíček 1995 (cit. v pozn. 4), s. 437–438, s. 442–443, pozn. 49. — Tento úzus dnes značně znesnadňuje autor-ské rozlišení kreslířské produkce umělců z okruhu vídeňské akademie. Obtíže činí zejména diferenciaci autentických kreseb P. Trogera od kreslířských kopií jeho nejnadanějších vrstevníků či žáků. Jako názorný doklad lze uvést brněnský, dosud ne zcela uspokojivě zpracovaný soubor trogerovských kreseb, který nepohybně tvoří jak autentické práce P. Trogera, tak i kresby J. Winterhaldera st., případně mistrových prozatím neurčených žáků a následovníků. Ve Winterhalderově případě máme díky svědectví jeho synovce (*Mährische Künstler in Znaim und Gegend*) doloženo nejen, že se kresbě vyučoval u D. Grana, ale především, že získal „das ganze Zutrauen des Trogers mit welchen er in die Wete zeichnete [...]“, srov. M. Lomičová, Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho. *Umění XXVI*, 1978, s. 69.

Do kategorie záznamů, vzniklých na akademii ze cvičných důvodů, patří velmi pravděpodobně také prozatím nepublikovaná kresba tužkou a perem (353 x 229 mm) z grafické sbírky Národní galerie v Praze (inv. č. K 11599), připsaná augsburskému malíři Gottfriedu Bernhardu Götzovi (obr. 5). Ve skutečnosti jde nejspíše právě o žakovskou kopii podle nedochované přípravné kresby k oltářnímu obrazu *Archanděl Michael, Gabriel a Raffael*, který P. Troger vytvořil v roce 1738 pro klášterní kostel cisterciáků v dolnorakouském Zwettlu; srov. W. Aschenbrenner, G. Schweighofer (cit. v pozn. 6), s. 100, obr. 82.

²⁹ J. Heller, *Ludwig v. Winckelmanns neues Malerlexikon zur näheren Kenntniß alter und neuer guter Gemälde*. Augsburg 1842³, s. 271.

schopnost úspěšně se vyrovnat i s profánní ikonografií.³⁰ Zatímco trojice obrazů nad dvěma první místnosti tzv. bytu arcivévody Franze-Karla prokazatelně představují *Personifikace Austrie a Dolních Rakous, Personifikaci Panovnické moci a Personifikaci Náboženství*, určení alegorických postav na supraportách ve vedlejším pokoji není zdaleka tak jednoznačné. Bez větších obtíží byl rozpoznán pouze význam jedné z nich, v níž byla identifikována *Personifikace Bdělosti*. Toto ztotožnění navíc potvrzuje autentický přepis *Uigilanza* na dochované Unterbergerově přípravné kresbě, uložené v innsbruckém muzeu (inv. č. T 772).³¹ U zbývajících dvou došlo pouze k velmi povšechnému označení, když ležící ženská postava s křídly, s ostruhou v jedné a s hořící pochodní ve druhé ruce (v pozadí se objevují ještě přesýpací hodiny), byla s určitou výhradou určena jako *Alegorie Rychlosti* a alegorická postava na obraze připisovaném Franzi Zollerovi pouze popsána jako *Alegorische Frauengestalt mit Askulap*.³² Právě na základě atributu (caduceus), který tato figura třímá ve své levici, lze ji bez problémů označit za *Personifikaci Felicitas publica*.³³ Poslední z trojice supraport pak s největší pravděpodobností představuje *Personifikaci Pečlivosti* či *Svědomitosti (Diligentia)* nebo případně *Mírnosti (Temperantia)*.³⁴ Je-li tato identifikace správná, znamená to, že témata malovaných dekorativních výplní nade dvěma této místnosti rozvíjela a doplňovala ikonografický program výzdoby supraport v hlavním prostoru. Jejich námětem jsou tedy zosobnění ctností tradičně požadovaných od panovníka, tj. pečlivost či svědomitost, respektive mírnost, dále bdělost a sledování blaha obce (*Felicitas publica*). Ve všech třech případech jde o personifikace, které zejména v 17. a 18. století patřily k *toposům*

³⁰ Vedle malovaných výplní pro Schönbrunn a série dalších sedmi supraport s personifikacemi ročních období, denních dob a živlů, u nichž neznáme jejich původní určení (dnes VÍdeň, Kunsthistorisches Museum), vytvořil M. Unterberger také výzdobu smutečního císařského vozu (*Trauerhuldigungswagen*) a dvou slavnostních kočárů olomouckého biskupa Ferdinanda Julia Troyera; srov. J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 155–161, obr. 181–189, s. 149–154, obr. 160–170, s. 194, č. kat. G 28–G 30, s. 216–219, č. kat. G 134–G 147. Ke kočárům biskupa Troyera (dnes ve sbírkách Vlastivědného muzea v Olomouci) srov. též V. Burian, *Olomoucké slavnostní vozy z 18. století (francouzské resumé: Les Carrosses de Gala d'Olomouc du XVII^e siècle)*. *Sborník vlastivědného muzea v Olomouci* B VI, 1960, s. 113–132, zejména s. 116–123 (autor výzdoby zde není určen).

³¹ J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 241, č. kat. Z 45, obr. 178.

³² J. Kronbichler (cit. v pozn. 8), s. 154, obr. 179, s. 217, č. kat. G 138.

³³ A. Völker, heslo: Felicitas. In: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte* VII, Stuttgart 1981, sl. 1152–1170, zejména sl. 1153–1163; H. M. von Erffa, heslo: Caduceus. *Ibidem* III, 1954, sl. 305–307. Srov. též A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1978, sl. 1270 (emblém Felicitas reipublica/Glückseligkeit des Gemeinwesens).

³⁴ G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*. Geneve 1957, sl. 157, 220. K dalším atributům srov.: přesýpací hodiny jako atribut personifikace Temperantia — G. de Tervarent, op. cit., sl. 220; pochodeň — F. Kattler, heslo: Fackel als Attribut. In: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte* VI, Stuttgart 1973, sl. 1011–1020.

panovnické ikonografie.³⁵ V této souvislosti lze vyslovit pracovní hypotézu, podle níž program výzdoby je aluzí na devízy *Justitia et Clementia* a *Deo et Imperio* císařovny Marie Terezie a jejího manžela Františka Štěpána Lotrinského.

V tvorbě rakouských pozdně barokních umělců se velmi často setkáváme s typem kreslířského *ricorda*, pomocí něhož si zachycovali podobu uměleckých děl, obrazů a soch, grafických listů a také kreseb jiných autorů. Bezprostředním podnětem ke vzniku podobných záznamů a kreslířských kopií nebyly zdaleka jen cvičné důvody v době studia na akademii či po jeho skončení, poměřování vlastních kreslířských schopností na příkladu renomovaných tvůrců, ale nepochybně také snaha po soustředění potenciálních předloh pro vlastní práci.³⁶

Jedním z malířů vídeňského akademického okruhu, který již ve své době proslul vytvářením podobných kreslených a malovaných kopií, byl Franz Xaver Wagenschön (1726–1790). Nedílnou součástí jeho eklekticky zaměřené tvorby nadto tvořily závěsné a kabinetní obrazy, kresby a také grafické listy, vytvářené ve stylu (*im Manier*) jiných tvůrců. O jeho schopnostech v tomto směru mimo jiné vypovídá i řada, v poslední době znovu identifikovaných kreseb v českých, moravských a německých sbírkách, jež vycházely — v různé míře závislosti na předloze — z díla flámských, německých a italských malířů 16. a 17. století, například Petera Paula Rubense, Anthonise van Dyck, Cornelise Schuta, Michaela Willmanna nebo Ludovica Carracciho.³⁷ Jeho pozornost však nepochybně poutala tvorba jeho vídeňských malířských kolegů a vrstevníků Franze Antona Maulbertsche a Johanna Martina Schmidta, zv. Kremersschmidt, jak o tom vypovídá několik zatím identifikovaných kreslených, případně malovaných kopií, vzniklých podle jejich prací.³⁸ Wagenschönův zájem o dílo druhého z uve-

³⁵ K problematice habsburské imperiální ikonografie vrcholného baroka srov. F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*. Berlin-New York 1981, zejména s. 53–59, 70–78, 223–233.

³⁶ J. Meder (cit. v pozn. 4), s. 259–263, 663–665; K. Garzarolli-Thurnlackh (cit. v pozn. 1), s. 21–22, 50–51; L. Slavíček 1995 (cit. v pozn. 4), s. 437–438, s. 442–443, pozn. 49. — Repräsentativní ukázkou podobného vzorníku předloh představují 4 oboustranné kresby od neznámého autora z Trogerova okruhu v Salcburském barokním muzeu-Rossacherova sbírka. Srov. K. Rossacher, *Visionen des Barock. Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts. Salzburger Barockmuseum. Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog*. Salzburg 1983, s. 466–473, obr. Tyto povšechné kreslířské záznamy zachycují kompoziční rozvrh snad nejproslulejších oltářní obrazů své doby, jejichž autory byl renomovaný malíř P. Troger (*P. Marie Vítězná*, Platt u Zellerndorfu, kostel farní; *Smrt sv. Josefa*, tamtéž; *Kristus oplakáván anděly*, Bratislava, kostel alžbětinek; *Svatá rodina*, tamtéž), M. Unterberger (*Sv. Jan Nepomucký*, Semmering, poutní kostel Maria Schutz; *Pád andělů*, Vídeň, dvorní kostel sv. Michaela), M. Altomonte (*Kristus křísí naimského mladíka*, Vídeň, Karlskirche) a J. I. Mildorfer (*Zmrtvýchvstání Krista*, Vídeň, dóm sv. Štěpána).

³⁷ H. Garnerus, *Zeichnungen von Franz Xaver Wagenschön 1726–1790 in der Tradition von Rubens und Jordaens. Kunst und das schöne Heim XXII*, Nr. 5, 1980, s. 297–305; L. Slavíček 1995 (cit. v pozn. 4), s. 435–446.

³⁸ E. Baum, *Katalog der österreichischen Barockmuseums. Unteres Belvedere Wien. Wien-München*. s. 319, 612; L. Slavíček 1995 (cit. v pozn. 4), s. 443.

dených autorů, o němž prozatím svědčila malovaná kopie podle Kremerschmidtova obrazu *Apollo a Marsyas* (v roce 1920 vydražená ve vídeňské aukční síni Dorotheum), lze nově doložit ještě jedním příkladem — kreslířským záznamem ze sbírek Moravské galerie v Brně. Jde o kresbu (*obr. 4*), která byla doposavad považována za nepochybný přípravný návrh Johanna Martina Schmidta k jeho obrazu *Adorace P. Marie Pomocné* na bočním oltáři farního kostela v hornorakouském Waizenkirchenu.³⁹ Toto signované a datované plátno, představující skupinu nemocných a prosebníků shromážděných před P. Marií Pomocnou s dítětem, vytvořil Kremerschmidt v roce 1775.⁴⁰ Malíř zde zpracoval ikonografický motiv (nezřídka jde o uctívání milostného obrazu P. Marie Pasovské) objevující se nejen v devoční barokní grafice, ale také v oltářních plátnech, například v nedochovaném díle Johanna Michaela Rottmayra z roku 1715 pro kostel německého řádu ve slovinské Lublani, jehož podobu dnes známe z malířova kreslířského záznamu v Bergamu, soukromá sbírka.⁴¹

Brněnská kresba na první pohled skutečně nese všechny příznačné znaky Kremerschmidtova suverénního kreslířského názoru sedmdesátých let, spojujícího vyhraněné prvky grafického projevu (chvějivý duktus linií chvatně črtných perem) s malířským cítěním, projevujícím se odstupňovaným lavírováním a vysvětlováním pomocí běloby.⁴² Podrobnější srovnání s umělcovými nespornými kresbami předsvědčivě ukazuje, že navzdory vnějšíkové podobnosti použi-

³⁹ Inv. č. B 2282 (získáno 1938 ze sbírky Arnolda Skuteckého, Rajhrad, později Brno-Řečkovice; předtím ve sbírce Gerisch), kresba perem tuší, vysvětlovaná bělobou, tmavošedý papír, 338 x 228 mm. Srov. Kat. *Ausstellung Arnold Skutecky. Handzeichnungen*. Brunn 1910, č. kat. 350; J. Leisching, *Sammlung Arnold Skutecky. Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums für Kunst und Gewerbe XXXVIII*, 1910, s. 91, obr. s. 89; F. M. Haberditzl, *Über Handzeichnungen (Mit erläuternden Beispielen aus der Sammlung des Herrn A. Skutecky in Raigern)*. *Die Graphischen Künste XXXVI*, 1913, s. 105, obr. s. 106; J. Leisching, *Maria-Theresia Ausstellung. Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums für Kunst und Gewerbe 1918*, s. 12; J. Kroupa 1985 (cit. v pozn. 5), s. 14, č. kat. 62; J. Kroupa 1986 (cit. v pozn. 5), s. 75; V. Kratinová (cit. v pozn. 5), s. 84, č. kat. 49, obr. s. 77; R. Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*. Innsbruck 1989, s. 448, č. kat. 506, obr.; I. Rusina (ed.), *Kat. Světci v střední Evropě*. Bratislava 1993, s. 43, s. 45, č. kat. A 3, obr.

⁴⁰ R. Feuchtmüller (cit. v pozn. 36), s. 448, č. kat. 507, obr.

⁴¹ Srov. E. Hubala, *Johann Michael Rottmayr*. Wien-München 1981, s. 247, č. kat. Z 66, obr. 229. K ikonografii a k uctívání P. Marie Pomocné srov. H. Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit — Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verwendung* [=Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde VIII]. Wien 1956, s. 122–124; W. Hartinger, *Mariahilf ob Passau — Entstehung und Verbreitung einer volkstümlichen Wallfahrt und Andachtsform*. In: L. Kriss-Rettenbeck, G. Möhler (edd.), *Kat. „Wallfahrt kennt keine Grenzen“*. München-Zürich 1984, s. 284–299; Idem, *Mariahilf-Verehrung*. In: R. Bäumer, L. Scheffczyk (edd.), *Marienlexikon 4*. St. Ottilien 1992, s. 300 ad.

⁴² K. Garzarolli-Thurnlackh (cit. v pozn. 4), s. 80–81; K. Garzarolli-Thurnlackh, *Handzeichnungen des Kremser Schmidts: Die Funde seit 1925 und ihre Bedeutung*. In: F. Dworschak, R. Feuchtmüller, K. Garzarolli-Thurnlackh, J. Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt*. Wien 1955, s. 85–138; R. Feuchtmüller (cit. v pozn. 4); R. Feuchtmüller (cit. v pozn. 38), s. 166–178.

tých prostředků je stylový charakter brněnské kresby přece jen odlišný. Na tuto skutečnost upozornil již před časem Jiří Kroupa, který odmítl tradované připsání této kresby, mimochodem jediné známé umělcovy v českých sbírkách, Johannu Martinu Schmidtovi, zv. Kremersschmidt. S návrhem na vyřazení kresby z jeho díla lze nejen souhlasit, ale navíc ho můžeme podpořit určením jejího skutečného autora. Tím byl zcela nepochybně právě Franz Xaver Wagenschön. I když se jeho kreslířský styl případ od případu značně a zřejmě zcela programově proměňoval, je v něm nicméně možné spolehlivě rozpoznat některé charakteristické rysy, jež se objevují ve většině jeho kreseb, a poskytují tak víceméně spolehlivý klíč k identifikaci umělcových dosud většinou chybně připsaných kreseb. V našem případě na Wagenschönovu ruku ukazuje především chvatné až neukázněné vedení linií, dále charakteristický způsob provedení anatomických detailů rukou, nezaměnitelná typologie vedlejších postav ve skupině nemocných a prosebníků adorujících P. Marii Pasovskou, stejně jako schématicky pojatých okřídlených hlaviček andílků. Kresba má nadto spíše charakter *ricorda*⁴³ — tj. záznamu podle hotového díla — než přípravné práce, ukázkového nebo smluvního modela, za které byla dosud bez výhrad pokládána.

Při značně eklektickém charakteru Wagenschönova oevru a vědomém využívání cizích předloh pro vlastní práci, a také rozdílných slohových a výrazových modů, nelze vyloučit, že se časem podaří identifikovat ještě další analogické záznamy, a to nejen podle kreseb Johanna Martina Schmidta, umělce, který byl Wagenschönovi svým výtvarným názorem nepochybně velmi blízký. Určité styčné body s Wagenschönovým projevem ukazuje — soudě podle reprodukce — například kresba *Nanebevzetí P. Marie*, která je v Norimberku, Germanisches Nationalmuseum (inv. č. 3939) vřazena mezi práce Kremersschmidtova okruhu.⁴⁴

Původ snímků — Photographic acknowledgements - Nachweis der Abbildungen Moravská galerie Brno: 1 (B. Svobodníková), 3, 4; Národní galerie v Praze 5 (V. Fyman); Seminář dějin umění filozofické fakulty Masarykovy univerzity Brno: 2.

⁴³ Kresebná *ricorda* podle vlastních obrazů se dochovala i v Kremersschmidtově díle; srov. K. Garzarolli-Thurnlackh (cit. v pozn. 4), s. 91, obr. 69.

⁴⁴ Srov. M. Heffels (cit v pozn. 2), s. 267, č. kat. 316.

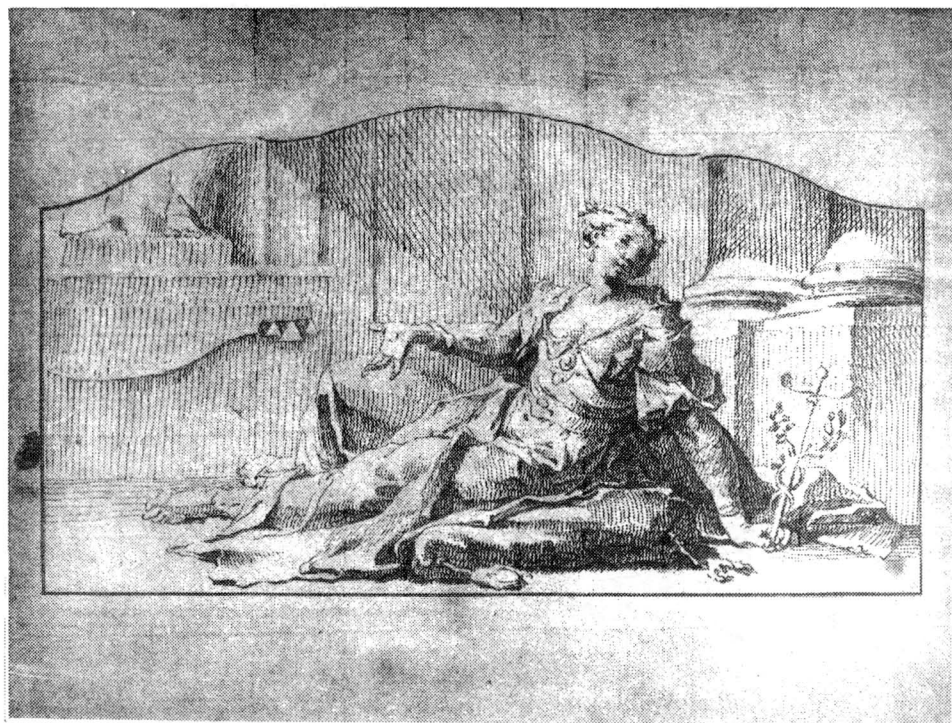


1. Michelangelo Unterberger, *Stigmatizace sv. Františka z Assisi*. Moravská galerie Brno.
Michelangelo Unterberger, *Stigmatization of St. Francis*. Moravská galerie Brno.

NEZNÁMÉ KRESBY MICHELANGELA UNTERBERGERA
A FRANZE XAVERA WAGENSCHÖNA.



2. Michelangelo Unterberger, *Sv. František z Assisi na modlitbě*. 1916 sbírka Ludwiga Zatzky, Vídeň (dnes neznámé ?).
Michelangelo Unterberger, *The Prayer of St. Francis*. 1916 Collection Ludwig Zatzka, Vienna (present location unknown)



NEZNÁMÉ KRESBY MICHELANGELA UNTERBERGERA
A FRANZE XAVERA WAGENSCHÖNA.



4. Franz Xaver Wagenschön, *Adorace P. Marie Pomocné* (podle obrazu Johanna Martina Schmidta, zv. Kremerserschmidt). Moravská galerie Brno.

Franz Xaver Wagenschön after Johann Martin Schmidt, called Kremser Schmidt, *Adoration of Madonna from Passau*. Moravská galerie Brno.



5. Paul Troger — následovník, *Sv. Raffael, Michael a Gabriel*. Národní galerie v Praze.
 Follower of Paul Troger, *Archangel Raphael, Michael and Gabriel*. Národní galerie v Praze.