

Suchánek, Pavel

Johann Franz Josef Schenelli (Genelli) v Kroměříži a Vídni : případ "akademického" vyšivače ve střední Evropě na konci 18. století

Opuscula historiae artium. 2013, vol. 62, iss. 2, pp. 138-151

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/130266>

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.

Johann Franz Josef Schenelli (Genelli) v Kroměříži a Vídní

Případ „akademického“ vyšíváče ve střední Evropě na konci 18. století

Pavel Suchánek

The study deals with a newly identified work by the embroiderer to the Prussian King, Johann Franz Josef Schenelli, also Genelli or Genelly (1724–1792), which he created for the residence of the last Bishop of Olomouc, Maximilian of Hamilton, in Kroměříž/Kremsier around the year 1770. This embroidered floral still life on a large fire screen, created after a painting by the Roman Baroque painter of Dutch origin Karel van Vogelaer (1653–1695), appears to be the only work by this artistic craftsman to have been preserved. Schenelli was famous in his day and after receiving his education at the artistic academy in Copenhagen worked at the courts of the Empress Maria Theresa and the Prussian King Friedrich II. in Vienna and Berlin. In addition to drawing attention to this exceptional work of artistic craftsmanship, the main aim of the study is to interpret it in the broader context of critical evaluation of the embroiderer's art at that time, and the changing role and status of professional embroiderers in the artistic hierarchy and artistic practice at the end of the 18th century.

Key words: Johann Franz Josef Schenelli (Genelli); Karel van Vogelaer; embroidery; needlework; artistic academies; 18th century; Enlightenment; Kroměříž / Kremsier; Vienna; Berlin

Mgr. Pavel Suchánek, Ph.D.

Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno
/ Department of Art History, Masaryk University Brno
e-mail: suchanek@mail.muni.cz

Když Ondřej Schweigl a Jan Petr Cerroni sepisovali na konci osmnáctého, respektive na začátku devatenáctého století, své rukopisy o velkých uměleckých počinech té doby, neopomněli shodně v popisech Velké jídelny kroměřížského zámku, „nejkrásnějšího díla, kterým se Morava pyšní“, zmínit mimo další podivuhodná díla rovněž „nádhernou“ krbovou zástěnu z bílého atlasu, na které bylo podle jakési „znamenité malby“ vyšito květinové zátiší.¹ [obr. 2] Díky Cerroniho zvědavosti a pečlivosti můžeme toto mimořádné dílo identifikovat jako zřejmě jedinou dochovanou práci dnes již pozapomenutého, ve své době však neobyčejně ceněného, pruského královského vyšíváče Johanna Franze Josefa Schenelliho (též Genelli nebo Genelly, 1724–1792).² [obr. 8] Cílem této krátké statě je nejen upozornění na jedno výjimečné umělecko-řemeslné dílo, ale také zamyšlení se nad jeho významem v širším kontextu proměny role a postavení profesionálních vyšíváčů v dobové umělecké hierarchii a praxi na konci 18. století.

I.

Již samotný začátek úspěšné kariéry Johanna Franze Josefa Schenelliho lze považovat za jeden ze symptomů nebývalého vzestupu profesionálního vyšíváčství v této době.³ Vzdělání potomka původem italského vagantního zednického mistra Buonaventury Genelliho se zpočátku nijak zásadně nelišilo od mnoha jeho současníků, kteří spojili svoji budoucnost s dvorskými službami a také s nově vznikajícími státními uměleckými učilišti. V Schenelliho případě padla volba na studium malířství na královské akademii v dánské Kodani, kde se usadili jeho rodiče, a kde se – jak příznačně dodávají Schenelliho nejstarší životopisci – nadějný umělec cvičil zejména v umění kresby, jejíž zvládnutí bylo obecně považováno za základní předpoklad autonomní umělecké tvorby. Díky svým schopnostem se mladý malíř brzo pro-

sadil na dánském královském dvoře a později údajně vykonal i studijní cestu do Nizozemí, Francie a Itálie. Když však po smrti krále Kristiána VI. (1699–1746) přišel o státní penzi, rozhodl se přeorientovat na z jeho pohledu zřejmě perspektivnější umělecký obor vyšivačství. A jako akademicky vzdělaný umělec, výborný kreslíř a také znalec barokní krajino-malby a zátiší pak posléze dosáhl v tomto oboru takového mistrovství a proslulosti, o níž se mohlo řadit jeho akademických kolegů pouze zdát. Nejprve v roce 1767 získal stálé místo a plat ve Vídni na dvoře Marie Terezie a na jaře roku 1774 byl jako „dvorní umělecký vyšivač“ přijat mezi řádné členy zdejší císařské akademie.⁴ Již o dva roky později se ale přestěhoval do Berlína, ke dvoru císařovna úhlavního nepřítele Friedricha Velikého, a v roce 1786 zde byl jmenován profesorem královské akademie (již od roku 1784 byl rovněž čestným členem akademie v Kodani).⁵

Svědectví o Schenelliho uznávaném postavení v uměleckém milieu fridericiánského Berlína zanechalo hned několik významných pruských umělců té doby, v čele s Danielem Chodowieckim (1826–1801) a Johannem Gottfriedem Schadowem (1764–1850).⁶ Z většiny dobových zpráv vyplývá, že náš umělec byl oceňován především pro svá květinová a ovocná zátiší, která byla inspirována stu-

diem děl nejlepších barokních krajinářů a malířů zátiší, jako byl zejména v Římě a ve Vídni působící Franz Werner Tamm (1658–1724), jehož „manýru“ i vybrané obrazy Schenelli s oblibou napodoboval či přímo kopíroval způsobem, který se údajně zcela vyrovnal malbě.⁷ Podle Tammova květinového zátiší také v roce 1774 vznikl jeho „přijímací kus“ pro vídeňskou akademii⁸ a ze stejné malířské „školy“ pocházel rovněž autor obrazu, podle kterého byla kolem roku 1770 zhotovena výšivka na krbové zástěně z bílého atlasu pro kroměřížskou rezidenci posledního olomouckého biskupa Maxmiliána z Hamiltonu (1714–1776). Dle Cerroniho zjištění (získaného nejspíše z Nicolaiova *Popisu Berlína a Postupimi*) byl autorem vzoru pro Schenelliho vyšívané květinové zátiší s papouškem malíř „Carlo de Fiori“, tj. v Římě zdomácnělý holandský specialista na tento typ malby, z Maastrichtu pocházející Karel de Vogelaer (1653–1695). Také tento o něco starší Tammův kolega a také jeho občasný spolupracovník patřil do širšího okruhu římských následovníků Carla Maratty, předního představitele *Accademia di San Luca* a římského klasicismu.⁹ Specializace na květinová zátiší se mimochodem promítla i do přezdívký „*Distelbloem*“ (tj. „Bodlákový květ“), kterou si Vogelaer vybral jako člen známého společenství zdejších holandských

1 – Johann Franz Josef Schenelli, **Krbová zástěna s vyšívaným zátiším podle Karla van Vogelaer**, kolem 1770. Kroměříž, zámek







3 – Karel van Vogelaer (připsáno), **Květinové zátiší s kamennou vázou a fragmentem hlavice sloupu**. Soukromá sbírka



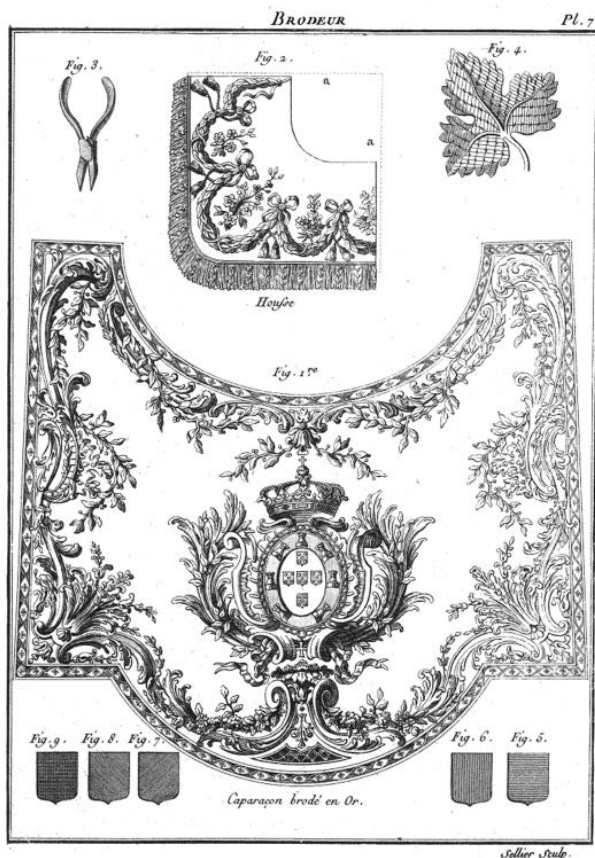
4 – Franz Werner Tamm (připsáno), **Květinové zátiší s vázou a mramorovou římsou s mrtvým ptákem**. Soukromá sbírka

a vlámských umělců – tzv. „Bentvueghels“, a kterou zmiňuje Arnold Houbraken v básni ve své známé knize biografii nizozemských umělců *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschielders en schilderessen* z roku 1718. Kriticky ověřit Cerroniho, respektive potvrdit Nicolaiovo určení autorství předpokládaného vzoru Schenelliho krbové zástěny lze však dnes bohužel jen obtížně, neboť znázorněné květinové zátiší nemůžeme prozatím bezprostředně ztotožnit s žádným z Vogelaerových známých obrazů. Podobně pojatý typ druhově bohatě diferencované kytice květů, doplněné ptáky a hmyzem a umístěné ve výrazné antikizující nádobě, je nadto poměrně blízký rovněž zátiším již zmíněného Franze Wernera Tammy. Ten – jak je ostatně známo – zakotvil po několikaletém pobytu v Itálii v polovině devadesátých let 17. století ve Vídni, kde pobýval až do své smrti a kde vytvořil velké množství obrazů, jež nechyběly v žádné větší aristokratické galerii té doby, kroměřížskou obrazárnu olomouckých biskupů nevyjímaje.¹⁰ Navzdory uvedené nejistotě ve věci autorství předlohy tak přinejmenším můžeme, na základě výtvarného pojetí květinového zátiší na krbové

zástěně ve Velké jídelně kroměřížského zámku, potvrdit Schenelliho zájem o římskou klasicistně orientovanou žánrovou malbou druhé poloviny 17. století, připisovaný mu jeho životopisci. [obr. 3, 4]

I toto poněkud obecné zjištění je přitom důležité pro náš pokus o zhodnocení Schenelliho tvorby jako takové. Znázornování „naturalistických“ květinových motivů a zátiší patřilo po celé období raného novověku pro vyšší vrásky k vůbec nejčastějším a nejobvyklejším úkolům. Široká popularita tohoto žánru šla dokonce zprvu přímo ruku v ruce s fenoménem manýristických a raně barokních kunstkomor a okrasných zahrad, jakož i s tím do jisté míry spojenými „předvědeckými“ počátky studia přírodních věd a také se zvyšujícím se zájmem o přírodní bohatství evropských i mimoevropských zemí. Již kolem roku 1600 pověřil francouzský král Jindřich IV. svého dvorního vyšivače Pierre Valleta (kolem 1575–1653) založením botanické zahrady s vybranými květinovými druhy, které měly výslovně sloužit jako vzor vyšivačům a dalším umělcům. Za stejným účelem vydal Vallet v letech 1601 a 1608 i známá obrazová alba

2 – Johann Franz Josef Schenelli, **Krbová zástěna s vyšívaným zátiším podle Karla van Vogelaer** – detail, kolem 1770. Kroměříž, zámek



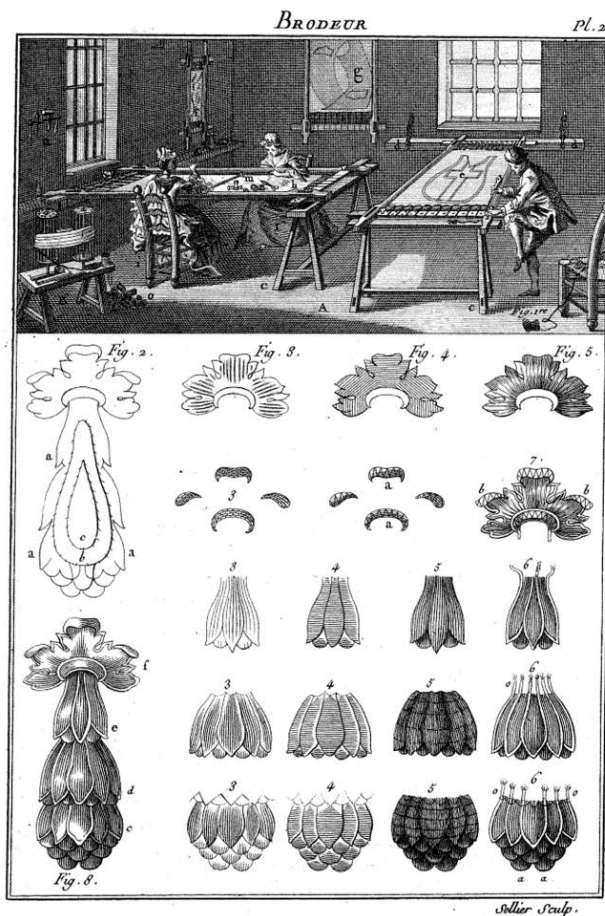
5 – Návrhy výšivek, rytina ze spisu Charles Germain de Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, Paris 1770

Touffles de Fleurs s pětadvaceti grafickými listy, a *Le Jardin du Roy* s vyobrazením bezmála osmdesáti květin z královské zahrady.¹¹ Na ně pak v průběhu 17. století navázala celá řada dalších rytců a vydavatelů, včetně slavné Marie Sibylly Merianové (1647–1717), jež se ostatně vyšívání přímo sama věnovala a jejíž alba *Neues Blumenbuch* s vyobrazeními a studii rostlin byla podle přemluvy zamýšlena zvláště „pro napodobování a malování, stejně jako ženám k vyšívání a všem milovníkům umění k užítku a potěšení.“¹² Příklad Marie Sibylly Merianové dokonce později na přelomu 17. a 18. století inspiroval tři norimberské vyšivačky k vydání speciálních vzorníků („*Neh- und Stickbücher*“) s nejrůznějšími květinovými kyticemi, vázami a věnci pro praktické použití jejich amatérskými i aristokratickými čtenářkami.¹³ Naprostá většina obrazů, výšivek a nejrůznějších dekorativních prvků, které byly zhotovované amatéry i profesionály podle těchto „přírodovědných“ obrazových alb, však přirozeně nevznikala s ambicemi na dosažení „vědecké“ přesnosti ve znázor-

6 – Pohled do vyšivačské dílny, rytina ze spisu Charles Germain de Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, Paris 1770

nění přírody ve smyslu přesného postižení morfologie či barevnosti rostlin. Smyslem bylo spíše přiblížení se přírodě a reálným přírodním tvarům, jejichž diverzita umělcům umožňovala vytvářet volné a stále nové kombinace podle vlastní fantazie – a také aktuální módy.

Výšivky vytvářené podle těchto předlokových rytin totiž nacházely v období svého největšího rozmachu v 17. a 18. století nejširší využití zejména jako součásti pánských i dámských oděvů, polstrování, nábytku a jiného vybavení aristokratického interiéru, stejně jako ceremoniálních kočárů, koňských postrojů, stanů, baldachýnů, praporů a mnoha dalších luxusních artefaktů uměleckého řemesla. [obr. 5, 6] Zejména v éře Ludvíka XIV. umožnila státem kontrolovaná a regulovaná produkce a distribuce učinit z výrobků královských manufaktur a privilegovaných řemeslníků účinný prostředek reprezentace panovníka a státu a znak společenského a politického statusu příslušníků dvorské aristokracie.¹⁴ V 18. století ovšem následné omezení regulace, rozmach komerční výroby a zrušení zákonů proti luxusu učinily z někdejších distinktivních atributů aristokratického životního stylu módu, dostupnou nyní i pro nově se etablojící vrstvy úřednické šlechty a bohatnoucí měšťanstvo. Výšivky tohoto typu byly přiznaně doménou především profesionálních vyšivačů a dílen (specializujících





7 – François-Hubert Drouais, *Jeanne-Antoinette, markýza de Pompadour u vyšívacího rámu*, 1763–1764. Londýn, National Gallery

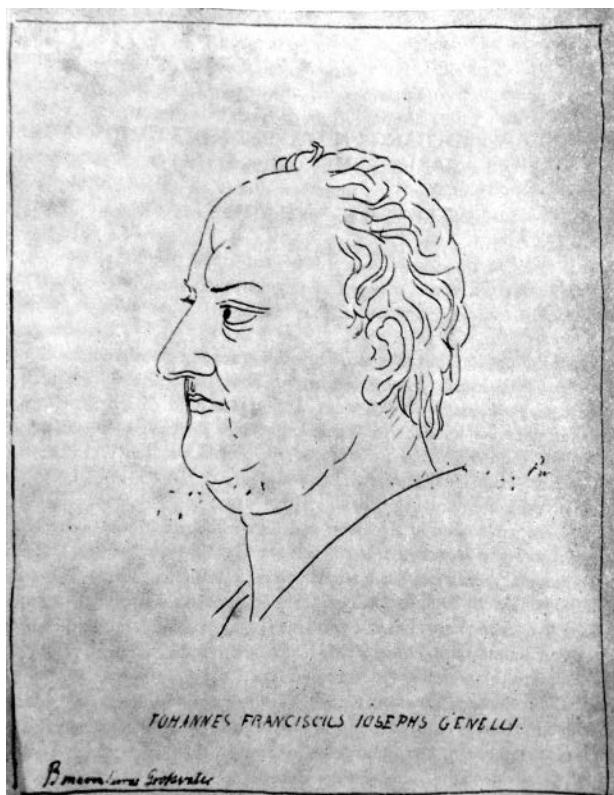
se podle používané technologie a materiálů buď na práci se zlatými a stříbrnými nitěmi a našivanými aplikacemi, anebo na vyšívání barevnými nitěmi plochým stehem), sentimentální kultura doby osvícenství však zároveň přinesla nové ocenění této činnosti i na amatérské úrovni.

V úvahách osvícenských filozofů a pedagogů se otázka vyšívání coby nejtradičnější ženské rukodělné aktivity pojí s hledáním nové „přirozené“ role obou pohlaví, s typicky osvícenským zájmem o soukromí a rodinný život, ale příznačně také opět s tématem přírody, zahrady a květin. Jean-Jacques Rousseau například ve svém vlivném pojednání *Emil aneb O výchově* (1762) definuje zahradnictví a zacházení s květinami obecně, jako ideální model domácích prací, jejichž prostřednictvím v jeho novém pojetí rolí obou pohlaví a vymezení jejich „přirozeného“ prostředí vytváří ideální žena doby osvícenství „mírnou, krásnou a harmonickou“ rodinnou atmosféru.¹⁵ V péči o zahrady, stejně jako v pěstování krásných umění (hudby, malířství a kreslení) i ručních pracích typu vyšívání tedy dobový diskurz spatřoval ideální pole pro vyjádření a uplatnění přirozených schopností krásnějšího pohlaví, zejména „vybraného smyslu a citlivosti pro harmonii ve vztazích mezi věcmi“.¹⁶ Vyšívání podle skutečných „nejkrásnějších květin z [vlastních] zahrad“, které dle dobových módních časopisů z druhé poloviny 18. století (například *Journal des Luxus und der Moden*, *Almanach der Mode und Geschmacks für Damen* atd.) rozvíjely tento ženský smysl pro ladnost, jednoduchost a půvab, se tak stalo nejen pro čtenářky Rousseauových spisů jedním z nových způsobů definice vlastní identity.¹⁷ Příznačně mezi prvními ženami, které se na svých portrétech nechaly znázornit při vyšívání, nechybí v tomto směru asi nejvýraznější osobnost proslulé Jeanne Antoinette Poisson, markýzy de Pompadour, která mj. svou podporou pařížské kreslířské školy pro řemeslníky, založené francouzským malířem květinových zátiší Jean-Jacquesem Bachelierem (1724–1806), a vydávání kvalitních kresebných předloh do jisté míry i sama povzbudila nový zájem o naturalistické výšivky květů.¹⁸ [obr. 7]

Jedním z důsledků těchto změn bylo ve druhé polovině 18. století nové ocenění vyšivačství jako umění a vyšívaných obrazů jako uměleckých děl. Johanna Franze Josefa Schenelliho a jeho integrování se do univerzálně chápáného systému moderní akademické výuky a tvorby (člen akademii v Kodani, Vídně a Berlíně) můžeme v tomto smyslu považovat za jeden z dokladů emancipace tohoto tradičního uměleckého řemesla. Pozoruhodná je v této souvislosti také skutečnost, že jisté formy zrovnoprávnění se dočkaly i ženy-vyšivačky, a to nejen urozené amatérky, z nichž některé se v dobovém kritickém diskurzu dočkaly přímo označení „umělkyně“, ale rovněž mnohé profesionální řemeslnice. Řada z nich se totiž zprvu jednotlivě skrze institut tzv. „dvorské svobody“ („Hofbefreite“) a později i díky plošnému byrokratickému a právnímu zásahu (úředním vyhlášení řemesla za „svobodné“ a zavedením výročních cen za nejlepší práce) dokázala zbavit tradiční vázanosti na vyšivačské cechy, kterým přirozeně dosud dominovali privilegovaní

mužští členové (cechovní mistři). [obr. 6] Přestože se tak například v habsburské monarchii musely profesionální vyšivačky i po roce 1766, kdy se jejich řemeslo stalo „svobodným“, stále vypořádávat s určitými omezeními (například zákazem vlastní reklamy včetně vývěsních štítů či povinností provozovat živnost výhradně ve vlastním domě), dosáhly mnohé z nich navzdory nejrůznějším těžkostem významného obchodního úspěchu.¹⁹ Podobně tomu bylo zřejmě i v akademické sféře, kde sice „malování jehlou“, miniaturní malba a jiné „dekorativní“ techniky byly tradičně řazeny do kategorie „nižších“ uměleckých forem, což ženy-umělkyně vylučovalo ze sféry vysokého, intelektuálně chápáného umění,²⁰ na druhou stranu se však typicky akademické chápání významu kresby jako základu všech umění stalo, alespoň teoreticky, důležitým výtvarným a ideovým kritériem pro přehodnocení role a kvalit vyšivačství. Cestovatel Friderich Nicolai příznačně zmiňuje jedním dechem Schenelliho členství v císařské akademii s uměleckými úspěchy jeho urozených žaček z kruhů vídeňské společenské smetánky, z nichž vyzdvihuje především ty s mimořádným kreslířským talentem.²¹ Shodou okolností byla jednou z nich i Terezie Sonnenfelsová, sestra Jana Leopolda Haye, osvícensky smýšlejícího ceremoniáře posledního olomouckého biskupa a objednavatele Schenelliho vyšívané zástěny Maxmiliána z Hamiltonu, která byla zároveň manželkou proslulého a vlivného osvícenského učenice a přednášejícího na vídeňské akademii Josefa Sonnenfelse.²² Výjimečné kreslířské schopnosti této Schenelliho žačky srovnával Nicolai s kreslířským a malířským talentem Marie Kristýny z Dietrichsteina, jedné z nejslavnějších a nejvzdělanějších žen své doby, která prý mistrovsky kopírovala díla velkých italských mistrů z rodinné galerie ve vídeňském Dietrichsteinském paláci (obrazárnu mimochodem vedl na začátku sedmdesátých let František Adolph z Freenthalu, autor obrazů na stropě kroměřížské Velké jídelny).²³

Právě nápodoba a kopírování uměleckých děl velkých mistrů minulosti se v těchto letech obecně stalo předmětem velkého zájmu řady amatérských i profesionálních vyšivaček a vyšivačů. Tímto směrem se v druhé polovině 18. století ubíral například španělský profesionální královský vyšivač Antonio Gómez de los Ríos († 1765), který vyšíval svá díla podle obrazů Raffaela, Petra Pavla Rubense, Francesca Solimeny či Diega Velásqueze. Na konci století na jeho činnost navázal jeho nástupce Juan López de Robredo († 1797), proslulý svými výšivkami podle vlámských krajinářů 17. století.²⁴ Obrovský zájem vzbudily ve stejné době putovní výstavy děl Mary Linwoodové (1755–1845), jejíž práce podle starých i moderních malířů, za které byla mj. v roce 1790 oceněna velkou medailí britské Společnosti umění, přitahovaly pozornost i mnoha korunovaných hlav, počínaje ruskou carevnou Kateřinou Velikou a konče mladou britskou královnou Viktorií. Různá dobová svědectví připomínají mnohé pocty, jichž Linwoodová dosáhla, a mimo jiné též zdůrazňují, že některé její práce (výšivka podle obrazu neapolského barokního malíře Salvatora Rosy) byly dokonce prodány draž než samotný originál.²⁵ V nepo-



8 – Buonaventura Genelli, **Portrét Johanna Franze Josefa Schenelliho**, kolem 1820. Lipsko, Kunstsammlung der Universität Leipzig

nejnáročnější vyšivačskou technikou tzv. „malování jehlou“ a nikoliv primárně na „zlatovyšivačství“ (Goldstickerei), které jinak na barokních a rokokových panovnických dvorech z kvantitativního hlediska jednoznačně převažovalo (a fakticky se jím zabýval i sám Schenelli),²⁸ ale rovněž jeho zaměření se na „naturalistické“ zátiší 17. století. Na rozdíl od pozdějších představitelů tohoto žánru totiž dílo Franze Wernera Tamma a jeho následovníků představuje vrchol realistického znázornění přírody ve smyslu přesnosti a věrnosti v podání konkrétních botanických druhů. Tyto obrazy nabízely divákům možnost zkoumat, rozpoznávat a určovat v záplavě znázorněných rostlin a květů, na základě neobvykle pečlivě a věrně podaných vnějších znaků, konkrétní biologické taxony a skrze toto poznání posléze hledat a nahlížet hlubší význam a smysl obrazů (symbolický, respektive alegorický, didakticko-etický, vědecký aj.).²⁹ V Schenelliho případě přitom byla jeho životopisci vzpomínaná „blížkost přírodě“ dávána nejčastěji do souvislosti s jeho citem pro výběr barev, schopností podat jemně odstíněné barevné valéry a modelovat pomocí jemných a zářivých hedvábných nití objemy, což mu údajně umožňovalo dosahovat nejlepších výsledků, v podstatě srovnatelných s původními „naturalisticky“ malovanými vzory.

Při bližším pohledu na Schenelliho zřejmě jediné dochované dílo z kroměřížského zámku však můžeme, na dnes již poněkud vybledlé a zašlé výšivce, zaznamenat kromě těchto spíše jen tušených barevných kvalit také některé další nápadné charakteristiky. Je to zejména dokonalé zvládnutí techniky „malování jehlou“ s jemným přesahovaným stehem, který zřejmě nejlépe umožňuje dosáhnout oné tolik oceňované „malířské“ plynulosti barevných přechodů. V Schenelliho podání navíc jednotlivé drobné plošky okvětních lístků a dalších částí květů nejsou tvořeny nitěmi uspořádanými do souběžných stehů, jak bylo jinak poměrně časté, ale rozbíhají se do všech stran a vyvolávají tak dojem téměř malířské virtuozity. [obr. 2] Nabízí se samozřejmě otázka, do jaké míry vyvářel Schenelli své rozměrné dílo sám – profesionální vyšivači působící na panovnických dvorech obvykle disponovali několikanásobně větším počtem spolupracovníků než měšťanští cechovní mistři, jejichž dílny byly spíše rodinnou záležitostí s maximálně jedním tovaryšem.³⁰ To však nikterak neubírá kroměřížskému dílu na vysoké technické náročnosti a kvalitě provedení, které svědčí o nadmíru zkušené ruce i oku provádějícího tvůrce.

Rozeznání květinové zátiší na bílé krbové zástěně nadto divákovi nabízí podobný typ aktivity jako zmíněné malby ze 17. století, totiž rozpoznávání a určování konkrétních botanických druhů. Mezi početnými růžemi, sasankami a pryskyřníky (okrasný pryskyřník asijský) tak například

slední řadě pak v této souvislosti ještě jednou připomeňme již citovaná pochvalná slova několika významných představitelů pruského neoklasicismu na adresu Schenelliho květinových a ovocných zátiší podle Franze Wernera Tamma a dalších protagonistů římského barokního klasicismu. Tato dobová hodnocení byla zajedno v tom, že Schenelliho práce vděčily za své mimořádné kvality především umělcově schopnosti podat vyšivané obrazy v jemně odstupňované barevné škále, díky které údajně nešlo jeho práce z odstupe rozlišit od jejich malovaných vzorů. Ačkoliv tak například o Schenelliho roli a postavení na vídeňské akademii nemáme žádných podrobnějších zpráv, dochovaný popis jeho „přijímacího kusu“ příznačně vyzdvihuje právě umělcův záměr dokázat, že jeho velké květinové zátiší ve velkém zlaceném rámu může svými kvalitami bez jakýchkoliv pochybností soupeřit i s dobrými malovanými obrazy.²⁶ Někteří autoři také zmiňují Schenelliho inovativnost v používání takových druhů nití, které jeho dokonalým výšivkám dávaly „vyšší lesk“, než měly originální obrazy specializovaných malířů.²⁷ V těchto poznámkách lze bezpečně rozpoznat rétoriku „paragone“, v raném novověku oblíbeného srovnávání se a soutěžení se vznešenějšími uměleckými druhy (poezie, malířství). „Nižší“ je zde porovnáváno a poměřováno s „vyšším“, zdůrazňují se jeho svébytné kvality a jeho jedinečnost a snaží se argumenty, proč a v čem dosahuje či dokonce překonává ostatní umělecké druhy.

Zdá se přitom pravděpodobné, že tato rétorika mohla reálně ovlivnit nejen Schenelliho specializaci na vůbec

nalezneme pivoňky, výrazný kosatec, různé zástupce čeledi vstavačovitých (orchideje), nezaměnitelné modré svažce s nálevkovitými květy a ovíjivými lodyhami a celou řadu dalších rostlinných druhů. Ústřední vázu navíc Schenelli invenčně po celém obvodu křbové zástěny doplnil nepřerušným květinovým festonem podobného botanického složení, který musel přinejmenším sám navrhnout a nakreslit, ale s ohledem na výše uvedený důraz na barevné kvality jeho prací a organizaci práce v dílně nejspíše i namalovat v barvě, čímž bezpochyby mohl v očích diváků zároveň opět prokázat podobné tvůrčí schopnosti jako autor předlohy.³¹ V této souvislosti však vyvstává ještě jedna otázka, *raison d'être*: proč právě květinové zátiší a proč právě vyšívání křbová zástěna v módním rokokově-klasicistním interiéru?

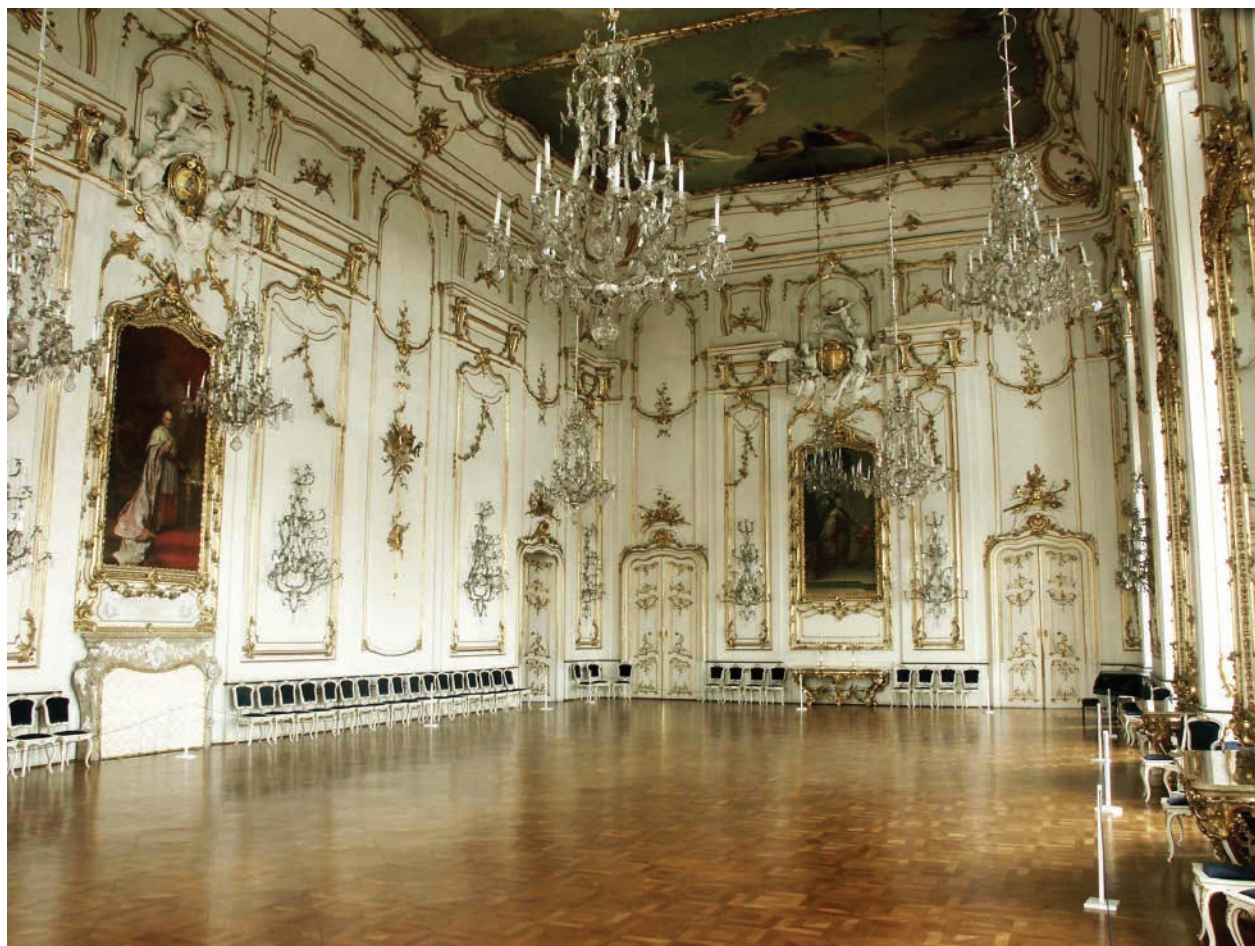
II.

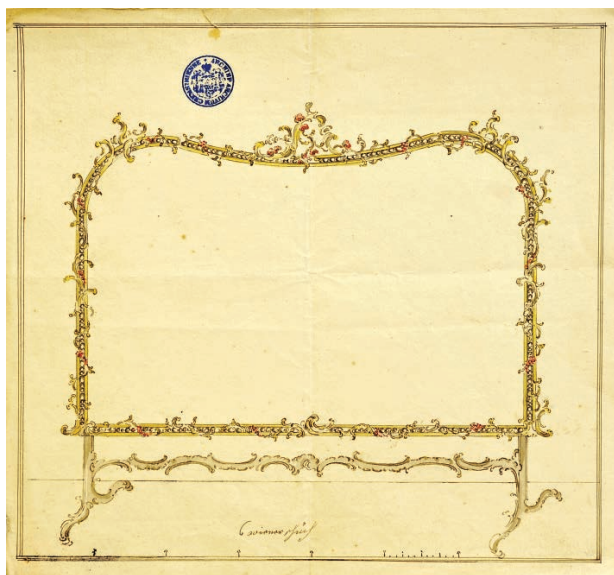
Vedle výzdoby luxusních oděvů [obr. 6, 7] a dekorace stěn, čalounění nábytku či nejrůznějších pokrývek [obr. 5] před-

stavovaly křbové zástěny jeden z typických způsobů prezentace výšivek v raně novověkém společenském prostoru. V případě techniky „malování jehlou“ šlo dokonce o úkol zdaleka nejoblíbenější a nejčastější. Bohatě vyřezávané dřevěné rámy křbových zástěn totiž nabývaly vedle neobyčejné tvarové a rozměrové variability a pestrosti také dostatek místa pro více i méně velkoryse pojednané výšivky tohoto typu. To bylo, společně s exponováním a do značné míry i privilegovaným místem tohoto artefaktu v rokokových salonech, též jedním z důvodů, proč byly výšivky na křbových zástěnách velmi často dílem samotné paní domu a proč jejich prostřednictvím prezentovala své tvůrčí schopnosti i nejedna korunovaná hlava.³²

Odpověď na první otázku vyžaduje, zamyslet se obecněji nad sociální funkcí a významem těchto artefaktů a jejich výzdoby ve druhé polovině 18. století. Čistě praktický účel křbových zástěn spočíval především v optimalizaci nepřliš účinného otopného zařízení, kde větší část tepla a kouře unikala komínem z místnosti, zatímco jeho menší část nepřliš komfortně zasahovala relativně malý prostor, kde naopak

9 – Velká jídelna (Sněmovní sál), 1769–1772. Kroměříž, zámek





10 – Neznámý autor, **Návrh rámu krbové zástěny pro Velkou jídelnu**, kolem 1770. Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, archiv Metropolitaní kapituly u sv. Václava

silný žár dokonce mohl do jisté míry i ohrožovat její zařízení a obyvatele. Zástěny tak sloužily, stejně jako některé další části krbu, paravány různých tvarů či vějíře, k zesílení účinku a lepší (byť stále velmi nedokonalé) distribuci tepla do místnosti, případně naopak k potlačení jeho potenciálně negativního působení. Malý praktický význam krbu je přitom v ostrém kontrastu s péčí a pozorností, věnovanou v období raného novověku výtvarnému řešení těchto artefaktů a stejně tak i s jeho privilegovaným místem v celkové prostorové hierarchii místností. Ve Velké jídelně například krb vyjadřuje autoritu hostitele a pána domu: je umístěn přímo ve středu delší stěny, kde je propojen s výzdobou táflování a příznačně též s portrétem biskupa Hamiltona a štukovým erbem s personifikacemi Slávy, umístěnými nad ním. [obr. 9]

Ona neobyčejná dekorativní pestrost a rozmanitost, která se zejména v druhé polovině 18. století v rokokovém interiéru pojila ve značné míře právě s krby a krbovými římsami, měla ovšem ještě další příčinu. V bezprostředním okolí ohnišť a na mramorových krbových římsách byla obvykle vystavována celá škála pečlivě naranžovaných uměleckořemeslných děl – od stolních hodin, drobných bronzových sošek a orientálních nebo porcelánových nádob, přes kytice živých i umělých květin, až po kovové krbové kozlíky extravagantních tvarů či právě vyšívané (případně malované) krbové zástěny. Není proto nikterak překvapující, že mnozí současníci považovali právě tuto část rokokových „appartements de société“ za místa, kde se před očima návštěvníků doslova zhmotňuje vkus hostitele.³³ Luxusní a elegantní objekty mnoha druhů zde vybízely návštěvníky a diváky k pohledu zblízka a odhalování jejich materiálových, vizuálních i symbolických kvalit. Zatímco tak dnes máme často tendenci chápat podobná díla spíše „jen“ jako dekorativní předměty, protože postrá-

dají onu obsahovou závažnost, kterou obvykle nacházíme v obrazových a sochařských uměleckých dílech, divák v 18. století zřejmě daleko intenzivněji vnímal jejich interaktivní potenciál, nesoulad mezi jejich více či méně praktickou a užitkovou funkcí a naopak výrazně opulentní formou, skrývající potenciálně řadu vizuálních a kulturních odkazů. Například francouzští encyklopedisté v čele s Denisem Diderotem dokonce v polovině 18. století definovali funkci dekorace zcela shodně s účelem „krásných umění“ – jako přinášení potěšení a rozkoše.³⁴ Jejím předpokladem je jednak obrazotvornost a fantazie, ale i sama dekorativnost, neboť „zdobit“ a „těšit“ spolu úzce souvisí. Design, dekorace a ornament tak v polovině 18. století představovaly autonomní svět s vlastním vizuálním jazykem, který od diváka vyžadoval poněkud odlišné percepční schopnosti a dovednosti, než byla tradiční raně novověká aristokratická schopnost vnímat klasická dogmatická pravidla, univerzální řád a etický rozměr znázorněného. Byla to naopak především senzualita, představivost a fantazie a také oboustranná komunikace mezi divákem a dílem, co zásadním způsobem ovlivňovalo poznávání a vnímání interaktivního interiéru rokokového společenského salonu.

Z různých dobových vyjádření lze rovněž vyrozumět, že vizuální zážitky a potěšení, jež dekorace vyvolává, pramení především z dojmu živosti či oživení (ať už reálného, nebo metaforického). Odtud pak nejspíše pramenila stěžejní role vegetabilního ornamentu a téměř nekonečné variability květinových motivů v rokokovém designu druhé poloviny 18. století. I Schenelliho naturalisticky podané květinové zátiší na krbové zástěně v kroměřížské Velké jídelně bylo ostatně jen jednou, byť možná nejviditelnější, součástí velmi komplexně pojatého většího celku, o kterém oba jeho autoři – malíř František Adolph z Freenthalu a štukatér Martin Keller – příznačně hovořili jako o díle „v moderním stylu“ („in modernen Gousto“), respektive v „moderním a nejlepší vkusu“ („in modernen und besten Geschmack“).³⁵ [obr. 10] Volně visící zlacené květinové závěsy byly všudypřítomnou součástí táflování stěn a vyřezávaných obrazových rámu na stropě, hojně se nacházejí na Adolphových nástropech obrazech a soudě dle pozůstalostního inventáře biskupa Hamiltona jimi byl také zdoben nábytek (intarzovaný hrací stůl), jídelní soupravy z míšenského a vídeňského porcelánu a drahocenné vázy údajně čínské, či japonského původu.³⁶ Vedle desítek módních porcelánových figurek s mytologickými a žánrovými náměty (mj. postavičky zahradníka a zahradnice) zmiňuje Hamiltonův pozůstalostní inventář v neposlední řadě i umělé květiny vyrobené

zřejmě z míšenského porcelánu, které byly podobně jako figurky nejčastěji sestavovány do nejrůznějších efektních dekorativních kompozic a umísťovány na stoly či krbové římsy.³⁷ Často byly také spojovány společně s živými květy do kytic či květinových košů anebo byly používány ke zdobení tzv. *potpourri* – nádob na aromatické směsi, které působivý vizuální zážitek ještě umocňovaly zapojením dalšího ze smyslů, čichu.

I z tohoto stručného výčtu je ovšem zjevné, že účelem všudypřítomných květin a květinových ornamentů v rokokovém designu nebyla ani tak nápodoba přírodní skutečnosti, jak by se mohlo s ohledem výše uvedené charakteristiky Schenelliho zátiší zdát, jako spíše snaha o vyvolání dojmu harmonie, hojnosti a výlučnosti, případně vytvoření iluze stírající hranice mezi skutečností a uměním. Kromě kombinování plodů přírody s výtvy člověka zde bylo běžné také spojování skutečných a imaginárních rostlinných druhů, promyšlený nesoulad květů kvetoucích v různých ročních obdobích, snaha o vyvolání dojmu vzájemné disproporce, či disharmonie různých tvarů a barev, které se k sobě zdánlivě „nehodí“, napětí mezi jejich dvoj- a trojrozměrným znázorněním a podobně.³⁸ Funkce ornamentu ve druhé polovině 18. století obecně tkví zejména

v jeho skrytém potenciálu vyvolávat asociace, interpretace a soudy, kterým vycházejí ze smyslů, imaginace a přirozeného vkusu uživatele i diváka. Tedy z oné nově nalezené svobody jednotlivce volně utvářet vlastní životní prostor a definovat své místo v něm jinak než na základě striktně předepsaných rétorických pravidel doby baroka.

Díky nové kategorii „kultivovaného“, „moderního“ či „přirozeného“ vkusu tak získávaly umělecké objekty v rokokovém salonu nový společenský význam a sociální interaktivitu. Nutí nás odhalovat, srovnávat a hodnotit a tím umožňují druhým dozvědět se zároveň něco důležitého o nás samých. Nejenom o našem vkusu, zkušenostech či znalostech, ale skrze ně zprostředkovaně také o našem společenském postavení, moci a společenské identitě. V tomto smyslu bychom tak nejspíše mohli význam Schenelliho květinového zátiší chápat podobně, jako celý fenomén kulturní a společenské emancipace vyšivačů a vyšivačství v éře rokoka. Stáváme se zde svědky proměny umění a uměleckého řemesla v souvislosti s jejich novým využitím coby nástroje pečlivě budovaného kulturního mýtu společenských elit druhé poloviny 18. století – ideálu kultivované civilizovanosti, smyslovosti a potěšení jako svébytného způsobu sebedefinice a kontroly vlastní společenské a kulturní autonomie.³⁹

Původ snímků – Photographic credits: 1, 2: Arcidiecézní muzeum Kroměříž – Zdeněk Sodoma; 3: repro: Yuri Primarosa, *Karel de Vogelaer. Un florante di Maastricht nella Roma barocca*, Roma 2012, s. 59; 4: repro: Sotheby's New York, 11 April 1991, lot 74 – <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-13030/lot.88.html>; 5, 6: Charles Germain de Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, Paris 1770, Plate 7 a 2; 7: repro: Wikimedia Commons – <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/PompadourDrouais.jpg>; 8: repro: Hans Ebert, *Über Herkunft, Werdegang und Freunde des Landschaftsmalers Janus Genelli*, *Forschungen und Berichte* 19, Berlin 1979, s. 84; 9: Seminář dějin umění – archiv; 10: Seminář dějin umění – Tomasz Zwyrtek

Notes

¹ Arcidiecézní muzeum Kroměříž, Plenta krbová ze Sněmovního sálu, inv.

č. KE 2038 (květinové zátiší s bordurou, provedené technikou „vyšívání jehlou“ barevným hedvábím na bílé atlasové tkanině, vložené ve dřevěném, druhotně zaskleném rámu bez podstavce). – Ondřej Schweigl, *Anmerkung der bildende Künste im Betreff der schonen Gebauden, Malereien und Statuen in Mähren*, Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA Brno), fond G 11 – Františkovo muzeum, sign. 196. Citováno dle edice Cecilie Hálová-Jahodová, Ondřej Schweigl: *Bildende Künste in Mähren*, *Umění XX*, 1972, s. 175. – Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, MZA Brno, fond G 12 – Sběrka Cerroniho, sign. Cerr. I-32 (topografická část), fol. 249.

² Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, MZA Brno, fond G 12 – Sběrka Cerroniho, sign. Cerr. I-34 (biografická část), fol. 235v. – Cerroni své poznatky o Schenellim z větší části čerpal z jeho biografického medailonku in: Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten: Nebst Anzeige der jetztlebenden Gelehrten, Künstler und Musiker, und einer historischen Nachricht von allen Künstlern, welche vom dreyzehnten Jahrhundert an, bis jetzt, in Berlin gelebt haben, oder deren Kunstwerke daselbst befindlich sind*, Band 3, Berlin 1786, s. 48.

³ Následující životopisné údaje čerpám z Nicolai (pozn. 2), s. 48 a Cerroni (pozn. 2), fol. 235r-v.

⁴ Anton Weinkopf, *Beschreibung der kaiserl. königl. Akademie der bildenden Künste*, Wien 1783, s. 43. – Walter Cerny, *Die Mitglieder der Wiener Akademie. Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademiearchivs von 1751 bis 1870*, Wien 1978, s. 25.

⁵ Nicolai Jonge, *Den Kongelige Hoved- og Residentz-Stad Kiøbenhavnns Beskrivelse, forestillende Stadens Tilstand, Beskaffenhed oc Merkværdigheder i en sammenhængende Orden i de ældste, mellemsste oc nyeste Tider*, København 1783, s. 269. – V německých dějinách umění je Josef Schenelli/Genelli znám rovněž jako hlava významné pruské umělecké rodiny: otec krajináře Januse (1761–1813), architekta a antikváře Hanse Christiana (1763–1823) a rytce Fridericha (1765–1793), děd malíře Bonaventury (1798–1868) a praděd dalšího malíře, Camilla (1840–1867). Viz Hans Ebert, *Über Herkunft, Werdegang und Freunde des Landschaftsmalers Janus Genelli*, *Forschungen und Berichte* 19, Berlin 1979, s. 83–120. – Idem, Hans Christian Genelli und seine Beziehungen zu Berliner Kultur- und Geistesleben um 1800. Zum 250. Todestag des Architekten und Gelehrten, in: *Forschung und Berichte* 17, Berlin 1977, s. 175–188.

⁶ Uta-Christiane Bergemann, Joseph Genelli, in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 51, München – Leipzig 2006, s. 294–295.

⁷ Nicolai (pozn. 2), s. 48. – Weinkopf (pozn. 4), s. 68.

⁸ Ibidem. – Viz též Cerny (pozn. 4), s. 25. – Renate Trnek, *Die Gemädegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Die Sammlung im Überblick*, Wien – Köln – Weimar 1997, s. 244.

⁹ Stefano Bottari, *Apunti per la „natura morta“ barocca e Roma: opere di*

Karel van Vogelaer e di Franz Werner Tamm, *Arte antica e moderna*, 1964, s. 433–436. – Yuri Primarosa, *Karel de Vogelaer. Un fiorante di Maastricht nella Roma barocca*, Roma 2012.

¹⁰ Gerhard Gerkens, *Baltasar Denner, Franz Werner Tamm. Zwei hamburger Maler* (kat. výst.), Hamburg 1969. – Hana Seifertová, *Das Barockstilleben in Böhmen, Alte und moderne Kunst* 102, 1969, s. 2–11. – Veronika Hatschek, *Leben und Werk des Stillebenspezialisten Franz Werner Tamm (1658–1724)* (Diplomarbeit), Universität Wien, Wien 1991. – Dariusz Kacprzak, *Franz Werner von Tamm, ein deutscher Tier- und Blumenstillebenspezialist und das Fortleben seiner Werke im späten 18. und im 19. Jahrhundert*, in: Kevin E. Kandt (ed.), *Aus Hippocrenes Quell. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Berlin 2011, s. 17–39.

¹¹ Uta-Christian Bergemann, *Europäische Stickereien 1650–1850*, Krefeld 2006, s. 93.

¹² Maria Sibylla Merian, *Neues Blumenbuch* 1–3, Nürnberg 1675–1677; cit. dle Bergemann (pozn. 11), s. 93. – K dílu a osobnosti Marie Sibylly Merianové viz též z poslední doby např. Kurt Wettengl (ed.), *Maria Sibylla Merian. Künstlerin und Naturforscherin 1647–1717*, Ostfildern 2004. – Anne-Charlotte Trepp, *Von der Glückseligkeit alles zu wissen. Die Erforschung der Natur als religiöse Praxis in der Frühen Neuzeit (1550–1750)*, Frankfurt am Main – München 2009.

¹³ Natalie Zenon Davis, *Ženy na okraji. Tři životy 17. století*, Praha 2013.

¹³ Ke spisům Rosiny Heleny Fürstové, Margarethy Helmové, Amalie Beerové a dalších autorek z doby kolem a po roce 1700 srov. podrobněji Albert Ilg, *Frauenarbeit im XVIII. Jahrhundert, Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie XVIII*, 1878, Nr. 150, s. 45–49. – Bergemann (pozn. 11), s. 22, 93–94.

¹⁴ Uta-Christian Bergemann, *Stickereien*, Berlin 2010, s. 29–32.

¹⁵ Bergemann (pozn. 11), s. 28, 95. – Obecněji k osvícenským teoriím, zabývající se vymezením statusu obou pohlaví a sfér jejich „přirozených“ aktivit např. Joan Landes, *Women in the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, N. Y. 1988, s. 39–92.

¹⁶ Bergemann (pozn. 11), s. 28.

¹⁷ Ibidem, s. 28. – K tématu v širších souvislostech též Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984. – K otázce role umění při utváření ženské identity v 18. století viz např. úvodní texty sborníků Gill Perry – Michael Rossington (edd.), *Feminity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester – New York 1997, s. 1–17. – Melissa Lee Hyde – Jennifer Dawn Milam (edd.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot 2003, s. 1–19. – Srov. též Heidi A. Strobel, *Royal 'Matronage' of Women Artists in the Late-18th Century*, *Woman's Art Journal* 26, 2005/2006, s. 3–9.

¹⁸ Bergemann (pozn. 11), s. 95. – K otázce sebedefinice vlastní identity markýzou de Pompadour prostřednictvím umění a uměleckého řemesla srov. např. Elise Goodman, *The Portraits of Madame de Pompadour. Celebrating the Femme Savante*, Berkeley 2000. – Perrin Stein, *Madame de Pompadour and the Harem Imagery at Bellevue*, *Gazette des Beaux Arts* 123, 1994, s. 29–44. – Melissa Hyde, *The 'Make-up' of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette*, *Art Bulletin* 82, 2000, s. 453–475. – Katie Scott, *Framing Ambition: The Interior Politics of Mme de Pompadour*, *Art History* 28, 2005, s. 248–290.

¹⁹ Podrobněji viz Ilg (pozn. 13), s. 47–48. – Bergemann (pozn. 11), s. 33, 96.

²⁰ Gill Perry, *'The British Sappho': Borrowed Identities and the Representation of Women Artists in the Eighteenth-Century*, *Oxford Art Journal* 18, 1995, s. 53.

²¹ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und Schweiz im Jahre 1781, nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, IV. Band, Berlin und Stettin 1784, s. 520.

²² Jiří Kroupa, *Poznámky k Sonnenfelsově koncepci umění*, in: Jaroslav Sedlář (ed.), *Uměleckohistorický sborník Blok*, Brno 1985, s. 195–209.

²³ O Marii Kristýně z Dietrichsteina (1738–1788), zakladatelce dietrichsteinského osvícenského okruhu, iniciátorce prvního letu horkovzdušného balonu na Moravě a podporovatelce moderního hospodaření, podrobněji pojednává Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*, Brno 2006, s. 38–42. K jejímu „znamenitému talentu v kresbě a malbě“ srov. Nicolai (pozn. 19), s. 520. – Ke kněžným přírodovědným zá-

jmům (viz její chemickou laboratoř, rozsáhlou mineralogickou sbírku a knihy o alchymii) srov. Luboš Antonín, *Dietrichsteinská knihovna na zámku Mikulov, Sborník Národního muzea v Praze, řada C – literární historie, XXXIX–IL, 1994–1995*, s. 1–28 (zde s. 12–13).

²⁴ Maria Luisa Barreno Sevillano, *Capilla des Palacio Real de Madrid. Pontifical Bordado, Reales Sitios XV, 1978*, s. 17–28. – Eadem, *Los cuadros bordados de la casita del Principe de El Escorial, Reales Sitios XI, 1974*, s. 12–15. – Obecněji k využívání tradičních barokních grafických předloh pro figurativní výšivky (zejm. na liturgických oděvech) viz např. Dora Heinz, *Wiener Stickereien des 18. Jahrhunderts und ihre Vorlagen, Alte und Moderne Kunst* 177, 1981, s. 24–28.

²⁵ Heslo *Mary Linwood*, in: Gordon Campbell (ed.), *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, Oxford – New York 2006, s. 45–46. – Margaret H. Swain, *Embroidered Georgian Pictures*, Princes Risborough 1994.

²⁶ Weinkopf (pozn. 4), s. 68. – V souvislosti se Schenelliho rolí na vídeňské akademii se nabízí hypotetická otázka, do jaké míry mohlo jeho angažování souviset například s plánovanou reformou a rozšířením školy o prakticky zaměřenou výuku „komerční“ kresby. K tomu však došlo až v roce 1786, kdy byla původní „manufakturní“ škola („*Commercial-Zeichnungs Academie*“ neboli „*Zeichenschule für Fabrikanten*“, založená již v roce 1758 při česko-rakouské dvorské kanceláři) spojena s císařskou akademií. Jejím vedoucím byl tehdy jmenován Johann Baptist Drechsler – malíř květin, jakého alespoň podle vyjádření protektora akademie Josefa von Sperges „*Videň dosud neměla*“. Cit. dle Kurt Haslinger, *Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert – Reformen unter Kaunitz* (Diplomarbeit), Universität Wien, Wien 2008, s. 115.

²⁷ Daniel Niklaus Chodowiecki, *Nachricht von Berlinischen Künstlern und Kunstsachen, Der deutsche Merkur*, 2. Vierteljahr, 1776, s. 280. – Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten: Nebst Anzeige der jetztlebenden Gelehrten, Künstler und Musiker, und einer historischen Nachricht von allen Künstlern, welche vom dreyzehnten Jahrhunderte an, bis jetzt, in Berlin gelebt haben, oder deren Kunstwerke daselbst befindlich sind*, Band 2, Berlin 1786, s. 522. – Johann Gottfried Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*, ed. Eckardt Götz, Band I, Berlin 1987, s. 11, 98.

²⁸ Uta-Christian Bergemann, *Berliner Goldsticker im friderizianischen Rokoko*, in: *Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: Jahrbuch* 3, 1999–2000, s. 33–64. – Eadem, *Mit goldenem Faden. Stickereien für den preußischen Hof, Museums-Journal* 3, 1999, s. 84–85.

²⁹ Sam Segal, *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*, Amstelveen 1990.

³⁰ Bergemann (pozn. 11), s. 39. – Bergemann, *Berliner Goldsticker* (pozn. 28), s. 40.

³¹ Vyčerpávající přehled používaných dobových technologií a vyšivačích metod, nejruznějších typů stehů, pracovních pomůcek, používaných materiálů i konkrétních pracovních postupů ve vyšivačských dílnách podává příručka a kompendium z pera francouzského královského kreslíře a vyšivače Charlese Germaina de Saint Aubin, *L'Art du Brodeur*, Paris 1770, respektive její německý překlad: idem, *Die Stickerkunst*, Berlin 1790. – Základem podkladu pro výšivku bylo nejčastěji přenesení podrobného kresebného návrhu v měřítku 1:1 na podkladovou látku prostřednictvím děrování (s pomocí jehly, křídý či uhlu) a následně spojení vzniklé sítě drobných bodů olověnou bělobou či indigovým inkoustem (podle barvy podkladu) do výsledného, podle povahy použité kresby více či méně detailního, tvaru.

³² Řadu příkladů zejména z pruského a severoněmeckého prostředí (královny Pruska a Švédska, manželky hannoverského a saského kurfiřta aj.) zmiňuje Bergemann (pozn. 11), s. 29.

³³ Podrobněji Mimi Hellman, *The Decorated Flame: Firedogs and the Tensions of the Hearth*, in: Martina Droth (ed.), *Taking Shape. Finding Sculpture in the Decorative Arts*, Los Angeles 2008, s. 180.

³⁴ Mary D. Sheriff, *Seeing Metamorphosis in Sculpture and the Decorative Arts*, in: Droth (pozn. 33), s. 163.

³⁵ Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Ústřední ředitelství arcibiskupských statků, inv. č. 12884, sign. 30/21–3, kart. 1713, fol. 152.

³⁶ MZA Brno, fond C 9, sign. 13, Maxmilián Hamilton.

³⁷ Jedna z reklam v pařížském časopise *L'Avantcoureur* z šedesátých let 18. století, inzerující „*vkusně naaranžovanou*“ kompozici z porcelánových květin, míšeňských figurek, funkčních stolních hodin a malých nádobek na cibulky živých kvetoucích hyacintů, dokonce měla za to, že tato kombinace živých a umělých květů je „*tím nejpříjemnějším, čím člověk může ozdobit krbovou římsu*“. Cit. dle Mimi Hellman, *The Nature of Artifice*. French

Porcelain Flowers and the Rhetoric of the Garnish, in: Alden Cavanaugh – Michael E. Yonan (edd.), *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, Farnham – Burlington 2010, s. 46.

³⁸ Ibidem, s. 49.

³⁹ K tématu podrobněji Pavel Suchánek, *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013, zejména s. 263–279.

SUMMARY

Johann Franz Josef Schenelli (Genelli) in Kroměříž and Vienna The case of an “academic” embroiderer in Central Europe at the end of the 18th century

Pavel Suchánek

The art collections in the former residence in Kroměříž/Kremsier of the Prince-Bishops of Olomouc include what appears to be the only work to have survived by the embroiderer to the Prussian King, Johann Franz Josef Schenelli, also Genelli or Genelly (1724–1792). He came from a family of Italian artists which had settled in Copenhagen. From 1767 he worked in Vienna at the court of Maria Theresa (being a member of the Academy from 1774), and after this at the court of Friedrich II in Berlin (being professor at the Royal Academy from 1786, and also an honorary member of the Academy in Copenhagen from 1784). Testimonies to Schenelli's high standing in the artistic milieu in Berlin during Friedrich's reign have been left by a number of leading Prussian artists of that time, in particular by Daniel Chodowiecki (1826–1801) and Johann Gottfried Schadow (1764–1850). He was highly regarded in his day because of his still lifes with flowers or fruit. These were inspired by the works of Baroque landscape artists and still life painters, in particular Franz Werner Tamm (1658–1724), who worked primarily in Rome and Vienna. Schenelli frequently imitated and copied Tamm's “manner” and specific paintings in a way that was said to be fully the equal of painting. Another artist from the same circle of followers of Carlo Maratta, the leading representative of the Accademia di Santa Luca and Roman Classicism, was Karel van Vogelaer (1653–1695). According to contemporary reports it was after a floral still life by van Vogelaer that Schenelli created his work in Kroměříž.

Throughout the early modern period the representation of floral motifs and still lifes was one of the most frequent and common tasks for embroiderers. Embroidering was primarily

the domain of professional embroiderers and workshops, although the sentimental culture of the Enlightenment age also brought with it appreciation of this activity on an amateur level. This was connected, among other things, with the ideas of the Enlightenment philosophers and teachers such as Jean-Jacques Rousseau about a new division of the roles of the two sexes and their definition of the “natural” environment for these roles, thanks to which embroidery on the amateur level became the ideal field for expressing a special female identity and making use of the “innate sensitivity” of women and their sense of the “harmony in relationships between things”. On the professional level, however, the main creative and artistic criterion for the re-assessment of the importance of embroidery was the typical academic understanding of drawing as being the basis of all forms of art. In contemporary evaluations of Schenelli's work, too, we repeatedly find the rhetoric of the “paragone”, the comparison of and rivalry between the more refined forms of art (such as poetry and painting), and also the theme of imitation (“mimesis”), directly related to its specialisation in the “naturalistic” still lifes of the 17th century, which represented one of the pinnacles of the realistic portrayal of nature in the sense of precision and accuracy in the representation of specific botanic species. In addition to a detailed analysis of Schenelli's working methods and his contemporary critical reception, attention is also devoted to the significance of floral motifs and ornaments in Rococo interior design. Thanks to the combination of design with the newly established categories of “cultivated”, “modern”, and “natural” taste, works of art here acquired a new social significance and social interactivity. In this sense the significance of Schenelli's floral still life can be sought in connection with the phenomenon of the cultural and social emancipation of embroiderers and embroidery in the broader context of the changes that took place in art and artistic craftwork in the second half of the 18th century, when the visual culture of the ancien régime became the instrument for a carefully constructed cultural myth of the social elites – the ideal of being cultivated and civilised, and of sensory perception and delight, forming a distinctive way of achieving self-definition and controlling one's own social and cultural autonomy.

Figures: 1, 2 – Johann Franz Josef Schenelli, **Fire screen with embroidered still life after Karel van Vogelaer**, ca. 1770. Kroměříž, chateau; 3 – Karel van Vogelaer (attributed), **Still life of flowers in a stone vase**. Private collection; 4 – Franz Werner Tamm (attributed), **Still life of flowers in an urn on a marble ledge with a bird**. Private collection; 5, 6 – **Embroidery designs**, engraving from Charles Germain de Saint-Aubin's treatise *L'Art du Brodeur*, Paris 1770; 7 – François-Hubert Drouais, **Jeanne-Antoinette, Marquise de Pompadour at her embroidery frame**, 1763–1764. London, National Gallery; 8 – Buonaventura Genelli, **Portrait of Johann Franz Josef Schenelli**, ca. 1820. Leipzig, Kunstsammlung der Universität Leipzig; 9 – **Large Dining-Hall (Assembly Hall)**, 1769–1772. Kroměříž, chateau; 10 – Unknown artist, **Design for firescreen frame for the Large Dining-Hall**, ca. 1770. Provincial Archives in Opava, Olomouc branch, archive of the Metropolitan Chapter of St. Wenceslas