

Waisser, Pavel

Sgrafitová výzdoba tzv. Malovaného domu na Náměstí v Mikulově : ikonografie s konfesionálním podtextem

Opuscula historiae artium. 2019, vol. 68, iss. 2, pp. 300-315

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142421>

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.

Sgrafitová výzdoba tzv. Malovaného domu na Náměstí v Mikulově

Ikonografie s konfesionálním podtextem*

Pavel Waisser

This article is specifically devoted to the sgraffito on the 'Painted House' on the Square in Mikulov (no. 24). The focus is placed on aspects relating to heritage conservation and restoration, iconography in the socio-cultural and confessional context of the period (on a regional and European level). From an analysis of motifs in the sgraffito relating to feasts (or kermises) and the Bible it is possible to date the work to around the 1560s, when the town belonged to a Lutheran House of Kereczyn. It thus supports a comparison with related monuments in Lower Austria (the Grosses Sgraffitohaus and Kleines Sgraffitohaus in Krems, building no. 1 on Bahnstrasse in Langenlois). The sgraffito façades may thus hypothetically have been created in connection with being granted the right by Maximilian II to hold an annual fair.

Keywords: sgraffito; Mikulov; Painted House; 16th century; iconography; graphic arts; celebrations; confessionality; Biblical paintings; typology; Hans Sebald Beham; Virgil Solis; Sebastian Franck

Mgr. Pavel Waisser, Ph.D.

Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci / Department of Art History, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc
e-mail: pavel.waisser@upol.cz

Sgrafita domu čp. 24 na Náměstí v Mikulově, tzv. Malovaného domu, jsou jedním z nejvýznamnějších příkladů fasádových dekorací realizovaných v této technice na Moravě. [obr. 1] Dnešní stav již nedovoluje analýzu výtvarně-řemeslné kvality, jejich ikonografická složka otevírá přesah do celé řady kulturních kontextů, z jejichž analýzy vyplývá jedinečnost této památky. Některé myšlenky však musí zůstat ve stádiu hypotéz, neboť k tomuto objektu postrádáme exaktní pramennou základnu. V roce 2016 byla sgrafita Malovaného domu po více než dvaceti letech podrobena restaurátorskému zásahu, z hlediska dnešních metodických poznatků o původních technikách sgrafita ne zcela vhodnému. Každý cyklus restaurování se snaží oddálit zánik památky, s většími či menšími úspěchy, některé aspekty lze posoudit až zpětně. Mikulovským sgrafitům už není možné navrátit materiálovou autenticitu raného novověku. Teoretický výzkum, s jehož výsledky se můžete seznámit v tomto textu, však snad přináší obrazové a významové podklady, které se snad uveřejněním v příslušném typu odborného periodika dostanou více do povědomí odborné veřejnosti a budou využity při další památkové obnově objektu.

Recentní zásah, i ten předešlý z roku 1993, vedl restaurátor Jan Knorr.¹ Již na začátku šedesátých let 20. století však fasády Malovaného domu značně utrpěly na materiální autenticitě po restaurátorském zásahu Miroslava Koláře, Dušana Kříčky a Vladislava Turského, kteří aplikovali metodu evokace plošného reliéfu a restituce intonakové vrstvy spočívající ve vtírání štukové vrstvy intonaca bianca do povrchu originálních omítek.² Restaurátoři na jižní fasádě zanechali signaturu KTK (Kolář, Turský, Kříčka), kterou Bohumil Samek ztotožnil se signaturou autora původního sgrafita.³ S odstupem času se tento zásah projevil devastujícím způsobem, došlo i k některým dezinterpretacím původního sgrafita, za všechny příklady uvedme postavu ležící původně pod stolem v hodovní scéně přeměněnou na seskupení keramických nádob. [obr. 2]



1 – Mikulov, Náměstí, dům čp. 24, severovýchodní nároží

Většina plochy sgrafitových fasád domu čp. 31 (staré číslování) však byla nově odkryta už v roce 1923.⁴ Restaurátor Josef Reinart pracující pod hlavičkou firmy Antonína Zeithammera nikterak nenarušil původní grafický charakter utváření prostoru, avšak konzervoval omítky tehdy užívanými a z dnešního úhlu pohledu problematickými fluáty. Zeithammer se svými spolupracovníky figuruje od poloviny dvacátých do počátku padesátých let 20. století téměř u všech restaurovaných sgrafitových fasád na Moravě.⁵

Sgrafita Malovaného domu byla badateli do nedávna opomíjena.⁶ Na dlouhou dobu jediná studie přinášející dílčí umělecko-historická zjištění vyšla v roce 1970 ve Frankfurtu nad Mohanem a mikulovských sgrafit se dotýká pouze okrajově. Milada Lesková-Matyášová nachází vzory čtyř sgrafitových starozákonních obrazů (zavraždění Amazy Joabem, Setkání Davida a Jonatána a krále Šalamouna zpívajícího *Píseň písní* s jednou z manželek) na fasádách domu čp. 11 na hlavním náměstí v Mikulově v dřevorytech Hanse Sebaldy Behama (1500–1550) doprovázejících Frankfurtskou bibli z roku 1551.⁷ Komplexní zpracování se objevila až v roce 2011, jednak ve formě katalogového hesla v disertační práci autora tohoto článku a paralelně, s mírným zpožděním v podobě diplomové



2 – Hodovní scéna, velbloud, sgrafito. Mikulov, Náměstí, dům čp. 24, severní fasáda, pás mezi okny přízemí a prvního patra

práce Claudie Plessl obhájené na vídeňské univerzitě.⁸ Ačkoliv by se prvoplánově mohlo jevit, že jsou sgrafita Malovaného domu formálně i námětově podobná některým slavnickým průčelím a že by se kontextuálně dalo pracovat i s dalšími texty Lejskové-Matyášové či Jarmily Krčálové. Provedeme-li podrobnější analýzu, stylové i námětové paralely najdeme

spíše v dolnorakouské Kremži.⁹ Zdejší dochované památky se sgrafitovou výzdobou (Kremže a okolí), *Grosses Sgraffitohaus* v Kremži, *Kleines Sgraffitohaus* v Kremži [obr. 3] a domě čp. 1 na Bahnstrasse v Langenlois u Kremže, tvoří koherentní skupinu autorsky připisanou malíři jménem Hans von Brugg (Pruch; obec v Dolních Rakousech nedaleko Zwettlu). Kremže byla spolu s Lincem a Vídní jedním z hlavních „uzlů“ obchodních stezek směřujících z Rakouska do Čech, proto není vazba na Mikulov nelogická.¹⁰

Nejvíce analogický, tzv. „*Grosses Sgraffitohaus*“ v Kremži, akcentuje nároží Althangasse a Margaretenstrasse. [obr. 4] Objekt na nepravidelném půdorysu vznikl sloučením tří gotických domů. Kupec Hans Trachh (Trakh, Drackh) nechal kolem roku 1561, kdy se stal rychtářem, pokrýt všechny tři jeho fasády figurálním sgrafitem.¹¹ Jednotlivé obrazy jsou na zdech rozmístěny v průběžných horizontálních pásích, vertikální členění tvoří iluzivní sloupky a pilastry, nároží jsou zvýrazněna sgrafitovou imitací rustiky. Výzdobu doprovázejí nápisy samostatně rámované páskem v neproškrábané omítce. Toto členění je pro „kremžskou skupinu“ charakteristické.

Ikonografický repertoár fasád *Grosses Sgraffitohaus* je velmi široký, zahrnuje náměty starozákonní a novozákonní, z Liviových *Ad urbe condita*, Ezopových *Bajek*, antické mytologie i výjevy aktuální (městská lidová slavnost, ilustrace cestopisu). Netypický je právě motiv „lidové“ slavnosti (píjáci, hudebníci, tanečníci, šermíři) naznačující souvislost výzdoby fasád s dobovými městskými festiviti, jehož variace obsahují i fasády dvou příbuzných objektů: *Kleines Sgraffitohaus* v Kremži a *Malovaný dům* v Mikulově. Námětově tyto scény vychází z okruhu norimberských tzv. „malých mistrů“ Erharda Schöna (1491–1542) a Hanse Sebald Behama.¹² U této skupiny památek jsou dominantně pro jednotlivé kompozice užívány grafické vzory z repertoáru bratří Behamů, či Erharda Schöna. Uvedme například maloformátové biblické ilustrace z roku 1534 vydané Christianem Egenolphem (druhé vydání je z roku 1552).¹³ Vedle mikulovských sgrafitů z nich čerpají též některé obrazy na fasádách *Grosses* a *Kleines Sgraffitohaus* v Kremži a domě čp. 1 na Bahnstrasse v Langenlois. Ačkoliv jsou tyto dřevoryty tradičně považovány za reformační, stejné behamovské štočky byly použity i k ilustracím prvního vydání katolického překladu bible Johanna Diembergera (1534).¹⁴ Spíše tedy příslušné biblické ilustrace můžeme vnímat prizmatem trhu nežli konfese.

Mikulovská sgrafita by s kremžskými konvenovala i dle pravděpodobné doby vzniku. Přední trakt do náměstí (Malovaného domu) byl vystavěn po požáru z roku 1561,¹⁵ krátce na to jeho fasády pokrýla sgrafita. Kremžský *Grosses Sgraffitohaus* byl vyzdoben kolem roku 1561 (viz výše). V druhé renesanční fázi (kolem roku 1600) dostal mikulovský objekt dvorní trakt s arkádovým ochozem na západní straně.¹⁶ Podle urbáře z roku 1675 vlastnil Malovaný dům Michel Gross.¹⁷ Podobných pramenů ke starším dějinám města není mnoho, v roce 1784 totiž zachvátil radnici velký požár, při

němž shořely i důležité dokumenty a archiválie.¹⁸ Anonymní veduta z druhé poloviny 17. století ukazuje hladkou fasádu Malovaného domu, sgrafita již tedy byla nejspíše překryta novější omítkou.¹⁹ Brzké „zalíčení“ může souviset s konfesijním kontextem výzdoby. V roce 1860 proběhla radikální klasicistní přestavba a dům byl zvýšen o patro.²⁰ Sgrafito pokrývá celoplošně severní a východní fasádu (do náměstí), včetně nárožního věžovitěho rizalitu, a také zadní (jižní) fasádu tohoto domu, vizuálně se otvírající směrem do nádvoří, jež je tvořeno volným prostorem mezi čtyřmi sousedícími domy. Figurální obrazy jsou rozmístěny ve třech horizontálních pásích po celé ploše všech tří fasád od soklu až pod korunní římsu.

Severní fasáda [obr. 5]

První figurální pás severní fasády (nad soklovou partií) je dochován nejméně, z původních omítek zbyly pouze fragmenty, z nichž ale lze vyvodit charakter původního intonaca colorata (barevnost může být ovlivněna flúaty), na rozdíl od převažujících rekonstruovaných či přetřených nebo převrstvených omítek zbytku fasády. Z motivů je zřetelný pouze dromedár. Druhý pás obsahuje festivní scény (tanečníci, muzikanti – pištec a dudák, hodovníci sedící u stolu), dvě pošetilé panny a dvě postavy oděné v dobovém manýristickém oděvu,²¹ vykazující portrétní rysy.

Posvícení

Motivy tanečnicků (dva páry) a hodovníků jsou převedené výřezy z kompozice Hanse Sebald Behama s názvem *Velké posvícení* (1534).²² Posvícenské motivy označuje v němčině termín *Kermis* nerozlišující posvícení, pouť nebo výroční trh.²³ Charakter těchto festivit se nijak výrazně neliší. Nejpodnětějšími obrazovými dokumenty posvícenské tradice 16. století jsou velkoformátové grafiky Erharda Schöna a Hanse Sebald Behama a později také Pietera Breugela st.²⁴

První variací na dané téma je na sebe navazující série letáků *Die Kirchweih in Mögeldorf* s rýmovaným textem Hanse Sachse (1522). Pás grafických listů měří dohromady skoro dva a půl metru. Hodovní scény s mnoha tančícími páry a muzikanty (přes padesát postav) zhotovil Barthel Beham (1502–1540) ve spolupráci s Heinrichem Röttingerem a Erhardem Schönem. O pět let později²⁵ sérii kopíroval Barthelův bratr Hans Sebald.²⁶

V roce 1527 vytvořil Schön samostatně návrh na matici *Selské svatby* (1527). Grafický list *Posvícení v Mögeldorfu* (vesnice u Norimberku) vznikl kolem roku 1528 a je společným dílem Schöna a Behama. Nejznámější z tisků tohoto druhu je Sebaldovo (Beham) tzv. *Velké Posvícení* z roku 1534.²⁷ [obr. 6] Podle Alison Stuart v ústřední hodovní scéně (umístěné v ose) sedí v centru za stolem učelec s rysy Martina Luthera. Luther sice posvícenské zábavy mnohokrát



3 – Hodovní scéna, sgrafito, kolem roku 1561. Kremže, Grosses Sgraffitohaus, úsek fasády orientované do Margarettenstrasse



4 – Kremže, Kleines Sgraffitohaus, Untere Landstrasse Nr. 69, průčelí se sgrafitovou výzdobou, 1561

písemně pranýřoval, ale k alkoholu se nestavěl úplně asketicky, na rozdíl od některých dalších radikálnějších příznivců reformace, k nimž patřil například i Sebastian Franck, manžel Ottilie Behamové, sestry rytců Hanse Sebalda a Bartela, který Lutherův sklon k pití kritizoval.²⁸ Franck zpočátku patřil k Lutherovu okruhu, ale posléze lutherskou reformaci kritizoval v důsledku úpadku reformované zbožnosti. Jeho teologické pojetí se blíží Zwinglimu a Erasmusovi Rotterdamskému (Bůh je bytostné dobro). Franckovo morální pojetí se vymezuje proti materialitě, tělesnosti a tělesným pudům – je rozčarován divadlem/fraškou světa (*Fastnachtspiel*). V otázce svobodné vůle navazuje například právě na Erasma.²⁹ Franckovo erasmianství se odráželo i v tom, že byl jako Erasmus sběratelem přísloví. Též jej, stejně jako bratry Behamy, ovlivnil teolog a učitel Hans Denck (zemřel velmi mlád v roce 1527), který přešel k anabaptistickému táboru. V Norimberku se setkal s Thomasem Müntzerem a v Augsburgu s Balthasarem Hubmaierem,³⁰ což je zajímavý fakt vzhledem k pozdějšímu Hubmaierovu působení v Mikulově. Denck též v závěru života putoval po Švýcarsku, kde se substituovala nová radikálnější centra reformace (Curych, Ženeva, Basilej). Jeho teologické názory vyústily v nucené opuštění Norimberka v roce 1524, v rámci stejného procesu museli opustit Norimberk bratři Behamové, kteří spolu s dalším „malým mistrem“ Georgem Penczem (asi 1500–1550) získali přízvisko „*gottlosen Maler*“.³¹

Zpět k dílu samotnému. Behamové (zpočátku ve spolupráci s Erhardem Schönem) tedy vytvořili vizuál-

ní precedens pro komplexní obrazy selských slavností, jež získaly ve druhé polovině 16. století popularitu zejména ve Flandrech. Patrně tomu tak bylo i proto, že Sebastian Franck, Hans Denck a další myslitelé, s nimiž se bratři stýkali, byli součástí radikálnějšího křídla reformace. Jednu z jeho linií tvořili později asketičtí nizozemští kalvinisté, ve Flandrech byly například Franckovy spisy velmi populární v 17. století. Ačkoliv někteří badatelé v posledních dekádách akcentovali satirickou rovinu interpretace (např. Keith Moxey),³² tyto posvícenské motivy je nutno vnímat vrstevnatěji. Vedle satiry jistě najdeme i prvky realismu až naturalismu (viz postřehy Alison Stuart) a kontexty a významy také jistě korelují v různých prostředích a časových rovinách. Recentně badatelé upozorňují na pijácké scény jako na symptomy morální krize s eschatologickými důsledky.³³

Dobře doložitelná je v Nizozemí v počátcích raného novověku i obliba behamovských posvícenských grafik, *Velké posvícení* bylo například tamními umělci kopírováno nejméně třikrát, co se týče doložených příkladů. Jedna grafika je anonymní, další dvě jsou od Roberta de Cecille a Jana Theodora de Bry (1561–1598).³⁴ Je však také otázkou, jak tyto behamovské grafiky skrze Sebastiana Francka ovlivnila například Erasmova *Adagia*.

Od Theodora de Bry existuje i kresba kopírující motiv karavany smrti od Erharda Schöna, soupevníka Behamů. V průvodu lancknechtů se mimo jiné vyskytuje dromedár. Hypoteticky tedy můžeme uvažovat o užití některých výřezů z této kompozice jako grafických předloh pro

5 – Mikulov, Náměstí, dům čp. 24, severní fasáda





6 – Hans Sebald Beham, **Velké posvícení**, dřevorez, 1539. Berlín, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



7 – Johannes van Doetecum podle Pietera Bruegela st., **Posvícení sv. Jiří**, mědiryt, 60. léta 16. století. New York, The Metropolitan Museum of Art

fragmentárně dochovaný pás severní fasády Malovaného domu v Mikulově. Kresbu Theodora de Bry doprovází latinský hanlivý nápis opovrhující žoldáky, ničícími města a krajinu. Obrazový jazyk radikálnějšího křídla reformace se grafickými listy s lancknechty vyjadřoval většinou k událostem německé selské války (ostatně ve vazbě na tento konflikt se výrazněji šíří i „sedlácká satira“). Od poloviny dvacátých let 15. století realizoval série lancknechtů právě Hans Sebald Beham. V polovině třicátých let vydali série se stejnou tematikou Erhard Schön a Niklas Stöer.³⁵

Nejbližší „severskou“ autorskou paralelou k pojednávaným Behamovým grafikám s posvícenskou tematikou jsou dva tisky z roku 1559 podle kreseb Pietera Bruegela st. První z nich s názvem *Posvícení sv. Jiří* pochází z dílny bratřů van Doetecum,³⁶ [obr. 7] druhý pojmenovaný *Posvícení v Hobokenu* převedl Frans Hogenberg (1535–1590).³⁷ Tematicky odpovídající jsou např. i tři anonymní obrazy z počátku 17. století, původně z obrazárny rakouského rodu Hohenemsů (dnes v Ostravě a Poličce)³⁸ zachycující v dobových kulisách příběh novozákonního podobenství O marnotratném

synovi (Lk 15, 11–32). Posvícenské motivy se podobají scéně z nevěstince, kdy ještě syn žije rozmařilým životem. Příběh marnotratného syna vypravuje i průčelí jednoho z kremžských domů pojednaného Hansem von Brugg (*Kleines Sgraffithaus*, Untere Landstrasse), vedle Samsonovy historie patří toto Kristovo podobenství v protestantském prostředí k nejoblíbenějším exemplům „padlého věřícího“, který znovu našel cestu k milosti Boží (ospravedlnění skrze víru).

Pošetilé panny [obr. 8, 9]

Pošetilé panny se sklopenými lampami doplňují nápisové pásky „HISPANIA“ a „GRECIA“, a jsou tedy alegoriemi mocenského centra Habsburků, nejvýznamnějších katolických vládců v Evropě, a východní církve. Na fasádu byly převedeny z grafických listů Virgila Solise (1514–1562).³⁹ Podobenství o moudrých a pošetilých pannách (Mt 25, 1–13) je aluzí na Poslední soud. Deset panen čekalo s lampami v ruce na svého ženicha. Pět z nich si přineslo zásobu oleje do lamp. Když o půlnoci ženich přišel, pět z nich zmeškalo svatbu, sháněly olej do lamp. Království nebeské čeká v Soudný den jen ty, kteří se na něj svým životem dobře připraví.⁴⁰ První provedení v dřevorytu zobrazující toto podobenství máme dochované v rámci vydání *Biblia Pauperum* z roku 1470 uložené v pařížské Bibliothèque Nationale. Téma se objevuje i v některých edicích *Speculum humanae salvationis*.⁴¹ Podobenství získalo oblibu ve formě divadelní morality, ale také je v německém prostředí doloženo ve formě živých obrazů v rámci festivních procesí. Živé herce například v rámci svatojánského průvodu na počátku 16. století doplňovaly dřevěné sochy.⁴² Moudré a pošetilé panny lze také vnímat jako ctnosti a neřesti.⁴³ Na rytině Philipse Galleho (1537–1612) kopírující kresbu Pietera Bruegela st. (mezi 1525 a 1530–1569) z počátku šedesátých let 16. století, jsou moudré a pošetilé panny prezentovány na jednom listu, v jehož centru je zpodobněn archanděl Michael rozdělující obraz na sféru zatracených (pošetilých panen) a spasených (moudrých panen). [obr. 10] Moudrým pannám otevírá dveře Kristus, pošetilé klepou marně na dveře nebeského chrámu. V dolní partii rytiny jsou zachyceny aktivity panen během pozemského života, moudré jsou pilnými přadlenami (vřetenem – symbol ctnosti), pošetilé tancují za doprovodu dud, falického nástroje. Dudák a tanečníci/tanečnice se v Mikulově nachází na stejné fasádě jako moudré a pošetilé panny.

Průvod bohyně Ceres [obr. 11]

Pod korunní římsou fasádu završuje pás s postavami antických božstev a dalšími mytologickými figurami. Některé z těchto personifikací byly převzaty z grafiky Virgila Solise s námětem triumfálního průvodu Léta s římskou bohyní setby a úrody Cererou v ústřední pozici na ale-



8 – Pošetilé panny / Grecia a Hispania, sgraffito. Mikulov, Náměstí, dům čp. 24, severní fasáda, pole mezi okny prvního patra



9 – Virgil Solis, Pošetilá panna – Grecia, dřevorez, před 1562

gorickém voze taženém čápy.⁴⁴ Konkrétně jde o alegorii staroegyptského boha plodnosti a úrody (zároveň smrti a znovuzrození – aspekt cyklické obnovy) Usira, diskutujícího s Triptolemem, prvním člověkem, jehož Deméter

naučila pěstovat obilí. Jejich identitu lze určit na základě nápisových pásek na Solisově grafice (OSI; TRI). Tyto postavy hrály stěžejní úlohu již v rámci mysterijních kultů ve starověké Eleusis.⁴⁵ Další dvě mužské postavy doprovázejí na Solisově grafice čelo vozu (v Mikulově vůz chybí). Jedna z nich je patrně zosobněním Léta (nápisová páska SVMER), druhý muž pije ze džbánu víno a nad hlavou má nápis SITES ESTUS (sitis aestus – hasí žízeň; obojí opět dle Solisovy grafiky). [obr. 12]

Z některých dosud čitelných nápisových pásek (LENCZ – Jaro, SA – Satyr, MER – Merkur, FLOERI – Flóra) lze usoudit, že měl malíř k dispozici i Solisův dřevorez s triumfálním průvodem jara.⁴⁶ Bohužel, kompozice figur se s grafikou evidentně neshodují. Některá zkrácení jsou zapříčiněna rekonstrukcemi při restaurování, spodní partii pásu totiž poškodila klasicistní římsa. Jistou míru odlišení ale snad můžeme přičíst výtvarné a konceptuální licenci autorů. Mezi božstvy jsou na mikulovské fasádě zobrazeni prokazatelně ještě Jupiter a Pan,⁴⁷ rovněž lze rozpoznat dvě křepčící bakchantky.

Nárožní rizalit a východní fasáda [obr. 13]

Nárožní rizalit dekorují v čelní partii dva vojáci s halapartnami, kteří původně flankovali pravouhlé okno, a postavy hudebníků na bocích (loutnista, pištec, dudák a klečící muž žádající za ně o almužnu). Nad soklovou partii východní fasády probíhá po celé její délce vlys s loveckými výjevy (hon na lišku, hon na zajíce), v druhém pásu mezi okny jsou prezentovány zleva doprava obrazy Kristova křtu (Mt 3,13–17; Mk 1,9–11; Lk 3,21–22; J 1,29–34), zavraždění Amazy Joabem (2S 20,8–11), podobenství O rozsévači (Mt 13,3–9; Mk 4,3–8; L 8,5–8) a krále Šalamouna zpívajícího *Píseň písní*, kterého na grafické předloze od Hanse Sebaldy Behama doprovází jedna z jeho manželek. Obraz je v Mikulově rozdělen, královnu můžeme spatřit na nádvoří fasádě. Dřevoryt je součástí série biblických ilustrací z roku 1534 (druhé vydání 1552). Série posloužila jako vodítko i pro pole s Amazou a Joabem a pro některé další obrazy nádvoří fasády (David a Jonatán, David a Goliáš?).⁴⁸



10 – Philips Galle podle Pietera Bruegela st., **Podobenství o moudrých a pošetilých pannách**, mědiryt, mezi 1560–1563. New York, The Metropolitan Museum of Art

Křest Krista a Potopa světa

Scéna Kristova Křtu se odehrává v otevřené krajině.⁴⁹ [obr. 14] Nalevo ústřední motiv Krista se sv. Janem Křtitelem a holubicí Ducha svatého (Luther ve *Velkém katechismu* akcentuje přítomnost Nejsvětější Trojice při křtu) doprovází dvojice pozorovatelů v reformačním odění typickém pro kazatele: dlouhá šuba, barety přes uši s krepkou. Jeden má pod paží objemnou knihu, nepochybně text Písma. Postavy mají zpřítomňovací funkci.

Křest Krista Janem Křtitelem je symbolickým počátkem Ježíšova veřejného působení. Zvýšená obliba u protestantů raného novověku částečně vychází z Lutherova výkladu tohoto biblického děje v návaznosti na teologii sv. Augustina. V kázání u příležitosti křtu Bernarda z Anhaltu v Desavě z roku 1540 a v písni *Christ unser Herr zum Jordan kam* (1541) Luther prezentuje působení Jana Křtitele jako přímého předchůdce Krista a samotný křest jako počátek cesty vedoucí k ukřižování a vykoupení lidských hříchů, milosti Boží.⁵⁰ Součástí křestní liturgie je modlitba zvaná *Sintflutgebet*. Křest je v ní typologicky přirovnán k „potopě“, jež má z dítěte smýt vše Adamovo.⁵¹ Obdobně doplňuje na mikulovské fasádě motiv Kristova křtu Potopa světa s Noemovou archou.

Křest na mikulovské fasádě by se mohl odehrávat v řece Dyji. Vzhledem k tomu, že řeka obtéká Mikulov velkým obloukem, není v pozadí zobrazena silueta města, jak vizuálně prezentují analogické grafiky z prostředí německé reformace s početnou figurální stafáží vysvětlitelnou snad odkazem k pasáži Markova evangelia: „Celá judská krajina a všichni z Jeruzaléma vycházeli k němu, vyznávali své hříchy a dávali se od něho křtít v řece Jordánu.“ (Mk 1, 5). Na dřevorezu Jacoba Lucia (asi 1530–1597) z mezidobí let 1556 až 1558, jsou svědky této události Martin Luther a kurfiřt Jan Fridrich Moudrý s rodinou.⁵² [obr. 15] Kristus stojí v Labi, Jan Křtitel klečí na jeho břehu. Řeka totiž obtéká Wittenberg a zadní plán celé kompozice vyplňuje právě veduta tohoto města. Konceptně podobné jsou dvě anonymní grafiky se shodným názvem *Křest Krista v řece Pegnitz u Norimberku* (1559 a 1562). Posvátnému aktu v prvním případě přihlížejí vedle Martina Luthera a Jana Fridricha Moudrého také Jan Hus, Filip Melancthon, Justus Jonas, Mořic Saský, August Saský a Jiří Zbožný Brandenburský. Mladší

grafika obsahuje ještě mnohem početnější ekipu osobností světské a církevní sféry v kontextu reformované víry, vyjma již zmíněných ve starší verzi též: Caspar Crucinger, Johannes Bugenhagen, Paul Eber, Johann Förster, Johann Pfeffinger, Sebastian Fröschel, Johannes Aepinus, Georgius Maior, Erasmus Rotterdamský [!], na druhé straně pak třináct příslušníků rodu Wettinů, opět včetně kryptoportrétů (ernestinská i albertinská větev).⁵³

Potopa světa [obr. 16, 17]

Poslední pás východní sgrafitové fasády mikulovského Malovaného domu (pod korunní římsou) obsahuje jedinou scénu, starozákonní Potopu světa (Gn 6, 13–22; 7, 1–24; 8, 1–14) s dřevěnou archou umístěnou na střed podélného výjevu. Motiv je formálně do detailu inspirován jednolistem (dřevoryt) Virgila Solise, obecným východiskem kompozice scény je Michelangelova Archa ze stropu Sixtinské kaple,⁵⁴ inspirace grafik „malých mistrů“ slavnými římskými malbami první čtvrtiny 16. století je recentně reflektována v několika monografických studiích.⁵⁵ Archa v rozbourěném moři je obklopena skupinkami lidí snažících zachránit se. Marnost jejich úsilí vyplývá i z nápisu na levé straně kompozice: „*Da Kam die Sinflut uberall/Die Welt ertrank allzumal/ Starb Alles Fleisch nach seiner Art/ Noah selbacht gretten ward.*“ Text není biblickým citátem a forma jeho veršů nepochybně odkazuje buď k nezjištěnému divadelnímu skriptu, nebo je to výsek jedné z užívaných forem výše zmíněné a příznačně pojmenované modlitby *Sintflutgebet* (obsahově text modlitbě víceméně odpovídá). Noemův koráb je jako aluze křtu vnímán v novozákonním prvním Petrově listě: „*zachraňuje vás*“ (1P 3, 20–22), jako bylo zachráněno osm lidí v Arše.

Ve vazbě na podobenství o rozséváči vyobrazeném na východní fasádě v jednom z meziokenních polí pod archou je zajímavý Matoušův výklad Noemovy archy jako symbolu připravenosti před druhým příchodem Syna člověka. V dalším verši říká: „*Tehdy budou dva na poli, jeden bude přijat a druhý zanechán.*“ (Mt 24, 37–41).

Jednoznačně protestantská interpretace těchto typologických motivů – vody trestající a vody omilostňující – podporuje dataci sgrafit do šedesátých let 16. století také v relaci dějinných událostí města Mikulov. Roku 1561 postihl



11 – Virgil Solis, *Triumfální průvod Léta*, dřevorez, kolem roku 1560



12 – Čelo průvodu bohyně Ceres a bakchantka, sgrafito. Mikulov, Náměstí, dům čp. 24, severní fasáda, pás pod korunní římsou

Mikulov požár vyžadující následně stavební obnovu a v téže době dostal luterán Kerecín pod patronát zdejší farní kostel a povolává do svého rezidenčního města luteránské pastory. Johannes Seckerwitz (Seccerwitius) přišel do Mikulova z Wittenbergu (1563) a Johann Fleischer z Neustadtu v Míšni.⁵⁶ Mikulov byl do ditrichštejnské rekatolizace (od 1575) konfesionálně otevřeným městem. Pod záštitou Leonarda (Linharta) z Liechtensteina (1520–1534) tady roku 1524 vznikla komunita novokřtěnců, značně posílená o dva roky později utečenci z oblasti Švýcarska vedenými Baltazarem Hubmaierem (asi 1485–1528). V Mikulově a okolí se jich usadilo na dvanáct tisíc. Z města byli vykázáni až roku 1622. Za Liechtensteinů

se v Mikulově také uchýlili luteráni, kalvinisté, zwingliáni a čeští bratři.⁵⁷ Pro všechny příslušníky reformované víry byl křest jedním ze stěžejních pilířů věrouky, vedle eucharistie v podstatě jediným ritualizovaným obřadem v životě věřícího, ať už šlo o křest dítěte či křest dospělého v anabaptistické sféře. V úvodní části této stati zmíněný Hans Denck chápal například křest jako smlouvu mezi člověkem a Bohem.

Biblická Exempla a podobenství **(jižní a východní fasáda)**

V interpretačních souvislostech severní fasády již bylo pojednáno podobenství o moudrých a pošetilých pannách, další biblická exempla se nachází na východní a jižní (nádvorní) fasádě. Text Písma svatého je pro pojetí reformované víry ve všech jejích obdobích zásadní (aspekt *sola scriptura*). Protestantské tištěné bible doprovázely většinou ilustrace, jejichž výběr navazuje na obrazovou tradici *Speculum humanae salvationis*, *Biblia pauperum* a *Bible Moralisée*. Luther v roce 1525 v kázání *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament* radí, aby křesťané nechávali zdobit exteriéry i interiéry svých domů obrazy z bible a Lutherovo doporučení nezůstalo bez odezvy.⁵⁸ Jako vodítko měšťanům sloužily právě ilustrace tištěných biblí.

Zabití Amazy Joabem z druhé knihy soudců v meziokenním páse v patře (napravo od Kristova křtu), lze vnímat v typologické souvztažnosti Davidova a Kristova života



13 – Mikulov, Náměstí, dům č. 24, východní fasáda

(David je jedním ze starozákonních předobrazů Krista – tzv. *typus Christi*) jako paralelu k Jidášovu polibku. Joab Amazu objal, aby jej políbil, přičemž mu bodl pod žebra meč.

Vedlejší podobenství O rozséváči (napravo) je metaforou věrnosti srdce Kristu proti majetku a žádostivostem. Stejná semena rozsévána rozséváčem nenesou totožné plody, tak jako slovo Boží nedopadá vždy na úrodnou půdu. Některá semena spálí slunce, jiná sezobou ptáci, další dopadnou na skálu či mezi trní. Ty, co se uchytí v dobré zemi, dávají po sklizni užitek, i když má každý klas jiný počet zrn.

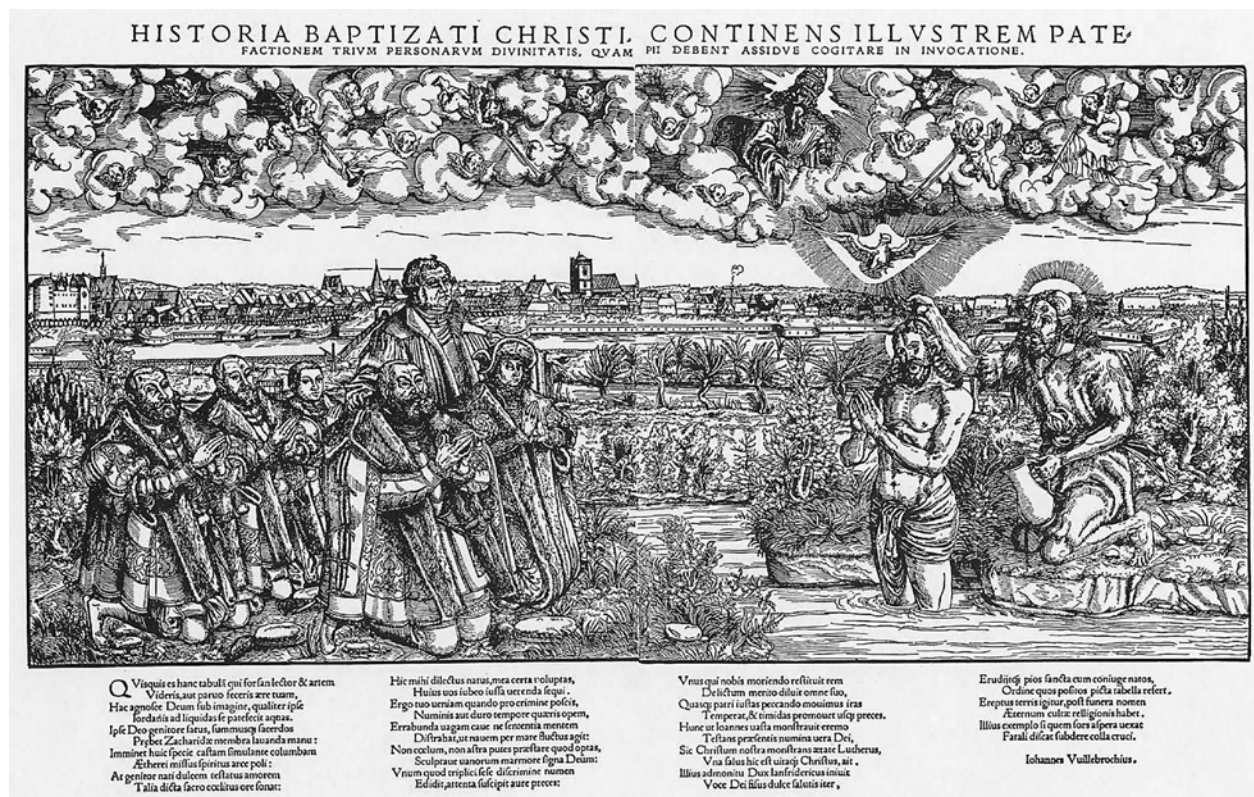
První sgrafitový pás dvorní fasády [obr. 18] je tvořen průběžnými festony zdobenými ve středu hlavami andělů a v jednom případě také stylizovaným trupem blázna v čepici s rolničkami, tradičního průvodce slavnostních dnů obrácených „vzhůru nohama“. Druhý pás se zachoval fragmentárně, nicméně tvořily jej patrně výhradně biblické scény. Dochovaly se obrazy setkání krále Davida s Jonatánem (1 S 20, 41) a královny (podle Behamových dřevorytů).⁵⁹ Královnu ve formálním grafickém vzoru doplňuje Šalamoun zpívající *Píseň písní*. Pár je v mikulovském konceptu rozdělen, postava Šalamouna se nachází na východní fasádě zcela vpravo pod Noemovou archou.

V levé části nádvorního průčelí sgrafita destruovala schodiště vedoucí na arkádovou chodbu a jeho zastřešení. Srovnání dochované končetiny fragmentárního obrazu s kompletní Behamovou sérií biblických ilustrací napovídá,



14 – Křest Krista, sgrafito. Mikulov, Náměstí, dům č. 24, východní fasáda, první patro

že jde o nohu Davida napřahujícího prak proti obru Goliášovi (1 S 17, 49). Fasáda mohla obsahovat i další pasáže Davidova příběhu. Vzhledem ke scéně Kristova křtu na jedné z fasád do náměstí se nabízí typologický námět Davidova pomazání knězem Samuelem (1 S 16, 1–13).⁶⁰ Davidova historie tvoří podstatnou část významové složky k mikulovskému objektu částečně analogického *Grosses Sgraffitohaus* v Kremži, inspirací zde byla totožná série Behamových ilu-



15 – Jacob Lucius, Křest Krista v Labi u Wittenbergu, dřevorez, kolem roku 1550. Mnichov, Staatliche graphische Sammlung

strací.⁶¹ Vzdálenější analogií, co se Davidova cyklu týče, je pak fasáda tzv. Langrova domu v Jindřichově Hradci datovaná do roku 1579. Obecným „římským“ východiskem pro raně novověké koncepty s Davidovou historií vyprávěnou v podrobné obrazové naraci může být výzdoba *Sala dell Udienza invernale* římského paláce *Ricci Sacchetti* od Francesca Salviatiho (cca 1552–1554).⁶²

Vinná réva [obr. 19]

Třetím pásem nádvorní fasády probíhá rozvilina z úponků vinné révy se zakomponovanými ptáky zobajícími vinné hrozny (škůdci na vinici). Ornament inspirovala grafika *Vigila Solise*.⁶³ Vinná réva může být symbolem církve. Podle Cyrila Jeruzalémského se člověk prostřednictvím křtu stává součástí vinného kmene společenství církve.⁶⁴ Kristovo společenství, uspořádávající se pomocí svátosti křtu, viděli četní církevní autoři (Klement Alexandrijský, Origenes, Beda Venerabilis, Hrabanus Maurus aj.) v podobenství z *Janova evangelia*,⁶⁵ kde se k vinnému kmenu přirovnává Ježíš (J 15,1–8): „*Já jsem vinný kmen, vy jste ratolesti.*“ Aluze na „*vinici Páně*“ najdeme ve Starém a Novém zákoně ještě v několika dalších pasážích (Iz 5,1–7; Oz 10,1; Pís 7, 12; Ž 80,9–17; Mt 21,33–44; Mk 12, 1–11; L 2,9–18; Zj 14,17–20).

Posvícení či výroční trh v Mikulově?

Celý výzdobný komplex zcela jistě souvisí s mikulovskými dobovými festiviti a jemné interpretační nuance prozrazují protestantský podtext. Sgrafita tedy vznikla před nástupem Dietrichsteinů, kteří nastolili proces rekatolizace. Liechtensteinové prodali roku 1560 mikulovské panství maďarskému šlechtici a vojevůdci Ladislavu Kereczenymu (Kerečínovi). Kerečínové ale vymřeli roku 1572 po meči a Mikulov připadl zpět císaři. Císař Maxmilián II. udělil Mikulov v dědičné léno Adamovi z Dietrichsteina (1575), který začal mikulovské obracet na katolickou víru. Do roku 1582 byly pak všechny místní kostely katolické a z reformovaných učení se ve městě udrželi jen novokřtěnci. Koncem 16. století vrcholil v Mikulově stavební činnost a k jakémusi „završení“ dochází pod záštitou kardinála a olomouckého



16 – Noemova archa, detail scény Potopa světa, sgrafito. Mikulov, Náměstí, dům č. 24, východní fasáda, sgrafitový pás nad okny prvního patra

biskupa Františka z Dietrichsteina, kterému panství připadlo v roce 1611.⁶⁶

Mikulovská sgrafita měla snad bezprostřední vazbu na některou z jarních slavností. Křesťanské svátky v zásadě konvenovaly s pohanskými, respektujícími cyklus agrárních prací. Hlavní svátky církevního kalendáře tak mají paralely v předkřesťanské éře a jejich elementy se tedy prolínají.⁶⁷ Theo Seifert v obecnější rovině pojednává o starší tradici májových oslav organizovaných žáky školy (od roku 1631 piarističtí studenti). Slavnost nepostrádala hudební produkci, tanec, hry, divadlo a průvod se slavnostními vozy. V posledních staletích již bohužel dle Seiferta oslavy Máje „*vyhasly*“.⁶⁸ Již bylo naznačeno, že příležitostí k posvícenskému veselí bývaly rovněž výroční trhy. Roku 1366 získal Mikulov právo výročního trhu a stal se tak pro široké okolí obchodním střediskem.⁶⁹ Ekonomické zázemí města se opíralo o řemesla. V 16. století zde působili ševci, kamnáři, kožaři, blanaři, řezníci, pekaři, sladovníci, vinaři, bednáři, kováři, hrnčíři, zlatníci, zedníci, nožíři, krejčí, rybáři, koláři a tkalci. Jednotlivé profese se posléze sdružovaly do cechů, jako první ke roku 1476 doložen cech ševců. Specifická byla keramická produkce novokřtěnců (habánská fajáns). K prodeji zboží sloužil tržní prostor náměstí. Roku 1569 udělil městu Mikulov právo čtvrtého výročního trhu císař Maxmilián II.,⁷⁰



17 – Virgil Solis, *Potopa světa*, dřevoryt



18 – Mikulov, Náměstí, dům čp. 24, jižní fasáda



19 – Virgil Solis, rozvilinový vlys, dřevoryt

letopočet by mohl konvenovat s dobou vzniku sgrafita a také odpovídá událostem v dějinách města. Datace výzdoby do závěru 16. století (starší literatura)⁷¹ neodpovídá motivikou, z hlediska formálně stylistického a vylučuje ji i stavebně-historický rozbor objektu (viz schodiště na palác překrývající část sgrafitové výzdoby).

Konkrétní slavnost související s realizací výzdoby fasád Malovaného domu a nastavující „kulisy“ slavnostem dalším se těžko někdy podaří odhalit. Výstižné je vyjádření historika Jacquesa Heerse k pramenným materiálům k městským festivům raného novověku: „Bohužel nám chybí soupis nebo vyčerpávající studie, které by umožnily zmapovat náležitě situace a rozlišit odchylky mezi jednotlivými městy nebo zeměmi a vysledovat nějaký vývoj v čase. Zachovalo se jen

*několik účetních dokladů v obecních záznamech, většinou rozptýlených a náznakových...*⁷²

Co tedy konstatovat závěrem? Tato stať se snažila poskládat veškeré dostupné indicie, jež nabízely možnosti komplexního interdisciplinárního výzkumu a vznikl tak řetězec „nepřímých důkazů“, které však snad pevně uchytily sgrafita Malovaného domu v množině moravských památek 16. století s protestantským podtextem. Podařilo se doložit, že sgrafita vznikla před nástupem rekatolizace, kdy Mikulov patřil Kerecínům. Toto malé město, snad díky náboženské toleranci a výhodné geografické poloze disponovalo širokými socio-kulturními vazbami minimálně ve středoevropském kontextu. Z heuristického hlediska jsou možnosti výzkumu sgrafitové výzdoby Malovaného

domu pravděpodobně vyčerpány, určité možnosti dalšího poznání nabízí sféra interpiktoriality rozvíjející se díky možnostem obrazových databází v online prostředí (např. dílo bratří Behamů či Erharda Schöna ve vazbě na literární

dílo Hanse Sachse; druhý život příslušných motivů v rozličných regionálních kontextech). Nadále platí, že je tento druh památek vždy nutné nazírat i optikou historického vývoje péče o konkrétní památku (skupinu památek).

Původ snímků – Photographic credits: 1, 2, 4, 5, 8, 12–14, 16, 18: Pavel Waisser; 3: foto: Jana Waisserová; 6: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/1/big/HL00238a.jpg>; 7: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/415654>; 9, 11, 17, 19: repro: Ilse O'dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesenbaden 1977, s. 115, č. kat. 118; s. 99, č. kat. e 7; s. 75, č. kat. a 9; s. 185, č. kat. 135; 10: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383065>; 15: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/1/big/HL20850a.jpg>

Poznámky

* Příspěvek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2015_025 (Od středověku po dnešek. Studie o umění v českých zemích).

¹ Jan Knorr v roce 2002 také rekonzoval omítku dvorního průčelí; viz Miloš Stehlík, Dobrá věc se podařila, aneb opravdová láska zvítězila, *Hlas Pálavy* 1, 1994, 9. srpna, s. 4. – Další moravské fasády s renesančním sgrafitem zaštiťoval jako licencovaný restaurátor Jan Knorr v devadesátých letech minulého století: 1992, dům pekaře Michala v Telči; 1993, Malovaný dům v Mikulově; 1995, Obecník ve Velkém Meziříčí.

² V roce 1961 zapůjčuje město Mikulov restaurátorům tři fotografie a plán fasády. Městský úřad Mikulov, spisový archiv Odboru územního plánování a stavebního řádu, Stavebně historická dokumentace domu čp. 24/čp. 27 na Náměstí, po roce 1948, dopis ze dne 24. června 1961, zápis ze dne 24. února 1962.

³ Bohumil Samek et al., *Umělecké památky Moravy a Slezska 2, J/N*, Praha 1999, s. 488–490, cit. s. 489.

⁴ Následnou konzervaci původně datoval i nápis rytý v omítce: *RENOVIERT ANNO DOMINI 1923 UNTER DEM BESITZER ERNST MÜLLER, AUSGEFÜHRT VON... J. REINART... DURCH A. ZEITHAMMER*. Miroslav Kolář – Dušan Křička – Vladislav Turský, Zpráva o restaurátorských pracích provedených v letních měsících 1962 na Rytišském domě v Mikulově, 1962 (uloženo ve spisovně Národního památkového ústavu, územní odborné pracoviště v Brně; dále jen NPÚ Brno), obr. 87. – V souvislosti s objevem sgrafita vyšel v mikulovských novinách (*Nikolsburger Wochenschrift*) obecný článek o renesančním sgrafitu, nově odkrytými mikulovskými sgrafity se ale podrobněji nezabývá. Josef Matzura, Die Sgraffito-Malerei aus dem Müllerhause (ehem. Lahnerhaus) am Stadtplatz in Nikolsburg, *Nikolsburger Wochenschrift* 63, 1923, č. 25, s. 4.

⁵ S Zeithammerem spolupracoval právě Reinart (Mikulov, Náměstí čp. 24; Jihlava, Mrštíkova čp. 1161; Slavonice čp. 520), dále pak Emil Křivánek (Třebíč, Karlovo náměstí čp. 53), Rudolf Růžička (Slavonice, čp. 479; Znojmo, Masarykovo náměstí čp. 333) a Josef Linhart (Slavonice, čp. 520).

⁶ Vyjma stručného topografického hesla in: Samek et al. (pozn. 3).

⁷ Milada Lejsková-Matyášová, Schweizerische graphische Vorlagen in der Renaissancekunst der böhmischen Länder, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 27, 1970, s. 44–58.

⁸ Claudia Plessl, *Das Sgraffittohaus in Mikulov und seine genetischen Vorbilder* (diplomová práce), Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien 2011. – Pavel Waisser, *Renesanční figurální sgrafito na fasádách moravských městských domů* (disertační práce), Katedra dějin umění, Univerzita Palackého v Olomouci 2011.

⁹ Z raných publikací syntetizujícího výčetového charakteru zahrnujících sgrafitové fasády městských domů na Moravě (v historických hranicích) je nutno připomenout i článek Vlasty Dvořákové a Heleny Machálkové, který mapuje v rychlém sledu (systém teritoriálního a chronologického dělení) dochované freskové a sgrafitové fasádové dekorace, vzniklé v rozmezí let 1437–1620. Zvýšená pozornost je věnována oblastem středních a jižních Čech, přičemž jsou zohledněny vazby na moravské a rakouské lokality (Eggenburg, Mikulov, Jihlava, Slavonice, Telč, Třebíč, Znojmo); viz Vlasta Dvořáková – Helena Machálková, Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance, *Zprávy památkové péče* 14, 1954, s. 33–73. – Slavonická sgrafita zahrnuje Jarmila Krčálová do katalogu své monumentální pětisvazkové kandidátské práce; viz Jarmila Krčálová, *Renesanční nástěnná malba na panstvích Pánů z Hradce a Rožmberka* (kandidátská disertační práce), Ústav pro teorii a dějiny a dějiny

umění Československé akademie věd, Praha 1964, s. 405–422 a 435–470. – K problematice renesanční malby a sgrafita se Krčálová naposledy vrátila v roce 1989 v syntetické stati publikované v akademických *Dějinnách českého výtvarného umění*. Text je založen na sumarizujících výčtech ikonografických motivů. Ze sgrafitových moravských domovních průčelí však výrazněji reflektuje pouze ta slavonická; viz Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 11/1. Od počátku renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 62–92. – Z hlediska dějin restaurování a památkové péče jsou důležité práce, které Milada Lejsková-Matyášová publikovala v sedmdesátých letech 20. století v návaznosti na právě probíhající restaurátorské práce ve Slavonicích; viz Milada Lejsková-Matyášová, Figurální sgrafito ve Slavonicích a jeho restaurování, *Památková péče* 30, 1970, s. 144–160. – Eadem, K ikonografii a restituci sgrafitového reliéfu tří renesančních domů ve Slavonicích, *Umění* 18, 1970, s. 383–394.

¹⁰ Obchodnické vazby spojovaly Mikulov i s Norimberkem, což je zajímavé ve vztahu ke grafikám norimberské proveniencí.

¹¹ Jako první o jeho sgrafitech zpravuje Hans Plöckinger v roce 1928; viz Hans Plöckinger, Das grosse Sgraffittohaus zu Krems, *Unsere Heimat* NF 1, 1928, s. 180–186.

¹² I když postavu sedláka rozpracovával ve svém grafickém díle už Albrecht Dürer, mimo jiné pak např. i další „malí mistři“ jako Georg Pencz či Peter Flötner, často vesměs v reakci na německou selskou válku.

¹³ Philipp Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel*, Basel 1962, s. 175–178.

¹⁴ Zpracováno například v roce 1900 Fridrichem Schneiderem, *Dietenberger's Bibeldruck 1534*, Mainz 1900.

¹⁵ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku 3*, Praha 1998, s. 886.

¹⁶ Samek et al. (pozn. 3), s. 488–489. Uzavření nádvoří z východní a jižní strany vychází též z renesanční parcelace. Hlavní fasáda jednopatrového východního objektu (čp. 29) je orientována směrem do Náměstí, člení ji devět oblouků klasicizujících arkád.

¹⁷ Matthias Brust, Stadtbeschreibung 1675, in: Reiner Martin Elsinger et al., *Heimatbuch Nikolsburg*, Wien 1987, s. 274–280, cit. s. 276.

¹⁸ Theo Seifert, *Nikolsburg*, Mikulov 1937, s. 137–138.

¹⁹ V doporučení pro restaurování z května 1923 konzervátor Červinka uvádí, že byla sgrafita objevena pod omítkou z roku 1860, o sgrafitech pod empírovou omítkou referuje i restaurátorská zpráva z roku 1962; viz NPÚ Brno, archiv spisů, Mikulov, Náměstí, dům čp. 27, 1850–2011, zápis ze dne 8. května 1923; viz Miroslav Kolář – Dušan Křička – Vladislav Turský, *Zpráva o restaurátorských pracích provedených v letních měsících 1962 na Rytišském domě v Mikulově*, 1962 (uloženo ve spisovně NPÚ Brno). – Toto omítkové souvrství však muselo obsahovat i vrstvy „barokní“ (vápenné nátěry?, omítka?).

²⁰ Samek et al. (pozn. 3), s. 488.

²¹ Muž – malý baret, krátká šuba s kožešinovým lemem, kabátec s krátkými šosy, poctivice (kalhoty), okruží; Žena – troychytovitá sukně, těsný živůtek, krátký pláštík, okruží, účes upjatý sítkou.

²² Jane S. Peters (ed.), *The Illustrated Bartsch 15, Hans Sebald Beham, Barthel Beham*, New York 1978, č. kat. 245/168.

²³ David Junek, *Ztracené a opět nalezené obrazy hohennemské galerie s příběhem ztraceného syna*, Polička 2010, s. 8.

²⁴ Alison Stuart recentně poukazuje na fakt, že se jedná výhradně o invenci Hanse Sebaldy Behama a vyvrací spoulaautorství jeho bratra Barthele; viz Alison Stuart, *Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery*, Ashgate 2008, s. 3–4.

- ²⁵ Heinz Glaser et al., *Die Welt des Hans Sachs: 400 Holzschnitte des 16. Jahrhunderts* (kat. výst.), Nürnberg 1976, s. 19–21, č. kat. 26.
- ²⁶ Hans Sachs, *Werke in zwei Bänden*, erster Band, Weimar 1960, s. 362–364.
- ²⁷ Beham v pozdější kompozici (1534) totožného názvu pozměnil partie vytvořeně Schönem. Obdobně, ale méně detailní, je i *Posvícení* z roku 1534 a existují minimálně ještě další dvě varianty; viz Stuart (pozn. 24), s. 15 a 59.
- ²⁸ *Ibidem*, s. 116–117.
- ²⁹ Alexandre Koyré, *Mystikové, spiritualisté, alchymisté v Německu*, Praha 2006, s. 37–68.
- ³⁰ Více viz Michael G. Baylor, Hans Denck – Vom revolutionären Wiedertäufer zum radikalen Spiritualisten, in: Jürgen Müller – Thomas Schauerte, *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Nürnberg 2011, s. 49–55.
- ³¹ Jürgen Müller – Jessica Buskirk – Kerstin Küster, Die gottlosen Maler – Zur Einführung, in: Müller – Schauerte (pozn. 30), s. 8–12, cit. s. 10.
- ³² Keith Moxey, Sebald Beham's church anniversary holidays: festive peasants as instruments of repressive humor, *Simiolus* 12, 1981–1982, č. 2–3, s. 107–130.
- ³³ Bertram Kaschek, Die gottlosen Laufen in Kreis: Sebald Behams Bauernfest oder die zwölf Monate in neuer Deutung, in: Müller – Schauerte (pozn. 30), s. 88–97, cit. s. 95.
- ³⁴ Stuart (pozn. 24), s. 293.
- ³⁵ Keith Moxey, *Peasants, Warriors and Wives: Popular Imaginary in the Reformation*, Chicago–London 1989, s. 87–88. Letáky či série grafik s landsknechty doprovázely často básně Hanse Sachse. Text ironizující hrubiánské landsknechty lze nalézt v Sachsově básni *Landknechtenspiegel* nebo masopustní hře *Die sechs Klagenden* (1535), k níž existuje ilustrace od Hanse Sebald Behama. Tato ilustrace inspirovala sgrafitový motiv s landsknechty na průčelí domu čp. 333 na Masarykově náměstí ve Znojmě, s. 516–522. – J. R. Hale, The Soldier in the Germanic Graphic Art of the Renaissance, *Journal of Interdisciplinary History* 1986, č. 1, s. 85–114, zde zejména s. 87–90. – Hans Sachs, *Werke in zwei Bänden I.*, Weimar 1960, s. 33–42. – Christoph Ziener, Fähnrich, Trommler, Pfeifer, in: Müller – Schauerte (pozn. 30), s. 211–212. – Ke znojenskému sgrafitu více viz Pavel Waisser, „Wv nun hinaus, der Krieg ha tein Loch...“, in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (edd.), *Artem ad vitam. Kniha k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 516–522. – Spojení grafik Erharda Schöna s průvodem landsknechtů (soutisk osmi matric) a veršů Hanse Sachse prozrazuje i recentně odkryté a restaurované sgrafito na fasádě domu čp. 545 v ulici Boženy Němcové ve Slavonicích.
- ³⁶ Nadine M. Orenstein, *The new Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 27, 1450–1700, Pieter Bruegel the Elder*, Rotterdam 2006, s. 102–103, č. kat. 42.
- ³⁷ *Ibidem*, s. 104–105, č. kat. 43.
- ³⁸ Dva obrazy jsou v Ostravském muzeu, jeden v Městské galerii v Poličce. Syn Kašpara z Hohenemsu Jakub Hannibal II. byl velký marnotratník a jeho hýření dělalo rodině starosti. Malířský cyklus původně čtyř obrazů (jeden je ztracený) má tedy význam osobní alegorie; viz Junek (pozn. 23), s. 1–10.
- ³⁹ Ilse O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1977, s. 115–116, č. kat. 113–122 (obr.), zde zejména č. kat. 118–119. – Evidentní deklarace protestantismu vylučuje dataci sgrafit do doby po nástupu Dietrichsteinů. V Solisově grafickém cyklu jsou navíc mezi moudré panny zahrnuty například i personifikace Anglie a Nizozemí.
- ⁴⁰ Lampa je symbolem bdělosti a připravenosti i v podobenství o ztraceném penízi (L 15, 8–31).
- ⁴¹ Juliane Mohrland, *Die Frau zwischen Narr und Tod*, Karlsruhe 2012, s. 90.
- ⁴² Regine Körkel-Hinkfoth, *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25, 1–13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel*, Frankfurt am Main 1994, s. 150.
- ⁴³ Hannelore Sachs, Jungfrauen, kluge und törichte, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994², sl. 458–463, zejména sl. 459. – Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 221.
- ⁴⁴ O'Dell-Franke (pozn. 40), s. 99, č. kat. 7 (obr.).
- ⁴⁵ Triptolemos byl synem krále Kelea a královny Metaneiry. Bohyně Deméter zasvětila Triptolema, Koles, Dioklea a Eumolpa do posvátných eusejských obřadů. Triptolema naučila pěstovat obilí a dala mu pluh tažený hady. On pak vyučoval lidi rolnickým pracím. Václav Bahník et al., *Slovník antické kultury*, Praha 1974, s. 629. – Více viz např. Růžena Dostálová – Radislav Hošek, *Antická mystéria*, Praha 1997, s. 37–80.
- ⁴⁶ O'Dell-Franke (pozn. 39), s. 99, č. kat. 6, obr.
- ⁴⁷ Figura s nápisovou páskou „Dioniso“ neodpovídá somaticky renesančním typům zpodobení boha vína. Navíc by byla logičtější jeho prezentace s nápisem *Bacchus*. Figura je pravděpodobně z velké části (možná zcela) napodobivou rekonstrukcí.
- ⁴⁸ Peters (pozn. 22), s. 135–161, č. kat. 230/44, 230/45, 230/49 a 230/61.
- ⁴⁹ Mj. patrociniium sv. Jana Křtitele měl již původní mikulovský středověký špitální kostel, jenž stával na místě barokního piaristického chrámu sv. Jana Křtitele; viz Václav Richter, *Mikulov*, Brno 1971, s. 66.
- ⁵⁰ Hartmut Mai, Taufe Christi in der Elbe vor Wittenberg, in: Katharina Flügel – Renate Kroll (edd.), *Kunst der Reformationszeit* (kat. výst.), Berlin 1983, s. 422–424. – Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, London 1971, s. 127–143.
- ⁵¹ Jan Royt v roce 2013 ikonografii luteránských křtitelnic konfrontoval s liturgií křtu. Jejich jednotlivé biblické výjevy jsou většinou připomínkami vzniku a šíření vody (Noemova archa, Mojžíš vyrážející vodu ze skály, přechod Rudým mořem aj.); viz Jan Royt, Voda omilostňující a voda trestající. Ikonografie luteránských křtitelnic v Čechách, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, Praha 2013, s. 163–174.
- ⁵² Jan Fridrich s manželkou zemřeli v roce 1554 (kryptoportréty). Obdobně je na malbě Lucase Cranacha st. s námětem Kristova křtu s městem Desavou v pozadí zachycen Cranachův zesnulý otec; viz Mai (pozn. 50), s. 422–424.
- ⁵³ Hartmut Mai, Taufe Christi in der Pegnitz vor Nürnberg, in: Flügel – Kroll (pozn. 50), s. 424–425. V našem prostředí se s Kristovým křtem doprovázeným početným obecnstvem současníků 16. století setkáme na jednom z folií *Královéhradeckého kancionálu* (1592–1604). Jarmila Vacková, Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620, in: Dvorský (pozn. 9), s. 93–105, cit. s. 97.
- ⁵⁴ O'Dell-Franke (pozn. 39), s. 75, č. kat. 9 (obr.).
- ⁵⁵ Viz např. Karl Mösenfelder (ed.), *Zwischen Dürer und Raffael: Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg 2010.
- ⁵⁶ Miroslav Svoboda et al., *Mikulov*, Praha 2013, s. 92.
- ⁵⁷ *Ibidem*, s. 87–89. – Jiří Pajer, Sekty moravských novokřtěnců, *Jižní Morava* 36, sv. 39, 2000, s. 73–77. – Richard Hofmann, Chronik der Stadt Nikolsburg bis zum Ende der Feudalherrschaft, in: Elsinger et al. (pozn. 17), s. 231.
- ⁵⁸ Sergiusz Michalski, *The Reformation and the visual Arts: The Protestant image question in Western and Eastern Europe*, London – New York 1993, s. 28.
- ⁵⁹ Jonatán měl zabít Davida, ale nakonec jej varoval před úmysly Saula, svého otce. David jej pak objal. Obraz královny je výřezem ilustrace z titulního listu *Písňe písni* (citované Behamovy ilustrace). Na grafice tvoří její protějšek zpívající král Šalamoun (viz výše).
- ⁶⁰ Peters (pozn. 22), č. kat. 230/43.
- ⁶¹ Analogií k mikulovskému domu je i motiv podobenství o moudrých a pošetilých pannách, v rámci fasádových konceptů raného novověku poměrně vzácný (a samozřejmě i posvícenská scéna).
- ⁶² Julian Kliemann, Rom, Palazzo Ricci-Sacchetti, Sala dell' Udienza invernale, in: Julian Kliemann – Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien: Hochrenaissance und Manierismus 1510–1600*, München 2004, s. 386–399.
- ⁶³ O'Dell-Franke (pozn. 39), s. 185, č. kat. 135, obr.
- ⁶⁴ Manfred Lurker, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999, s. 295.
- ⁶⁵ Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 107.
- ⁶⁶ Jiří Kostka et al., *Mikulov*, Praha 1962, s. 12–15. – Richter (pozn. 49), s. 107–111.
- ⁶⁷ František Šmahel, Středověké slavnosti, svátky a radostné chvíle (Úvodní zamýšlení), *Documenta Pragensia* 12, 1995, s. 38–39.
- ⁶⁸ Seifert (pozn. 18), s. 136.
- ⁶⁹ Přibližně v téže době byla ve městě založena škola a také městská lázně; viz Hofmann (pozn. 57), s. 229–230.
- ⁷⁰ Na svátek sv. Markéty (13. června); viz Kuča (pozn. 15), s. 876. Od roku 1613 dokonce i pátý; viz Jarmila Pechová, Z dějin živností a řemesel v Mikulově, *Jižní Morava* 44, sv. 47, 2008, s. 125–135, zejména s. 126.
- ⁷¹ Samek et al. (pozn. 3), s. 489.
- ⁷² Jacques Heers, *Svátky bláznů a karnevaly*, Praha 2006, s. 168.

SUMMARY

The Sgraffito Decorations and the 'Painted House' on the Square in Mikulov The Iconography and Its Confessional Subtext

Pavel Waisser

The sgraffito on the 'Painted House' on the Square in Mikulov (Nikolsburg) has almost entirely lost its material authenticity as a result of restoration interventions carried out in the 1960s. In research it is thus necessary to look at this monument through the lens of heritage conservation. The northern and eastern façades and the courtyard (southern) façade are entirely covered with sgraffito. While there is no uniform narrative programme presented in its design, a close analysis of the significance of some motifs (and groups of motifs) allows us to situate the concept within a contemporary regional and European context. For example, the images of dancers and revellers have been formally identified as sections drawn from Hans Sebald Beham's *The Peasant's Feast* (1534). In the 1560s the Beham brothers (along with Erhard Schön) began creating the visual precedent for images of feast-like celebrations. The powerful socio-critical aspect of the paintings also reflects the ideas of Sebastian Franck, the Behams' brother-in-law. Franck initially belonged to Lutheran circles, but he later came to criticise the Lutheran reformation. His theological outlook was similar to that of Huldrych Zwingli and Erasmus of Rotterdam (God is fundamentally good). Franck's Erasmian nature was also reflected in the fact that, like Erasmus, he collected

proverbs. He was also influenced, like the Beham brothers, by the theologian and teacher Hans Denck, who belonged to anabaptist circles. His theological views resulted in him being formed to leave Nuremberg in 1524, as part of the same process that forced the Beham brothers also to leave Nuremberg.

Hans Sebald Beham's Old Testament illustrations (1st edition 1534, 2nd edition 1552) served as the visual materials on which were based a range of sgraffito images on the southern and eastern façades, as in the case of similar buildings in Krems (Grosses Sgraffitohaus, Kleines Sgraffitohaus) and Langenlois (building no. 1 na Bahnstrasse). These historic examples form a coherent body of work that has been ascribed to a painter by the name of Hans von Brugg.

From among the Biblical scenes on the 'Painted House' in Mikulov, the Baptism of Christ and the Great Flood (modelled on a work by Virgil Solis) on the eastern facade especially stand out. Part of the Lutheran Christian liturgy is a prayer called the 'Sintflutgebet' or 'flood prayer'. In it, baptism is typologically likened to a 'flood' that is meant to wash all of Adam's sin from the child. The Protestant interpretation of these typological motifs supports a dating of this sgraffito to the 1560s. In 1561 a fire broke out in Mikulov that was followed by the need for reconstruction and at the same time a Lutheran named Kerečín became the patron of the local parish church and summoned the Lutheran pastors to the town of his residential seat. The sgraffito in Mikulov may have had a direct link to one of the spring feasts. Other opportunities for festive merrymaking would have been the annual fairs, and coincidentally in 1569 the town of Mikulov was granted the right to organise a fourth annual fair by Emperor Maximilian II.

Figures: **1** – Mikulov, Square, building no. 24, northeast corner; **2** – Feast scene, camel, sgraffito. Mikulov, Square, building no. 24, northern façade, section between the windows on the ground floor and the first floor; **3** – Feast scene, sgraffito, circa 1561. Krems, Grosses Sgraffitohaus, section of the façade facing onto Margarettenstrasse; **4** – Krems, Kleines Sgraffitohaus, Untere Landstrasse No. 69, façade decorated with sgraffito, 1561; **5** – Mikulov, Square, building no. 24, northern façade; **6** – Hans Sebald Beham, *The Large Kermis*, woodcut, 1539. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz; **7** – Johannes van Doetecum after Pieter Bruegel the Elder, *The Kermis of St George*, engraving, 1560s. New York, The Metropolitan Museum of Art; **8** – *The Foolish Virgins / Grecia and Hispania*, sgraffito. Mikulov, Square, building no. 24, northern façade, the field between the windows on the first floor; **9** – Virgil Solis, *The Foolish Virgin – Grecia*, woodcut, before 1562; **10** – Philips Galle after Pieter Bruegel the Elder, *Parable of the Wise and Foolish Virgins*, engraving, between 1560 and 1563. New York, The Metropolitan Museum of Art; **11** – Virgil Solis, *The Triumphant Procession of Summer*, woodcut, circa 1560; **12** – *The Head of the Procession of the Goddess Ceres and the Maenad*, sgraffito. Mikulov, Square, building no. 24, northern façade, section beneath the crowning cornice; **13** – Mikulov, Square, building no. 24, eastern façade; **14** – *The Baptism of Christ*, sgraffito. Mikulov, Square, building no. 24, eastern façade, first floor; **15** – Jacob Lucius, *The Baptism of Christ in the Elbe by Wittenberg*, woodcut, circa 1550. Munich, Staatliche graphische Sammlung; **16** – *Noah's Arch*, detail from the scene of the Great Flood, sgraffito. Mikulov, Square, building no. 24, eastern façade, sgraffito section under the windows on the first floor; **17** – Virgil Solis, *The Great Flood*, woodcut; **18** – Mikulov, Square, building no. 24, southern façade; **19** – Virgil Solis, *acanthus-leaf frieze*, woodcut