ČLÁNKY A STUDIE 111-129

Historismus v rokokovém malířství ve střední Evropě

Případ Slezska

ANDRZEJ KOZIEŁ

Kozieł, Andrzej: Historicism in Rococo Painting in Central Europe: A Case of Silesia

There is an evident programmatic turn towards the works of the great masters of the late Renaissance and High Baroque in the work of numerous Rococo and late Baroque painters in Europe. This is also true for Silesia, where artists (B. Krause, M. Brandeis, G. Reinitius) mainly emulated the works of Michael Willmann, the most prominent Baroque painter in Silesia. This historicism had not only an artistic but also an ideological significance, as it expressed the patron's pro-Habsburg sympathies.

Key Words *Historicism; Painting; Rococo; Silesia; Bernhard Krause*

Contact *Ostravská univerzita; andrzej.koziel@osu.cz*

DOI – 10.15452/Historica.2024.15.0006

Johann Gottfried Dlabacž (1758–1820), knihovník premonstrátského kláštera na Strahově v Praze, byl autorem prvního slovníku umělců vydaného v roce 1815 na území Koruny české. Ve svém životopise Michaela Willmanna (1630–1706) přiznává, že na malby tohoto významného slezského malíře ve strahovském klášterním kostele ho neupozornil nikdo jiný než Franz Anton Maulbertsch (1724–1796),[1] významný rakouský malíř pozdního baroka, který v roce 1794 pracoval na freskové výzdobě klenby knihovního sálu strahovského kláštera. Ačkoli dnes víme, že z děl, o nichž se Dlabacž zmiňuje, vytvořil slezský mistr pouze dva obrazy v bočních oltářích premonstrátského klášterního kostela v roce 1683 a že zbylé čtyři jsou pozdější díla, která kolem roku 1705 vytvořil jeho neméně talentovaný nevlastní syn Johann Christoph Lischka (asi 1650–1712),[2] nijak to ze strany rakouského umělce nesnižuje překvapivě dobrou znalost Willmannovy tvorby – *slavného malíře, který se v Prusku i Rakousku díky svým mistrovským dílům stal známým jako druhý Apelles*.[3]

Willmann nebyl jediným „slavným malířem", jehož díla Maulbertsche zaujala. Jak známo, malířská manýra rakouského mistra byla výsledkem nejen znalosti díla o generaci starších velkých rakouských umělců, jako byli Paul Troger (1698–1762) nebo Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn (1656–1730), ale také vědomého napodobování děl velkých mistrů barokní doby, jako byli Peter Paul Rubens (1577–1640) a Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669). Některá Maulbertschova díla proto vypadají jako

[1] DLABACŽ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3. Prag 1815, s. 373–382.

[2] KOZIEŁ, Andrzej: *Michael Willmann i jego malarska pracownia*. Wrocław 2013, s. 358–359; KŁODA, Emilia: *Johann Christoph Lischka (ok. 1650–1712) : Życie i twórczość*. Dysertacją doktorską, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław 2016 (část 2. Katalog dzieł, s. 88–96, č. kat. A.38–41).

[3] [...] *ein berühmter Maler, der sich den Namen eines zweiten Apelles sowohl in Preußischen, als Oesterreichischen Staaten durch Seine Meisterstücke erworben hat*. DLABACŽ, G. J.: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon, s. 374.

This work is licenced under the Creative Commons Attribution 4.0 International license for non-commercial purposes.

kopie nebo tvůrčí parafráze obrazů starých umělců, které uctíval a napodoboval. Příkladem může být freskový obraz *Kristus na kříži* z roku 1768 v oratoři karmelitánského klášterního kostela v Székesfehérváru, který je kompozičně a chiaroscurově uspořádán podle známého Rubensova obrazu *Kristus na kříži* z roku 1613 ze sbírky Koninklijk Museum voor Schone Kunsten v Antverpách,[1] nebo obraz *Josef vysvětluje sny* ze sbírky Österreichische Galerie Belvedere ve Vídni z let 1786–1787, který je parafrází Rembrandtova populárního leptu téhož námětu z roku 1638.[2]

Tento zvláštní historismus v Maulbertschově malbě nebyl ojedinělým jevem. Programový obrat k dílům velkých mistrů pozdní renesance a vrcholného baroka je patrný i v tvorbě mnoha dalších malířů rokoka a pozdního baroka. Pochopitelně napodobovali především mistry, kteří reprezentovali neklasické tendence v novověkém malířství. Vítězství „rubensistů" na Královské akademii malířství a sochařství v Paříži na počátku 18. století vedlo nejen k důkladnému studiu malířství velkého mistra z Antverp, jak to učinil například Jean-Antoine Watteau (1684–1721),[3] ale také k objevení děl dalších koloristů, zapomenutých během nadvlády barokních klasicistů. Tehdy byl Rembrandt poprvé od své smrti doceněn – nejprve jako grafik, mistr šerosvitných leptů, a později také jako malíř.[4] To iniciovalo vznik celé řady různých druhů napodobenin jeho děl v grafice a malířství období rokoka, jak dobře víme z díla francouzského umělce Jean-Pierre Norblina de la Gourdaine (1745–1830), který se usadil v Polském království v roce 1772. Jak známo, nejenže vlastnil kresby a grafiky amsterdamského mistra, ale také jeho díla dokonale napodoboval, což je patrné zejména na grafikách francouzského mistra.[5]

Objevování děl „starých mistrů" bylo podpořeno dynamickým rozvojem obchodu se starým uměním. Stačí říci, že v této době vznikly nejvýznamnější aukční domy, které fungují dodnes: Sotheby's, založený Samuelem Bakerem († 1788) v roce 1744, a Christie's, založený Jamesem Christiem (1730–1803) v roce 1766.[6] Pro potřeby rostoucího počtu sběratelů vznikaly první odborné lexikony a katalogy děl jednotlivých umělců, jako například katalog

[1] SMOHAY, András: Der Freskenzyklus von Franz Anton Maulbertsch in der Karmeliterkirche in Székesfehérvár. In: HINDELANG, Eduard – SLAVÍČEK, Lubomír (eds.): *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa : Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*. Langenargen – Brno 2007, s. 79–102 (s. 92–93, obr. 8, 9).

[2] GARAS, Klára: *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*. Wien 1960; Eadem: Maulbertsch und die Kunstsammler seiner Zeit. In: *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa*, s. 45–55 (s. 47–50, obr. 5).

[3] Je to patrné zejména v kresbách Watteaua. Viz ROSENBERG, Pierre – PRAT, Louis-Antoine – EIDELBERG, Martin P.: *Watteau dessinateur*. Katalog výstavy, 12. III.–5. VI. 2011, Royal Academy of Arts, London. Paris 2011, passim.

[4] K tématu rembrandtismu v umění rokoka mj. RÖVER, Anne – GERKENS, Gerhard – BLUMENRÖDER, Susane: *In Rembrandts Manier : Kopie, Nachahmung und Aneignung in der graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts*. Katalog výstavy, Kunsthalle Bremen, 16. XI. 1988–4. I. 1987, Museum für Kunst und Kulturgeschichte des Hansestadt Lübeck, 15. I.–22. II. 1987. Bremen 1986; HAUSLER, Bettina: *Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*. München 2002; KELLER, Raymond: Hollandismus und Rembrandtismus in Frankreich. In: BRAKENSIEK, Stephan – WAGENER, Danièle (eds.): *Le Rembrandt français*. Luxemburg 2015, s. 185–203.

[5] IGNACZAK, Paweł: Twórczość rytownicza Jana Piotra Norblina na tle XVIII-wiecznej grafiki Rembrandtyzującej. *Rocznik Historii Sztuki* 33, 2008, s. 177–218; ROSSET de, Tomasz F.: Naśladowanie i kolekcjonerstwo : Przyczynek do Rembrandtyzmu Norblina. *Rocznik Historii Sztuki* 33, 2008, s. 219–229; IGNACZAK, Paweł: *Grafika Jana Piotra Norblina (1745–1830) : Studium z zakresu problemów warsztatowych i ideowych*. Dysertacją doktorską, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Poznań 2013.

[6] ORMROD, David: Dealers, collectors and connoisseurship in seventeenth and eighteenth-century London 1660–1760. In: NORTH, Michael (ed.): *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Aufklärung und Europa*, 8. Berlin 2002, s. 15–23.

Rembrandtových rytin vydaný v roce 1751 Edmé-Françoisem Gersaintem (1694–1750),[7] který sehrál klíčovou roli při objevování grafických a kreslířských děl amsterdamského mistra. Je příznačné, že právě ve druhé polovině 18. století se objevili první „profesionální" napodobitelé, kopisté a padělatelé děl velkých mistrů, jako byl Franz Wolfgang Rohrich (1787–1834), napodobitel a kopista obrazů Lucase Cranacha staršího (1472–1553), což nejlépe dokládá *Portrét šlechtičny a jejího syna* z první čtvrtiny 19. století (sbírka sira Roberta Gresleyho, Burton-on-Trent).[8]

Důležité je, že tento zvláštní historismus v malířství 18. století je patrný nejen v dílech malířů, kteří působili v předních uměleckých centrech, jako byla Paříž, Londýn nebo Vídeň, ale také u těch, kteří působili v evropských provinciích. Jasně nás o tom přesvědčuje případ Slezska, země, která byla součástí habsburské monarchie a která se v důsledku tří slezských válek nakonec v roce 1763 z velké části stala součástí Pruského království.[9] Umělci tvořící v této oblasti také ve svých dílech napodobovali obrazy starých mistrů. Nejednalo se však o velké umělce evropského baroka, jako byli Rubens nebo Rembrandt, ale o malíře, kteří působili ve Slezsku a těšili se místnímu věhlasu, jako například Willmann narozený v Königsbergu, který se v roce 1660 přestěhoval do cisterciáckého opatství v Lubuši a působil zde až do své smrti v roce 1706;[10] Johann Claessens († 1716) narozený v Antverpách, který se před rokem 1692 usadil v Nise a byl dvorním malířem vratislavského biskupa Franze Ludwiga von der Pfalz-Neuburg (1664–1732),[11] nebo významný český malíř Petr Brandl (1668–1735), který ve Slezsku působil pouze jeden rok (1731–1732) ve službách cisterciáckého opatství v Křesoboru.[12]

První příznaky tohoto fenoménu lze pozorovat již v tvorbě slezských malířů, kteří zahájili svou kariéru na přelomu 30. a 40. let 18. století, v období pro umělce těžké první slezské války (1740–1742). Nejplodnějším z nich byl bezpochyby vratislavský malíř Johann Melchior Brandeis († 1768/1769), který ve svých četných olejomalbách – známe téměř 160 dochovaných děl různých typů – stále používal pozdně barokní styl s hladkou textu-

---

7 HELLE, Pierre Charles Alexandre – GLOMY, Jean Baptiste: *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt campos par feu M. Gersaint & mis au jour, avec les Augmentations nécessaires, par les Sieurs Helle et Glomy*. Paris 1751; POMIAN, Krzysztof: *Zbieracze i osobliwości : Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*. Warszawa 1996, s. 176–180.

8 WIEMERS, Michael: Franz Wolfgang Rohrichs Cranach-Fälschungen. In: SAVELSBERG, Wolfgang (ed.): *Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz*, 35: *Cranach im Gotischen Haus zu Wörlitz*. München 2015, s. 229–236.

9 První slezská válka začala v prosinci 1740. Pruský král Fridrich II. Veliký (1712–1786) využil zmatku, který nastal po smrti císaře Karla VI. (1685–1740), jehož nástupkyní měla být na základě pragmatické sankce jeho dcera Marie Terezie (1717–1780), a v čele své armády vstoupil do Slezska, aby se zmocnil tohoto regionu. Válka skončila podpisem mírové smlouvy v Berlíně v roce 1742. Podle jejího ujednání se větší část Slezska a celé Kladské hrabství staly součástí Pruského království. Tím však válka o region mezi Pruskem a Habsburskou monarchií neskončila. Marie Terezie se o znovuzískání ztracených území pokusila ještě dvakrát: v letech 1744–1745 a 1756–1763 v rámci tzv. sedmileté války. Nakonec však byly tyto snahy neúspěšné a mír uzavřený v Hubertusburgu v roce 1763, který ukončil slezské války, schválil ujednání Berlínské smlouvy. O novověkých dějinách Slezska a slezských válkách GÖHRING, Carl: *Die Kriege Preußens gegen Oesterreich von 1740 bis 1866 und zwar der Erste und Zweite Schlesische, der Siebenjährige und Siebentätige Krieg*. Dresden 1867, passim; CZAPLIŃSKI, Marek a kol.: *Historia Śląska*. Wrocław 2002, s. 118–248.

10 KOZIEŁ, A.: Michael Willmann.

11 MUŁA, Arkadiusz: Johann Claessens z Antwerpii : Nadworny malarz biskupa Franciszka Ludwika von Neuburg. *Dzieła i Interpretacje* 7, 2002, s. 37–54.

12 KOZIEŁ, Andrzej: Peter Brandl's Work in Silesia. In: STECKEROVÁ, Andrea (ed.): *Peter Brandl 1668–1735 : Studies*. Praha 2018, s. 103–119.

rou a teplými barvami.[13] Friedrich Albert Zimmermann (1745–1815) v prvním slovníku vratislavských malířů, připojeném k monumentálnímu popisu Vratislavi vydanému v roce 1794, napsal, že Brandeis proslul kopiemi obrazů Brandla a vynikajícího vratislavského krajináře Johanna Christiana Bendelera (1688–1728), který zemřel v roce 1728.[14] Snad právě Brandeisovým dílem je zdařilá barokní kopie Brandlova obrazu *Umučení svatého Bartoloměje* (1731–1732) z filiálního kostela sv. Marie Magdaleny ve Skałce u Vratislavi, uložená ve sbírce Arcidiecézního muzea ve Vratislavi[15] (obr. 1). Je jisté, že v dílně vratislavského mistra vznikla kolem roku 1757 dvě plátna *Klanění pastýřů* a *Navštívení Panny Marie*, určená pro boční oltáře v kostele Narození Panny Marie v Dobrzykowicích u Vratislavi, vesnici, která patřila vratislavským křižovníkům s červenou hvězdou. Zajímavé je, že obě díla vznikla jako věrné kopie Willmannových obrazů, které Maulbertsch obdivoval na bočních oltářích v klášterním kostele premonstrátů v Praze na Strahově, obrazů, které Brandeis musel znát z autopsie, protože nikdy nebyly reprodukovány v grafice.



Obr. 1: Johann Melchior Brandeis (?), Umučení sv. Bartoloměje, 1740–1760, olejomalba na plátně, Arcidiecézní muzeum, Vratislav.
Foto: Andrzej Kozieł.

[13] KOZIEŁ, Andrzej: Brandeis Johann Melchior. In: Idem (ed.): *Malarstwo barokowe na Śląsku*. Wrocław 2017, s. 317–321.

[14] ZIMMERMANN, Friedrich Albert: *Beiträge zur Beschreibung von Schlesien*, 11. Brieg 1794, s. 424. K tématu Bendelerovy tvorby viz KOZIEŁ, Andrzej: The Forgotten Star of Painting Collections in Wrocław (Breslau), or a Few Words about Life and Works of Christian Johann Bendeler (1688–1728). In: KROUPA, Jiří – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, Michaela – KONEČNÝ, Lubomír (eds.): *Orbis Artium : K jubileu Lubomíra Slavíčka*. Brno 2009, s. 219–233.

[15] Nepublikované dílo.



Obr. 2: Johann Georg Reinitius, Sv. Jakub, 1740–1750, olejomalba na plátně, farní kostel sv. Jakuba, Jakubów. Foto: Jerzy Buława.

Díla slavných slezských mistrů inspirovala také malíře Johanna Georga Reinitia (1702–1757), který působil v Olešnici a Hlohově a byl jedním z prvních umělců, kteří ve Slezsku malovali od 30. let 18. století v proto-rokokovém skicovitém stylu s rafinovanými pastelovými barvami.[16] Stejně jako Brandeis i on s oblibou čerpal vzory z díla „slezského Apella", z nichž nejlepšími příklady jsou vynikající obraz sv. Jakuba z hlavního oltáře ve farním kostele sv. Jakuba v Jakubově (obr. 2), který je inspirován Willmannovým ztraceným dílem se stejným námětem z hlavního oltáře v kostele sv. Jakuba v Lubuši nebo plátna s výjevem Čtrnácti svatých pomocníků, oblíbeným ve Slezsku, určená pro filiální kostel Nanebevzetí Panny Marie v Dolním Lešně a farní kostel sv. Jana Křtitele v Jelení Hoře-Teplicích, vzniklá podle mědirytiny Johanna Jacoba von Sandrarta (1630–1708) na stejné téma, kterou v roce 1687 objednal opat cisterciáckého kláštera v Křesoboru Bernhard Rosa (1624–1696) pro potřeby poutníků přicházejících na místo uctívání Čtrnácti svatých pomocníků v Podlesí u Libavy.[17] Do Reinitiova panteonu „velkých mistrů" patřili i další slezští umělci, například Willmannův žák a spolupracovník, hlohovský malíř Johann Philipp Kretschmer (1683–po 1719),[18] jehož obraz *Poslední večeře* z roku 1716 pro hlohovskou radnici (dnes Muzeum historie a archeologie v Hlohově) Reinitius parafrázoval ve svém díle na stejné téma pro boční oltář ve farním kostele Očišťování Panny Marie v Kožuchově (obr. 3).[19]

Vrcholem historizujícího rokokového malířství ve Slezsku bylo období po skončení slezských válek, jehož hlavním představitelem byl malíř Bernhard Krause (1743–1803), narozený v roce 1743 ve Frankenštejnu.[20] Tento talentovaný a mimořádně plodný malíř, který se vzdělával v Drážďanech v kruhu Franze Xavera Karla Palka (1724–1767) a ve Vídni v dílně Martina van Meytense (1695–1770), vedl vědomý umělecký dialog s díly starých slezských mistrů a napodobování jejich tvorby se stalo jedním z nejdůležitějších směrů jeho vlastní malby. Willmann a jeho malířská tvorba se staly jeho hlavním cílem. Byl to tak hluboký vztah, že si Krause dokonce vysloužil přezdívku „druhý Willmann".[21] Z vyprávění filozofa a cestovatele Christiana Weisse (1774–1853), který navštívil malířův ateliér ve Frankenštejnu 21. července 1794, víme, že ve své rozsáhlé umělecké sbírce čítající na 80 obrazů měl i díla „slezského Apella". Weiss měl také možnost vidět dvě Krauseho díla namalovaná podle Willmanna: *Poslední večeři* a *Willmannovu hlavu* (*Willmannskopf*), která byla podle cestovatele *znamenitě okopírována v duchu svého předchůdce*.[22]

---

16 KOZIEŁ, Andrzej: Reinitius Johann Georg. In: Idem (ed.): Malarstwo, s. 625–627.

17 Idem: Święci Pomocnicy z Podlesia koło Lubawki : Kilka uwag na temat śląskiej ikonografii Czternastu Wspomożycieli w czasach baroku. *Perspectiva : Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne* 2, 2003, č. 2, s. 232–249.

18 K tématům života a tvorby Johanna Philippa Kretschmera viz Idem: „Maler von Glogau", czyli kilka słów o Johannie Philippie Kretschmerze. In: CZECHOWICZ, Bogusław – KONOPNICKA, Małgorzata (eds.): *Glogovia Maior : Wielki Głogów między blaskiem dziejów i cieniem ruin*. Głogów – Zielona Góra 2010, s. 357–371.

19 KOZIEŁ, Andrzej – KŁODA, Emilia: Barokowy wystrój i wyposażenie malarskie w kościele parafialnym pw. NMP w Kożuchowie – najnowsze ustalenia. In: ANDRZEJEWSKI, Tomasz (ed.): *Kościół farny w Kożuchowie w świetle najnowszych badań*. Kożuchów 2011, s. 78–97 (s. 92).

20 SZELAG, Adam: *Bernhard Krause (1743–1803) : Życie i twórczość*. Praca dyplomowa magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław 2013; Idem: Krause Bernhard. In: KOZIEŁ, A. (ed.): Malarstwo, s. 495–506.

21 GRÜNDEL, Paul Josef: *Der Frankensteiner Maler Bernhard Krause, Kloster Grüssau und die Schloßfreiheit in Frankenstein*. Ottmachau 1926, s. 18.

22 *Der Maler hat auch bei diesen Stücken den Geist seines Vorgängers trefflich copirt*. Viz WIESS, Christian: *Wanderungen in Sachsen, Schlesien, Glatz und Böhmen,* 2. Leipzig 1797, s. 34.



Obr. 3: Johann Georg Reinitius, Poslední večeře, 1740–1750, olejomalba na plátně, farní kostel Očišťování Panny Marie, Kożuchów. Foto: Andrzej Kozieł.



Obr. 4: Bernhard Krause, Nejsvětější Trojice, 1772, olejomalba na plátně, farní kostel Nejsvětější Trojice, Javorník. Foto: Adam Szeląg.



Obr. 5: Bernhard Krause, Vidění sv. Lutgardy z Tongern, 1775, olejomalba na plátně, farní kostel Navštívení Panny Marie, Varta. Foto: Jerzy Buława.



Obr. 6: Bernhard Krause, Sv. Ambrož, poslední čtvrtina 18. století, olejomalba na plátně, farní kostel sv. Josefa, Svídnice. Foto: Jerzy Buława.



Obr. 7: Wojciechów, farní kostel sv. Bartoloměje, pohled do interiéru. Foto: Magdalena Pulik.



Obr. 8: Bernhard Krause, Mučednictví sv. Bartoloměje, 1786–1789, olejomalba na plátně, farní kostel sv. Bartoloměje, Wojciechów. Foto: Emilia Kłoda.



Obr. 9: Bernhard Krause, Polibek Panny Marie (Trojice stvořená), 1786–1789, olejomalba na plátně, farní kostel sv. Bartoloměje, Wojciechów. Foto: Emilia Kłoda.



Obr. 10: Bernhard Krause, Sv. Jan Nepomucký rozdává almužnu, 1786–1789, olejomalba na plátně, farní kostel sv. Bartoloměje, Wojciechów. Foto: Emilia Kłoda.

Krauseho díla, která si Weiss prohlížel, se bohužel ztratila. V kostelích a klášterech ve Slezsku se však dochovala řada dalších děl frankenštejnského malíře, v nichž vyjádřil své okouzlení Willmannovým dílem. Jedná se o obrazy pro hlavní oltáře, jako je například vyobrazení *Nejsvětější Trojice* ve farním kostele Nejsvětější Trojice v biskupském Javorníku (obr. 4) a ve farním kostele Nejsvětější Trojice v Opavici, zhotovené jako volné kopie Willmannovy *Svaté Trojice* v oltáři v kapli Nejsvětější Trojice v klášterním kostele cisterciáků v Henrykowě,[23] nebo plátno *Navštívení Panny Marie* na hlavním oltáři ve farním kostele Navštívení Panny Marie v Mściwojowě, v němž Krause parafrázoval Willmannův obraz téhož námětu na hlavním oltáři v poutním kostele Navštívení Panny Marie ve Vartě (1705). Je zde také řada obrazů určených pro boční oltáře, například plátno *Sv. Mikuláš žehná trosečníkům* na oltáři v boční kapli v kolegiátním kostele sv. Jakuba v Nise, vytvořené podle vzoru monumentálního díla „slezského Apella" v hlavním oltáři ve farním kostele sv. Mikuláše a sv. Františka Xaverského v Otmuchově (1696), nebo díla určená pro poutní kostel ve Vartě: *Vidění sv. Bernarda*, kopie Willmannova obrazu se stejným námětem z klášterního kostela cisterciáků v Lubuši, a *Vidění sv. Lutgardy z Tongern* (obr. 5), vytvořené podle rytiny Johanna Jacoba von Sandrarta podle Willmanna na stejné téma.[24]

Krause s oblibou čerpal i z děl dalších slezských mistrů. Například na obrazech *Sv. Ambrož* (obr. 6) a *Sv. Augustin* v bývalém klášterním kostele voršilek sv. Josefa ve Svídnici byl inspirován vyobrazeními sv. Řehoře Velikého a sv. Ambrože ze série obrazů *Církevních otců*, které v roce 1709 vytvořil Johann Claessens pro kapucínský klášterní kostel v Nise (dnes Dom Formacyjny, Nisa). Nejlepším dokladem schopnosti frankenštejského umělce napodobovat staré mistry jsou jeho díla vytvořená v letech 1786–1789 pro trojici iluzionistických oltářů ve farním kostele sv. Bartoloměje ve Wojciechowě (obr. 7), který patřil benediktinskému klášteru v Luboměři. Na hlavním oltáři bylo umístěno plátno *Umučení sv. Bartoloměje* (obr. 8) zopakované podle obdivovaného Willmannova díla z bočního oltáře v poutním kostele v Třebnici (1692), v levém bočním oltáři byl umístěn obraz *Polibek Panny Marie* (obr. 9) podle vzoru ztraceného vyobrazení *Trinitas terrestis* od „slezského Apella" (1682) a v pravém bočním oltáři byl umístěn obraz *Sv. Jana Nepomuckého rozdávajícího almužnu* (obr. 10), který je převrácenou kopií díla Petra Brandla v jednom z bočních oltářů v opatském kostele Milosti Panny Marie v Křesoboru (1731–1732).[25]

Není těžké vidět, že Krause považoval díla Willmannova a dalších slezských mistrů, které napodoboval, především za zdroj kompozičních a ikonografických řešení. Přestože dobře znal všeobecně obdivovaný skicový způsob malby „slezského Apella", o čemž svědčí i to, že v roce 1790 restauroval jeho obraz *Kristův rodokmen* na bočním oltáři v opatském kostele Milosti Panny Marie v Křesoboru,[26] a často se také setkával s Brandlovou technikou temnosvitu nebo Claessensovým italizujícím způsobem malby, ale ve svých vlastních plátnech důsledně používal jemný rokokový styl s hladkou texturou a světlými barvami. Krauseho napodobování děl starých slezských mistrů tak mělo v podstatě omezený charakter a nepokrývalo formální aspekty tvorby umělce z Frankenštejnu. Proč se tedy Krause obrátil k obrazům Willmanna a dalších malířů období vrcholného baroka působících ve Slezsku?

---

[23] KOZIEŁ, A.: Michael Willmann, s. 178–180.

[24] Idem: Michael Willmann w Bardzie. In: Idem (ed.): *Bardo : skarby sztuki*. Legnica 2011, s. 108–112 (s. 111, obr. 32–35).

[25] Idem (ed.): Malarstwo, s. 229, obr. 318.

[26] LUTTEROTTI von, Nikolaus: Archivalische Belege für Arbeiten Michael Willmanns und seiner Werkstatt im Auftrag des Klosters Grüssau. *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens* 64, 1930, s. 127–137 (s. 132).

Zatímco v Evropě měl historismus v rokokovém malířství především umělecký význam, ve Slezsku v nové politické a společenské situaci po roce 1763 získal, jak se domnívám, další ideologický a obchodní rozměr. Nelze si totiž nevšimnout, že téměř všechny případy napodobování děl starých slezských mistrů se objevily na obrazech, které si objednali představitelé katolické církve, včetně četných řádů v této oblasti. Byli hlavními mecenáši díla Brandeise, Reinitia a Krauseho, který byl tak silně spjat se slezskými cisterciáky, že v roce 1792 dokonce koupil od cisterciáckého kláštera v Henrykově bývalý městský dvůr (*Heinrichauer Stiftshaus*) ve Frankenštejnu a zařídil v něm malířský ateliér.[27] Představitelé slezské katolické církve nadále zadávali umělecká díla, ačkoli její význam a hospodářská situace v novém pruském státě se definitivně zhoršily. Král Fridrich II. Veliký (1712–1786) se snažil všemi prostředky oslabit postavení katolické církve na jím obsazených územích, zejména moc slezských klášterů, které byly zatíženy vysokými daněmi (až 50 % příjmů) a vysokými kontribucemi, stejně jako finančně ruinující povinností klášterů ubytovávat vojáky a provozovat nevýnosné hospodářské činnosti, jako bylo pěstování morušovníku.[28] Přestože po uzavření hubertusburského míru v roce 1763, který ukončil slezské války, už nikdo ve Slezsku nedoufal, že se situace změní, zůstala nostalgie po éře habsburské vlády, která učinila ze spojenectví s katolickou církví (*Pietas Austriaca*) základ své místní i světové politiky. Jedním z jejích prvních projevů je mapa vratislavské diecéze od Johana Ignaze Felbigera (1724–1788) z roku 1751, která vědomě zdůrazňuje symboly vazeb vratislavské diecéze na České království a habsburskou monarchii, jako jsou obrazy vévody Jindřicha IV. Probuse (1257 nebo 1258–1290) a světců vratislavské diecéze, stejně jako sv. Josefa uctívaného v celé habsburské monarchii nebo vyobrazení mincí z přelomu 15. a 16. století.[29]

V tomto kontextu lze fenomén historismu v malířství ve Slezsku druhé poloviny 18. století vnímat také jako jeden z projevů nostalgie po éře vlády habsburské dynastie v provincii. Vědomé odkazování na díla Willmanna a dalších mistrů „zlatého věku" umění ve Slezsku za vlády Habsburků mělo totiž nejen umělecký, ale i ideologický rozměr a bylo jakýmsi projevem prohabsburských sympatií objednavatelů a umělců spojených se slezskou katolickou církví. Ačkoli sám Willmann se od úzkých vazeb na katolické mecenášství distancoval ve svém životopise vydaném Joachimem von Sandrartem (1606–1688) v latinském vydání *Teutsche Academie* v roce 1683,[30] v pozdějších pramenech, cestopisných zprávách a prvních poznámkách v lexikonech umělců byl jednoznačně vnímán jako ztělesnění věřícího umělce, který konvertoval ke katolicismu a celý svůj dospělý život zasvětil službě katolické církvi v době protireformace.[31] K asimilaci Willmanna a jeho díla do pruské národní kultury došlo až na počátku 19. století na vlně romantismu díky Johannu Gustavu Gottliebu Büschingovi (1783–1829), který od roku 1810 vedl kampaň za zajištění uměleckých a knižních sbírek sekularizovaných klášterů v pruském Slezsku.[32]

---

27 GRÜNDEL, P. J.: Der Frankensteiner Maler, s. 21.

28 Více o slezských válkách a jejich důsledcích CZAPLIŃSKI, M. a kol.: Historia Śląska, s. 187–248.

29 CZECHOWICZ, Bogusław: Treści ideowe homannowskich Carte du Diocese de Breslav Johanna Ignaza Felbigera z połowy XVIII wieku. In: Idem – DOBRZYNIECKI, Arkadiusz – ŻAK, Izabela (eds.): *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych*. Wrocław 1996, s. 51–60.

30 Viz KOZIEŁ, Andrzej: *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*. Wrocław 2000, s. 174–176.

31 Idem: Michael Willmanns (1630–1706) Kunst im Dienst der Gegenreformation in Schlesien : Forschungsstand und Fragestellung. In: KÖHLER, Joachim – BENDEL, Rainer (eds.): *Geschichte des christlichen Lebens im schlesischen Raum, Religions- und Kulturgeschichte in Ostmittel- und Südosteuropa*, 1. Münster 2002, s. 549–556.

32 Podle Büschinga nebyl Willmann malířem katolickým, ale zakladatelem typu romantického malíře-tvůrce,

Nevíme, do jaké míry se umělci sami ztotožňovali s ideologickým poselstvím obrazů, které vytvořili à la Willmann, Claessens nebo Brandl. V realitě systému specifických objednávek, nikoliv volného trhu, měli objednavatelé stále rozhodující vliv na podobu budoucí práce ve Slezsku.[33] Není však pochyb o tom, že napodobování děl velkých mistrů slezského baroka v zakázkách od představitelů slezské katolické církve se ukázalo jako účinná tržní strategie. To se do značné míry podepsalo na ohromujícím úspěchu Krauseho, provinčního umělce působícího mimo umělecká centra v malém městečku v Dolním Slezsku, který jako „druhý Willmann" dominoval v druhé polovině 18. století produkci náboženských obrazů v této oblasti. Dnes je známo více než 250 jeho obrazů,[34] což jej řadí do úzké skupiny nejplodnějších malířů moderní doby ve Slezsku, hned po samotném Willmannovi.

Proto by nás nemělo překvapit, že Krause zemřel nejen jako naplněný umělec, skutečný „druhý Willmann", ale také jako člověk, který svým uměním vydělal značné jmění. Z umělcovy závěti, otevřené po jeho smrti v roce 1803, vyplývá, že celková hodnota světských statků, které po sobě zanechal, činila 5 132 tolarů a že malířův honosný dům ve Frankenštejnu, zmíněný výše, měl hodnotu nejméně 1 500 tolarů. Krause si mohl dovolit nejen bohatě obdarovat všechny své příbuzné a předat synovci Franzi Krausemu (*1773), který byl rovněž malířem, vybavení svého ateliéru včetně knihovny, galerie sádrových odlitků a umělecké sbírky, ale také odkázat značné částky katolickým církevním institucím a zaplatit sloužení mší, které měly pomoci dosáhnout konečné spásy umělcovy duše.[35]

Krauseho smrt fakticky znamenala konec historizujícího malířství ve Slezsku. Přestože se ještě občas objevovaly pokusy o napodobení děl velkých mistrů z období zralého baroka, jako například vytvoření obrazu *Smrt svatého Josefa* pro boční oltář ve farním kostele sv. Vavřince v Głuchołazech (obr. 11), namalovaný v roce 1808 místním malířem Antonem Kapsem († po 1808) podle Willmannova freskového obrazu téhož námětu v kostele sv. Josefa v Křesoboru[36] (obr. 11), neobjevil se však už žádný významný pokračovatel historizujícího díla frankenštejnského mistra. Naděje, které vkládal do svého synovce Franze, se ukázaly jako liché. O sedm let později byla většina klášterů v pruském Dolním a Horním Slezsku sekularizována na základě výnosu krále Fridricha Viléma III. (1770–1840). Tato akce se týkala až 80 klášterních středisek v oblasti, stejně jako statků a různých druhů majetku, které jim patřily a které převzal pruský stát.[37] To v praxi vedlo k poklesu církevního mecenášství a následnému drastickému snížení objednávek náboženských obrazů, včetně těch historizujících. Zlatý věk barokního a rokokového malířství ve Slezsku byl již minulostí. Zůstaly však četné a krásné obrazy.

---

a proto také v Königliches Museums für Kunst und Altertümer, jež sám vytvořil ve Vratislavi, Büsching vydělil ve zvláštním sále speciální galerii věnovanou Willmannově tvorbě, zdůvodniv to „národním cílem". Viz KOZIEŁ, A.: Michael Willmann, s. 180–181. K tématu Büschingova života a díla viz HAŁUB, Marek: *Johann Gustav Gottlieb Büsching 1783–1829 : Ein Beitrag zur Begründung der schlesischen Kulturgeschichte*. Wrocław 1997.

33 KOZIEŁ, A. (ed.): Malarstwo, s. 45–46.

34 SZELAG, A.: Krause Bernhard.

35 GRÜNDEL, P. J.: Der Frankensteiner Maler, s. 27.

36 KOZIEŁ, Andrzej: Kaps Anton. In: Idem (ed.): Malarstwo, s. 474–475.

37 DERWICH, Marek: Instytucje kościelne na Śląsku Pruskim skasowane na mocy edyktu z 1810 r. In: Idem (ed.): *Kasaty klasztorów na obszarze dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i na Śląsku na tle procesów sekularyzacyjnych w Europie*, 2: *Kasaty na Śląsku Pruskim i na ziemiach zaboru pruskiego*. Wrocław 2014, s. 23–64.



Obr. 11: Anton Kaps, Smrt sv. Josefa, 1808, olejomalba na plátně, farní kostel sv. Vavřince, Głuchołazy. Foto: Andrzej Kozieł.

Bibliografie

Literatura

CZAPLIŃSKI, Marek a kol.: *Historia Śląska*. Wrocław 2002.

CZECHOWICZ, Bogusław: Treści ideowe homannowskich Carte du Diocese de Breslav Johanna Ignaza Felbigera z połowy XVIII wieku. In: CZECHOWICZ, Bogusław – DOBRZYNIECKI, Arkadiusz – ŻAK, Izabela (eds.): *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych*. Wrocław 1996, s. 51–60.

DERWICH, Marek: Instytucje kościelne na Śląsku Pruskim skasowane na mocy edyktu z 1810 r. In: DERWICH, Marek (ed.): *Kasaty klasztorów na obszarze dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i na Śląsku na*

tle procesów sekularyzacyjnych w Europie, 2: *Kasaty na Śląsku Pruskim i na ziemiach zaboru pruskiego*. Wrocław 2014, s. 23–64.

DLABACŽ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien,* 3. Prag 1815.

GARAS, Klára: *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*. Wien 1960.

GARAS, Klára: Maulbertsch und die Kunstsammler seiner Zeit. In: HINDELANG, Eduard – SLAVÍČEK, Lubomír (eds.): *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa : Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*. Langenargen – Brno 2007, s. 45–55.

GÖHRING, Carl: *Die Kriege Preußens gegen Oesterreich von 1740 bis 1866 und zwar der Erste und Zweite Schlesische, der Siebenjährige und Siebentätige Krieg*. Dresden 1867.

GRÜNDEL, Paul Josef: *Der Frankensteiner Maler Bernhard Krause, Kloster Grüssau und die Schloßfreiheit in Frankenstein*. Ottmachau 1926.

HAŁUB, Marek: *Johann Gustav Gottlieb Büsching 1783–1829 : Ein Beitrag zur Begründung der schlesischen Kulturgeschichte*. Wrocław 1997.

HAUSLER, Bettina: *Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*. München 2002.

HELLE, Pierre Charles Alexandre – GLOMY, Jean Baptiste: *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt campos par feu M. Gersaint & mis au jour, avec les Augmentations nécessaires, par les Sieurs Helle et Glomy*. Paris 1751.

IGNACZAK, Paweł: *Grafika Jana Piotra Norblina (1745–1830) : Studium z zakresu problemów warsztatowych i ideowych*. Dysertacją doktorską, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Poznań 2013.

IGNACZAK, Paweł: Twórczość rytownicza Jana Piotra Norblina na tle XVIII-wiecznej grafiki Rembrandtyzującej. *Rocznik Historii Sztuki* 33, 2008, s. 177–218.

KELLER, Raymond: Hollandismus und Rembrandtismus in Frankreich. In: BRAKENSIEK, Stephan – WAGENER, Danièle (eds.): *Le Rembrandt français*. Luxemburg 2015, s. 185–203.

KŁODA, Emilia: *Johann Christoph Lischka (ok. 1650–1712) : Życie i twórczość*. Dysertacją doktorską, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław 2016.

KOZIEŁ, Andrzej – KŁODA, Emilia: Barokowy wystrój i wyposażenie malarskie w kościele parafialnym pw. NMP w Kożuchowie : najnowsze ustalenia. In: ANDRZEJEWSKI, Tomasz (ed.): *Kościół farny w Kożuchowie w świetle najnowszych badań*. Kożuchów 2011, s. 78–97.

KOZIEŁ, Andrzej: Brandeis Johann Melchior. In: KOZIEŁ, Andrzej (ed.): *Malarstwo barokowe na Śląsku*. Wrocław 2017, s. 317–321.

KOZIEŁ, Andrzej: Kaps Anton. In: KOZIEŁ, Andrzej (ed.): *Malarstwo barokowe na Śląsku*. Wrocław 2017, s. 474–475.

KOZIEŁ, Andrzej: „Maler von Glogau", czyli kilka słów o Johannie Philippie Kretschmerze. In: CZECHOWICZ, Bogusław – KONOPNICKA, Małgorzata (eds.): *Glogovia Maior : Wielki Głogów między blaskiem dziejów i cieniem ruin*. Głogów – Zielona Góra 2010, s. 357–371.

KOZIEŁ, Andrzej: *Michael Willmann i jego malarska pracownia*. Wrocław 2013.

KOZIEŁ, Andrzej: Michael Willmanns (1630–1706) Kunst im Dienst der Gegenreformation in Schlesien : Forschungsstand und Fragestellung. In: KÖHLER, Joachim – BENDEL, Rainer (eds.): *Geschichte des christlichen Lebens im schlesischen Raum, Religions- und Kulturgeschichte in Ostmittel- und Südosteuropa,* 1. Münster 2002, s. 549–556.

KOZIEŁ, Andrzej: Michael Willmann w Bardzie. In: KOZIEŁ, Andrzej (ed.): *Bardo : skarby sztuki*. Legnica 2011, s. 108–112.

KOZIEŁ, Andrzej: Peter Brandl's Work in Silesia. In: STECKEROVÁ, Andrea (ed.): *Peter Brandl 1668–1735 : Studies*. Praha 2018, s. 103–119.

KOZIEŁ, Andrzej: Reinitius Johann Georg. In: KOZIEŁ, Andrzej (ed.): *Malarstwo barokowe na Śląsku*. Wrocław 2017, s. 625–627.

KOZIEŁ, Andrzej: Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706). *Acta Universitatis Wratislaviensis* 2212, Historia Sztuki 14. Wrocław 2000.

KOZIEŁ, Andrzej: Święci Pomocnicy z Podlesia koło Lubawki : Kilka uwag na temat śląskiej ikonografii Czternastu Wspomożycieli w czasach baroku. *Perspectiva : Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne* 2, 2003, č. 2, s. 232–249.

KOZIEŁ, Andrzej: The Forgotten Star of Painting Collections in Wrocław (Breslau), or a Few Words about Life and Works of Christian Johann Bendeler (1688–1728). In: KROUPA, Jiří – ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, Michaela – KONEČNÝ, Lubomír (eds.): *Orbis Artium : K jubileu Lubomíra Slavíčka*. Brno 2009, s. 219–233.

LUTTEROTTI von, Nikolaus: Archivalische Belege für Arbeiten Michael Willmanns und seiner Werkstatt im Auftrag des Klosters Grüssau. *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens* 64, 1930, s. 127–137.
MUŁA, Arkadiusz: Johann Claessens z Antwerpii : Nadworny malarz biskupa Franciszka Ludwika von Neuburg. *Dzieła i Interpretacje* 7, 2002, s. 37–54.
ORMROD, David: Dealers, collectors and connoisseurship in seventeenth and eighteenth-century London 1660–1760. In: NORTH, Michael (ed.): *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Aufklärung und Europa*, 8. Berlin 2002, s. 15–23.
POMIAN, Krzysztof: *Zbieracze i osobliwości : Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*. Warszawa 1996.
ROSENBERG, Pierre – PRAT, Louis-Antoine – EIDELBERG, Martin P.: *Watteau dessinateur*. Katalog výstavy, 12. III.–5. VI. 2011, Royal Academy of Arts, London. Paris 2011.
ROSSET de, Tomasz F.: Naśladowanie i kolekcjonerstwo : Przyczynek do Rembrandtyzmu Norblina. *Rocznik Historii Sztuki* 33, 2008, s. 219–229.
RÖVER, Anne – GERKENS, Gerhard – BLUMENRÖDER, Susane: *In Rembrandts Manier : Kopie, Nachahmung und Aneignung in der graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts*. Katalog výstavy, Kunsthalle Bremen, 16. XI. 1988–4. I. 1987, Museum für Kunst und Kulturgeschichte des Hansestadt Lübeck, 15. I.–22. II. 1987. Bremen 1986.
SMOHAY, András: Der Freskenzyklus von Franz Anton Maulbertsch in der Karmeliterkirche in Székesfehérvár. In: HINDELANG, Eduard – SLAVÍČEK, Lubomír (eds.): *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa : Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*. Langenargen – Brno 2007, s. 79–102.
SZELAG, Adam: *Bernhard Krause (1743–1803) : Życie i twórczość*. Praca dyplomowa magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław 2013.
SZELAG, Adam: Krause Bernhard. In: KOZIEŁ, Andrzej (ed.): *Malarstwo barokowe na Śląsku*. Wrocław 2017, s. 495–506.
WIEMERS, Michael: Franz Wolfgang Rohrichs Cranach-Fälschungen. In: SAVELSBERG, Wolfgang (ed.): *Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz,* 35 *: Cranach im Gotischen Haus zu Wörlitz*. München 2015, s. 229–236.
WIESS, Christian: *Wanderungen in Sachsen, Schlesien, Glatz und Böhmen*. Leipzig 1797.
ZIMMERMANN, Friedrich Albert: *Beiträge zur Beschreibung von Schlesien,* 11. Brieg 1794.

Summary

Historicism in Rococo Painting in Central Europe : A Case of Silesia

One of the most important sources of inspiration for Rococo painting in Europe was derived from the works of the great masters of the late Renaissance and Baroque periods (e.g. Titian, Paolo Veronese, Rembrandt van Rijn, and Peter Paul Rubens). This distinctive historicism is evident in the works of the most significant painters of the late Baroque and Rococo periods, not only those active in major artistic centres such as Paris, London, or Vienna but also those working in European provinces. This is clearly demonstrated by the case of Silesia – a province that was part of the Habsburg monarchy and that, as a result of the three Silesian Wars, was definitively incorporated into the Kingdom of Prussia in 1763. Painters working in this area, such as Bernhard Krause, Melchior Brandeis, and Georg Reinitius, frequently referenced the works of earlier masters, particularly Michael Willmann, the most significant Baroque painter in Silesia. It is important to note that this influence was almost exclusively evident in religious paintings commissioned by representatives of the Catholic Church and manifested mainly through the use of Willmann's compositional patterns that were generally rendered in a new style. Thus, it can be inferred that historicism in painting during the second half of the 18th century had not only an artistic but also an ideological and commercial basis in this region. References to the works of the great master of the "Golden Age" of art in Silesia under Habsburg rule can be considered both a reflection of the artists' worldview and a thought-out market strategy designed to meet the expectations of Catholic patrons with pro-Habsburg political sympathies.