

# PAMÁTKOVÁ PÉČE NA MORAVĚ

*MONUMENTORUM MORAVIAE TUTELA*

Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně

9  
2005

9/2005



ISBN 80-86752-30-5



PAMÁTKOVÁ PÉČE NA MORAVĚ MONUMENTORUM MORAVIAE TUTELA



## DVĚ SVĚTICE Z PETROVA

Summary  
Ressümeé

**PAMÁTKOVÁ PÉČE NA MORAVĚ**  
*MONUMENTORUM MORAVIAE TUTELA*  
**9/2005 SVĚTICE Z PETROVA**

© Národní památkový ústav  
územní odborné pracoviště v Brně  
Nám. Svobody 8  
601 54 Brno

**Adresa redakce:** Palackého 34, 612 00 Brno  
Tel.: 549 522 853, e-mail: fabianova@brno.npu.cz  
Rozesílka a objednávky: klusonova@brno.npu.cz

**Redakční rada:** Eva Dvořáková, Jitka Matuszková,  
Bohdana Fabiánová, Petr Kroupa, Jaromír Míčka,  
Vlastimil Sochor, Miloš Stehlík, Zdeněk Vácha, Pavel Wewiora

**Odpovědná redaktorka:** Bohdana Fabiánová

**Odborný garant čísla:** Martin Číhalík

**Výtvarná redaktorka:** Jarmila Marvanová

**Překlady resumé:** Mette Dvorská (N), Brno English Centre (A)

**Fotografie a obr. přílohy:** autoři textů a archivy NPÚ (pokud není uvedeno jinak)

**Na obálce:** sochy světic doby lucemburské sejmuté  
z pláště katedrály sv. Petra a Pavla v Brně na Petrově (očistěné od druhotných doplňků)

**Předtisková příprava:** DONATO, Hana Balátová

Tisk: GRAFEX, s.r.o.

**Brno 2005**

ISSN 12145327

ISBN 80-86752-30-5

reg.č. MK E14336

*Za původnost a věcnou správnost příspěvků odpovídají autoři.  
Jejich stanoviska a názory nemusí být totožné se stanovisky vydavatele.  
Časopis je autorsky otevřen externím příspěvatelům.*

**Toto číslo věnované tématu dvou soch světic z brněnského Petrova, a to upřesnění doby a okolností jejich vzniku  
a zejména jejich restaurování, je zároveň katalogem k výstavě, která byla realizována  
v Galerii Sklepení brněnského územního odborného pracoviště v Brně na nám. Svobody č. 8:**

Světice z Petrova

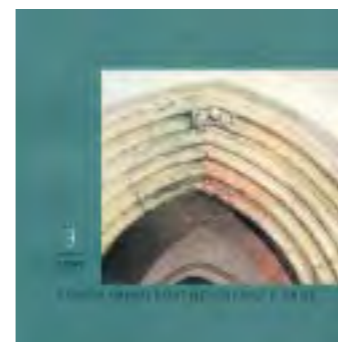
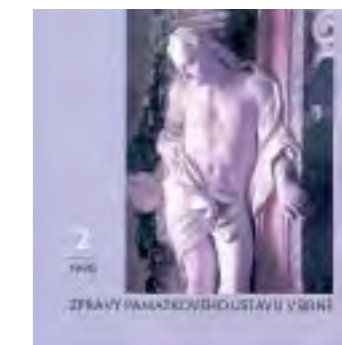
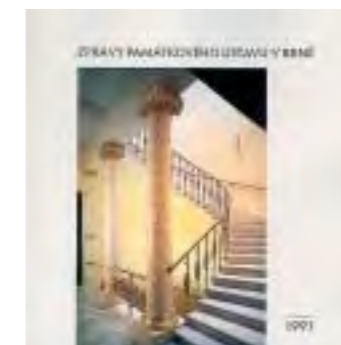
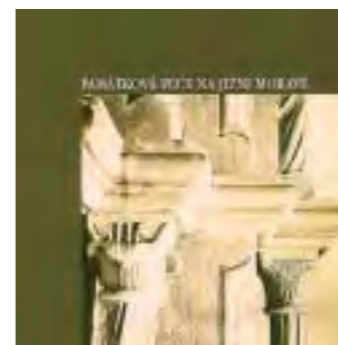
6. dubna – 20. května 2005

Námět: Ivo Hlobil

Scénář: Martin Číhalík

Odborná spolupráce: Ivo Hlobil, Vratislav Nejedlý, Jan Bradna

Architektonické a výtvarné řešení: Vladimír Tesárek



PAMÁTKOVÁ PÉČE NA MORAVĚ  
*MONUMENTORUM MORAVIAE TUTELA*

9 /2005

DVĚ SVĚTICE Z PETROVA

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, ÚZEMNÍ ODBORNÉ PRACOVIŠTĚ V BRNĚ

Vážený čtenáři, další číslo bulletinu Památková péče na Moravě, které právě otevíráte, je spojeno s unikátní výstavou pořádanou v nových galerijních prostorách Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Brně. Představují se zde dvě neobyčejná díla středověkého sochařského umění domácí provenience – kamenné skulptury světic z poloviny 14. století, naposledy umístěné v nárožních nikách jižní předsíně svatopetrské katedrály v Brně.

Komorní výstava, uspořádaná ve spolupráci s Ústavem dějin umění Akademie věd ČR, prezentuje „znovuobjevené“ sochy ve dvou rovinách. První rovina představuje detailně jejich komplexní restaurátorskou obnovu, druhá navazuje novým uměleckohistorickým zhodnocením, umožněným právě díky hlubšímu poznání obou děl.

Restaurátorská část je věnována mimo jiné nejmodernější metodě průzkumu – počítačové tomografii, s jejíž pomocí lze poznat a zhodnotit stav použitého materiálu, včetně všech druhotných zásahů, bez invaze do originálu. Další laboratorní analýzy přinesly nové poznatky o složení zbytků povrchových úprav a v neposlední řadě určily původ použité horniny. Na výsledky průzkumů, které se dnes již stávají standardní součástí obnovy našeho nejcennějšího výtvarného fondu, navazuje samotné restaurování a posléze výroba kopií, nahrazujících originály na extrémně namáhaném místě fasády. Celý restaurátorský proces byl prováděn v úzké spolupráci s orgány státní památkové péče, podle jimi zvolené koncepce.

Navazující uměleckohistorické zhodnocení vcelku nečekaně nastínilo možné vazby se sochařskou výzdobou hradní kaple Panny Marie v sídle řádu německých rytířů v polském Malborku (Marienburgu). Díky pochopení vedení tamního Hradního muzea může návštěvník výstavy i čtenář této publikace srovnat brněnské světice s originálem sochy svatého Petra a bohatou obrazovou dokumentací ostatních malborských soch. Došlo tak ke konkrétnímu potvrzení kulturních vztahů, provázejících již obecně známé politické vazby Lucemburků mezi Markrabstvím moravským, respektive Korunou českou a Pomorím. Rozsah umělecké produkce kolem poloviny 14. století na Moravě, byť pouze torzálně zachované, nastiňuje několik dalších doprovodných exponátů, včetně ukázky nástěnného malířství.

Úvodní texty prof. PhDr. Josefa Války, CSc. a PhDr. Libora Jana seznamují s přehledem kulturních a politických dějin Moravy 13. a 14. století a s konkrétními politickými vztahy Jana Lucemburského, respektive jeho syna Karla IV. k Pomorí. Stať prof. PhDr. Ivo Hlobila, CSc. zasazuje plastiky do kontextu středověkého výtvarného umění na Moravě a spolu s doprovodnými exponáty (sochařská výzdoba klenebních patek z křížové chodby cisterciáckého kláštera na Starém Brně, svorník a Madona z kláštera Rosa Coeli v Dolních Kounicích, Madona z Rajhradu, Madona z Žarošic a Madona z Křtin) dokládá jeho bohatost. Nástěnné malířství před polovinou 14. století a způsob jeho restaurování jsou zastoupeny alespoň jednou ukázkou, a to nedávno objevenou scénou Ukřižování v kostele svatých Filipa a Jakuba v Bohuslavicích u Kyjova.

Restaurátorskou část uvádí PhDr. Vratislav Nejedlý, CSc., který představuje teoretickou rovinu obnovy. S praktickou částí na něj navazuje ak. soch. a restaurátora Jan Bradna s kolektivem restaurátorů. Speciálně jsou prezentovány petrografické průzkumy RNDr. Zdeňka Štáfena a průzkum počítačovou tomografií MUDr. Jiřího Lisého.

Představovaná výstava spolu s touto publikací ukazují středověkou Moravu jako křížovatku kulturních a uměleckých směrů a tendencí v Evropě, která podněty z evropských ohnisek vzdělanosti a kultury nejen přijímala, ale dovedla je také asimilovat a rozvíjet.

*Die nächste vor Ihnen liegende Nummer des Bulletins „Denkmalpflege in Mähren“ bindet an die einzigartige Ausstellung an, die in den neuen Galerieräumen des Nationalen Denkmalinstituts, regionale Arbeitsstelle in Brünn, zu sehen ist. An diesem Ort stellen sich zwei außergewöhnliche Werke der mittelalterlichen Bildhauerkunst heimischer Provenienz vor, und zwar die Steinskulpturen der Heiligen von der Mitte des 14. Jahrhunderts, die zuletzt in den Ecknischen des südlichen Vorhofs der Peterskirche zu Brünn aufgestellt waren. Die kleine Ausstellung präsentiert die „neu entdeckten“ Statuen auf zwei Ebenen. Die erste Ebene stellt detailliert ihre umfassende Restaurierung vor, die zweite Ebene birgt die neue kunsthistorische Bewertung, die aufgrund des tieferen Kennenlernens der beiden Werke möglich wurde. Der Restaurationsteil beschäftigt sich unter anderem mit der modernsten Untersuchungsmethode – der Computertomografie, mit deren Hilfe der Zustand des verwendeten Materials eingeschlossen aller sekundären Eingriffe ohne die Zerstörung des Originals erkannt und bewertet werden kann. Weitere Laboranalysen brachten neue Erkenntnisse über die Zusammensetzung der Reste der Oberflächenbehandlungen und nicht zuletzt bestimmten sie die Herkunft des verwendeten Gesteins. Auf die Ergebnisse der Untersuchungen, die heute bereits zum Standardreperoire der Erneuerung unseres wertvollsten Kunstbestands gehören, bindet die eigentliche Restaurierung und nachfolgend die Anfertigung der Kopien an, welche die Originale an der extrem beanspruchten Stelle der Fassade ersetzen sollen. Der ganze Restaurierungsprozess erfolgte in der engen Zusammenarbeit mit den Stellen der staatlichen Denkmalpflege nach einer von ihnen gewählten Konzeption. Die anbindende kunsthistorische Bewertung hat insgesamt unerwartet die möglichen Verbindungen mit dem Statuenschmuck der Burgkapelle der Jungfrau Maria im Sitz des Deutschritterordens auf der Marienburg (Malbork in Polen) skizziert. Dank des Verständnisses der Leitung des dortigen Burgmuseums kann der Ausstellungsbesucher und der Leser dieser Publikation die Brüner Heiligen mit dem Original der Statue des heiligen Petrus und der reichen Bilddokumentation der übrigen Marienburger Statuen vergleichen. Es kam dadurch zur konkreten Bestätigung der kulturellen Beziehungen, welche die bereits allgemein bekannten politischen Bande der Luxemburger*

zwischen der mährischen Markgrafschaft, bzw. der Böhmisches Krone und dem Küstenland begleiten. Den Umfang der Kunstproduktion um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Mähren deuten, wenn auch nur trossal erhalten geblieben, einige weitere begleitende Exponate an, eingeschlossen die Einblicke in die Wandmalerei.

Die einführenden Texte von Prof. PhDr. Josef Válka CSc. und PhDr. Libor Jan liefern einen Überblick über die politische und Kulturgeschichte in Mähren im 13. und 14. Jahrhundert und über die konkreten politischen Beziehungen von Johann von Luxemburg, bzw. seines Sohns Karl IV., zum Küstenland. Der Artikel von Prof. PhDr. Ivo Hlobil CSc. setzt die Plastiken in den Kontext zur mittelalterlichen bildenden Kunst in Mähren und er belegt zusammen mit den begleitenden Exponaten ihren Reichtum (Bildhauerschmuck der Gewölbewiderlager aus dem Kreuzgang des Zisterzienserklosters in Alt-Brünn/Staré Brno), Schlussstein und Madonna aus dem Kloster Rosa Coeli in Dolní Kounice, Madonna von Groß-Raigen/Rajhrad, Madonna von Žarošice und Madonna von Křtiny). Die Wandmalerei vor der Mitte des 14. Jahrhunderts und ihr Restaurierungsverfahren sind zumindest mit einer Demonstration vertreten, und zwar mit der unlängst entdeckten Szene „Kreuzigung“ in der Kirche der heiligen Filip und Jakob in Bohuslavice bei Gaya (Kyjov).

In den Restaurationsteil führt PhDr. Vratislav Nejedlý ein. Er stellt die theoretische Ebene der Erneuerung vor. An sie binden der akademische Bildhauer Jan Bradna und das Restauratorkollektiv mit dem praktischen Teil an. Speziell werden die petrografischen Untersuchungen von RNDr. Zdeněk Štaffen und die Untersuchung mit der Computertomografie von MUDr. Jiří Lisý präsentiert.

Die vorgestellte Ausstellung zeigt zusammen mit dieser Publikation das mittelalterliche Mähren als Kreuzung der kulturellen und künstlerischen Richtungen und Tendenzen in Europa, das die Impulse aus den europäischen Brennpunkten der Bildung und Kultur nicht nur anzunehmen, sondern sie zu assimilieren und weiterzuentwickeln verstand.

*The latest issue of this bulletin, Památková péče na Moravě, accompanies a unique exhibition presented in the new gallery spaces of the National Institute for the Protection and Conservation of Monuments and Sites, Regional Unit at Brno. The exhibition introduces two special works of domestic medieval sculpture – stone sculptures of female saints from the mid-14<sup>th</sup> century, most recently placed in the corner niches of the southern narthex of the Cathedral of St. Peter and St. Paul in Brno.*

*It is an intimate exhibition presenting the „discovered“ sculptures from two perspectives. The first presents their comprehensive restoration in detail, the second follows with a new art and history evaluation, which could take place as we learned more about both works.*

*As the restoration efforts are concerned, we describe the latest examination method – CT scanning, using which the sculpture material can be identified and evaluated including any secondary interventions, without invading the original. Additional laboratory analyses yielded new findings on the composition of surface treatment remnants and, even more importantly, the origin of the stone used. After the examinations, which are increasingly a standard in the restoration of our precious graphic art works, actual restoration followed and copies were produced to replace the originals at the extremely exposed location on the façade. The whole restoration procedure took place in close co-operation with and under the steering of the authorities in charge of heritage in state custody.*

*The art and history evaluation that followed suggested some rather unexpected potential links to sculptures in the castle chapel of Our Lady in the seat of the Order of Teutonic Knights in Marienburg, Poland. Thanks to the willingness of the Marienburg Castle Museum, visitors at the exhibition and readers of this bulletin have an opportunity to compare the Brno saints with the original of St. Peter's sculpture and extensive photographic documentation of the other Marienburg sculptures. This is confirmation of cultural bonds that went with the generally recognised political contacts of the Luxemburgs, connecting the Moravian Margraviate and indeed the Crown Lands of Bohemia with Pomerelia. Some additional exhibits are presented to document the extent of art produced around mid-14<sup>th</sup> century in Moravia, however preserved in mere fragments, including an exhibit of mural painting.*

*The opening texts by prof. PhDr. Josef Válka, CSc. and PhDr. Libor Jan give an overview of cultural and political history of Moravia in the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries as well as specific political bonds between John of Luxemburg and his son Charles IV to Pomerelia. An article by prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc. places the sculptures into the context of medieval fine art in Moravia and gives proofs of its abundance, which is also the purpose of the accompanying exhibits (vault springing sculptures from the cross vault of the Cistercian Convent in Old Brno, boss and Madonna from the Rosa Coeli convent in Dolní Kounice, Madonna of Rajhrad, Madonna of Žarošice and Madonna of Křtiny). A single mural painting from before mid-14<sup>th</sup> century is exhibited and the way it was restored is demonstrated, and specifically the recently discovered Crucifixion scene from the church of St. Philip and St. Jacob in Bohuslavice u Kyjova.*

*The restoration part is introduced by PhDr. Vratislav Nejedlý, presenting the theoretical aspects of restoration. Academic sculptor Jan Bradna with his restoration team follows up with practical restoration aspects. Special attention is paid to petrographic examinations carried out by RNDr. Zdeněk Štaffen and CT scanning by MUDr. Jiří Lisý.*

*Both the exhibition and this publication show medieval Moravia as a crossroads of culture and art directions and tendencies in Europe, which not only adopted impulses from European centres of learning and culture, but also managed to assimilate and develop them.*

*Martin Čihálik*

## Prolog / Prologue

### Josef Válka

Morava na křižovatce kulturních cest – svěťice z Petrova v historických souvislostech

*Mähren an der Kreuzung der Kulturwege – die Heiligen aus der Peterskirche in historischen Zusammenhängen*

*Moravia at the crossing of cultural paths – Female saints from Petrov in a historical context*

### Libor Jan

České země a řádový stát v Prusku na konci 13. a v první polovině 14. století

*Die böhmischen Länder und der Ordensstaat in Preußen zum Ende des 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*

*The Czech Lands and the Teutonic Order State in Prussia in the late 13<sup>th</sup> and first half of the 14<sup>th</sup> century*

### Ivo Hlobil

Dvě svěťice z gotické katedrály sv. Petra a Pavla v Brně

*Die zwei Heiligen von der gotischen Peter-und-Pauls-Kathedrale in Brünn*

*Two female saints from the gothic cathedral of St. Peter and St. Paul in Brno*

## Památková péče a metodika / Denkmalpflege und Methodik / Conservation

### Vratislav Nejedlý

Restaurování dvou gotických soch světic z fasády katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně – východiska a možnosti

*Restaurierung zweier gotischer Heiligenstatuen von der Fassade der Peter-und-Pauls-Kathedrale in Brünn – Ausgangspunkte und Möglichkeiten*

*Restoration of two Gothic female saints' sculptures on the façade of the cathedral church of St Peter and St. Paul in Brno – situation and options*

## Průzkumy a restaurování / Untersuchungen und Restaurierung / Examinations and restoration

### Jan Bradna

Brno, gotické sochy světic z katedrály sv. Petra a Pavla na Petrově – popis restaurování

*Brünn, gotische Heiligenstatuen von der Peter-und-Pauls-Kathedrale auf dem Petersberg – Beschreibung der Restaurierung*

*Brno, Gothic female saints' sculptures from the Cathedral of St. Peter and St. Paul on Petrov Hill – restoration description*

### Zlatica Dobošová

Gotické kamenné plastiky světic z katedrály v Brně na Petrově (z pohledu restaurátorky polychromie)

*Gotische Steinplastiken der Heiligen von der Kathedrale auf dem Petersberg in Brünn (aus der Sicht der Restauratorin der Polychromie)*

*Gothic stone sculptures of female saints on the cathedral on Petrov Hill in Brno (from the perspective of a polychromy restorer)*

**Jiří Lisý**

CT vyšetření vápencových soch z katedrály v Brně-Petrově

*CT-Untersuchung der Kalksteinstatuen von der Kathedrale auf dem Petersberg in Brünn*

*CT scan of the limestone sculptures from the Petrov cathedral in Brno*

**Zdeněk Štaffen**

Kámen použitý ke zhotovení soch světic jižního průčelí katedrály sv. Petra a Pavla v Brně

*Stein, der für die Anfertigung der Heiligenstatuen von der Südfassade der Peter-und-Pauls-Kathedrale in Brünn verwendet wurde*

*Stone used in the female saints' sculptures on the southern façade of the cathedral of St. Peter and Paul in Brno*

**Jiří Líbal ml.**

Zhotovení sádrových odlitků soch dvou světic z katedrály sv. Petra a Pavla v Brně

*Anfertigung der Gipsabgüsse von den Statuen der zwei Heiligen von der Peter-und-Pauls-Kathedrale in Brünn*

*Plaster casts of the two female saints' sculptures from the Cathedral of St. Peter and St. Paul in Brno*

**David Janouch**

Sekání kopií světic z katedrály sv. Petra a Pavla v Brně

*Meißeln der Heiligenkopien von der Peter-und-Pauls-Kathedrale in Brünn*

*Cutting copies of female saints off the Cathedral of St. Peter and St. Paul in Brno*

**Nástěnná malba / Wandmalerei / Wandmalerei****Martin Čihalík**

Gotická nástěnná malba v Bohuslavicích

*Gotische Wandmalerei in Bohuslavice*

*Gothic mural painting in Bohuslavice*

**Resumé / Summary / Resümee****Rozmanitosti / Vielgestaltigkeit / Miscellaneous**

**Publikace / Publikationen / Publications**

**Výstavy / Ausstellungen / Exhibitions**

**Recenze / Rezension / Reviews**

Na úvod celého bulletinu předkládáme pro lepší orientaci čtenáře schéma fází, kterými obě sochy prošly od sejmutí s fasády kostela až po vytvoření sekaných kopií, určených k opětovnému osazení na fasádu. Považujeme také za nutné na tomto místě uvést všechny v člancích užívané názvy pro jednotlivé sochy.





## prolog

*Morava na křižovatce kulturních cest – světičky z Petrova v historických souvislostech*

Josef Válka

*Historický ústav Filozofické fakulty MU v Brně*

Jedinečný „objev“ dvou soch, jimž je věnována tato výstava a publikace, nám dává možnost nahlédnout přímo do „tváří“ lidí tak, jak je ztvárnili umělci a viděli lidé v první polovině 14. století. Autentický umělecký artefakt je vzácnou příležitostí, jak se můžeme s minulostí přímo setkat a navázat s ní osobní kontakt. V našem případě toto setkání umožnila skvělá a náročná práce restaurátorů a erudice historiků umění, kteří zpřesnili dataci soch a začínají zkoumat jejich hodnotu, smysl a význam v dějinách umění i v kultuře středověké Moravy a střední Evropy. Osvobodili tyto plastiky z umístění na nepůvodním místě a odstranili staleté nánosy na jejich povrchu. Objevila se dvě pozoruhodná sochařská díla z doby vrcholného středověku umožňující nám proniknout do myšlenkového uměleckého a kulturního světa této doby a země, Moravy. Uvádí nás do epochy, kdy byla na Moravě a ve střední Evropě završena jedna z největších revolucí evropské civilizace. Během 13. století zde bylo dokončeno středověké osídlování našich zemí a ustálila se síť sídlišť, trvající do dnešní doby.

Součástí této sídelní sítě bylo i zakládání měst opevněných hradbami a vybavených městským právem. Brno, Olomouc, Znojmo, Jihlava, Opava, Hradiště a desítky menších měst a městeček, se staly středisky obchodu, řemesel, světské správy, soudnictví, církevního života a vzdělanosti, a také domovem svobodného obyvatelstva. Církev se vymanila z tuhé závislosti na světské moci a začala žít svým vlastním duchovním životem, spojeným s kulturní reprezentací. Během 13. století přibýlo na Moravě k dosavadním pěti klášterům čtyřicet dalších klášterních domů téměř všech mnišských řádů. Biskupství v Olomouci s kompetencí pro celou zemi, jeho kapitula, kláštery a městské farní i řádové kostely jsou také místy prvních „škol“ a místy, kudy k nám přicházela z zdomácněvala evropská vrcholně středověká religiozita a kultura. Byla dokončena christianizace obyvatelstva. Ve svých rytířských formách pronikala tato kultura i do šlechtických hradů, budovaných od poloviny 13. století jako kamenné hradní pevnosti. Vedle měst a klášterů vytvářely hrady architektonickou tvář krajiny. I na vesnicích se začaly stavět místo starých polozemnic dřevěné a podezděné domy, umožňující civilizovanější život. Během 13. století srovnaly středově-

ropské země krok se společenským, politickým a kulturním vývojem jižní a západní Evropy a začaly vytvářet jeho specifickou variantu.

Morava, prastará evropská země geograficky vymezená povodím řeky Moravy, se stala po velké éře mojmírovské „Velkomoravské říše“ devátého století součástí přemyslovského státu a spolu s Čechami jeho jádrem se společným panovníkem a s převahou slovanského obyvatelstva nad novými, převážně německými kolonisty. Od počátku 13. století byla Morava začleněna do přemyslovského státu jako „markrabství“ se všemi náležitostmi středověkého knížectví: markrabskou dynastií a její majetkovou doménou, zemskými úřady, financemi a vojskem a se svým znakem. Měla zde vládnout vedlejší linie přemyslovského rodu. Ze správního hlediska byla země rozdělena na tři „léna“ českého krále: markrabství, biskupství a později opavské vévodství, ale uchovávala si společné jméno, zemskou identitu a společné zemské vědomí, jehož nositelem se stala od 13. století zemská stavovská obec.

Přemyslovská markrabská linie během 13. století opakovaně vymírala, a tak nevznikl v zemi trvalý markrabský dvůr jako politické a kulturní centrum země. Jistým způsobem dvorské ohnisko politického a kulturního života nahrazoval dvůr olomouckých biskupů, kteří byli současně zemskými „knížaty“ a několikrát zastupovali na Moravě české krále.

Je třeba říci, že 13. století přineslo českým králům nečekané bohatství objevem v tehdejší Evropě nejvýnosnějších nalezišť žil stříbrných rud na Jihlavsku a pak na Kutnohorsku. Bohatství českých zemí umožnilo politickou expanzi posledních Přemyslovců jak směrem na jih až k Jaderskému moři, tak směrem na severovýchod do Pobaltí, a zvolení Václava II. polským a uherským králem. Česká koruna se tak stala jedním z nejmocnějších států na okraji římské říše s cílymi diplomatickými, vojenskými, ale i obchodními a kulturními kontakty s okolními i vzdálenějšími oblastmi. A také jednou z křižovatek na evropských kulturních a uměleckých trasách. České země se začlenily do všech politických, kulturních a myšlenkových proudů vrcholně středověké Evropy. Dokládají to všechny dochované památky ze 13. a pak 14. století a rovněž naše plastiky.

Po vyměření Přemyslovců (1306) a dramatickém zápasu kandidátů o jejich trůny prosadila „vlastenecká“ část české a moravské zemské obce na český trůn dynastii Lucemburků, a ta dovedla během 14. století Českou korunu k vrcholu moci a kulturního rozkvětu a českého krále k císařskému titulu. Po uklidnění vnitřních sporů spojených s vyměření Přemyslovců a nástupem Lucemburků se moravská aristokracie a vyšší duchovní podíleli na politických a vojenských akcích panovníka, přijali rytířské mravy a zúčastňovali se vojenských výprav v politických službách svých králů. Tyto výpravy vedly také do Pobaltí pod zámkou christianizace této oblasti. Velkou roli přitom hrál řád německých rytířů, který v této době získal majetky a vliv i na Moravě. Diplomatické styky a vojenské akce vytvářely i síť kulturních vazeb, do nichž spadá i původ našich soch.

A také počátek dvorského života a dvorské kultury spadá na Moravě do 14. století. Po skončení sporů mezi králem Janem Lucemburským a českou a moravskou šlechtou se stal její vůdce Jindřich z Lipé moravským hejtmánem. S ním přišla na Moravu ze své východočeské domény vdova po Václavu II., královna polského původu Eliška Rejčka. Založila na Starém Brně cisterciácký klášter a dala vystavět ve stylu severské gotiky kostel Nanebevzetí Panny Marie. Žila zde s Jindřichem z Lipé v nelegitimním svazku a zanechala nám kromě kostela a jádra klášterních budov i jedinečnou sbírku iluminovaných rukopisů.

Král Jan Lucemburský, častý host na dvoře Elišky a svého někdejšího odpůrce, obnovil moravskou markrabskou dynastii. Roku 1334 předal vládu nad Moravou, markrabský titul a důchody markrabství svému prvorozenému synu a dědici Karlovi po jeho návratu z Itálie. Sídlem markrabského dvora se měl stát starý královský hrad v Brně na Špilberku a Brno tak hlavním městem markrabství – vedle druhého hlavního města Moravy Olomouce, sídla biskupů. Mladý markrabě přijímal Moravany do svých služeb a uváděl je do velkého světa. Jako spoluvládce a designovaný nástupce Jana Lucemburského trávil většinu svého času v jeho službách a pohyboval se s ním po evropských bojištích, diplomatických misích a na Pražském hradě. Jen krátký čas s ním žila na brněnském hradě jeho první manželka Blanka z Valois. Karel se také zúčastnil s Moravany výprav svého otce do pobaltských oblastí.

Roku 1348 v rámci velkých reforem, které daly konečnou podobu státu Česká koruna, předal Karel IV., již jako císař, vládu na Moravě svému bratru Janu Jindřichovi. V době vlády tohoto Lucemburka a jeho svárlivých synů (Jošt, Prokop, Jan Soběslav) prožila Morava dobu svého skvělého středověkého rozkvětu, naplnily se zde všechny možnosti středověké společnosti a vrcholná gotika dala zemi kulturní tvářnost. O významu Moravy v této době svědčí i to, že poslední člen moravské lucemburské dynastie Jošt byl roku 1410 částí kurfiřtů zvolen římským králem.

Počet obyvatel Brna dosáhl středověkého maxima (kolem 8–10 000) a jeho areál i předměstí se zaplnily chrámovými, klášterními i světskými budova s bohatou malířskou i sochařskou výzdobou, kterou po pohromách času jen tušíme z jejich ojedinělých pozůstatků. Patří k nim i naše sochy.

Odborníci plastiky datují do první třetiny 14. století, tedy již do Lucemburského období, lépe řečeno do jeho počátků, ještě před oním skvělým vyvrcholením gotického umění. O to jsou významnější a pro umění a kulturu naší země zajímavější.

Historie nám po lidech a událostech i formách života, myšlení a o umělecké a náboženské situaci zanechává pouze stopy, které historikové dešifrují a snaží se vyložit jejich obsah a význam. Umělecká díla vypovídají nejen o povaze a formách dobového umění, ale jsou často jedinou cestou k poznání náboženské mentality myšlenkového světa a kulturních souvislostí místa svého vzniku nebo umístění. Vzhledem ke své jedinečnosti a času, do kterého jsou dnes datovány, budou nepochybně tyto sochy zajímavým tématem pro nejrůznější obory historie nejen Moravy, nýbrž i střední Evropy. Výstava, její katalog a konference s výstavou spojená jsou počátkem druhého života našich plastik. Aniž bych chtěl předjímat výsledky dalších bádání, myslím, že tato studia potvrdí tezi, že se studiem dějin Moravy v posledních desetiletích prosazuje: že totiž tato země je jednou z nejzajímavějších křižovatek kulturních a uměleckých směrů a tendencí v Evropě. Že přijímala podněty z evropských ohnisek kultury a z různých kulturních oblastí, že je dovedla také asimilovat a rozvíjet. Tato schopnost recepce a osvojování kultury je tradicí, kterou bychom neměli dnes opouštět, ale rozvíjet. Patří do ní i tato výstava.

## prolog

## České země a řádový stát v Prusku na konci 13. a v první polovině 14. století

Libor Jan

*Historický ústav Filozofické fakulty MU v Brně*

Již krátce po svém vzniku (jako špitální bratrstvo 1190, jako rytířský řád 1198) se řád německých rytířů díky přízni Přemysla Otakara I. a jeho bratra Vladislava Jindřicha usadil také v Čechách a na Moravě. První sídla si vybudoval v Praze u sv. Petra Na Poříčí a v Opavě při nově budovaném kostele P. Marie.<sup>1</sup> V průběhu první poloviny 13. století získali němečtí rytíři také majetek na jižní Moravě. Především šlo o významnou tržní lokalitu Slavkov (tehdy ovšem nazývaný Novosedlice) s několika okolními vesnicemi a o bohatou faru v zeměpanském městečku Hostěradicích.<sup>2</sup> Tato místa se spolu s Opavou stala důležitými zastávkami na cestě z Benátek, jejichž přístav zajišťoval do značné míry spojení s řádovým centrem v Palestině, do Chelмна. Do oblasti Chelmska pozval ve 20. letech 13. století německé rytíře mazovský kníže Konrád, aby zde pomohli vytvořit obrannou linii proti pohanským Prusům. Z obrany se však zakrátko stala expanze a řád, mj. za vydatné pomoci českého krále Přemysla Otakara II.,<sup>3</sup> postupoval čím dál hlouběji do pruského území, aby na konci 13. století v podstatě celé území starých Prusů ovládl a založil zde de facto řádový stát, který podléhal na základě papežských privilegií pouze Svatému stolci.

Po pádu křesťanských pozic ve Svaté zemi v roce 1291 se totiž řádu uvolnily ruce pro dokončení výboje na severu Evropy. Přemyslovci představovali pro řád i nadále mimořádně cenné partnery. Němečtí rytíři podporovali úsilí Václava II. o získání polské koruny a poté jeho panství v piastovském dědictví vůbec; český panovník jim oplácel přízní v oblasti diplomacie i přímou podporou jejich vojenských aktivit. Cestu přes Prahu volil při své zpáteční cestě z Pruska do Benátek také velmistr řádu Konrád von Feuchtwangen, přičemž se mohlo i tenkrát na pražském dvoře hovořit o plánovaném přesunu řádové centrály na severní území. Velmistr však v Praze na počátku července 1296 náhle zemřel a byl pochován v kapli komendy v Drobovicích u Čáslavi, tehdy nejvýznamnějšího řádového domu v Čechách.<sup>4</sup>

Blízkým spolupracovníkem a důvěrníkem krále Václava II. byl patrně již od počátku 90. let jeho zповědník Hermann, kněz z řádu německých rytířů. Snad právě na přímou českého krále získal Hermann kanonikát chelmské katedrální kapituly, která byla inkorporována řádu.

Na základě proseb tohoto Hermanna Václav II. dne 23. března 1300 za svého pobytu v Brně daroval kanovníkům chelmské kapituly patronátní právo královské kaple na hradě Špilberku (*ius patronatus capelle nostre in castro nostro Spilberch*), což o čtyři dny později potvrdil olomoucký biskup Dětřich.<sup>5</sup> O využívání tohoto práva v dalších desetiletích neexistují zprávy. Je však pravděpodobné, že Hermann, který se stal někdy v rozmezí od konce roku 1301 do začátku roku 1303 chelmským biskupem,<sup>6</sup> a snad i několik jeho bezprostředních nástupců (Eberhard 1311–1316/19, Mikuláš 1319–1323) tento patronát udrželo. Zřejmě nedlouho po nástupu Jana Lucemburského však byl hrad zastaven a v tomto stavu setrval až do příchodu mladého Karla IV. v roce 1333.<sup>7</sup> Později se řádový patronát špilberské kaple nepřipomíná.

Na dvoře obou posledních Přemyslovců se pohybovali také další řádoví hodnostáři. Byli to zemští komtuři, kteří byli představenými řádu na území Čech a Moravy. Jim byli podřízeni komtuři stojící v čele jednotlivých řádových domů – komend. Nadřízeným zemského komtura však nebyl přímo velmistr řádu, který do roku 1291 sídlil v palestinském Akkonu, poté v Benátkách a od roku 1309 v pruském Marienburgu (dnes Malborku), nýbrž pruský zemský mistr. Ve 20. letech 14. století se však obě hodnosti spojily a Čechy s Moravou začaly podléhat přímo velmistřovi; staly se dokonce tzv. komorní baillii velmistra řádu.<sup>8</sup> Úzký vztah českých zemí a Pruska se projevuje i u osob jednotlivých zemských komturů. Po Ditoldovi (1286–1288), kterého několikrát zmiňuje pochvalně ve svých listinách král Václav II., se stal zemským komturem bývalý toruňský komtur Jindřich z Byern (doložen 1293–1295). V roce 1299 jej nahradil opět Ditold a 1301 se do úřadu vrátil Jindřich.<sup>9</sup> V letech 1304–1306 se připomíná Jan Waldeser a v letech 1315–1326 lze v úřadu nalézt Lva z Thyssova. Po něm nastoupil Ješek, předtím komtur v Řepíně. U této postavy je třeba se krátce zastavit. Existují totiž velmi přesvědčivé indicie, že právě tento Ješek byl synem královny Kunhuty a Závíše z Falkenštejna. V souvislosti s pádem svého otce v roce 1290 byl jako malý chlapec „odstraněn“ do vzdáleného Pruska, po určité době se však vrátil a zastával nejdříve úřad řepínského komtura (1321–1326) a poté krátce i komtura zemského (1328–1329).<sup>10</sup>

Na přelomu února a března 1329 Ješek pobýval v Prusku, neboť svědčí s dalšími řádovými představiteli na listině, již vydal velmistr Werner von Orseln o smlouvě s pomořanskými knížaty. Ješek nepochybně doprovázel do Pruska v prosinci 1328 krále Jana Lucemburského, který se vypravil společně s celou řadou říšských a českých šlechticů (např. Petr z Rožmberka, Jindřich ml. z Lipé, Vilém z Landštejna, Těma z Koldic, Ota z Bergova, Bernard z Cimburka) podpořit řád v jeho boji s pohanskou Žmudí, jižní oblastí Litvy. Královo vojsko táhlo z Prahy přes Vratislav do Toruně a odtud do Královce, kde se nejspíše spojilo s oddíly řádového velmistra. Pak následoval od samého počátku ledna 1329 útok na litevské hrady, především silný Medvegálio (Medewaga). Další dějství této válečné výpravy se však odehrávalo na polských územích, kde velmistr spolu s českým králem, který si ještě stále dělal nárok na polskou korunu, zaútočili na Dobřínsko a Mazovsko, země ovládané příbuznými Vladislava Lokýtky.<sup>11</sup> Po skončení kampaně zůstal Ješek v Prusku, kde byl pověřen řízením komturství v Altshausu (dnes Starogród Chelmiński). Jeho předchůdce v úřadu althauského komtura Béréngar z Meldungen naopak převzal správu českomoravské bailie. Ješek se znovu objeví v roce 1337, kdy opět zastává úřad komtura v českém Řepíně, a po tomto roce zprávy o něm mizí.<sup>12</sup>

Na Litvu vyjel dobrodružný český král Jan i se svým synem Karlem, potomním císařem a králem, znovu v lednu 1337. Tentokrát jej doprovázely ozbrojené družiny četných pánů z Porýní, některých slezských Piastovců i elity české a moravské šlechty. Zimní tažení byla v oblibě pro zmrzlou půdu umožňující operativní přesuny jezdeckých jednotek, tentokrát však náhlá obleva zmařila větší vojenskou akci. Došlo jen k upevnění řádových opěrných bodů proti Žmudí, kterou se bratří s černým křížem snažili i nadále získat, a běžnému plenění. Jan si ovšem se schopností sobě vlastní zvládl u velmistra Dietricha z Altenburgu vypůjčit obnos šesti tisíc zlatých, za což slíbil řád podporovat v jeho držbě Pruska, ale též chelmské země a Pomořan, o něž přišlo Polsko na základě rozhodčího výroku českého a uherského krále v uherském Vyšehradu roku 1335.<sup>13</sup>

Řádový stát, konkrétně významné obchodní středisko Toruň, se stal cílem cesty markraběte Karla na podzim roku 1341. Přes Vratislav a Poznaň, kde pobýval mladý markrabě s polským panovníkem Kazimírem, dospěl k velmistrovi proto, aby pomohl vyjednat smír Polska s řádovým státem. Krátce po Karlově příjezdu 6. října 1341 však řádový velmistr Dietrich von Altenburg zemřel. Ještě před smrtí však pozval Karla k sobě a na smrtelné posteli jej žádal, aby byl řádu stejně přízniv, jako byl jeho otec. Karel pak byl očitým svědkem jeho smrti. Velmistra pohřbili v kapli sv. Anny, která se nachází pod konventním kostelem P. Marie, jenž byl právě v letech 1331–1344, podobně jako celý tzv.

Vysoký zámek, výrazně přestavěn a také vyzdoben. Vzory pro dvoupatrové řešení této sakrální stavby i části jejího vnitřního vybavení se hledají v pařížské Saint Chapelle, dvorní kapli francouzských králů.<sup>14</sup>

Nemělo trvat dlouho a Karel se v rámci velkoryse koncipované „rejsy“ ocitl v Prusku znovu. Do Královce, který se stal tentokrát výchozím bodem křížácké armády, zamířili na počátku ledna 1345 český král Jan, moravský markrabě Karel i uherský král Ludvík, který se připojil ve Vratislavi. Do Královce, jehož počátky jsou spojeny s první výpravou českého krále Přemysla Otakara II., dospěl také holandský a hennegavský hrabě, vévoda burgundský a celá řada dalších velmožů z říše. Mírné počasí se stalo opět příčinou zdržení akce, vojsko vytáhlo teprve 10. února přes zmrzlý močálovitý terén směrem na Klaipedu, kde měla být nejdříve dobytá dvě silně opevněná litevská hradiška Veliuona a Peštvénai. Když začali zřizovat obléhací tábory, dostihla je zpráva, že se silná výprava Litevců vydala proti Královci. Strhli proto tábor a čtyřmi rychlými denními pochody se vrátili 20. nebo 21. února zpět do Královce, kde však nebylo o litevském vojsku ani vidu ani slechu. Litevci se totiž mezitím stočili na sever a napadli řádové Livonsko, které zůstalo nechráněné, neboť velmistr poradil mistru tamní řádové větve Burkhardovi von Dreileben, aby podnikl odvetné tažení proti ostrovu Ōsel, což se také stalo. Velmistr Ludolf König navíc propadl hluboké depresi a nebyl schopen učinit žádné závažnější rozhodnutí, půda opět rozmrzla a jedno z největších křížáckých tažení proti Litvě zcela ztroskotalo. Král Jan se ještě zdržel nějakou dobu v Toruni, kam dospěl 6. března s uherským vládcem a svým synem Karlem. Karel však pokračoval jen s menším oddílem směrem na Kališ, kde jej čekala nepřijemná léčka. Prý z návodu polského krále měl být v tomto městě, kde se ubytoval, zajat. Než však došlo ke zjevnému projevu nepřátelství, Karlovi se podařilo vyslat posla do Vratislavi, který přivedl rychlou pomoc v čele s tamním hejtmanem a moravský markrabě mohl dál pokračovat v cestě na bezpečné území.<sup>15</sup>

Sám Karel navštívil v roce 1345 Prusko naposledy a nesetkal se již nikdy ani s řádovým velmistrem, dokonce ani s takovou osobností, jakou byl Winrych von Kniprode (v úřadu 1352–1382). Jak svého času výstižně zhodnotil Udo Arnold, řádový stát představoval pro Krlovy politické vize cizí a vzdálený element, u nějž nadto nemohl uplatňovat svou oblíbenou dynastickou politiku.<sup>16</sup>

Křížácké výpravy Přemysla Otakara II. a Jana Lucemburského do Pruska a potažmo na Litvu není možné hodnotit pouze z hledisek realizace expanzivní politiky a strategických kalkulací, nybrž také ze zřetele naplňování životních forem křesťanského rytíře, pro něž slib boje s nevěřícími a ochrana křesťanství patřily k základním ctnostem. Celé generace českých a moravských šlechticů byly takovým vnímáním ovlivňovány, přičemž idea „miles christianus“ nakonec došla na české

půdě k svéráznému přetvoření do podoby husitského „božního bojovníka“.<sup>17</sup> Nebyly to ovšem jen královské výpravy; čeští a moravští šlechtici mířili do Pruska i v rámci jiných podniků. Tak to v roce 1322 byli Jindřich z Lichtenburka a Plichta z Adlar Žirotína<sup>18</sup> a spolu s bratrem a dalšími rytíři, o rok později Bernard z Cimburka a Vilém z Egerberka se skupinou šlechticů z Čech a z Porýní. Roku 1324 přijel k řádovým rytířům Petr z Rožmberka se svým strýcem Heřmanem (z Miličína?) a četným doprovodem.<sup>19</sup> Nepochybně i v dalších letech směřovaly na sever družiny českých a moravských pánů.

Zajímavý ikonografický doklad české účasti na pruských jízďách a podpory řádu domácími šlechtici může představovat podle analýzy Rostislava Nového znaková galerie související s vyobrazením legendy o sv. Jiří, kterou nechal v jedné z komnat v prvním patře obytného paláce svého sídla v Jindřichově Hradci ztvárnit v roce 1338 (tedy roce následujícím po výpravě 1337) tamní pán Oldřich III. z Hradce. Pod legendou o jednom z řádových patronů je na třech stěnách vyobrazeno celkem 19 erbů v pořadí – páni z Velhartic, Kasejovic, Miličína, Rýzmburka, Házmburka, Šternberka, Litic, Valdeka, někoho z Ronovců, Landštejna, opět někoho z Ronovců, z Ústí, zničen, z Michalovic a Velešína, Vartenberka, Strakonic, Cimburka, Klingenberka a někoho ze Šternberků. Z nich podle R. Nového 11 náleží účastníkům jízdy do Pruska, zbylé snad příznivcům řádu.<sup>20</sup> P. Dinzlbacher naznačuje možnost původního využití místností jako shromažďovacího prostoru bratrstva sv. Jiří, které snad jindřichohradecký pán založil a kněží z řádu německých rytířů pro ně vykonávali duchovní služby, či skupiny šlechticů, kteří snad dříve podnikli či se naopak chystali na křížovou výpravu do Pruska.<sup>21</sup> Vazba celého cyklu v Jindřichově Hradci k řádu, jehož komendu tamní páni ve 13. století založili, a k jízďám do Prus existuje beze vši pochybnosti. Datace legendy (díků fundátorskému nápisu), na jejichž vyobrazeních byl nahrazen obvyklý červený kříž světčova erbu černým řádovým, do roku 1338 ukazuje na jednu z možností ovlivňování domácího uměleckého projevu fenoménem pruských tažení, resp. přímé autorské angažmá umělce pocházejícího z Pruska.

S Pruskem existovaly ve druhé čtvrtině 14. století také kontakty v církevní rovině. Za připomínku nepochybně stojí, že v letech 1337–1349 působil jako varmijský biskup Hermann z Prahy pocházející ze známé patricijské rodiny Melnicerů.<sup>22</sup> A bylo by nepochybně možné nalézt další osoby, které byly svázány s oběma prostředím.

České země a Prusko na konci 13. a v první polovině 14. století představovaly prostředí, která udržovala četné a mnohostranné kontakty. To bylo způsobeno do značné míry shodnými politickými zájmy a samozřejmě též rivalitou českých králů a řádového státu s Polskem, ale na straně druhé také podobností společenského rozvoje typického postupující kolonizací a rozkvětem měst a obchodu. Přehlédnout nelze

ani sféru církevní a ideovou, kdy v Prusku bylo pro české a moravské rytíře nejnásazší realizovat *votum crucis*.

Poznámky:

- <sup>1</sup> K řádu německých rytířů v českých zemích ve středověku viz Millauer, M.: *Der deutsche Ritterorden in Böhmen*. Prag 1832; Voigt, J.: *Geschichte der Ballei des Deutschen Ordens in Böhmen*. Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse, 12 (1862), s. 87–146; Mirbach-Harff, E. G. v.: *Beiträge zur Personalgeschichte des Deutschen Ordens II. Ballei Böhmen-Mähren*. Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft, Adler, 4 (1894), s. 147–178; 7 (1907), s. 207–227; 11 (1911), s. 103–145; Hemmerle, J.: *Die Deutschordens-Ballei Böhmen in ihren Rechnungsbüchern 1382–1411*. Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens (= QStGDO) 22. Bonn – Bad Godesberg 1967; Jan, L.: *Řád německých rytířů v Čechách a na Moravě (1204–1411)*. In: Jan, L. – Skřivánek, F.: *Němečtí rytíři v českých zemích*. Praha 1997, s. 11–60. K počátkům zvláště Wihoda, M.: *Příchod řádu německých rytířů do českých zemí*. Časopis Slezského zemského muzea (= ČSZM), B 41, 1992, s. 7–10; týž: *Marchio Moraviae, domus vestre fundator*. Přemyslovská dynastie a počátky řádu německých rytířů. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, C 46 (1999), s. 5–15; týž: *The Přemyslid Dynasty and the Beginnings of the Teutonic Order*. In: Hunyadi, Z. – Laszlovsky, J. (ed.): *The Crusades and the Military Orders. Expanding the Frontiers of Medieval Latin Christianity*. Budapest 3001, s. 337–347.
- <sup>2</sup> Jan, L.: *Slavkov u Brna ve 13. století a vznik komendy řádu německých rytířů*. Časopis Matice moravské, 107, 1988, s. 265–279; Wihoda, M.: *Rozsah a struktura vlastnictví řádu německých rytířů na Opavsku ve 13. století*. ČSZM, B 41, 1992, s. 97–102.
- <sup>3</sup> Šusta, J.: *První výprava Přemysla Otakara II. do Prus*. In: Z dějin východní Evropy a Slovanstva. Sborník věnovaný Jaroslavu Bidlovi profesorovi Karlovy university k šedesátým narozeninám. Praha 1928, s. 220–228; Goll, J.: *Přemysla Otakara II. druhá výprava křížová a plán povýšiti biskupství Olomoucké na arcibiskupství*. Časopis Matice moravské, 15, 1891, s. 102–109; týž: *Ottokars von Böhmen zweiter Kreuzzug. Mittheilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung*, 23, 1902, s. 231–239; týž: *Čechy a Prusy ve středověku*. Praha 1897; dále též Gause, F.: *Der Deutsche Orden und die Gründung von Burg und Stadt Königsberg*. In: *Acht Jahrhunderte Deutscher Orden in Einzeldarstellungen*. QStGDO 1. Bad Godesberg 1967, s. 137–142; Johnson, E. N.: *The German Crusade on the Baltic*. In: Setton, K. M. (ed.): *A History of the Crusades III*. Wisconsin 1975, s. 572–573; Paravicini, W.: *Die Preussenreisen des Europäischen Adels I*. Sigmaringen 1989, s. 22.
- <sup>4</sup> Millauer, M.: *Der deutsche Ritterorden*, s. 83–84, pozn. 51; Arnold, U.: *Konrad von Feuchtwangen*. In: týž: *Zakon krzyżacki z Ziemi Świętej nad Bałtyk*. Toruń 1996, s. 88–89 a 100, pozn. 164 (původně otištěno v Preußenland, 13, 1975, s. 2–34).
- <sup>5</sup> RBM IV, č. 1916–1917, s. 754.
- <sup>6</sup> K Hermannovi srov. Gatz, E. – Brodtkor, C. (ed.): *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448*. Ein biographisches Lexikon. Berlin 2001, s. 303–304 (autorem hesla je Anastazy Nadolny).

- <sup>7</sup> Karel IV. Lucemburský: *Vlastní životopis*. Překl. z latiny, pozn. a úvod. studie J. Pavel. Praha 1970, s. 77 (kap. VIII).
- <sup>8</sup> Militzer, K.: *Die Entstehung der Deutschordensballeien im Deutschen Reich*. QStGDO 16. Marburg 1981<sup>2</sup>, s. 149–150.
- <sup>9</sup> Srov. Jan, L.: *Hodnostáři rytířských duchovních řádů na dvorech posledních Přemyslovců*. In: Česko-rakouské vztahy ve 13. století. Rakousko (včetně Štýrska, Korutan a Kraňska) v projektu velké říše Přemysla Otakara II. Sborník příspěvků ze symposia konaného 26. – 27. září 1996 ve Znojmě. K vydání připravili Marie Bláhová a Ivan Hlaváček za spolupráce Jana Hrdiny a Petra Kubína. Praha 1998, s. 247–260.
- <sup>10</sup> Jan, L.: *In ordine cruciferorum Christo militavit*. (K osudům Ješka, syna Závíše z Falkenštejna a královny Kunhuty). ČČH, 98, 2000, s. 453–475.
- <sup>11</sup> Hein, M. – Maschke, E. (edd.): *Preussisches Urkundenbuch II-1*. Königsberg 1932, č. 636a-b, s. 421–423; *Peter von Dusburg Chronik des Preussenlandes*. Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters 26. Darmstadt 1984, s. 542–545; k celému tažení Šusta, J.: *Král cizinec*. České dějiny II-2, Praha 1939, s. 465–470. Srov. též Nikžentaitis, A.: *Dėl čekř feodalř vaidmens 1329 m. Vokiečř tygyje á Lietuvř*. Lietuvos TSR Mokslř Akademijos darbai. A serija, 1988, t. 3 (104), s. 52–57. Ke vztahu krále Jana Lucemburského a řádu německých rytřřů viz Emmelmann, M.: *Die Beziehungen des Deutschen Ordens zu König Johann von Böhmen und Karl IV.* Halle 1910 (Phil. Dis.); Meltzer, F.: *Die Ostraum Politik König Johans von Böhmen*. Jena 1940 (Phil. Diss).
- <sup>12</sup> Jan, L.: *In ordine cruciferorum*, s. 470–472.
- <sup>13</sup> Šusta, J.: *Karel IV. Otec a syn 1333–1346*. Praha 1946, s. 236–246.
- <sup>14</sup> Tamtéž, s. 363–364; Conrad, K.: *Dietrich von Altenburg*. In: Arnold, U. (ed.): *Die Hochmeister des Deutschen Ordens 1190–1994*. QStGDO 40. Marburg 1998, s. 72, 77. K přestavbě a výzdobě kaple Skibiňski, S.: *Kaplica na zamku Wysokim w Malborku*. Poznań 1982; *800 Jahre Deutscher Orden*. Ausstellung des Germanischen National-museums Nürnberg in Zusammenarbeit mit der Internationalen Historischen Kommission zur Erforschung des Deutschen Ordens. Gütersloh – München 1990, s. 103–104.
- <sup>15</sup> Conrad, K.: *Der dritte Litauerzug König Johans von Böhmen und der Rücktritt des Hochmeisters Ludolf von König*. In: Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag am 19. September 1971, Bd. II (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Institut für Geschichte 36/II). Göttingen 1972, s. 382–401; Šusta, J.: *Karel IV. Otec a syn*, s. 433–437.
- <sup>16</sup> Arnold, U.: *Preußen, Böhmen und das Reich – Karl IV. und der Deutsche Orden*. In: Seibt, F. (ed.): *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*. München 1978, s. 167–173, pozn. na s. 450–452. Ke Karlově vztahu k řádu viz též Hellmann, M.: *Karl IV. und der Deutsche Orden in den Jahren 1346–1360*. Folia diplomatica I. Brno 1971, s. 105–112, a Jähnič, B.: *Der Deutsche Orden und Karl IV.* In: Patze, H. (ed.): *Kaiser Karl IV. 1316–1378*. Forschungen über Kaiser und Reich. Göttingen 1978, s. 103–150.
- <sup>17</sup> K tomu srov. kapitulu Miles Christi v práci W. Iwańczaka: *Po stopách rytřřských přiběhů*. Rytřřský ideál v českém písemnictví 14. století. Praha 2001, s. 199–219.
- <sup>18</sup> K identifikaci Jindřicha z Lichtenburka viz Urban, J.: *Lichtenburkové*. Vzestupy a pády jednoho panského rodu. Praha 2003, s. 174. K Plichtovi ze Žirotna, který proslul jako turnajník a padl v bitvě u Mühldorfu, srov. Šusta, J.: *Král cizinec*, s. 290–291.
- <sup>19</sup> *Peter von Dusburg Chronik*, s. 446–449, 454–455.
- <sup>20</sup> Nový, R.: *Jindřichohradecká znaková galerie z r. 1338*. Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica 3–4, 1971, s. 179–197, v německé verzi vyšlo pod názvem *Die Wappengalerie auf Schloss Neuhaus aus dem Jahre 1338* ve sborníku Volgger, E. (ed.): *Sankt Georg und sein Bilderzyklus in Neuhaus/Böhmen (Jindřichův Hradec)*. Historische, kunsthistorische und theologische Beiträge. QStGDO 57. Marburg 2002, s. 34–47, k tomu srov. další příspěvky uvedené sborníku, především Jirásko, L.: *Die Deutschordenskommande Neuhaus im Mittelalter*, tamtéž, s. 6–33; Lechner, G. M.: *Zur Ikonographie des Georgzyklus in Schloß Neuhaus/Jindřichův Hradec (Südböhmen)*, tamtéž, s. 48–63, a Dintelbacher, P.: *Mögliche Funktionen des Raumes mit dem Georgszyklus*, tamtéž, s. 64–68.
- <sup>21</sup> Dintelbacher, P.: *Mögliche Funktionen des Raumes*, s. 64–68.
- <sup>22</sup> Gatz, E. – Brodkorb, C. (edd.): *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches*, s. 183.



Hrad Malbork

## prolog

## Dvě Světičky z gotické katedrály sv. Petra a Pavla v Brně

Ivo Hlobil

Ústav dějin umění AV ČR

Hilde Bachmannová zveřejnila v roce 1943 monografii „*Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler*“ (v edici „*Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum*“, vydavatel Karl M. Swoboda, v letech 1934–1945 profesor dějin umění na Německé Karlově Univerzitě v Praze). Přinesla některé tehdy nové poznatky k poznání počáteční etapy gotické plastiky v českých zemích,<sup>1</sup> závěry práce však byly značně zatíženy velkoněmeckou ideologií. S jedním z nich se český dějepis umění vyrovnával ještě dlouho po druhé světové válce. Autorka proklamovala, že v Čechách a na Moravě neexistovala až do počátku 14. století domácí sochařská tradice a dokonce tvrdila, že kláštery a farní kostely Čech a Moravy zůstávaly v této době ještě – na rozdíl od sousedních německých zemí – bez sochařské výzdoby. Tento stav měl zapříčinit jinde už „*dávno překonaný vliv vůči plastice nepřátelského stavitelství cisterciáků*“. A změna, ke které došlo během první poloviny 14. století, se prý týkala pouze tvorby dřevěné plastiky drobnějších rozměrů, „*wie es das selbständige Andachtsbild im Kircheraum verlangt*“. Kamenné skulptury se měly nadále zhotovovat pouze jako ojediněle figurální stavební detaily (autorka zmínila Trúnicí madonu na svorníku z kláštera Rosa coeli v Dolních Kounicích, zatímco existenci zdejší kamenné Madony a dalších velkých kamenných skulptur čtenáři zatajila).<sup>2</sup> V daném smyslu obdobný názor Hilde Bachmannová zastávala ještě v roce 1969.<sup>3</sup> I nyní tvrdila, že až do doby krátce před polovinou 14. století chyběla v českých zemích tradice kamenného hutního sochařství a sochařská tvorba se omezovala pouze na práci ve dřevě („*Bauplastik und Hüttentradition fehlen vollständig... So ist auch das Material der frühen böhmischen Stücke fast ausschließlich Holz, bis es dann mit Prager Dombauhütte und dem Wirken der Parler auch in Böhmen eine Monunetalplastik gab.*“)

Po druhé světové válce se otázkou absence našeho kamenného sochařství, tradice hutního sochařství a tvorby monumentálních dřevěných plastik před koncem první poloviny 14. století zabýval nejvíce Albert Kutal, aniž už citoval Hilde Bachmannovou jako autorku sporných tvrzení. Zajímala ho věcná podstata sporu, za války nebezpečný ideologický balast ponechal stranou. Poprvé se k této otázce vyjádřil

v roce 1949.<sup>4</sup> Připomenul písemné zprávy o nedochovaných monumentálních figurálních náhrobcích pozdních Přemyslovců v královském pohřebišti na Zbraslavi a dalších ztracených dílech. Navíc upozornil na kamennou Madonu z kostela sv. Petra a Pavla v Brně, jako na alespoň jednu dodnes dochovanou práci, byť v pozměněné podobě, dokládající, „že české země byly dotčeny duchem monumentální francouzské plastiky (13. století)“. Odtud implicitně odporoval názoru Hildy Bachmannové slovy, „že *nápadná chudoba české figurální plastiky druhé poloviny XIII. století a doby kolem roku 1300 je jen dílem dějinné náhody a že nevystihuje původní stav.*“

V roce 1954 Albert Kutal publikoval objevnou studii o nejstarších gotických dřevěných plastikách na Moravě – Trúnicích Madonách z Lomnice a Tuřan.<sup>5</sup> Přesto opatrný Albert Kutal na závěr svého života pouze konstatoval, a v tomto smyslu dával implicitně za pravdu Hilde Bachmannové, že u nás ve 13. století „*potřeba monumentální plastiky nebyla příliš velká a že byl její vznik vázán spíše na přání význačných jednotlivců než na obecnou nutnost. Jejich použití nebylo nikterak samozřejmé a bylo zapotřebí zvláštního impulsu, aby k němu došlo.*“<sup>6</sup> Tehdy se „*vázala na tížžádost a možnosti objednavatelů, především členů panujícího rodu a příslušníků vysoké církevní a světské aristokracie.*“ K provedení velkých úkolů museli být zváni cizí kameníci, což zapříčinilo zjevnou disparátnost stylového projevu jednotlivých prací.<sup>7</sup>

Na Moravě v letech po smrti Alberta Kutala došlo, a jak ukazuje současná výstava dodnes dochází, k novým zjištěním gotické skulptury 13. a počátku 14. století. Vstřícnost soukromého majitele umožnila publikovat předtím odborné literatuře zcela neznámou pozdně románskou Trúnicí madonu z Klobouk u Brna, nejstarší dochovanou dřevěnou plastikou českých zemí, dnes v expozici českého středověkého umění Národní galerie v Praze.<sup>8</sup> V roce 1980 Antonín Dufek dokončil objevnou disertaci „*Brněnské sochařství do roku 1411*“.<sup>9</sup> Od 20. let 14. století prokazoval významnou tradici brněnského hutního sochařství. Zabýval se z umělecko-historického hlediska vůbec poprvé kamennými sochami Světic z katedrály sv. Petra a Pavla na Petrově.<sup>10</sup> Jako první také věnoval větší pozornost monumentální kamenné Madoně

na hlavním oltáři barokního poutního kostela v Křtinách (z 30. let 14. století?). Ovšem tuto obtížně dostupnou a značně pozměněnou sochu bude možno odpovědně analyzovat až po jejím žádoucím sejmutí a bližším prozkoumání. Bohumil Samek nedávno upozornil, že v současné době má hlavu zhotovenou ze dřeva a její autentický stav poznaly ještě další barokní úpravy.<sup>11</sup> V roce 1986–1987 u nás poprvé aplikovaný tomografický průzkum objevil pod neogotickou úpravou velké Madony na oltáři kaple P. Marie v klášterním kostele benediktinů v Rajhradě gotickou sochu nejspíše z počátku druhé čtvrtiny 14. století.<sup>12</sup> Úkolem do budoucna zůstává umělecko-historický průzkum dřevěné Madony (v. 145 cm) na hlavním oltáři kostele v Žarošicích.<sup>13</sup>

K nové interpretaci sochařského umění českých zemí 13. století přistoupil v roce 1982 (už předtím jmenovitě kritizoval Hilde Bachmannovou pro nesystematický způsob práce a nedostatečnou obezřetnost s českými a moravskými památkami)<sup>14</sup> Jaromír Homolka.<sup>15</sup> Vykreslil hodnověrnou představu o sochařské produkci v českých zemích za pozdních Přemyslovců, včetně už kolem poloviny 13. století založené tradice hutního kamenosochařství. Učinil tak metodou kombinace širšího výzkumu archivních dokladů a hlubší analýzou už dříve známých i nově zjišťovaných děl z dané doby. Z kamenných soch na Moravě psal o: <sup>16</sup> Trůnícím Kristu z Posledního soudu, Olomouc, Krajské vlastivědné muzeum, lapidárium, původem z dómu sv. Václava, opuka, (zde datováno po roce 1265);<sup>17</sup> Hlavě královny, Znojmo, Jihomoravské muzeum, kámen;<sup>18</sup> Konzole s hlavou královny, Olomouc, Krajské vlastivědné muzeum, lapidárium, pískovec, původem z dómu sv. Václava (kolem 1270). Skeptické hodnocení, které při posuzování českého sochařství 13. a počátku 14. století nepřekonal úplně Albert Kutal, přestalo působit. Podle Jaromíra Homolky „*doba Přemysla II. a zejména Václava II. se v dějinách českého středověkého sochařství dnes už zdaleka nejeví jako období takřka bez figurálních památek, jak to líčily ještě nedávné umělecko-historické práce. Nýbrž naopak jako doba, jejíž v mnohém ohledu závažný památkový fond snad budoucí studium ještě rozšíří a která zaujímala z hlediska výtvarného vývoje klíčové místo... Je-li tomu tak, byl už v druhé polovině 13. století vytvořen základní půdorys uměleckých vztahů, na kterém pak probíhal vývoj plastiky v českých zemích v zásadě i ve století čtrnáctém a patnáctém.*“

Zatím poslední syntetický pohled na sochařství 13. století českých zemí publikoval v roce 2003 německý historik umění Robert Suckale. V pozitivních výroch o počátku českého gotického sochařství postoupil zatím vůbec nejdále. Výslovně odmítl tezi o retardaci monumentálního sochařství v českých zemích (Böhmen) kvůli závislosti na architektuře cisterciáků – v tomto smyslu polemizoval s knihou Vladimíra Denksteina a Františka Matouše o jihočeské gotice z roku 1955, kde tato teze Hilde Bachmannové ještě přetrvávala. Cisterciáci ustupovali

už od poloviny 13. století od předchozí strohosti svých staveb a vzhledem k tomu, že Čechy měly „*als einziges Territorium im Römischen Reich*“ panovníka s královskou hodností, skvostný panovnícký dvůr, velkoměstskou Prahu ad. nelze předpokládat, že by zde docházelo k podstatně opožděnému přijímání inovací evropského umění. Odtud a na základě nových komparací Robert Suckale významně posunul dobu vzniku několika nejvýznamnějších českých sochařských děl hluboko 13. století. Co se týká moravských památek, Portál v Předklášteří u Tišnova datoval „*brzy po 1232 až kolem 1240*“, Trůnící madonu v Tuřanech už do druhé čtvrtina 13. století.

Klíčem k počátkům tradice hutního sochařství v Brně jsou Svěťice z Petrova. Až do zahájení současného konzervačního zásahu (jejich záchrana požadoval už před lety Antonín Dufek)<sup>19</sup> stály v architektonicky náročně utvářených tabernáklech po stranách čelní strany trojboké předsíně jižní lodi katedrály sv. Petra a Pavla – jako protějšky, ač jde v obou případech o nalevo orientované sochy. S těmito tabernáky byly spojeny dodatečně, není vyloučeno, že až v roce 1908, kdy asi došlo k zhotovení jejich vysokých ahistoricky vyhlížející koruny z cementu.<sup>20</sup> Nepřečkaly současnou konzervaci. Po vyjmutí z tabernáklů se ukázalo, že obě sochy mají plasticky vypracované i zadní pohledy a našly se stopy po polychromii. Zhotoveny jsou z domácího, nepřilíš daleko od Brna vytěženého vápence (viz petrografická zpráva). Rozměry **Svěťice bez obroučky** (z levého, tj. západního tabernáklu), dnes s plošně zarovnanou hlavou: výška 100 (včetně odstraněné koruny 113), šířka 32, hloubka 32 cm; **Svěťice s obroučkou** (stála v pravém, východním tabernáklu): výška 102 (včetně odstraněné koruny 114), šířka 38, hloubka 28 cm. Znázorněny jsou stojící, mírně esovitě prohnuté postavy prostolvasých pannen, vzhledem k absenci původních atributů nezjištěné ikonografie (novodobé koruny a účelově zvolené atributy nevycházely z původního stavu). Navzájem se k sobě přiřazují nejen provedením ze shodného druhu kamene, téměř totožnými rozměry, ale také obdobným kánonem poměrně nevytáhlých dívčích postav s velkými hlavami na krátkém krku, úzkými rameny, cylindrickým trupem bez ženských atributů a obdobně pojatou draperií. Na sobě mají dlouhé nahoře široce rozevřené pláště bez límců, sepnuté páskou, u Svěťice s obroučkou ozdobenou trojlístem. Pláště obou Světic, nad pasem přetažené z jedné strany na druhou a přidrženy pravou rukou, pokračují níže složitě narašeným přehybem v podobě zástěrového motivu. Hladký košilový vnitřní šat u krku s oblym nezdobeným výstřihem (cotte) na hrudi bez záhybů, se dole projevuje hlubokými plnými a nad soklem vícekrát zalomenými záhyby. Pod bohatě formovanou draperií téměř zaniká uvolnění a mírné ohnutí u obou soch nezatižené pravé nohy.

Antonín Dufek<sup>21</sup> pro postoj petrských Světic a způsob provedení jejich draperie hledal analogie v dřívějším německém bádání (Richard



Hamnann ad.) vytypované skupině soch v 20.–30. letech 14. století, ovlivněných francouzským sochařstvím a odvozených z Lotrinska. Zejména jmenoval Madonu z Kaisheimu, náhrobky a menzu v Marburgu, menzu hlavního oltáře katedrály v Kolíně nad Rýnem. Musel ale zároveň konstatovat, že zde „nikdy nenajdeme takové nakupení draperie, které způsobuje“, jako je tomu u brněnských Světic, kde „hloubka sochy představuje asi třetinu výšky“, a nevidíme ani „seskupení tolika draperiových motivů na jedné figurě.“ Odtud celkově vyvodil následující závěry:

- „Je téměř jisté, že brněnský kameník, které dvě petrovské Světičky zhotovil, prošel ještě jiným prostředím.“
- Přičemž „slohově, časově a geograficky blízko jsou Světicím brněnského dómu masivní sochy chóru kostela sv. Štěpána ve Vídni (pravděpodobně ze 30. let 14. století),<sup>22</sup> jejichž postoje jsou mnohdy ještě státičtější, než je tomu u brněnské dvojice.“
- To znamená, že petrovské Světičky mohly vzniknout ve stejné době jako kamenná Madona v katedrále sv. Petra a Pavla,<sup>23</sup> ač mezi těmito neexistuje jinak žádný formální vztah, tj. ve 30. letech 14. století, přičemž „větší ztuhlost vídeňských prací svědčí spíše pro dřívější vznik brněnských Světic.“
- Podle výraz tváří Světic lze uvažovat o znázornění moudrých a pošetilých pannen. „Pak by mohly být obě sochy původně umístěny na ostění některého dnes neexistujícího portálu kostela. (Je ovšem otázkou, zda-li tuto možnost připouští stavební historie kostela.)“<sup>24</sup>
- „Existence Světic naznačuje možnost, že gotická výzdoba proboštského kostela sv. Petra mohla mít obdobně rozvinutý sochařský program, jako soudobé stavby v Německu a Rakousku.“
- „Dosud v valné části opomíjený soubor“ těchto kamenných brněnských památek ze začátku druhé čtvrtiny 14. století, nemá ve své době v českých zemích obdobu. „Podstatně rozšiřuje dosavadní představu o našem gotickém sochařství před rokem 1350.“ Závěry Antonína Dufka poskytují východisko k dalším umělecko-historickým úvahám o petrovských Světicích. Neobejdou se však bez jistých korekcí. –

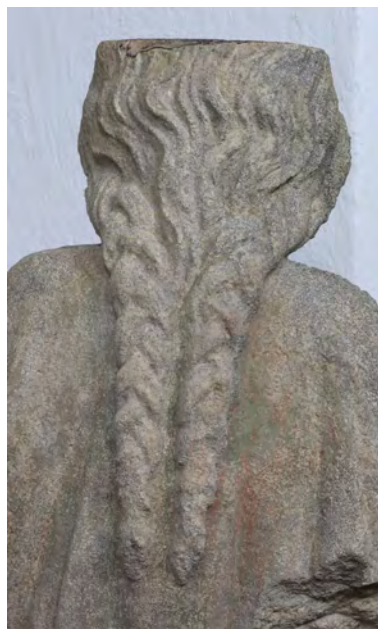
Jaromíra Homolku<sup>25</sup> už dříve nepřesvědčilo „zařazení petrovské Madony do stejné doby a slohové vrstvy jako obě kamenné Světičky na jižním vstupu do kostela sv. Petra a Pavla v Brně“, jestliže i Dufek „správně konstatoval, že Madona je bližší duchu klasického sochařství.“ Jaromír Homolka podle „daleko pokročilejší abstraktní kompaktnosti hmoty a tvaru“ trval na tom, že Madona a sochy Světic pocházejících ze „dvou – a to následných – slohových fází.“ U Madony zdůraznil silné stylově zakotvení „hluboko v klasické fázi gotického sochařství 13. století“. Budiž připomenuto, že stylovou polohu Světic zjevně předznamenává pojetí některých z moudrých a pošetilých pannen na západním portále katedrály ve Štrasburku z let 1280–1300.<sup>26</sup> Výskyt obdobného

dualismu válcovitého hladkého trupu a průměry překládaných a posléze zalamovaných záhybů v dolních partiích draperie, jaký charakterizuje Světičky, dokládá v českém umění známé zpodobnění abatýše Kunhuty na titulním vyobrazení Pasionálu z roku 1312.<sup>27</sup> Vzhledem k prostorově značně rozvinutějším postojům, mohutnějším postavám a odlišně komponovaným draperiím s prokreslenějším vedením záhybů lze pochybovat o konkrétní souvislosti mezi petrovskými Světicemi a sochami v chóru sv. Štěpána ve Vídni.<sup>28</sup> Co se týká obecnější úvahy o terminu, před kterým byly pravděpodobně petrovské Světičky zhotoveny, jeví se jako zajímavé sochy v tabernáklech přípor uvnitř kaple P. Marie z let velké přestavby 1331–1344 na hradech řádu německých rytířů v Malborku/ Marienburgu.<sup>29</sup> U nich, viz zejména plastiky sv. Kateřiny a Barbory<sup>30</sup> po stranách kruchty, se vyskytují obdobné postoje i kompozice draperie a do jisté míry také blízké pojetí hlav s nízkou obroučkou, jak je zachována u jedné z petrovských Světic. Malborské plastiky jsou však v bočních pohledech už méně rozvinuté, dole nad sokly s méně hlubokými a zalamovanými záhyby, celkově vzdálenější 13. století. V budoucnu lze uvažovat společném stylovém východisku početného malborského souboru i dvou dochovaných brněnských soch. Nemůže to překvapit vzhledem ke kontaktům posledních Přemyslovců, Jana Lucemburského a markraběte Karla s řádem německých rytířů v českých zemích i přímo s Malborkem. Ekonomicky silná komenda německých rytířů existovala ve Slavkově (Novosedlicích) nedaleko Brna.<sup>31</sup>

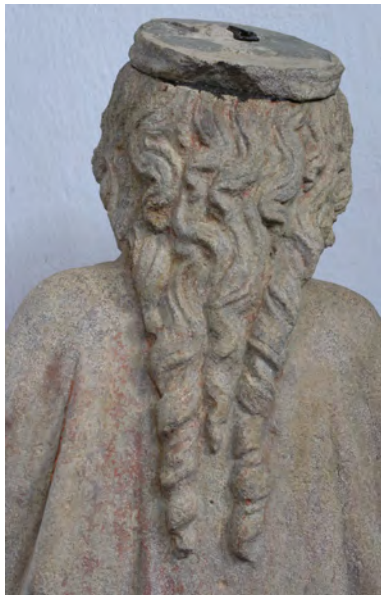
Díky zjištěnému použití domácího kamene a upozornění restaurátora Jana Bradny na sériový způsob práce stávající konzervace potvrdila názor Antonína Dufka, že petrovské Světičky původně přináležely k početnějšímu souboru obdobných prací. V brněnském kostele sv. Petra se tudíž původně nacházela bohatá sochařská výzdoba, jako je tomu u soudobých staveb v sousedních zemích. Nabízející se závěr o významné sochařské produkci zdejší stavební huti podporuje ještě další skutečnost. Přes všechny konstatované shody nevytesal petrovské Světičky pouze jeden, nýbrž dva stylově poněkud odlišní kameníci, ovšem podle v huti společné, dnes neznámé předlohy.

Detailní provedení obou soch, jaké se týká individuální sochařské práce rozdílné. Postava Světičky bez obroučky je poněkud mohutnější, rysy tváře má měkčí, vlasy volněji zkažené, záhyby draperie vyšší a plnější, zadní strana skýta bohatěji vypracovaný pohled. Světička s obroučkou působí více graficky stylizovaným výrazem obličejů s jiným tvarováním očních partií a dekorativně hustěji stáčenými vlasy. Autor Světičky bez obroučky byl konzervativnější, školením starší, více spjatý ještě s pokračující velkou formou středoevropské sochařské tvorby kolem roku 1300 (srov. např. stylovou polohu Madony z Toporca, datovanou nyní do konce 13. století, nebo ještě známější trůnicí Klosterneu-

*Detailní provedení obou skulptur je, co se týká individuální sochařské práce, rozdílné.*



*Světice bez obroučky je poněkud mohutnější, rysy tváře má měkčí, vlasy volněji zkadeřené, záhyby draperie vyšší a plnější, zadní strana skýtá bohatěji vypracovaný pohled. Autor světice bez obroučky byl konzervativnější, školením starší, více spjatý ještě s pokračující velkou formou středoevropské skulptury kolem roku 1300.*



*Světice s obroučkou působí více graficky stylizovaným výrazem obličeje s jiným tvarováním očních partií a dekorativně hustěji stáčenými vlasy. Tvůrce světice s obroučkou byl stylově pokročilejší, více spjatý s abstrakcí poklasického sochařství první poloviny 4. století.*



burskou madonu, kolem 1300–1305 ).<sup>32</sup> Tvůrce Světiče s obroučkou byl stylově pokročilejší, více spjatý s abstrakcí poklasického sochařství první poloviny 14. století,<sup>33</sup> jehož hlavním představitelem se pak nejspíše právě v Brně stal Mistr michelské madony.

Podle Jana Bradny nebyly sochy Světič určeny pro exteriér. Jejich původní umístění je tudíž nutno hledat v interiéru gotického kostela sv. Petra. Antonín Dufek svou úvahu v tomto směru koncentroval na letopočet 1329, kdy měl být založen hlavní oltář v chóru kostela (podle odjinud nepotvrzené informace, pocházející původně od Augusta Prokopa).<sup>34</sup> Nyní je ale zajímavější jiný údaj Augusta Prokopa.<sup>35</sup> Ten upozornil, že při probíhající regotizace odkryla v chóru kostela sv. Petra a Pavla během roku 1894 klenební žebra dosedající na polychromované a pozlacené hlavice klenebních přípor, které pak běžely dolů až pod bankály oken. V dolní třetině přípory přerušovaly tabernákly s konsolami a baldachýny. Totální obnova chrámu v 17. a 18. století tyto sporadicky zachované články odstranila a překryla omítkou. Prokop předpokládal, když připomněl analogickou situaci v olomouckém dómě sv. Václava (myšleno zdejší trojlodí, jak se dnes ví, dokončené v první polovině 13. století), že v takto architektonicky utvářených tabernáklech původně stály sochy světců. Na sochy Světič z neznámých důvodů nepřípadl, ač vhodnější místo pro tyto sochy, než právě v tabernáklech chóru (viz také shodně situované sochy v jednolodní kapli P.Marie na hradě Malborku), si lze v gotickém kostele sv. Petra jen stěží představit. Datování petrovských Světič se odtud spojuje se stavbou nového, ve zdivu dodnes zachovaného presbytáře kostela sv. Petra. Zjevně přináleží ke stylu poklasické gotiky a budován byl tudíž nejspíše vzápětí potom, což dosavadní bádání často nerespektuje,<sup>36</sup> co byla při tomto kostele dne 7. března 1296 listinou olomouckého biskupa Dětricha založena kolegiální kapitula.<sup>37</sup> Současně, tedy v průběhu první čtvrtiny 14. století, vznikla také série tabernákových soch (podle počtu klenebních přípor stávajícího presbytáře jich mohlo být celkem dvanáct), z nichž se do naší doby dochovaly ovšem pouze obě Světiče (podle opakující se levostranné orientace asi obě stály v tabernáklech na evangelijní straně chóru). V následné době jiná skupina sochařsky činných kameníků zhotovila figurální reliéfy na konzolách ambitu klášterního kostela cisterciáček na Starém Brně<sup>38</sup> a Mistr michelské madony pozvedl v Brně sochařské umění českých zemí na evropskou úroveň. Charakteristickým osobním stylem a jako tvůrce nedávno objevené nejstarší Madony na lvu ovlivnil kolem poloviny 14. století počátky stylu Madon na lvu ve Slezsku a v Pomoří okolo Malborku.<sup>39</sup> K vyvrcholení vztahů mezi sochařstvím českých zemí, Slezska a území řádu německých rytířů došlo během konstituování krásného slohu koncem 14. století. Především světově proslulá Madona toruňská je toho neklamným svědectvím.

Poznámky:

- 1 Hilde Bachmann, *Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Peter Parler. Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum VII*, Brunn-München-Wien 1943, zvl. s. 10.
- 2 K dohnokounickým skulpturám poprvé zevrubně Albert Kotal, *Fragmenty sochařské výzdoby kláštera Rosa coeli v Dolních Kounicích*, *Časopis Moravského zemského musea – Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums, Neue Folge I*, 1941, s. 196–216, naposledy z užšího hlediska Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*. München 1993, s. 238–239, kat. č. 39
- 3 Hilde Bachmann, *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*, in: Karl Maria Swoboda, ed., *Gotik in Böhmen*. München 1969, s. 110–166, zvl. s. 110.
- 4 Albert Kotal, *Sochařství v době posledních Přemyslovců*, in: Albert Kotal – Dobroslav Libal – Antonín Matějček, *České umění gotické*. Praha 1949, s. 44–48, zvl. s. 45.
- 5 Albert Kotal, *Tuřanská madona*, *Umění 2*, 1954, s. 318–326.
- 6 Albert Kotal, *České gotické umění*. Praha 1972, s. 12.
- 7 Albert Kotal, *Gotické sochařství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátků do konce středověku*. Praha 1984, s. 216–283, zvl. s. 216.
- 8 I. Hlobil, *Neznámá pozdně románská plastika z jižní Moravy*, *Umění 30*, 1982, s. 257–262; Martina Horáčková, *K otázce původu a datace Madony z Klobouk u Brna, nejstarší dřevěné skulptury v českém památkovém fondu*, *Muzejní a Vlastivědná práce*, 41, *Časopis Společnosti přátel starožitností 111*, 2003, s. 202–210.
- 9 Antonín Dufek, *Brněnské sochařství do roku 1411, Brno v minulosti a dnes*, XIII, 1995, s. 227 – 255, zvl. s. 233–234.
- 10 Před Antonínem Dufkem sochy petrovských Světič zmínil Jan Tenora, *Kathedrální kostel sv. Petra a Pavla v Brně. Příspěvek k dějinám stavby a vnitřní úpravy*. Brno 1930.
- 11 Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy, II*, Praha 1999, s. 271.
- 12 Ivo Hlobil – Jan Knorr – Kateřina Knorrová – Vratislav Nejedlý – Josef Novotný – Marie Pacáková, *Rajhradská madona – průzkum s využitím tomografie*, *Zprávy památkové péče 57*, 1997, s. 114–119.
- 13 Jan Skutil, *Žarošická legenda v rámci moravských barokních práz, Od hradské cesty. Prameny k dějinám a současnosti Žarošic a okolí 1991 – 1992*, *Žarošice 1992*, s.13–19, s. 19, pozn. 1, cit. starší literatura.
- 14 Viktor Kotrba – Jaromír Homolka – Karel Stejskal – Jaroslav Pešina – Josef Krása, *Gotik in Böhmen*, *Umění XIX*, 1971, s. 359–401, zvl. s. 369.
- 15 Jaromír Homolka, *Sochařství doby posledních Přemyslovců*, in: Jiří Kuthan, ed., *Umění posledních Přemyslovců. Roztoky u Prahy 1982*, s. 69–120.
- 16 Tamtéž, s. 95, 96, 97–98, 114.
- 17 Ivo Hlobil, *Kristus Spasitel*, in: Pavel Zatloukal, red., *Přemyslovský palác v Olomouci. Katalog Expozice. Olomouc 1988*, s. 41, kat. č. 69 – předatováno do 50. let 12. století.
- 18 V letech 1994 – 1996 tuto skulpturu restauroval Karel Stretti. Novější literatura: Pavel Ciprian – Libor Štunc, *Staré umění Znojemska. Stálá expozice gotického a barokního umění ze sbírek Jihomoravského muzea ve Znojmě. Znojmo 1996*, kat. č. 1; Jan Pulkrabek, *Hlava královny ze Znojma*, in: *Opuscula historiae artium, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, ročník L, řada uměnovědná (F)*, č. 45, series historiae artium, Brno 2001.

- <sup>19</sup> Dufek (pozn. 9), s. 251, pozn. 43: „Sochy vyžadují ošetření a přenesení na kryté místo.“
- <sup>20</sup> Tamtéž, s. 251, pozn. 43 s odkazem na Jana Tenora.
- <sup>21</sup> Tamtéž, s. 234.
- <sup>22</sup> S odkazem na: Hans Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, ÖKT 23, Wien 1931, zejména obr. 210–220.
- <sup>23</sup> Ke kamenné Madoně z Petrova, tamtéž, s. 231–232: „Pro vznik sochy a pro datování gotické přestavby chrámu sv. Petra je patrně relevantní datum 1329, kdy byly založeny v kostele sv. Petra první písemně zmíněné oltáře: hlavní a sv. Duchy. Tehdy musel být hotov nejméně chór, kde byl umístěn hlavní oltář. Madona mohla stát na hlavním oltáři, s nemenší pravděpodobností však mohla být umístěna na architekturu vnitřku, nebo ještě spíše věnějšku (severní nebo jižní předsíní?). V každém případě však lze předpokládat, že socha vznikla spíše až na konci první gotické stavební fáze, dovršené pořízením hlavního oltáře a započaté snad nedlouho po roce 1296, kdy byl kostel sv. Petra povýšen na kolegiální. Vročení lze mít tedy téměř jisté, za nejpravděpodobnější dobu vzniku lze pak na základě uvedených okolností, jímž slohový charakter sochy nijak neodporuje, označit druhou polovinu dvacátých let. 14. století.“
- <sup>24</sup> Tamtéž, s. 251, pozn. 43. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy, I*, Brno 1994, s. 161, považoval Světice s otazníkem za „pozůstatek portálového souboru z 3. čtvrtiny 14. století“.
- <sup>25</sup> Homolka (pozn. 15), s. 114.
- <sup>26</sup> Hans Weigert, *Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 3, 1927, s. 177, zvl. T. XXXI b. Alain Erlande–Brandenburg, *Triumph der Gotik 1260–1380*. München 1988. Prof. Dr. Marian Kutzner, s kterým autor této stati problematiku brněnských Světic písemně konzultoval, zvažoval nadálku datování petrovských Světic už do let 1260–1280.
- <sup>27</sup> Emma Urbánková–Karel Stejskal, *Pasionál Přemyslovny Kínhuty*. Praha 1975, obrazová část, f. 1b.
- <sup>28</sup> K stylově nejednotným a ne vždy v původním stavu dochovaným tabernákovým sochám ve vídeňském domě sv. Štěpána, z doby kolem 1305–1330, respektive 1335–1340, naposledy: Horst Schweigert, *Verkündigungengel Gabriel und Apostel Thomas*, in: Günther Brucher, ed., *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band II, *Gotik* 2000, s. 329–330, kat. č. 74. Kvalitní vyobrazení některých soch: Rupert Feuchtmüller, *Der Wiener Stephansdom*, Wien 1978, obr. s. 92–98.
- <sup>29</sup> *Szczęsny Skibiński*, *Kaplica na Zamku wysokim w Malborku*. Poznań 1982.
- <sup>30</sup> Karl Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Berlin 1939, s. 60; Tadeusz Jurkowlanec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*. *Studia z historii sztuki* XLII, Wrocław 1989, s. 176–177, obr. 140–141.
- <sup>31</sup> Libor Jan–František Skřivánek, *Němečtí rytíři v českých zemích*. Praha 1977, s. 48–52; Petr Adam, *Rád německých rytířů a jeho působení v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha 2005, s. 91.
- <sup>32</sup> K oběma sochám naposledy Robert Suckale in: Dušan Buran a kolektiv, *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2003, s. 691, kat. č. 4.5, s. 121, obr. 77; Horst Schweigert, *Klosterneuburger Madonna*, in: Günther Brucher, ed., *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band II, *Gotik* 2000, s. 325, kat. č. 71, obr. s. 67.
- <sup>33</sup> Obdobně pojatá partie očí s rovným dolním víčkem se u nás vyskytuje už u opakové Divčí hlavy v Muzeu hlavního města Prahy (Antonín Liška, *Gotická kamenná hlava ze sbírek Musea hl. města Prahy, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1934, Praha 1935*, s. 68–72, obr. za s. 68), kterou Jaromír Homolka (pozn. 15), s. 98, předatoval do 70. let 13. století, a pokračuje ještě na deskovém obraze tzv. Roudnické predely, asi z roku 1343.
- <sup>34</sup> August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, I–IV, Brünn 1904, zvl. sv. II, s. 415, pozn. 3.
- <sup>35</sup> Tamtéž, s. 417.
- <sup>36</sup> Tamtéž, s. 323 ad.: gotický chór z 60. let 13. století, s. 415, 417: chór z druhé poloviny 13. století nahrazen v letech 1320–1330 větší novostavbou; Jan Tenora, *Kathedrální kostel sv. Petra a Pavla v Brně*. Brno 1930, s. 10, původní románský chór byl po roce 1296 „přestavěn tak, jak celkem až posud jej vidíme.“; Samek (pozn. 24), s. 160: „V pozdním 13. stol. byl ... kostel zbořen a na jeho místě vystavěna bazilika se záp. dvouvěžím a polyg. ukončeným kněžištěm opatřeným pilíři... Na přelomu 14. a 15. století nahradil raně got. kostel další chrám.. s dlouhým polyg. kněžištěm.“; Petr Kroupa, *Kapitulní a farní kostel sv. Petra a Pavla v Brně*, in: Kaliopi Chamonikola, ed., *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*. II. Brno 1999, s. 97–99, kat. č. 008: „Románský kostel poškozený v roce 1327 nahradila v polovině 13. století novostavba bazilikálního trojlodí s dvojicí věží v západním průčelí a polygonálně ukončeným presbytářem... V roce 1306 doložen rozsáhlý požár, po kterém následovala oprava (v roce 1320 jistý *carthusius* zvyšoval „druhou“ ze západních věží, ukončená zřejmě v roce 1329 (tehdy dotován hlavní oltář). Pokračovalo se s vybavením interiéru... Kolem roku 1400... novostavba protáhlého chóru..., jehož obvodní zdi stojí těsně při základech starého presbytáře (stavělo se po obvodě zřejmě stále stojícího starého kněžiště)... Kněžiště, stylově odvozené z klasičtější gotiky, se hlásí svými svazkovými příporami se sochařskou výzdobou do sféry vlivu vídeňské svatoštěpánské huti.“; Pavel Borský–Dagmar Čeroušková, *Katedrála sv. Petra a Pavla v Brně, Stavebněhistorický průzkum I–II*. Brno 2001, s. 20: románský kostel byl v polovině 13. století vystřídán trojlodní bazilikou se západním dvouvěžím a polygonálně uzavřeným presbytářem nad rozšířenou kryptou“, „kolem roku 1400 byla krypta zasypana, starý presbytář stržen a kostel postupně nahrazen novostavbou“, s. 21–22: „Raněgotický kostel v podobě trojlodní baziliky či haly se dvěma věžemi v západním průčelí nahradil starší stavbu pravděpodobně ve 20.–30. letech 13. století... Protáhlý chór nového kostela byl při přinejmenším o 13 m delší než boční lodě... K této stavbě se vztahují... údaje o stavební činnosti z roku 1320, založení oltáře 1329 i zmínka o sakristii a kryptě 1365...“ Na obvykle příliš pozdní datování stávajícího chóru kostela sv. Petra a Pavla, ovšem bez pozdějších změn, upozornil posléze Dobroslav Libal, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*. Praha 2001, s. 35–36: „Výstavba kostela se klade na přelom 14. a 15. století, ve skutečnosti proběhla značně dříve, nejpozději kolem poloviny století.“
- <sup>37</sup> Libor Jan, *Dějiny kapituly*, in: Libor Jan – Rudolf Procházka – Bohumil Samek, *Sejm set let brněnské kapituly*. Brno 1966, s. 41–98, zvl. s. 41–47.
- <sup>38</sup> Dufek (pozn. 9), s. 235–236; Samek (pozn. 24), s. 191, 192.
- <sup>39</sup> Ivo Hlobil, *Neznámá Madona na lvu od Mistra michelské madony (kolem let 1340–1345)*, *Umění* LIII, 2005, s. 3–20.



*Hrad Malbork, kaple P. Marie, apoštolové a žehnající Kristus (před r. 1344)*



*Hrad Malbork, kaple P. Marie;  
sv. Kateřina a sv. Barbora  
(před rokem 1344).  
Sochy jsou posazeny  
na bohatě figurálně  
zdobených konzolách.*





*Hrad Malbork, kaple P. Marie, klenební svorník s Trůnící P. Marií a Ježíškem (kolem r. 1340)*



*Brno, klášter cisterciáků na Starém Brně, křížová chodby; konzoly s ornamentální, zoomorfní a figurální výzdobou.*







*Brno, katedrála sv. Petra a Pavla; Madona  
(poslední čtvrtina 13. století).*



*Dolní Kounice, klášterní kostel, západní portál; Kristus Soudce.*



*Dolní Kounice, klášter (uloženo v Moravské galerii v Brně); klenební svorníky zdobené figurálními motivy.*

- < ^ Dolní Kounice, klášterní kostel, loď; konzola s postavou anděla.
- < Dolní Kounice, klášterní kostel, západní portál; maskaron.



*Dolní Kounice, klášterní kostel  
(uloženo v Moravské galerii v Brně); Madona.*



*Rajhrad, klášterní kostel; Madona  
(pod neogotickou úpravou se skrývá gotická  
socha nejspíše z druhé čtvrtiny 14. století).*



*Žarošice, poutní kostel; Madona (pod novějšími  
úpravami gotická dřevěná socha čekající na  
erudovaný uměleckohistorický průzkum).*

## památková péče

## Restaurování dvou gotických soch světic z fasády katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně – východiska a možnosti

Vratislav Nejedlý

*Národní památkový ústav, ústřední pracoviště, Praha*

(Příspěvek se zabývá pouze obecnými metodickými problémy, které bylo nezbytné řešit při restaurování obou soch a zhotovování jejich zástupkyň, které budou umístěny na fasádu katedrálního kostela. Detailní informace o použitých materiálech, způsobech realizace jednotlivých kroků při restaurování podává restaurátorská zpráva a fotodokumentace.)

Při uvažování o tom, jakou metodu zvolit pro restaurování konkrétního uměleckého díla, je nezbytné uvědomit si vždy několik základních skutečností.

Památko – výtvarné umělecké dílo je ve své podstatě materiálním nositelem hodnoty historické – dokumentární a hodnoty estetické (při tomto konstatování se nepřihlíží k samotné hodnotě hmoty památky).

Restaurování by v ideálním případě mělo zabezpečit a učinit čitelnými všechny hodnoty památky – výtvarného uměleckého díla, které jeho hmotné struktury pronášejí časem. Většinou se však restaurování pohybuje mezi dvěma póly, které vyplývají ze samé podstaty památky – výtvarného uměleckého díla. Na jedné straně stojí historická - dokumentární hodnota, která vyžaduje pouze to, aby výtvarné umělecké dílo bylo konzervováno jako historický dokument a pramen poznání pro dějiny a dějiny umění.

Na opačném pólu stojí estetická hodnota památky jako „živého“ výtvarného uměleckého díla, které aktem stvoření svým autorem vstoupilo do světa lidského vnímání krásna. Obě dosud připomenuté hodnoty není možné chápat jako navzájem protikladné, vylučující jedna druhou. Naopak, v ideálním případě, který je však spíše výjimkou, se uplatňují stejně významně obě. Mnohem častější jsou však případy, které je možné umístit při posuzování míry dochovaných hodnot někam mezi uvedeně póly.

Restaurování přitom nesmí zasahovat do významů uměleckého díla, protože ty jsou mnohdy velmi složité, mnohvrstevnaté a navíc se mohou měnit, nebo nově vznikat v čase.

Estetická hodnota památky – výtvarného uměleckého díla vyžaduje většinou, pokud nejde o polohu prezentace fragmentu, úpravu jejího vzhledu. Může jít například o retuše poškozených míst malířských

výtvarných uměleckých děl nebo o doplňky plastických tvarů sochařských výtvarných uměleckých děl.

Prvotní koncepce restaurování dvou originálních gotických soch světic umístěných až do roku 2002 pod baldachýny jižní chrámové předsíně katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně vycházela z předpokladu, že půjde o standardní restaurátorský zásah.

Pro restaurování obou soch by byl v tomto případě stanoven následující postup: Po postavení lešení bude proveden důkladný restaurátorský průzkum, který se kromě zjištění standardních informací o sochách (mimo jiné, jaký je druh použitého materiálu, jaký je stupeň jeho degradace) zaměří především na zjištění míry novodobých cementových doplňků a přetěrů povrchu. Po provedení průzkumu a vyhodnocení jím získaných informací by měl být zpracován záměr restaurování a jako první krok provedena podrobná dokumentace dochovaného stavu. Poté se už mělo přistoupit k postupnému snímání cementových doplňků. Následovalo by očištění, doplnění chybějících partií, kdy by doplňky byly prováděny tak, aby co nejvíce odpovídaly výtvarnému tvorosloví původních nepřemodelovaných částí, a aby jejich hmota neohrožovala další existenci původní hmoty v okolí doplňku. Sochy by pak byly na povrchu retušovány tak, aby byla rehabilitována jejich původní barevnost, eventuálně upravená tak, aby nedošlo k velkým barevným rozdílům mezi nimi navzájem, ale především ve vztahu k celkovému architektonickému konceptu řešení fasády.

O historických opravách nebo úpravách obou soch se nepodařilo zjistit žádné konkrétní informace.

Jan Tenora ve své studii o katedrálním kostele sv. Petra a Pavla připomíná, že po přestavbě presbytáře, ke které došlo za lucemburských panovníků, proběhly i další stavební změny a byla postavena jižní předsíň. O něco dále pak v textu uvádí, že v 16. století byla jižní předsíň pozdně goticky přestavěna. Tuto přestavbu datuje mezi léta 1530 až 1560.<sup>1</sup>

Tenora proto zcela logicky, když se zmiňuje o restaurování jižní předsíně, které se uskutečnilo v roce 1908, uváděl, že při tomto restau-



*Pohled na obě sochy ze 40. let 20. století. Tvary korun jsou odlišné od těch, které měly sochy při sejmutí v roce 2002.*

rování zůstaly „ ... dvě sochy z doby pozdní gotiky zachovány, ...“<sup>2</sup>  
Z jeho textu však nebylo možné posoudit, a jiný podklad se nepodařilo objevit, jakým způsobem bylo se sochami v rámci tohoto restaurování zacházeno.

Po postavení lešení v roce 2002 a tím vytvoření podmínek pro podrobnější prohlídku obou soch, se však situace zcela změnila.

Zjištění, že jde skutečně o gotické sochy z první třetiny 14. století, které jsou sice výrazně poškozeny a tvarově zkromoleny cementovými

doplňky a nátěry povrchu, mají však samy o sobě jako sochařská výtvarná umělecká díla vysokou hodnotu, sebou přineslo nutnost zvolit jinou koncepci restaurování. A to jak ve vztahu ke gotickým originálům, tak ve vztahu k celku fasády.

Po důkladném zvážení situace bylo přijato zásadní rozhodnutí, že základním výchozím kritériem posuzování všech dalších kroků bude požadavek na zajištění co nejvyššího možného stupně ochrany gotickým originálům.



*Detaily obou soch (40. léta 20. století).*

Jako jediné odpovídající řešení bylo shledáno originální sochy sejmout z fasády, restaurovat je a prezentovat v muzeu nebo v jiném dostatečně zabezpečeném interiéru. Došlo tedy k rozhodnutí o muzealizaci památky.

Ze soch – památek, které existovaly – žily v široké síti vzájemných vazeb a vztahů v rámci architektonického řešení komplexu prvků fasády kostela a zůstaly zachovány i v koncepci novogotické fasády, se stal muzejní sbírkový předmět, který je prezentován samostatně pře-

vším kvůli své jedinečné historické – dokumentární a výtvarné hodnotě. Podle této nové skutečnosti musel být nově koncipován i záměr restaurování obou soch.

Po provedení restaurátorského průzkumu, který by se měl zabývat jak rozpoznáním materiálů obou soch, tak posouzením stavu jejich zachování a po vyhodnocení těchto průzkumů by mělo následovat postupné snímání evidentně novodobých cementových modelačních doplňků a cementových nátěrů z gotických originálů.



*Pohled na jižní stranu katedrály.*

Ještě před tím však bylo nezbytné provést jeden významný krok. Po sejmutí gotických soch světic z jejich dosavadních míst, rozpoznání jejich hodnot historicko-dokumentárních a výtvarných a z toho logicky vyplývajícího závěru o nutnosti jejich muzealizace, jako odpovídajícího způsobu ochrany těchto hodnot, vyvstala se vši naléhavostí otázka, jakou relevantní náhradu zvolit za sejmuté sochy. Jinými slovy, bylo

potřeba uvažovat o tom, co má být umístěno v nikách pod baldachýny jižní předsíně katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně.

Variant řešení bylo několik. Jednou z nich byla také možnost, i když od počátku byla považována za nejméně vhodnou, osadit do nik zcela nová sochařská díla, která by se svým výtvarným charakterem a formální tvarovou podobou nenásilně zapojila do celku novogotické fasá-



dy. Toto řešení by sice vyhovovalo požadavku výtvarné jednoty a estetické čitelnosti v rámci architektonického řešení novogotické fasády, šlo by v podstatě o jakousi sochařskou retuš fasády, v nedostatečné míře by však naplňovalo nárok na uplatnění kritéria trvání-kontinuity, jako jednoho z charakteristických znaků kulturní památky. Dalším možným, i když opět mezním řešením, bylo ponechat niky pod baldachýny prázdné.

Protože v architektonické kompozici fasády jižní předsíně se zřejmě od počátku 16. století, a nic na tom nezměnily ani úpravy vzhledu katedrálního kostela, ke kterým došlo na počátku 20. století, uplatňovaly po dobu několika století právě gotické sochy světic, byla vyhodnocena jako odpovídající varianta nahradit z ník sejmuté sochy jejich „kopiemi“.

Také toto řešení však nebylo zcela bez problémů. Gotické sochy světic sice strávily z pohledu lidského hmotného bytí velmi dlouhé období mnoha století v nikách jižní předsíně katedrálního kostela, avšak i toto období představovalo pouze jeden úsek z jejich téměř sedm století dlouhé existence.

Za zcela výjimečné období v „životě“ obou soch pak bylo třeba považovat posledních zhruba sto let. Právě v tomto časovém úseku došlo zřejmě k nejpodstatnějším změnám nejen v jejich tvarové podobě.<sup>3</sup> Až v době, kdy byly umístěny na fasádě, totiž došlo k realizaci cementových doplňků, které výtvarnou podobu gotických originálů značně zkomolily. Cementové doplňky také pocházely z relativně nepříliš vzdálené minulosti. Nebyl proto shledán důvod řídit se při zhotovování „kopií“ ve všech tvarových detailech dochovanou podobou soch.

Navrácení estetické čitelnosti památce – výtvarnému dílu, při zachování všech ostatních hodnot, to je jeden z hlavních úkolů restaurování. Tuto standardní restaurátorskou koncepci však bylo možné realizovat pouze u gotických originálů. U „kopií“ bylo třeba uplatnit jiný postup.

Provedené průzkumy ukázaly, že i když množství z dochovaných tvarů soch tvoří evidentně novodobé, modelačně nezvládnuté doplňky, tak celková kompozice je nesporně původní. Aby bylo možné využít při tvorbě „kopií“ všechny informace o tvarech soch, které se dochovaly až do počátku třetího tisíciletí, byly pořízeny jejich odlitky. Ty zdokumentovaly obě sochy v podobě, v jaké se nacházely po sejmutí z fasády. Výchozí podklad pro zhotovení „kopií“ byl tedy pořízen.

Po provedení průzkumů a dokumentačních odlitků výchozího stavu započalo vlastní restaurování. Jeho postup i použité techniky a materiály jsou popsány v restaurátorské zprávě. Následující text proto připomene pouze rámcově ty momenty, které byly nějak významné pro průběh celé akce, tedy především pro zhotovování „kopií“.

Až vlastní postupné snímání cementových doplňků a cementových

nátěrů povrchu obou soch totiž postupně odhalovalo, co vlastně zbylo z gotických originálů. Především se ukázalo, že obě koruny jsou novodobé, cementové. Gotické originály, figury světic tedy měly menší rozměry, byly nižší.

Dochovaný stav obličejových partií soch byl překvapivě dobrý. Také tvary rouch se dochovaly v takovém rozsahu, že umožňovaly vytvořit si reálnou představu o jejich původní podobě. To se však nedalo uvést o končetinách. Ruce u obou soch se nedochovaly. Existovaly však kompoziční i reálné náznaky toho, jakým směrem z bloku těla vystupovaly, jak byly dlouhé a jaké měly objemy.

Po sejmutí cementových doplňků byly obě sochy opět zaformovány a byly zhotoveny jejich odlitky. Ty sloužily, při vědomí si všech informací získaných v průběhu restaurování, jako přímý základ pro rekonstrukční modelační doplňky. Tento postup byl zvolen proto, aby byl co nejvíce ochráněn gotický originál a aby bylo možné s doplňky snadněji pracovat, upravovat je a měnit.

Celá akce restaurování dvou gotických světic z fasády katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně tím vstoupila do zcela nové, kvalitativně odlišné fáze. Již byla řeč o tom, že bylo nutné, protože sochy světic byly zřejmě dlouhodobě součástí architektonického řešení fasády, vypořádat se nějakým způsobem s problémem náhrady muzealizovaných originálů. Byla zvolena metoda náhrady originálu kopií. Průběh restaurování však ukázal, že v žádném případě nemůže jít o kopii v pravém slova smyslu, kdy by originál byl nahrazen svým tvarově, vzhledově a pokud možno i materiálově věrným dvojníkem (technologická kopie).

Sochy sejmuté z ník jižní předsíně však byly tak silně zkesleny ve své gotické formální podobě novodobými cementovými doplňky, že nepřipadalo v úvahu provést jejich kopie podle „dochovaného stavu“. V případě jejich zhotovení by totiž šlo o prodlužování života té tvarové podoby památky, která silně poškozovala její výtvarné, estetické a nakonec i historicko-dokumentární hodnoty. K zachování informací o tomto stavu plně dostačoval provedený odlitek. Byl tím vlastně splněn požadavek zachování historicko dokumentární hodnoty památky. Protože je odlitek zachován, existuje tato informace dál. Může například dobře posloužit při vytváření si obrazu o vývoji výzdoby katedrálního kostela v průběhu 20. století, nebo jako kamínek do mozaiky při sledování vývoje restaurování v českých zemích v tomto století.

„Kopie“ obou gotických soch, které měly být osazeny na fasádu, nemohly být vzhledem k torzálnosti dochovaných originálů (například ony chybějící ruce) ani věrnými kopiemi zprostředkovávajícími tuto podobu soch. S ohledem na skutečnost, že se obě sochy uplatňují v rámci řešení architektonického celku fasády, který není torzální ale ucelený a uzavřený, by osazení kopií torzálně dochovaných originálů

znamenal, mimo jiné, narušení výtvarných estetických hodnot tohoto celku. Tedy také narušení jeho památkových hodnot.

Bylo proto nutné posuzovat, jaké vlastnosti mají mít „kopie“ vůči celku a brát v úvahu i tu skutečnost, že nejde o kopie gotických soch, ale o interpretaci tvarové podoby těchto soch v rámci novogotického celku fasády. Šlo tedy o metodicky naprosto odlišnou situaci, než kdyby se prováděla věrná kopie gotického originálu.

Na odlišných obou soch, které je zachycovaly ve stavu po sejmutí cementových doplňků, byly proto provedeny rekonstrukční tvarové doplňky. Ty je možné rozdělit do několika skupin, kdy kritériem odlišení je míra poznatků o původní podobě toho detailu, který se doplňuje – rekonstruuje.

Existovala místa, například části lemů rouch, drobné detaily kadeří a některá další, kde tvarová podoba probíhajícího prvku přímo určovala to, jak má doplněk vypadat.

Při doplňování rukou obou světic bylo možné vycházet z celkové kompozice figur, směrů dochovaných torz končetin, drobných zbytečků rouch a v neposlední řadě také z toho, že bylo možné předpokládat, že blok kamene, z něhož byla ta která socha vytvořena, měl určité rozměry, na které odkazovaly ostatní mezní rozměry sochy. Míra hypotetičnosti tvarové podoby doplňku však byla v tomto případě o mnoho větší, než u doplňků drobných poškození.

Doplňování tvarů obou figur se však nemohlo zastavit ani u této, dalo by se říci hypotetické rekonstrukce. Nově zhotovené „kopie“ totiž neměly být, jak nakonec vyplývá z celého předcházejícího textu, pouhými restaurovanými muzejními exponáty, které by dokumentovaly určitou fázi v historii výtvarného díla. Měly se stát součástí architektonického řešení fasády objektu, který slouží své původní sakrální funkci.

Ve vztahu k architektonickému řešení fasády se brzy ukázalo, že původní gotické sochy by svými rozměry – výškou byly příliš nízké vůči vertikálnímu rozměru nik jižní předsíně, ve kterých jsou umístěny. Tento nedostatek byl již v historii soch řešen, a to tím způsobem, že jim byly na hlavy posazeny koruny.<sup>4</sup> V zásadě nebylo nutné tento způsob řešení nějak radikálně měnit. Šlo pouze o to, aby tvar nových korun více korespondoval s celkovým formálním tvaroslovím sochy. Cementové koruny, které měly sochy na hlavách před zahájením restaurování, totiž svými rozměry a plastickou formou neodpovídaly skulptivnímu charakteru celku. Při volné rekonstrukci nových korun se tedy vycházelo z kompozice korun starých. Jejich tvar však byl zjednodušen a rozměry zmenšeny tak, aby koruny působily méně hmotně ve vztahu k relativně drobným figurám.

Dalším složitým problémem při zhotovování modelů pro „kopie“ bylo hledání odpovědi na otázku, jaké svěťice vlastně sochy z nik jižní předsíně katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně představují. Jak

se zjistilo v průběhu restaurování, byly atributy hořícího srdce a říšského jablka, které držely v rukou po sejmutí z fasády, v celé své hmotě novodobými doplňky. Nemohly se proto stát vodítkem pro určení toho, o jaké svěťice jde. Protože se nepodařilo najít ani žádná jiná vodítka byla levá – zelená socha označena atributem kola jako sv. Kateřina a pravá – červená socha atributem věže jako sv. Barbora.<sup>5</sup> Významná v této souvislosti je ta skutečnost, že novým označením nedošlo k žádnému zásahu do gotických originálů, nové sochy „kopie“ však budou v komplexu fasády jasně určeny. Zobrazení obou světic se nakonec v katedrálním kostele nacházela dosti často i v minulosti, nešlo tedy o vnášení nějakého nového ikonografického schématu.

Popsaná hypotetická rekonstrukce realizovaná na sádrových odlišných originálů měla oproti rekonstrukci prováděné s využitím původní hmoty dochovaného fragmentu hned několik výhod. V první řadě došlo k minimalizaci interpretační části restaurování vlastního originálu.

Dále se bylo možné tímto způsobem vyhnout množství restaurátorských, historických i uměleckých problémů, které by vznikaly při práci s originálem, a které není možné vždy uspokojivě vyřešit. Ve vztahu k originálu tak byla například téměř eliminována možnost významnějšího uplatnění se převahy subjektivního podílu při jeho výtvarné interpretaci.

Po složitě etapě zhotovování modelů se mohlo přikročit k vysekání vlastních „kopií“. Jako materiál byl zvolen kámen, biodetritický vápenec, který svým složením nejvíce odpovídal petrologickým průzkumem zjištěnému charakteru materiálu původních gotických soch, který byl určen jako biodetritický vápenec z jižní Moravy. Výsledky náročného hledání plastických tvarů a jejich souvislostí se začaly ověřovat v rámci zhotovování „kopií“ v kameni.

V této fázi záchrany dvou gotických světic z jižní předsíně katedrály byla zvažována také otázka povrchové úpravy vysekaných „kopií“.

Zjištěná barevnost, o které podrobněji informuje restaurátorská zpráva, nebyla na „kopiích“ rekonstruována. Obě původní svěťice mají na povrchu kamene vrstvu minia a olovnaté běloby, na ní křídovou vrstvu. Po nich následovaly další barevné úpravy povrchů, které jsou na každé ze soch odlišné. Ani u jedné ze soch se však nepodařilo jednoznačně určit, kdy a v jakých souvislostech s okolím byly jednotlivé barevnosti v historii prezentovány.<sup>6</sup> To byl jeden důvod, proč se nerekonstruovala polychromie. Tím druhým, neméně závažným, byla skutečnost, že obě „kopie“ jsou součástí architektonického celku, jehož v současnosti prezentovaný výtvarný koncept, kterým je vzhled fasád z počátku 20. století, nepočítal s barevností vytvořenou pomocí nátěrů, ale právě naopak, za jednu z nejvýznamnějších hodnot bylo v době jeho vzniku považováno výtvarné uplatnění se ničím nenatřeného povrchu kamene.

I méně pozorný čtenář si v předcházejícím textu zajistě povšiml dvojího, odlišného psaní slova KOPIE. Jednou je psáno jako kopie, po-

druhé kurzívou jako „kopie“. V textu bylo totiž nutné nějakým jednoduchým způsobem odlišit, kdy jde o skutečnou kopii starého, v tomto případě gotického sochařského díla, a kdy o označení pro sochy, které vlastně kopírovaly, byly vytvářeny podle domodelovaných sádrových odličků těchto gotických originálů.

Nešlo tedy o kopie originálu ve smyslu toho slova, jak bylo vnímáno v době vzniku příspěvku, ale o „kopie“ tvarové podoby soch z nízké pod baldachýny jižní předsíně katedrálního kostela, jejímž východiskem byl sice gotický originál, jeho historické úpravy a změny, ale v nezanedbatelné míře také dobová výtvarná interpretace – doplnění podoby tvarů v současném diskursu restaurování v českých zemích.

V předcházejících řádcích obecně popsaný postup restaurování a náhrady dvou gotických soch z jižní předsíně katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně snad dosti plasticky upozornil na skutečnost, že restaurování výtvarných děl, ať sochařských, malířských nebo uměleckořemeslných není pouze nějakou rutinní záležitostí, kdy podle předem stanovených metodik a podrobných návodů může kdokoli úspěšně opravovat jakékoli umělecké dílo. Stále více se totiž ukazuje, že restaurování je především odborně vysoce náročná multidisciplinární činnost. Pro úspěšné vyřešení mnohdy složitých problémů, které s sebou přináší rozhodování o tom, jaké zvolit metody a postupy při zachráně hodnot restaurovaného výtvarného díla, je potřeba mít dostatek informací jak o jeho materiální podstatě, tak o jeho možných významech. Důležité přitom je uvědomovat si holistickou podstatu památkové péče a restaurování jako oborů, v nichž souhrn jednotlivých poznatků (části) nabývá jako celek mnohdy zcela nových vlastností (které nejsou na těchto částech závislé). To bylo naznačeno již v úvodu této stati.

Dvě gotické sochy světic z jižní předsíně katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně existují nadále i po roce 2004 jako samostatné hmotné objekty. V architektonické kompozici fasád jižní předsíně je hmotně zastupují nové „kopie“. To je však pouze materiální stav věci. Díky provedení restaurování, zhotovení odličků a „kopií“ vznikla nová situace, která významně změnila, dalo by se říci, duchovní život obou soch. Z pomíjeného kamenosochařského prvku, který byl běžně chápán jako pouhá součást dekorace architektury, se staly vysoce ceněné výtvarné artefakty významné pro poznání dějin umění nejen na Moravě, ale možno říci, že ve velké části Evropy. Změnil se tedy především druhý, nemateriální rozměr života obou soch, vztah mezi sochami a lidskou společností. Sochy se staly součástí nehmotného lidského vědění a citění.

Význam provedení restaurování spočívá tedy především v tom, že při zachování dokumentární hodnoty, které umožní eventuální další

zkoumání a získání nových informací, jsou obě sochy zcela jasně určeny jako gotické, hlásící se do počátku 14. století.

Nově byly přečteny také jejich estetické významy. V této souvislosti je třeba znovu připomenout tu skutečnost, že se doplňování chybějících plastických částí provádělo na sádrovém odličku. Základním cílem přitom bylo „oživit“ tvarové kvality dvou významných sochařských děl vzniklých tvůrčím činem v časově vzdálené době.

Gotický originál byl restaurován bez doplňování tvarů a pouze mimolázně retušován.

Restaurování a náhrady dvou gotických soch z jižní předsíně katedrálního kostela sv. Petra a Pavla v Brně, které bylo prováděno v rámci celkového restaurování kamenného pláště katedrálního kostela, se podařilo úspěšně dokončit pouze díky mimořádnému úsilí investora celé akce, Římskokatolické farnosti při katedrále sv. Petra a Pavla v Brně a Biskupství brněnského, provádějících restaurátorů a firmy, která zajišťovala patřičné servisní služby. Významný byl také podíl odborníků, kteří akci koncepčně ovlivňovali, především prof. PhDr. Ivo Hlobila, CSc.

Všichni, kteří se snažili o to, aby celé restaurování skončilo co nejlépe, to znamená, aby byly zachovány gotické originály tak významné pro naše umění a nedošlo přitom k ochuzení exteriéru architektury katedrálního kostela, se pohybovali na hranici svých sil a možností.

Pro praxi restaurování v České republice vyplývá z výše popsané restaurátorské akce jeden důležitý poznatek. Pro to, aby bylo možné restaurování významných uměleckých děl provádět na vysoké odborné a výtvarné úrovni, je třeba vytvořit odpovídající podmínky. To především znamená zajistit dostatek času pro klidnou a soustředěnou práci. Vždyť provedení důkladných průzkumů a hlavně jejich odpovídajícího vyhodnocení pomáhá rozpoznat a také zachránit hodnoty, které by při zbrklém postupu restaurování byly mnohdy nenávratně ztraceny.

Jako vhodné řešení se v tomto případě zdá být vytvoření systému realizace pilotních projektů restaurování konkrétních významných uměleckých děl. Takový projekt by měl zajištěno na relativně dlouhou dobu plynulé financování, například z centrálních zdrojů. To by umožnilo modelově řešit jednotlivé problémy spojené s restaurátorským zásahem a dosáhnout tak vedle dokonalého zabezpečení hodnot památky také rozšíření poznání. Hlavním kritériem pro hodnocení takového projektu by byla kvalifikace a zkušenosti provádějícího restaurátora a jeho schopnost sumarizovat a prezentovat – publikovat získané poznatky. Jedním z kritérií hodnocení by také bylo účelné, nikoli formální, sestavení multidisciplinárního týmu spolupracovníků.

## Poznámky :

- <sup>1</sup> Tenora, J.: *Kathedrální kostel sv. Petra a Pavla v Brně*. Příspěvek k dějinám stavby a vnitřní úpravy, Brno 1930, s. 10–11, 13. Tenora se v části této práce vztahující se ke středověkým dějinám stavby hojně odvolává, jak nakonec sám připomíná, na příslušné pasáže v díle Augusta Prokopa Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Dva roky předtím, než Tenora zveřejnil svůj rozsáhlý spis o stavebním vývoji kostela sv. Petra a Pavla, tedy v roce 1928, publikoval brožurku s titulem „*Stoliční chrám sv. Petra a Pavla v Brně. Průvodce kostelem*“, v níž na s. 3 datuje pozdně gotické úpravy jižní předsíně do doby po přestavbě předsíně severní, jejíž realizaci předpokládá někdy mezi lety 1497 a 1540 za biskupa olomouckého Stanislava Turza.
- <sup>2</sup> Tenora, J.: *Kathedrální kostel sv. Petra a Pavla v Brně*. Příspěvek k dějinám stavby a vnitřní úpravy, Brno 1930, s. 101.
- <sup>3</sup> Kvůli lepší plynulosti textu je stranou ponechán důkladný rozbor otázky celkových změn výtvarné podoby – vzhledu soch, ke kterým došlo zcela určitě také až v posledním století jejich existence. Vedle změn plastických tvarů se totiž uplatnil zcela nový způsob úpravy povrchu obou soch. Po tisíciletí, přinejmenším od dob antiky, prováděné základní olejové nátěry užívající olovnatých pigmentů, které prokázala laboratorní vyšetření u soch světic z Petrova, byly nahrazeny tmavými cementovými přetěry.
- <sup>4</sup> Nepodařilo se přesně určit dobu vzniku korun. Použitý materiál i mohutné kovové čepy zasazené v hlavách světic by mohly ukazovat na počátek 20. století. To však ani nepotvrzuje ani nevyvrací možnost, že tato podoba korun mohla vycházet například z podoby barokní. Jak dokládají staré fotografie, změnilo koruny svůj tvar i v průběhu 20. století.
- <sup>5</sup> Výstavba draperie soch a hluboké otvory – kapsy v místech lokte paže především u levé – zelené sochy umožňovaly pracovat s hypotézou, že jedna ruka každé ze soch byla od lokte po konečky prstů zhotovena dodatečně a teprve potom „fezbařským způsobem“ připojena k tělu světiče. Šlo-li o autorský záměr nebo o dodatečnou změnu, nelze sice jednoznačně určit, je však možné předpokládat, že vlastní korpus sochy mohl sloužit jako jakýsi prefabrikát, jehož význam byl definitivně určen až osazením ruky s atributem. Využít podobné koncepce, i když ne osazením celé ruky, se pokusilo osazení nových atributů.
- <sup>6</sup> Při porovnání provedených nábrusů barevných vrstev světiče s římským – říšským jablkem (pravá červená) a světiče s hořícím srdcem (levá zelená) byly zjištěny jak
  - 1) SHODY v úpravách povrchu: – obě světiče mají na povrchu kamene vrstvu minia a olovnaté běloby, na ní křídovou vrstvu, tak
  - 2) zásadní ROZDÍLY v úpravách povrchu: – světiče s hořícím srdcem (levá zelená) má na křídě mědnatý pigment a azurit, ale světiče s římským – říšským jablkem (pravá červená) má na křídě železitě okry a červeně (někde s bělobou).Potom u obou následují v různém sledu na různých místech vrstvy minia a olovnaté běloby, křídý a poslední vrstvy tvořené růžovým sádrovcem a vrstvami cementu. Otázkou zůstává, jak interpretovat zbytečky žlutého kovu – zlacení zachycené v nábrusu barevných vrstev na zadní spodní části sochy světiče s římským – říšským jablkem (pravá červená) a také ve zorku z vlasů této světiče.

# průzkumy a restaurování

## Brno, gotické sochy světic z katedrály sv. Patra a Pavla na Petrově – popis restaurování

Jan Bradna

Nedílnou součástí pláště katedrály sv. Petra a Pavla v Brně jsou dvě kamenné gotické sochy světic umístěné na architektuře jižní chrámové předsíně.

Katedrála od svého vzniku prošla dlouhým stavebním vývojem. Na počátku 20. století byla přestavěna a rozšířena v neogotickém slohu. Při této přestavbě byly na obou bočních stranách zachovány dva původní dílčí prvky. Na severní straně spodní část chrámové věže, na jižní straně pozdně gotická předsíň. Zde ve dvou nikách chráněných baldachýny stály dvě ženské postavy světic s korunami. Sochy byly v barvě šedého cementu, kterým byly v minulosti třikrát natřeny a přemodelovány. Je udivující, že sochy na tak exponovaném místě stály mimo zájem badatelů. Posledním cementovým nátěrem byly opatřeny v první polovině osmdesátých let dvacátého století. Sochy působily velmi neutěšeným dojmem.

Od roku 1999 jsem pracoval na opravě katedrály jako generální dodavatel restaurování havarijního stavu vnějšího pláště. Již při prvních prohlídkách katedrály a tvorbě návrhů restaurování jsem si soch povšiml a upozorňoval, že patrně nejsou, jak mi bylo řečeno, neogotické, ale gotické. Přesvědčoval mě o tom jejich celkový charakter, prohnutí těl a řasení draperie. Tyto charakteristické znaky byly patrné i pod cementovými krustami, jimiž byly sochy tvarově velmi deformovány. Také bylo zřejmé, že sochy nebyly do nik záměrně komponovány, ale jejich osazení je druhotné. Plášť katedrály byl restaurován postupně ve čtyřech etapách. Restaurování jižní stěny probíhalo v roce 2002. Součástí restaurátorských prací bylo i restaurování soch. Jen pohledem ze země a ze žebříku byl udělán předběžný návrh restaurování, upřesňovaný po sejmutí soch a po dalších průzkumech během práce. Sejmutí soch bylo nutné provést okamžitě po postavení lešení do jejich výše, aby nebyly po zpřístupnění poničeny. Prvním ohledáním bylo zjištěno, že zde nejsou kotvicí háky do zadní stěny nik. Po odsekání cementu na spodní ložní spáře se objevila vyšší vrstva chudé vápenné malty, na které sochy stály. V maltě byly větší hrudky vápna. Touto vrstvou bylo snadné proniknout sondou a zjistit, že ani mezi spodní částí sochy a ložnou

plochou konzoly nejsou čepy. Po uvolnění ložných spár byly obě sochy postupně opatrně vysunuty kupředu a dále až na lešení. Ukázalo se, že stejná malta je i vzadu, vždy mezi sochou a stěnou niky, až asi do výše kolen. Sochy tak stály v jakémsi měkkém pružném polštáři malty a nemusely být čepovány. Domnívám se, že toto osazení je starší než z doby neogotické přestavby. Sochy při ní asi nebyly ze svých míst vysunuty a před ní i potom byly opravovány pouze na místě. V horní části mezi sochami a stěnou niky byly drobné úlomky, které byly uloženy a později prozkoumány. Bohužel to nebyly úlomky ze soch. Největší milé překvapení a potvrzení domněnek o stáří soch se ukázalo po vysunutí dále dopředu. Obě sochy nebyly vzadu natřené cementem. Ukázala se krásně zachovalá modelace vlasů a draperie. Na spodních částech soch, chráněných maltou, byla patrná částečně zachovalá polychromie. Pro restaurátora to byl pocit více než slavnostní. Na soše při čelním pohledu vlevo byly fragmenty polychromie zelené barvy. Tato barevnost v malých fragmentech převažuje i po očištění na celém povrchu. Proto socha dostala pracovní název **levá – zelená**. V levé ruce držela novodobý atribut **hořící srdce** s trnovou korunkou. Je vysoká 113 cm, široká 32 cm, hluboká 32 cm. Po odsunutí pravé sochy se objevila ještě viditelnější, zářivější a ve větším rozsahu zachovalá polychromie červená. Tato socha, pracovní **pravá – červená**, je vysoká 114 cm, široká 38 cm a hluboká 28 cm. V levé ruce držela druhotně namodelovaný atribut – **královské jablko**. Sochy byly zabezpečeny proti poškození a ručně po lanech spuštěny dolů. Již při jejich položení a prohlídce jejich zadní strany i spodní ložné plochy se ukázalo, že obě sochy byly vysekány z mušlového vápence. Převezi jsme je do elektricky zabezpečeného ateliéru v Praze, poskytnutého agenturou, která celou akci administrativně a organizačně velmi dobře zabezpečovala. Na prohlídku soch byl v krátké době pozván prof. PhDr. Ivo Hlobil, který se stal v dalším průběhu prací nepostradatelným konzultantem, rádcem a garantem celé akce. Ten již při první prohlídce rozeznal stáří i cennost obou soch. Za Národní ústav památkové péče práce sledoval a konzultoval PhDr. Vratislav Nejedlý.

Celá akce nyní dostala jiný rozměr i význam. Abychom využili tuto jedinečnou příležitost, byl navržen tento restaurátorský záměr:

- 1) Obě sochy před započítím restaurátorských prací odformovat do sádro-lukoprenových forem a z nich zhotovit dva odlitky, které budou pouze dokumentovat stav soch před započítím snímáním druhotných vrstev. Na těchto dokumentačních odlitcích dále nepracovat.
- 2) Dalším úkolem byly průzkumy. K dokumentování povrchu obou soch průzkum sochařsko-restaurátorský, průzkum malířský, průzkum vrstev barevnosti, průzkum petrologický.
- 3) Sejmutí vrstev betonu a odstranění všech nevhodných druhotných doplňků.
- 4) Odformování torzálního stavu soch po očištění, kde je ponechán pouze původní materiál. Zhotovení opět dvou sádrolukoprenových forem a dvou odlitků torzálního stavu.
- 5) Na sádrových odlitcích soch provést rekonstrukci chybějících částí, tj. v první řadě rukou, a plastickou retuš poškozeného povrchu v plném rozsahu.
- 6) Vysekání kopií soch podle sádrových modelů do přírodního vápence.
- 7) Galerijní sochařské a malířské restaurování obou soch. Sochařskou a malířskou retuší doplnit pouze podstatná rušivá místa a poškození, která ruší estetickou a uměleckou hodnotu soch. Jedná se hlavně o menší mechanická poškození draperie, tváře a vlasů nebo jen pouhou retuš lomových částí.
- 8) Osazení kopií na vnější plášť katedrály.
- 9) Umístění restaurovaných originálů jako muzejních exponátů podle záměrů investora.
- 10) Tímto záměrem byl vytvořen plán jednotlivých etap prací. Návrhový postup a výsledné dílčí etapy jsou přehledně zachyceny na tabulce.

Jako úplně první práce bylo provedeno snímání soch na CT tomografu ve Fakultní nemocnici v Praze-Motole. Tento způsob průzkumu vnitřní skladby hmot soch byl použit již na dřevěných sochách, na kamenných sochách ale u nás vůbec poprvé. Nejdříve byly provedeny zkoušky na torzu kamenné vázy a fragmentu gotického žebra. Ukázalo se, že je možné takto vyšetřit i kámen. Způsob provedení a výsledek je popsán v jiné dílčí části této dokumentace. Největším praktickým užitekem tohoto vyšetření bylo zjištění velkého kovového čepu vedoucího z koruny do velké hloubky hlavy. Taková velikost čepu byla zde úplně zbytečná a normálním úsudkem na základě znalostí a zkušeností bychom jej zde vůbec neočekávali. Při snímání druhotné cementové koruny by tato věc mohla práci velmi zkomplikovat. Dále snímky

ukázaly vnitřní praskliny, skladebnost nanášených doplňků, jejich rozsah, návaznost na původní materiál, vrstvy, dutiny a armatury. Ukázalo se, že ruce na obou sochách jsou druhotně nanášené. Způsob průzkumu pomocí CT se ukázal jako velmi užitečný a měl by být nyní propracován – znamená to zmapování rozlišitelnosti struktur a barevnosti různých materiálů na snímku, aby vypovídací skutečnost byla co největší.

U obou soch byly nejlépe zachovalé jejich zadní části bez cementových nátěrů. Cementové vrstvy zde byly naneseny jen na přední straně a v místech přístupných z boku. *Levá zelená socha* má vlasy spletené do dvou copů. Pod loktem její pravé ohnuté paže je do boku sochy hrubě vysekaná velká druhotná prohlubeň. Pochází asi z některého z předchozích umístění, aby socha lépe zapadla do žádaného prostoru. Tvář i draperie sochy je mělce široce modelovaná. Dole je socha hmotnější a rozšířená. Její obličej je plochý, bez výrazné stavebnosti, s archaickým úsměvem. Jen draperie v pase, která spojuje ruce, je vysoká a ostrá. Dole je draperie hluboce členěna. Zde je také na přední straně velká část spodní hmoty visící draperie odsekaná do šikmých roviny. *Pravá červená socha* má vlasy na zádech rozpuštěné do tří vlnitých pramenů. Plastičnost vlasů i modelace obličeje je mnohem vyšší a výraznější. Pod krkem je plasticky vyznačen lem šatu s trojlístkem uprostřed. Socha je štíhlejší, s vyšší a bohatší draperií. Ve spodní části je členění draperie výrazně vysoké. Jeden záhyb má za sebou vysekanou prostoru a splývá ke spodní plintě trojrozměrně. Hlavy obou soch jsou dobře sochařsky nasazené.

Vlastní restaurátorské práce na sochách byly zahájeny mechanickým snímáním cementových vrstev. Nejdříve bylo nutné sondami zjišťovat sílu vrstev, tvrdost a možnost jejich snímání. Ukázalo se, že pouhé snímání skalpely nebo oprýskáváním je jen málo účinné a v některých místech i pro sochy nebezpečné. Cement byl příliš tvrdý, pod snímáními střípkami se narušoval měkký povrch narušeného vápence. Proto jsme uvítali návrh kolegyně restaurátorky, která nás seznámila s technikou snímání cementových vrstev vibrační jehlou, která se rozechvívá stlačeným vzduchem. Ocelová jehla je ve speciální kovové tužce spojené hadičkou s kompresorem. Chvění jehly velmi citlivě odbourává tvrdé krusty, aniž by byl odebírán měkký povrch kamene. Ovládání jehly je velmi přesné a restaurátor provádí snímání tak, jak zamýšlí. Výsledek byl výborný a způsob snímání asi jediný možný. Povrch soch nebyl nijak narušen. V plném rozsahu byla i zachována skladba barevnosti povrchu. Současně mohlo být zachováno i jisté množství tzv. patiny stáří, aby si socha stále zachovala svůj charakter historického díla. Přestože snímání šlo velmi dobře, byla to nesmírně pomalá práce, která se nedala uspěchat. Trvala více než jeden rok. Její krásný výsledek vynahrátil námahu stovek hodin práce restaurátorů. Odhalený povrch byl značně narušený a byl ihned lokálně zpevňován Funkosilem 100, aby

nedošlo k narušení povrchu soch. Na některých částech bylo zpevňování prováděno ještě před čištěním. Povrch soch byl při celé práci pečlivě sledován při objevení jakýchkoli stop, podle kterých by se dal určit směr rukou, lomové plošky odražených částí, existence, druh a umístění možných atributů, aby se zjistilo, které světiče sochy zobrazují. Zachycení těchto bodů je zakresleno na speciálních listech na fotografických soch.

Při sondážích a později snímání se ukázalo, že druhotné betonové ruce vůbec nenavazují na stopy rukou původních. Nerespektovaly podle zachovalých fragmentů předloktí ani jejich směry. Oba atributy – u levé zelené sochy srdce s trnovou korunou a u červené sochy vladařské jablko s křížkem – byly naprostými výmysly bez sebemenšího opodstatnění.

Obě koruny, nanesené téměř z čistého cementu, byly také opatrně sejmuty bez poškození hlav. U levé zelené sochy koruna seděla přímo na zarovnané ploše hlavy. Povrch této plochy byl rýhovaný do hloubky rastrem, který tvoří čtverce. Čep zůstal zatím v hlavě, ven vyčníval 6 cm. Do hlavy je vlepen přírodní pryskyřičí, částečně nanesenou i na ploše hlavy. Tímto lepem byla asi přichycena i původní koruna nebo jiná pokrývka hlavy. Na červené soše byla situace obdobná, jen čep je delší – vyčníval 8 cm. Pod cementovou korunou nebyla přímo plocha hlavy, ale plochý fragment spodní části asi původní koruny. Je vysoký 2 cm a na okraji profilovaný. Na horní ploše se zachovala asi část původní hmoty kamene tohoto doplňku. Před nanášením druhotné cementové koruny byl tento fragment odříznut pilkou a zbytek srovnán do roviny. Na ploše jsou patrné stopy řezání pilou i nedořezaná odlámaná místa. Také zde byla jako lep použita přírodní pryskyřice. Při sledování soch během restaurování bylo zřejmé, že plochý kamenný fragment eventuální koruny na hlavě právě červené sochy velmi dobře esteticky působí a kompozičně jak hlavu, tak celou sochu uzavírá. Bylo proto rozhodnuto vytvořit pro levou zelenou sochu podobný fragment odpovídajících rozměrů. Plochý fragment byl vymodelován a vydusán do umělého kamene. Tento výdusek byl osazen na hlavu sochy a barevně k ní přikomponován. Protože předimenzované čepy trčící zcela zbytečně z hlav soch rušily celkový estetický i umělecký vzhled, bylo rozhodnuto je odstranit. Jejich vyvrtání by ale velmi ohrozilo hlavy a krky soch. Také by došlo k zbytečnému úbytku autentického materiálu. Proto byly čepy odřezány.

Asi největším objemem na sochách bylo prokázání jejich sériové výroby bez přesného určení, kterou světiči mají zpodobovat. Z tohoto důvodu asi měly srovnané horní plochy hlav do roviny k přiložení pokrývky nebo koruny. Zvláště u zelené sochy je tento způsob jasně prokazatelný. Její hlava nikdy nebyla vysekána celá, ale měla už přímo horní lebeční část zarovnanou do ložné plochy. Je zde tak široká, že by

nebylo možno ji sochařsky doplnit. Ještě nápadněji se tento postup jeví u rukou obou soch. U levé zelené sochy je její pravá paže v předloktí ve fragmentárním lomu a není tu stopa po zasekaném čepu. Ruka směřuje více do prostoru, nepřimyká se k draperii. Na draperii nejsou lomové fragmenty po styku s rukou. Draperie je ale nahofe v oblasti ruky řazena tak, že může naznačovat, jako by byla rukou jaksi přidržována. Levá ruka této sochy jasně končí v polovině předloktí. Je zakončena pečlivě provedenou ploškou napříč hmotou ruky, ve které je kolmo do paže vysekán hluboký, až předimenzovaný otvor na čep. Na toto zakončení ruky na spodním okraji navazuje dokonale opracovaná draperie i se stopami polychromie, která jde kupředu. Pokud by zde byla původně ruka, musela by se dolní strana paže dotýkat této draperie. Kdyby byla ruka uražená, musely by být na draperii lomové plošky styčných částí. Je jasné, že takto byla socha původně vysekána a čekala jen na přisazení rukou s atributy. U červené sochy jsou obě předloktí rukou na vnějších stranách zničená. Tím je odhalen otvor na čep, který jde téměř až k lokti. Určení a zdůvodnění toho, že sochy byly sériově vyrobeny, je objev prof. PhDr. Ivo Hlobila, který práci stále sledoval.

Po očištění a zpevnění byly sochy opět odlity. Tím byl zachycen původní modelační povrch ve fragmentárním stavu. Na sádrových modelech byla provedena celková scelovací retuš a domodelovány chybějící části. Velmi rozsáhle a všemi způsoby bylo hledáno, jaké atributy mohla každá ze soch mít – sklon směru rukou, stopy v draperii, plintě, opracované výžlabky na hranách draperie, lomové části. Bohužel podle malého množství neurčitých stop nebylo možné dojít k jednoznačnému závěru. Kopie soch nemohly být pojaty jako torza, protože jsou součástí exteriéru katedrály a pro diváky vizuálně čitelné. Také navázat na způsob původní výroby soch a ruce dosazovat nebylo možné z praktických důvodů a ani by to nemělo v současné funkci opodstatnění. Po konzultacích s prof. Dr. Hlobilem, Dr. Nejedlým, investorem a po studiu obdobných soch bylo rozhodnuto u levé zelené sochy vložit do její pravé ruky atribut kola. Anonymní socha se tak změnila ve svatou Kateřinu. Do pravé ruky právě červené sochy byla pak vložena věž a socha se tak stala sv. Barborou. Do levé ruky levé zelené sochy, která podle směru původního předloktí musí vést více do prostoru a nepřimyká se k hmotě sochy, byl do dlaně pro posílení sochařské hmoty vložen jakýsi malý váleček místo osazení mučednického atributu. U právě červené sochy směr fragmentu předloktí kompozičně dovolil připojit levou ruku k hmotě sochy. Oba atributy jsou modelované a funkčně i kompozičně ladí s hmotou a kompozicí soch. Sejmuté cementové koruny nebyly pro kopii jako modely použity, protože jejich neumělá modelace a tvarová zborcenost neumožňovala jejich další použití. Bylo také zvažováno, zda vůbec koruny mají na kopiích být, protože nejsou zcela přesvědčivě prokázány. Obě sochy nebyly do pozdněgotických

nik určeny ani komponovány a bez korun by v nikách pod baldachýny byly malé. Proto byly vytvořeny dva modely korun, z nichž jeden byl vybrán a na každou sádrovou sochu umístěn jeden jeho odlietek. Již na začátku prací bylo zvažováno, zda kopie mají být výdusky nebo sekané do kamene. Jednoznačně bylo rozhodnuto pro sekané kopie z mušlového vápence. K tomuto účelu byly zakoupeny vhodné bloky kamene v Rakousku v lomech u Vídně. Tvar soch byl přenášen ze sádrových modelů bod po bodu pomocí tečkovacího stroju. Obě kopie byly sekány současně. Během práce se ukázalo, že by bylo vhodnější dohotovit nejdříve jednu kopii a potom druhou. Práce na dvou stejných sochách současně je velmi náročná a vysilující. Přecházení z jedné sochy na druhou nepřineslo očekávaný odpočinek. Práce na obou sochách byla stejná a stejně náročná. Přesto byly zdárně dokončeny, schváleny a převezeny k majiteli a investorovi do Brna. Při sekání kopií nebo alespoň při jejich dokončování nebylo bohužel možno výsledek práce konfrontovat s originály, což by bylo velmi dobré. Nebylo totiž možné zajistit bezpečnost cenných originálů. Po sejmutí forem z očištěných soch byly originály restaurovány galerijní plastickou retuší. Záměrem restaurování byla estetizace torzálního stavu originálu bez doplňků rukou, s retušováním rušivých poškození nebo prasklin bez ohledu na jejich rozměry. Nebyly retušovány lomové plochy nebo záznamy vývoje soch a jejich historické úpravy. Praktický postup je velmi jednoduchý: Jsou poškození, u kterých je jasné, že jejich zaretušování je nutné, u některých se zdá retuš ne zcela potřebná, u některých zpočátku není jasno vůbec. Práce se proto začíná jen na místech od začátku zcela jasných. Postup práce nemůže být mechanický a plošný, ale musí být řízen výtvarným citem a zkušeností. Obě sochy byly retušovány současně a každé rozhodnutí, kde retušovat, bylo dlouho promyšlené. Tento způsob restaurování je jedním z nejvíce výtvarně náročných úkolů restaurátorské činnosti. Záleží hlavně na míře uměleckých schopností restaurátora, kterými dokáže umělecké dílo povznést na patřičnou úroveň jeho významu a umělecké hodnoty.

Plastická retuš byla prováděna materiálem složeným z jemných písků, vápencové drti odpovídající struktury a vysoce kvalitního starého vápna bez jakýchkoli dalších materiálů. Retuše se musely ještě nějaký čas dále ošetřovat – lehce vlhčit a povrchově upravovat. S retuší plastickou velmi úzce souvisí retuš malířská. Je vedena stejnými zásadami jako sochařská – obě se vzájemně doplňují. Malířská retuš vychází z fragmentárního stavu zachovalé barevnosti. Kompoziční skladebnost retušované barevnosti má nesčetnou řadu možností, jak podpořit celistvost sochy nebo její plasticitu a kompoziční členění, ale i celkový charakter přesvědčivosti zachovalého historického originálu. O malířském průzkumu a restaurování pojednává zvláštní kapitola.

Tím končí restaurátorská akce, která téměř nemá u nás obdoby. Z běžného zadání restaurování soch, které stály po staletí bez povšimnutí, vznikl objev mimořádných uměleckých historických děl a dal možnost prokázat úroveň práce restaurátorů.

#### Přehledná tabulka časového postupu prací

##### *Práce vykonané v r. 2002*

- 1) Sejmutí soch a jejich převezení do depozitáře v Praze
- 2) Základní očištění a omytí, fotografické dokumentování
- 3) Z každé sochy sejmuty sádro-lukoprenové formy a zhotoveny celkem dva sádrové odlitky stavu soch před započítím restaurování
- 4) Převezení soch do Fakultní nemocnice v Motole – RTG odd. Zde u obou soch provedena CT vyšetření
- 5) Odběr malých vzorků kamene ze spodních částí soch. Rozbor vzorků a upřesnění druhu kamene - mušlového vápence
- 6) Nákup bloků mušlového vápence, který odpovídá vzorkům původního materiálu, z Rakouska
- 7) Převezení soch do malířského ateliéru, proveden malířský restaurátorský průzkum včetně sejmutí vzorků

##### *Práce vykonané v r. 2003*

- 1) Dokončení malířského restaurátorského průzkumu
- 2) Započítí snímání cementových krust a doplňků, dokončení této práce
- 3) Sejmutí forem z očištěných torz originálů soch a odlití sádrových odlitků pro rekonstrukci chybějících míst jako modelů pro kopie
- 4) První odlehčování bloků kamene pro kopie

##### *Práce vykonané v r. 2004*

- 1) Rekonstrukce rukou a korun u obou soch. Plastická retuš povrchu, vše na sádrových modelech
- 2) Sekání kopií soch podle sádrových modelů
- 3) Plastická galerijní retuš na originálech
- 4) Malířská galerijní retuš na originálech
- 5) Převoz originálů po dokončení jejich restaurování do Brna. Současně byly do Brna převezeny sádrové odlitky stavu soch před restaurováním
- 6) Ukončení sekání kopií a jejich převoz do Brna



## Socha levá zelená (s hořícím srdcem bez obroučky)



1. Rovně ukončená ruka v předloktí s otvorem na čep. Dole pod rukou dobře zpracovaná draperie se stopami polychromie. Nemohla zde být propojena původní ruka – draperie by nebyla dobře vysekaná a polychromovaná, byl by zde lom odlomené ruky.
2. Fragment ruky – není zde stopa po otvoru na čep. Draperie, kde by se eventuální ruka dotýkala, je také opracovaná a bez lomových částí.
3. Vzadu vysekaný druhotný velký výžlab. Původně vytvořená socha se nemohla vejít na místo svého osazení.
4. Vysekaný měkký opracovaný zářez v draperii.
5. Vysekaný opracovaný zářez v draperii.
6. Spodní část draperie odsekaná do šikmé rovné plochy.





*Stav sochy po sejmutí z fasády kostela,  
před započatím restaurování.*



*Počáteční fáze práce se sochami, sondážní průzkum.*



*Postupné snímání druhotných vrstev.*



*Snímání cementových doplňků ruky.*



*Hlava po sejmutí cementových doplňků.*



*Fragmenty obou rukou po sejmutí cementových doplňků.*



*Originál sochy po odstranění všech druhotných doplňků a po ukončení restaurování.*

## Socha pravá červená (s jablkem s obroučkou)



1. Otvor nebo spíše stopa po odlomení přední části ruky, výžlab po čepu v paži. Zde také asi končilo kolmé ukončení ruky.
2. Otvor na čep pro nasazení ruky. Pod místem, kde by měla být ruka, dobře opracovaná a vybudovaná draperie.
3. Opracovaný výžlab v draperii, kam mohla zasahovat levá ruka.
4. Menší opracovaný výžlab v draperii, záměrně vytvořený.
5. Opracovaný výsek v draperii.
6. Opracovaný výsek v draperii.
7. Bodový vypracovaný důlek v draperii.
8. Draperie volně vyvěšená do prostoru.
9. vylomená plinta. Mohl zde být do kamene zapuštěn atribut – (meč?). Časté poškození plint, kde se opírá např. hůl.

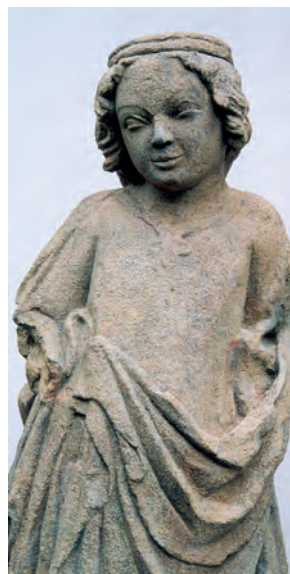




*Stav sochy před restaurováním.*



*Stav sochy během snímání  
cementových krust,  
doplňků a černých depositů.*



*Originál sochy po odstranění všech  
druhotných doplňků a po ukončení  
restaurování.*





# průzkumy a restaurování

Gotické kamenné plastiky světic z katedrály v Brně na Petrově (z pohledu restaurátorky polychromie)

Zlatica Dobošová

Původním záměrem přizvat ke spolupráci restaurátora-malíře byl průzkum polychromie obou plastik a snaha nalézt více jejich fragmentů, než které se objevily na zadních stranách soch po sejmutí z fasády. Už během průzkumu se tato spolupráce rozšířila, a to nejen kvůli obtížnému odstraňování cementových nátěrů a nových modelací, ale hlavně kvůli případným nálezhům a zachování byť nepatrných zbytků barevných vrstev. Závěrečná estetická úprava složitě odkrývaného povrchu vzácných plastik také vyžadovala malířskou zkušenost.

## Průzkum polychromie

Intaktnost poslední zachované polychromie (zelené a červené) ve spodních partiích soch byla umožněna jejich osazením do baldachýnů na vnější zdi katedrály. Sochy byly vloženy do malty z hašeného vápna a tím byla zadní strana uchráněna před povětrnostními vlivy i před poškozením neodbornými novodobými opravami. Vzorky polychromie potřebné k průzkumu bylo možné odebrat pouze ze zadních stran soch, které byly v minulosti přetřeny cementem s přísadou černého a okrového pigmentu, pojeného akrylovou pryskyřicí.

Odebráno bylo 15 vzorků, přičemž 10 z nich má mimořádnou vypovídací hodnotu. Laboratorní vyšetření vzorků provedla RNDr. Janka Hradilová se svými spolupracovníky v chemické laboratoři AVU. Vzorky zvětšené až 250x byly fotodokumentovány v bílém odraženém světle, v UV záření a na SEM snímcích. Některé vzorky odebrané z vlasů červené-pravé světlice obsahují až 13 rozeznatelných vrstev. Jejich vyhodnocení dává aspoň částečnou představu o povrchových úpravách plastik v různých historických etapách. Opakovaně, téměř na všech vzorcích se jako základní vrstva objevuje minium s olověnou bělobou, zřejmě sloužící k vyrovnání povrchu mušlového vápence, pak následuje vícevrstvá přírodní křída (uhlíčitá vápenatého s fragmenty fosilních schráněk Foraminifer). Na několika vzorcích další vrstvou jsou železité okry a červeně v olověné bělobě coby podklad pro vrstvu plátkového zlata (směs stříbra a zlata v kolísavém poměru). Protože se plátkové zlato nachází na dvou vzorcích z vlasů a pláště „červené“, sochy dá se vyloučit, že by se jednalo o náhodu. Socha byla zřejmě zlacena

na křídový podklad. Vrstva mixtionu ani polimentu se však neprokázala. V nepatrných zbytcích v hloubkách drapérie byla v dalších vrstvách identifikována olověná běloba s příměsí rumělky a různé železité okry a červeně a olovnatě-cíníčitě žlutě. Mezi těmito barevnými vrstvami je všude vrstva přírodní křída, což nevytváří předpoklad pro to, že by šlo o podklad pro vnější úpravu. „Zelená-levá“ sochy má podobné vrstvení, počínající miniem s olověnou bělobou, pak následují vícevrstvá přírodní křída, (plátkové zlato se ve vzorcích nenašlo), vrstva měďnatého pigmentu, vrstva azuritu a olovnatě-cíníčitě žlutě. V poslední barevné vrstvě byl prokázán Iněný olej. Možná to byla úprava pro venkovní prostředí.

## Průzkum pryskyřice a tmelů

V tomto stavu byly sochy osazeny ven do vápenné malty na spodu baldachýnů. Protože došlo s destrukcí barevného povrchu, obě sochy byly na místě natřeny vrstvou vápna s hydraulickými vlastnostmi-tzv. kurovinou, možná spíše z potřeby ochrany, než z důvodů estetických. Touto hmotou byly vyplněny i pro exteriér nevhodné záhyby drapérie, ve kterých se držela voda. Sochy dostaly vzhled terracotty (podobně, jako tomu bylo na přelomu 20. století při úpravách a doplňcích na archívoltách Porta Coeli v Předklášteří u Tišnova). Tzv. kurovinou byly vytmeleny i dodatečně spojené, nebo chybějící části soch... Lepicím materiálem byla směs vosků a přírodní pryskyřice. Tímto materiálem byla přilepena pokrývka hlavy „červené“ světlice, nos (vysekaný z jiného kamene), celá plocha praskliny od kolena diagonálně šikmo dozadu u „zelené“ sochy a také oba kovové čepy v hlavách soch. Tyto úpravy se také dají datovat do období posledních úprav na počátku 20. století. Pak následovalo už jenom zničující opakované obalování nebezpečného vztráleného kamene dvěma různými barevnými cementovými vrstvami. Podle přírodovědného rozboru byla do cementu přidána sádra, což jenom dovršilo destrukci kamene.

## Odstraňování cementových krust a doplňků

Zamýšlený rozsah restaurování zpočátku omezený jenom na zadní strany plastik, které nebyly překryty silnou cementovou vrstvou se v průběhu

práce několikrát rozšířil. Nejdříve na plochu s nízkou vrstvou cementového potěru, až k celkovému odstranění všech cementových krust (silných 0,5–1 cm) a doplňku. Průběh práce byl fotograficky dokumentován, postupné rozšiřování práce konzultováno s týmem odborníků.

Bohužel zvětrání povrchu kamene bylo tak rozsáhlé, že bylo nutno několik milimetrů kamene vždy předem zpevnit organokremičitanem (Funcosil 100 a Funcosil 300 od fy Remmers) po hraně odstraňování krusty, čím se vlastně zpevnil a stal se ještě hůře odstranitelným i beton. Protože zpevňovač tvrdne až po dvou týdnech, bylo nutno pracovat střídavě na mnoha místech. Kromě všech zbytků polychromií byla po celé ploše povrchu ponechána i vrstva tzv. kuroviny, a to kromě několika málo zatmelených hlubokých míst draperií, kde ponechání tmelů zkraslovalo plastickou formu originálů.

### **Závěrečná retuš originálů**

Retuš plastická i malířská byla provedena jenom na nejnужnějších místech, s přihlédnutím k reverzibilitě zásahů. Uležené kvalitní hašené vzdušné vápno s plaveným křemičitým pískem, přibarveným železitými pigmenty do barvy kamene bylo použito hlavně na zatmelení spár lepených ploch a několika málo rušivých míst. Také malířská retuš byla provedena v minimálním rozsahu železitými pigmenty v 0,5% vodném roztoku Primalu SF016 (akrylátová pryskyřice). Drobná, většinou světlá místa byla lazurně retušována, čím se dosáhlo optického zklidnění povrchu originálů a uplatnění samotné modelace vzácných plastik.

## **Socha levá zelená (s hořícím srdcem bez obroučky)**



### **Socha levá zelená (s hořícím srdcem bez obroučky)**

– lokalizace odběru vzorků

M0318-2 – záhyb mezi ramenem a vlasy

M0318-3 – záhyb pláště pod levou rukou

M0318-4 – plášť na levém rameni

M0318-2 – záhyb mezi ramenem a vlasy

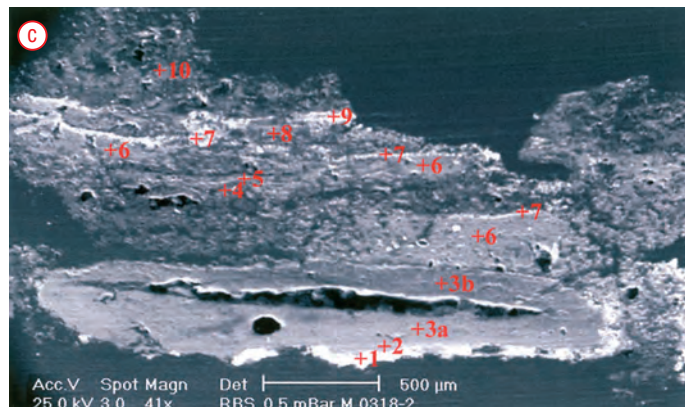
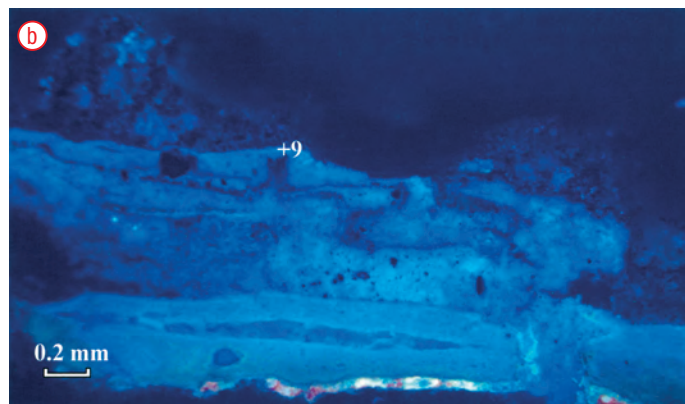
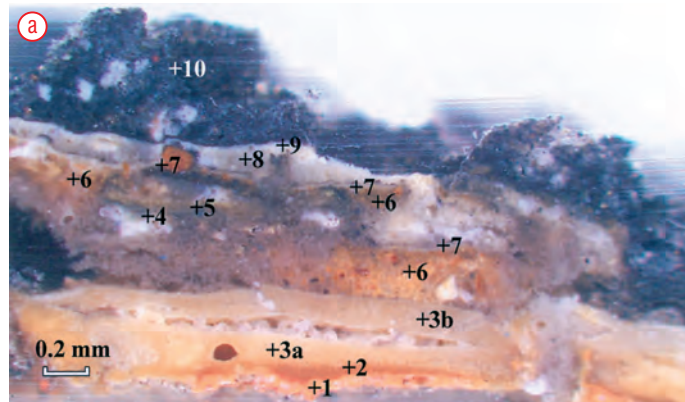
– popis a souhrnná interpretace vrstev (levá část vzorku)

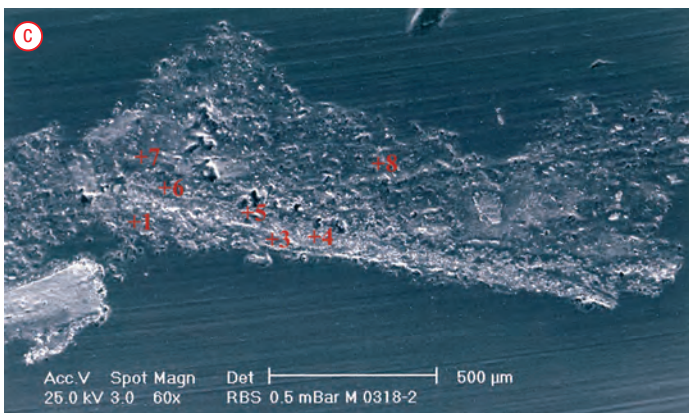
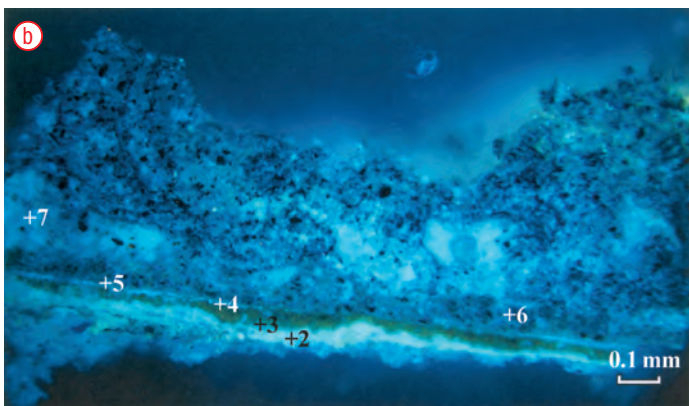
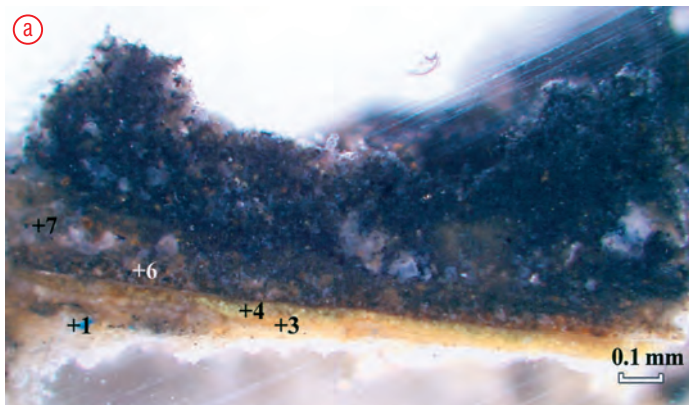
**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

**b** fluorescence v UV

**c** SEM snímek, obraz v odražených elektronech

1. vrstva minia a olovnaté běloby
2. izolace
3. vícevrstvá převážně uhličitanu vápenatého, uprostřed krakela, vesvrchní části (3b) výrazná příměs sádry a možná dolomitu
4. fragment modré vrstvy azuritu
5. fragment žluté vrstvy s obsahem olovnatě-cíníčitě žlutí
6. vrstva sádry pigmentovaná železitou červení, místy i okry, možná malá příměs dolomitu
7. tenká vrstva olovnaté běloby se závalky železitě červené v sádře, na povrchu nečistoty
8. vrstva sádry
9. tenká vrstva olovnaté běloby
10. sádrovo-cementová hmota





M0318-2 – záhyb mezi ramenem a vlasy  
– popis a souhrnná interpretace vrstev (pravá část vzorku)

**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

**b** fluorescence v UV

**c** SEM snímek, obraz v odražených elektronech

1. vrstva sádry s modrými zrnky pravděpodobně azuritu
2. izolace
3. vrstva žlutých železitých okrů v křídě
4. vrstva olovnatá-ciničitě žlutě a měděnky v olovnaté bělobě
5. lak? povrchové nečistoty
6. vrstva uhličitanu vápenatého pigmentovaná železítými okry
7. fragment sádry
8. sádro-cementová hmota

M0318-3 – záhyb pláště pod levou rukou

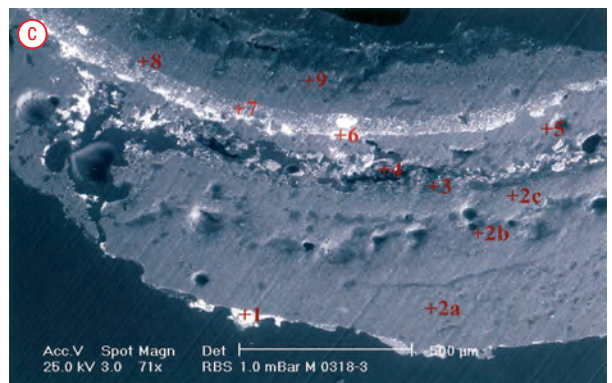
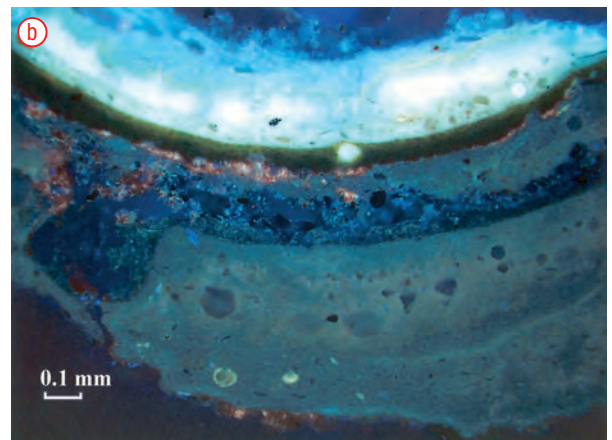
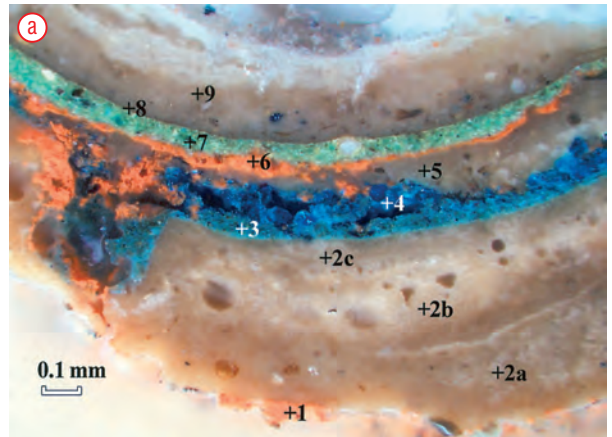
– popis a souhrnná interpretace vrstev

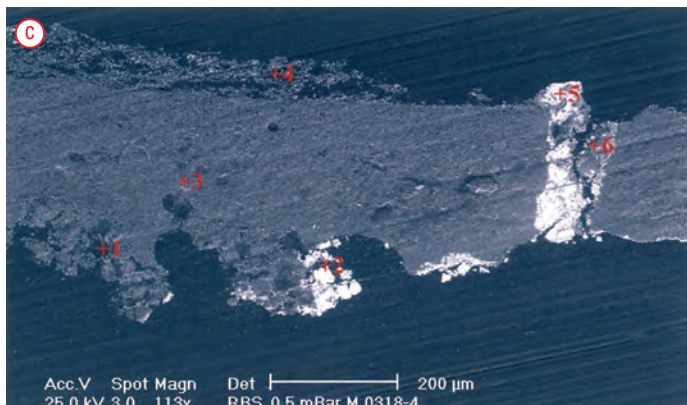
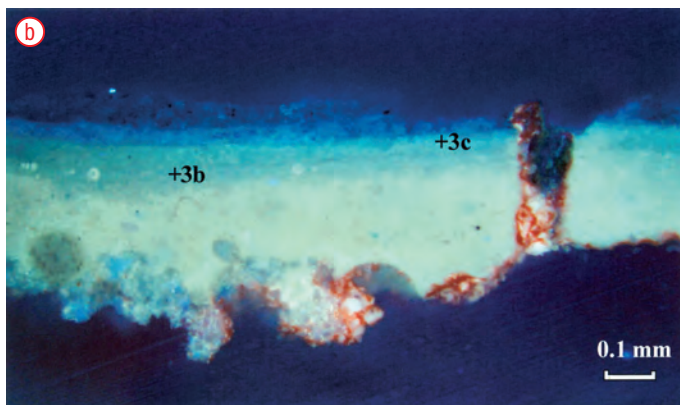
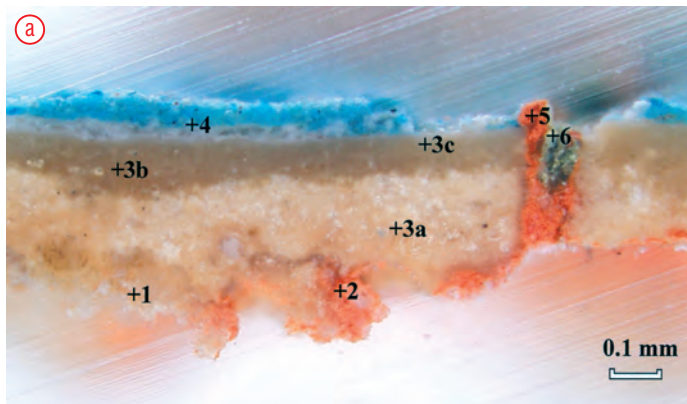
**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

**b** fluorescence v UV

**c** SEM snímek, obraz v odražených elektronech

1. fragment *minia*
2. vícevrstvá uhličitanu vápenatého, s fragmenty fosilních schráněk Foraminifer (dírkovců) – přírodní křída
3. vrstva jemnozrného měďnatého pigmentu ve směsi s hlinkami
4. vrstva azuritu
5. vrstva uhličitanu vápenatého
6. vrstva *minia* a olovnaté běloby
7. vrstva měděnky a olovnato-cínčitě žluté v olovnaté bělobě
8. lak? nebo izolace
9. vrstva uhličitanu vápenatého, s fragmenty fosilních schráněk Foraminifer (dírkovců) – přírodní křída, příměs silikátů





M0318-4 – plášť na levém rameni

– popis a souhrnná interpretace vrstev

**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

**b** fluorescence v UV

**c** SEM snímek, obraz v odražených elektronech

1. fragmenty pískovce (křemenná zrna)
2. fragmentární vrstva minia a olovnaté běloby  
– pravděpodobně nejstarší vrstva
3. vícevrsteví uhličitanu vápenatého, s fragmenty fosilních schránek Foraminifer (dírkovců) – přírodní křída
4. vrstva jemnozrného měďnatého pigmentu ve směsi s hlinkami a křídou, spodní část světlejší, ve svrchní části místy větší kousky měďnatého pigmentu (azuritu)
5. fragment minia a olovnaté běloby
6. fragment měďěnky a olovnato-cinicitě žlutě v olovnaté bělobě

**Socha pravá červená (s jablkem s obroučkou) Socha pravá červená (s jablkem s obroučkou) – lokalizace odběru vzorků**

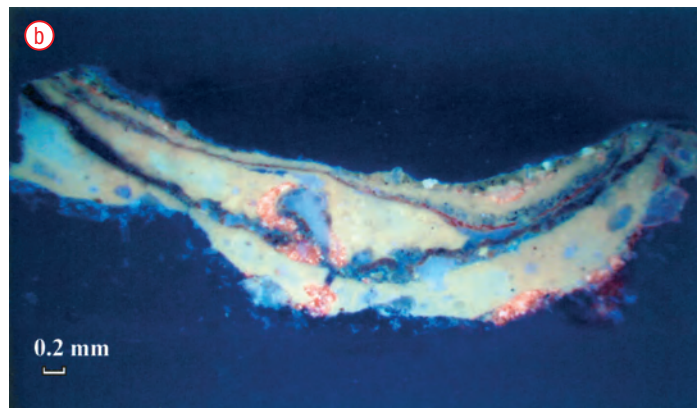
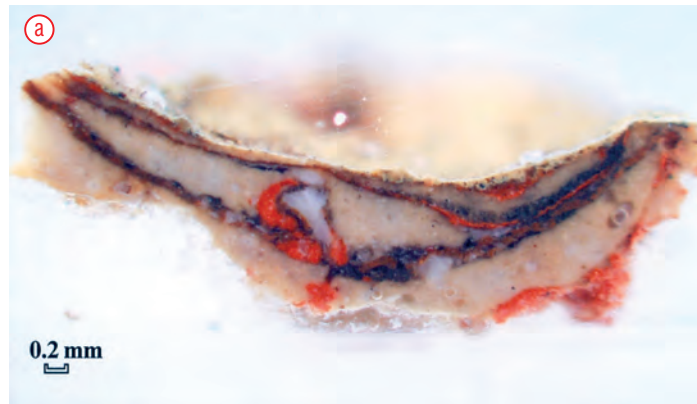


M0319-1 – vlasy

M0319-2 – záhyby šatů

M0319-5 – červená vrstva-směs (zadní spodní část sochy)

M0319-6 – lepidlo korunky

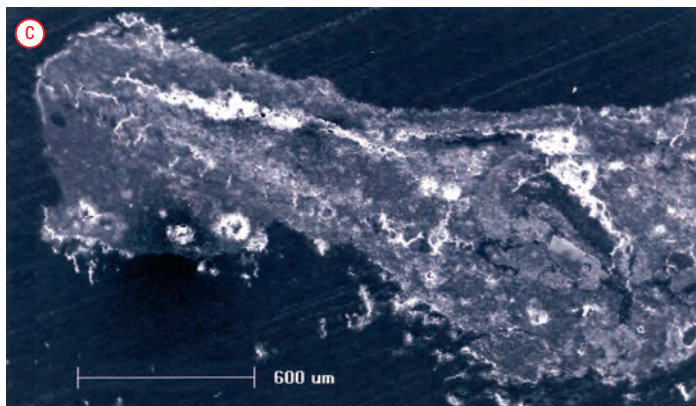
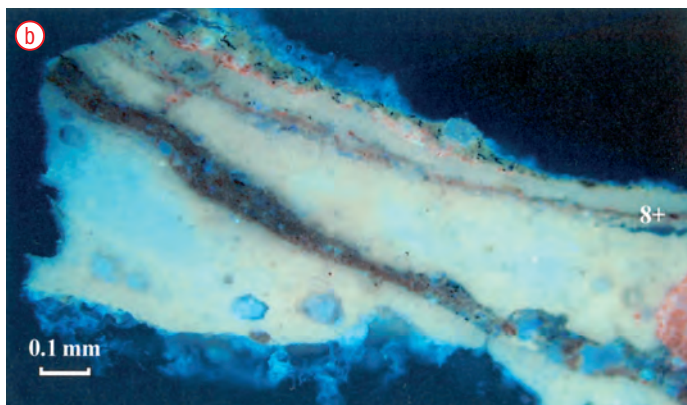
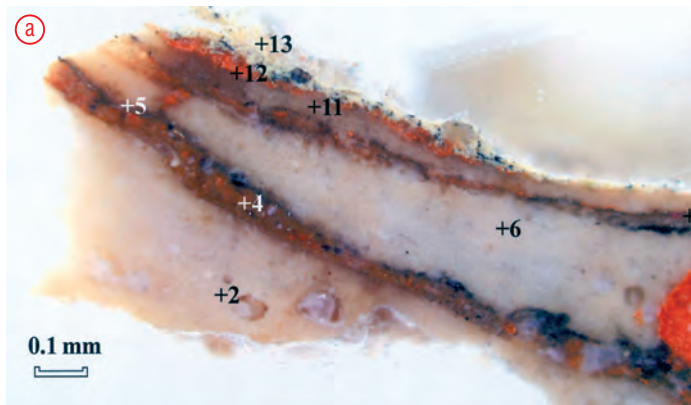


M0319-1 – vlasy – popis a souhrnná interpretace vrstev (celkový pohled na vzorek)

**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

**b** fluorescence v UV

Vzhledem ke složitosti je popisována zvlášť pravá a levá strana vzorku.



M0319-1 – vlasy – popis a souhrnná interpretace vrstev (levý detail)

**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

**b** fluorescence v UV

**c** SEM snímek, obraz v odražených elektronech

2. vrstva uhličitanu vápenatého s fragmenty fosilních schránek Foraminfer (dírkovců) – přírodní křída
4. vrstva železitých okrů a červeně v olovnaté bělobě, pravděpodobně příměs dolomitu
5. fragmenty plátkového zlacení (směs Ag + Au v kolísavém poměru) pravděpodobně na velmi tenké vrstvě bolusového polimentu, na povrchu plátku koroze
6. vrstva uhličitanu vápenatého, s fragmenty fosilních schránek Foraminfer (dírkovců) – přírodní křída
7. fragment vrstvy s rumělkou, olovnatým pigmentem a křídou, silně pojená – mixtion?
8. fragmenty plátkového zlacení (směs Ag + Au v kolísavém poměru)
9. tenká vrstva minia
11. vrstva uhličitanu vápenatého – křída
12. dvojvrstvi s obsahem minia a pravděpodobně olovnaté běloby
13. vrstva olovnato-cinicitě žlutě v olovnaté bělobě s příměsí černých zrníček



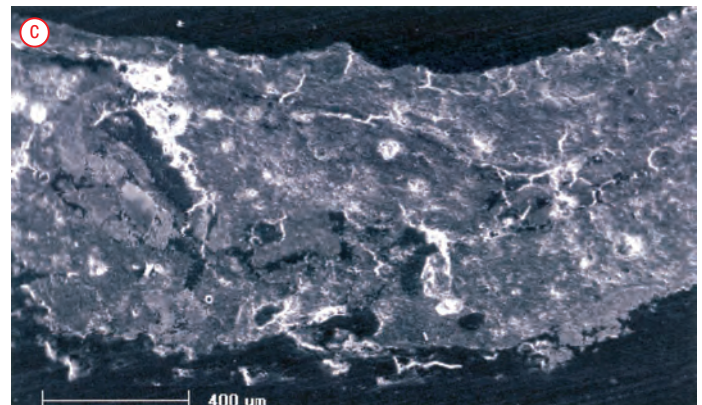
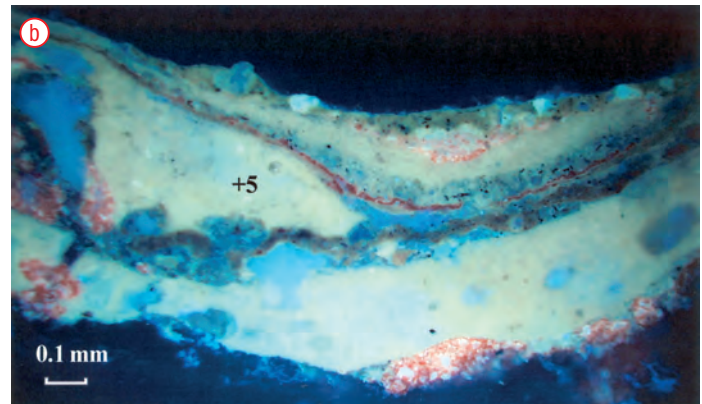
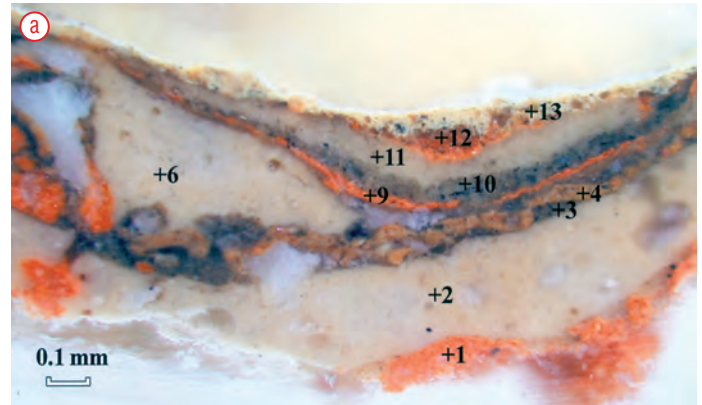
M0319-1 – vlasy – popis a souhrnná interpretace vrstev (pravý detail)

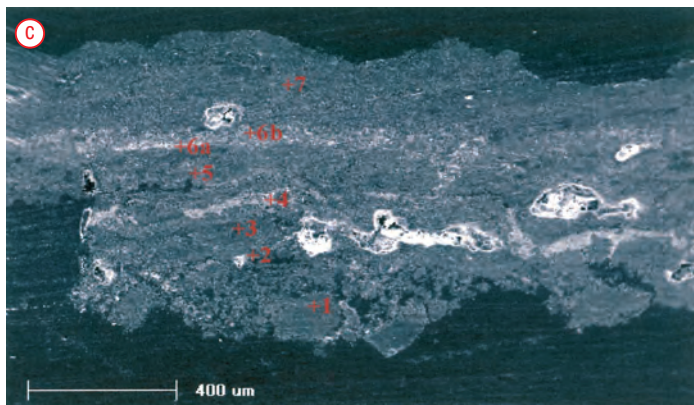
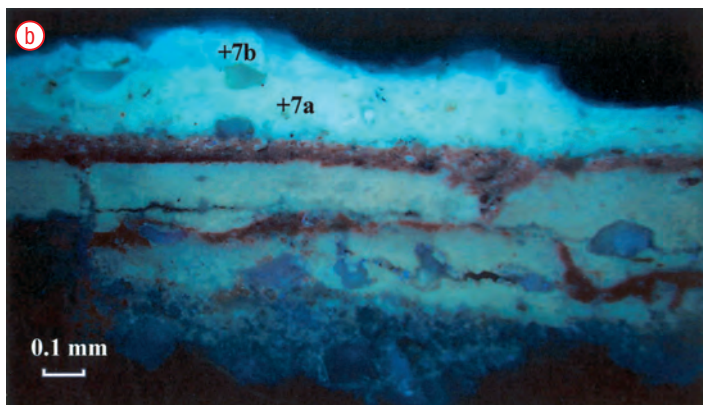
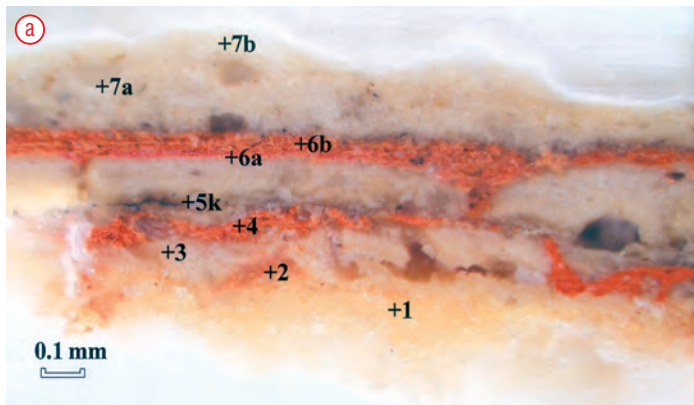
**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

**b** fluorescence v UV

**c** SEM snímek, obraz v odražených elektronech

1. vrstva minia a olovnaté běloby
2. vrstva uhličitanu vápenatého, s fragmenty fosilních schránek Foraminifer (dírkovců) – přírodní křída
3. vrstva převážně železitých okrů
4. vrstva železitých okrů a červeně v olovnaté bělobě, pravděpodobně příměs dolomitu
6. vrstva uhličitanu vápenatého, s fragmenty fosilních schránek Foraminifer (dírkovců)
9. tenká vrstvapřevážně minia olovnaté běloby
10. vrstva převážně železitých okrů
11. vrstva uhličitanu vápenatého – křída
12. dvojvrstvi s obsahem minia a pravděpodobně olovnaté běloby
13. vrstva olovnato-cinichitě žlutě v olovnaté bělobě s příměsí černých zrníček





M0319-2 – záhyb šatů – popis a souhrnná interpretace vrstev

**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

**b** fluorescence v UV

**c** SEM snímek, obraz v odražených elektronech

1. pískovec
2. fragmenty minia?
3. vrstva uhličitanu vápenatého
4. vrstva minia
5. vrstva uhličitanu vápenatého, krakelovaná, v prasklině patrné nečistoty (5k), obsahuje fragmenty fosilních schránek Foraminifer (dírkovců)
6. dvojvrství, ve spodní části fragmentární obsahy ruděčky (6a), svrchní část převážně s miniem a křídou
7. dvojvrství uhličitanu vápenatého, ve vrstvě místy fragmenty fosilních schránek Foraminifer (dírkovců)

M0319-5 – červená vrstva (směs)-zadní spodní část sochy – popis a souhrnná interpretace vrstev

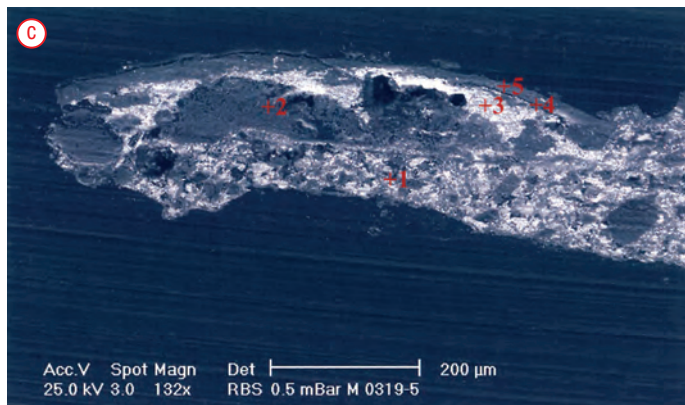
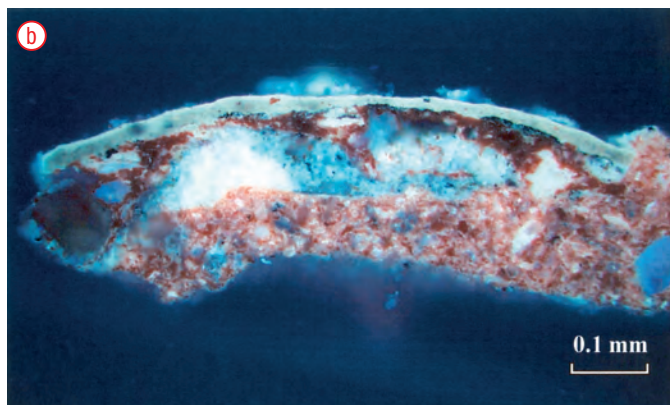
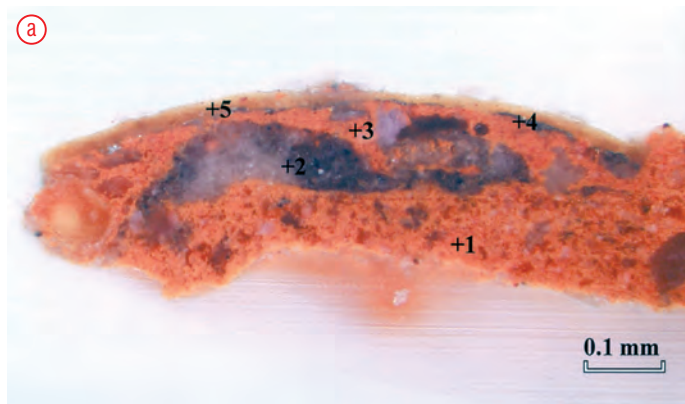
**a** bílé odražené světlo, označení vrstev

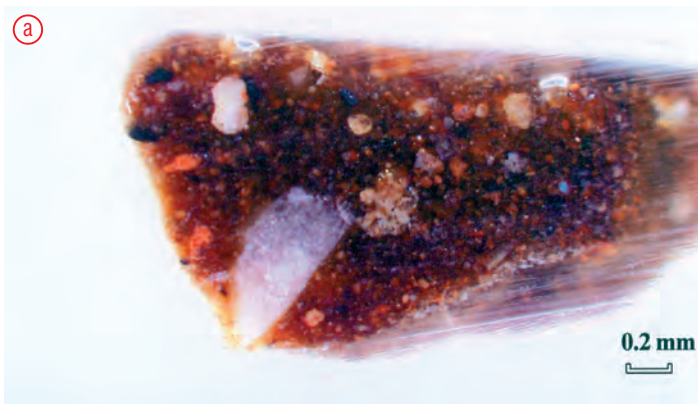
**b** fluorescence v UV

**c** SEM snímek, obraz v odražených elektronech

1. vrstva minia a olovnaté běloby
2. fragment křídý (uhlíčitánu vápenatého)
3. vrstva minia a pravděpodobně i olovnaté běloby
4. fragmenty plátkového kovu (směs Ag+Au v různém poměru), na povrchu koroze
5. vrstva organického barviva v křídě a olovnaté bělobě, jemně pigmentovaná rumělkou, povrchové nečistoty – lazura

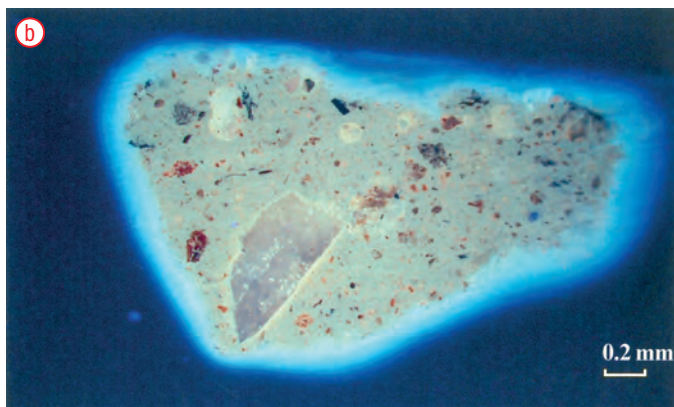
Tento vzorek byl analyzován v syrké formě metodou FTIR. Obě vrstvy minia s olovnatou bělobou a křída obsahují Iněný olej s proměnlivým zastoupením jednotlivých komponent.





*M0319-6 – lepidlo korunky*  
 – popis a souhrnná interpretace vrstev  
**a** bílé odražené světlo, označení vrstev  
**b** fluorescence v UV

*Tmavě hnědá hmota se zrnky křemene, kalcitu, fragmentů hornin a pravděpodobně železitého pigmentu, minia? a zuhelnatělé hmoty. Pojivo obsahuje směs vosků a přírodních pryskyřic (patrně pocházejících z jehličnatých stromů – zřejmě borovic).*



# průzkumy a restaurování

## Kámen použitý ke zhotovení soch světic jižního průčelí katedrály sv. Petra a Pavla v Brně

Zdeněk Štaffen  
Muzeum Choceň

V souvislosti s restaurováním soch světic, umístěných pod baldachýny jižního průčelí katedrály sv. Petra a Pavla v Brně, byly odebrány horninové vzorky z obou soch a provedeny jejich petrologické rozborů. Identifikovaný materiál, který je tvořen řasovými vápenci, byl do jisté míry překvapením v souvislosti s jeho použitím.

Litotamniové (dříve lithothamniové) vápence jsou doloženy na historických stavbách jižní Moravy převážně jako stavební materiál. Použity byly již na románských objektech (např. Modřice, Komárov), v gotice jsou známy jako materiál nárožních kvádrů staveb (především věží a opěráků). O použití pro sochařské účely panuje dosud názor, že prostor jižní Moravy a jeho lokality s výchozy řasových vápenců neposkytují tuto surovinu v dostatečně mocných vrstvách, které by umožnily výrobu větších soch.

Horninový materiál světic je tak svým použitím možnou výjimkou ve středověkém sochařství regionu. Zjištění odlišné příslušnosti vápencové drti organického původu (biodetritu) v kameni obou soch může být též důkazem předpokládaného rozdílu v časovém období jejich vzniku.

Levá socha svěťice (se srdcem v ruce a zbytky zelené polychromie), dále jen *levá zelená* je vyrobena z biodetritického vápence se zřetelnou převahou úlomků mechovek a horninu je tak možno označit jako mechovkový (bryozoový) vápenec s nevýznamnou příměsí úlomků křemene a hornin pískové velikosti.

Pravá socha svěťice (s jablkem v ruce a zbytky červené polychromie), dále jen *pravá červená*, je na rozdíl od levé zelené sochy vyrobena z typického řasového (dříve litotamniového) vápence s masivní převahou úlomků těchto mořských organismů. Vzhledem ke známé vertikální proměnlivosti v zastoupení organických úlomků (střídání dírkovců, řas a mechovek) ve vrstvách těchto biodetritických vápenců, nemusí však zjištěný rozdíl ve složení hornin soch být důkazem odlišné doby jejich vzniku. Vrstvy vápenců s výrazně zvýšeným podílem úlomků mechovek byly dokumentovány na známé lokalitě Prackého vrchu.

Vedle organického obsahu se hodnocené horniny obou světic liší též zastoupením nekarbonátové složky, tvořené především úlomky křemene, křemenných hornin a živců. Objem těchto středně až hrubě zmi-

tých úlomků nepřesahuje 10 %. Tato složka vápenců je u pravé červené svěťice výrazně bohatší na úlomky draselných živců, čímž se liší od materiálu levé zelené svěťice, kde jsou úlomky živců vzácné. Další odlišností materiálu pravé červené sochy je rovněž zvýšený obsah jílovité příměsi v karbonátovém (vápencovém) kalu, která brání rekrystalizaci kalcitu a tedy následně vyššímu zpevnění horniny (vápence). U levé zelené sochy je proces rekrystalizace karbonátových úlomků výrazně intenzivnější a lze tak předpokládat, že je její kámen pevnější ve srovnání s materiálem pravé červené sochy.

Porovnáním použitého kamene soch světic s řasovými vápenci z okolí Mikulova a některých lomů v Litavském pohoří Dolního Rakouska se zdá, že vápence z tohoto prostoru (tzv. vídeňské pánve) postrádají křemennou písečnou příměs a naopak obsahují (alespoň v posuzovaných vzorcích) vyšší objem schránek dírkovců (foraminifer).

Řasové vápence se na našem území usazovaly v mělkém mořském prostředí v předpolí vrásnicích se Karpat, tzv. karpatské předhlubni. K jejich usazování docházelo v období třetihor (střední miocén – baden). Sedimenty miocénu jsou v okolí Brna velmi rozšířené. Vápence, jichž mohlo být použito k výrobě soch našich světic, by mohly pocházet z některé lokality ve východním či jihovýchodním okolí Brna, kde náleží tzv. lanzendorfské sérii. Jedná se o různě mocné polohy řasových (litotamniových) vápenců, střídajících se s vápnitými pískovci. Nejznámější jsou z lokalit Pracký kopec jižně od obce Prace a z návrší Výhon u Židlochovic. Jejich výchozy jsou však též v okolí Podbřežic, Rašovic, Rousínova, Kroužku a Holubic. Nevelká vzdálenost lokalit, kde bylo možno získat materiál k výrobě světic brněnské katedrály, odpovídá zvyklostem doby jejich vzniku, kdy vzdálenost zdroje od místa stavby byla téměř vždy v řádu několika kilometrů.

Na základě petrologického posouzení horninového materiálu soch obou světic se tak lze domnívat, že použitý kámen pochází z některé lokality řasových vápenců v okolí Brna. Tento závěr poněkud kontrastuje s tradovaným názorem o použití řasových (litotamniových) vápenců především jako stavebního materiálu jižní Moravy. Pokud se podaří lokalizovat původ materiálu světic do okolí Brna, je nutno upravit tuto

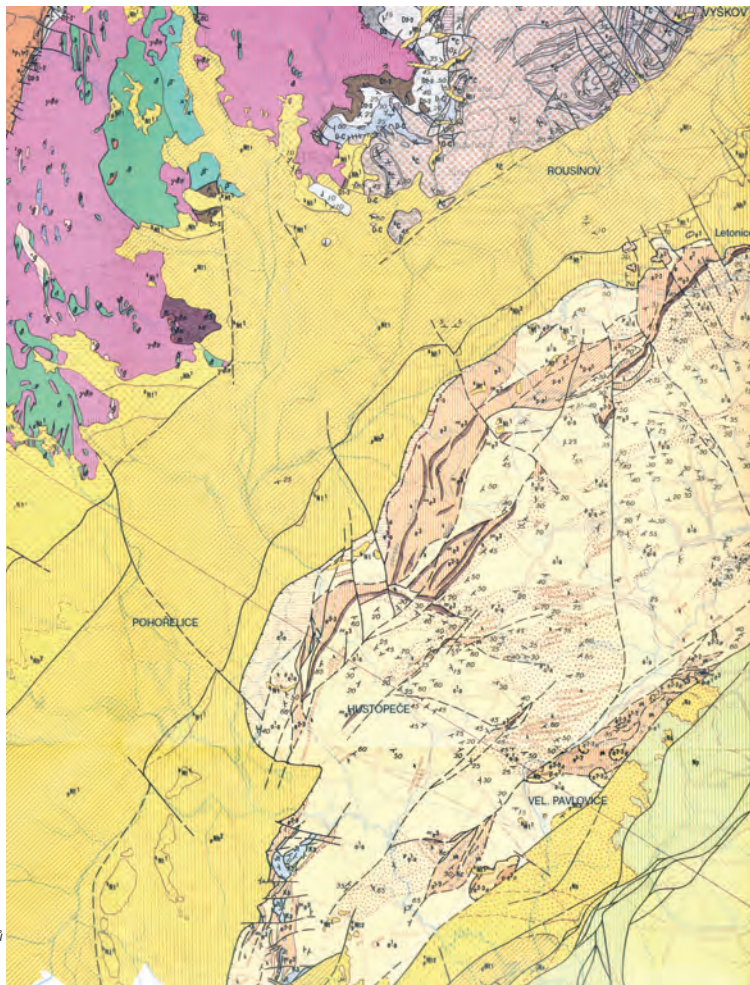
tradiční představu, zdůvodňovanou především nevhodnou vrstevnatostí (blokovitostí) těchto hornin, o další využití ve středověkém sochařství regionu.

Všeobecným problémem však i do budoucna zůstane trvanlivost tohoto materiálu především tam, kde je použit v exteriéru. Jeho primární zpevnění, které je způsobeno karbonátovým (vápencovým – kalcitovým) tmelem v místech dotyku vápenatých úlomků mořských organizmů ve struktuře kamene, je snadno korodováno tzv. kyselým deštěm.

Dochází k uvolnění tmelených součástek kamene a jeho postupnému mechanickému rozpadu. Spolupůsobícím faktorem při destrukci kamene je tvorba minerálu sádrovice, jehož agregáty pronikají spolu s nečistotami do pórového systému kamene. Růstem sádrovice v tomto systému rovněž dochází k mechanickému poškození horniny. Je tak nelehkým úkolem restaurátorů tento, jinak v přírodě běžný proces, alespoň zpomalit a pokusit se tak zachovat památky zhotovené na jižní Moravě z tohoto kamene budoucím generacím.

### Terciér – mezozoikum Karpaty Neogén

- |    |  |  |
|----|--|--|
| 1  |  | levant: Stěrky, podřadné píský   |
| 2  |  | pont: pestré jíly, místy se Stěrky a píský   |
| 3  |  | panon: vápnité jíly, prachové píský, křemité píský, místy lignit   |
| 4  |  | sarmat: Sedé, zelenavé a pestré vápnité píský a jíly   |
| 5  |  | svrchní torton: vápnité jíly a píský, podřadné pískovce a lithotamniové vápence  |
| 6  |  | spodní torton: vápnité jíly a píský, místy lithotamniové vápence   |
| 7  |  | spodní torton: bazální a okrajová klastika; ve Viedeňské pááni polymiktní Stěrky a pestré jíly, v čelní hlubíně lutrštěcké Stěrky a brněnské píský |
| 8  |  | svrchní velvet-karpatská formace: vrstevnaté vápnité jíly a půrouzky pisku   |
| 9  |  | svrchní velvet-karpatská formace: píský a pískovce, podřadné vápnité jíly  |
| 10 |  | helvet s.s.: jemnozmné, podřadnější i hrubozmné píský a jíly   |
| 11 |  | svrchní burdigal: lužické vrstvy – vápnité jílovce, místy s tufty biotických dacitů  |
| 12 |  | spodní miocén (patrně burdigal) nedělený: křemité píský u Chvalovic  |



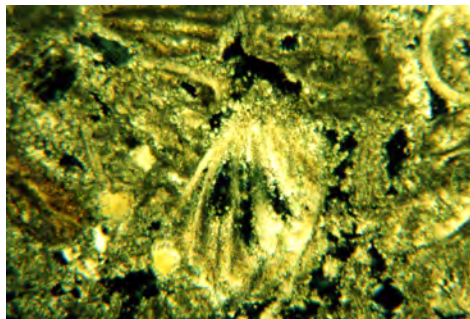
Niže jsou zobrazeny vzorky horniny odebrané z kamenných soch Světic z brněnského Petrova (S1 – levá zelená a S2 – pravá červená) a vzorky horniny odebrané z lomu na území Rakouska určené pro výrobu kopií soch (RH1).

Mikroskopické studium vzorků bylo provedeno polarizačním mikroskopem AMPLIVAL při standardním zvětšení – zde 32x.

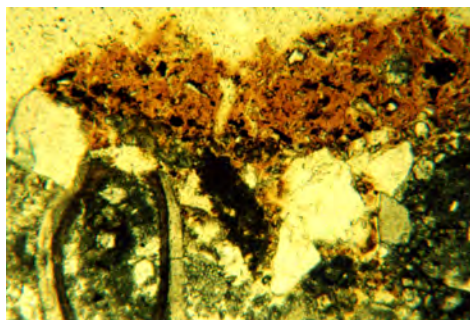
**levá zelená S1**



Vápenec biotrický bryozoový, středně zrnitý  
klastický křemen, biotrit (řasy)

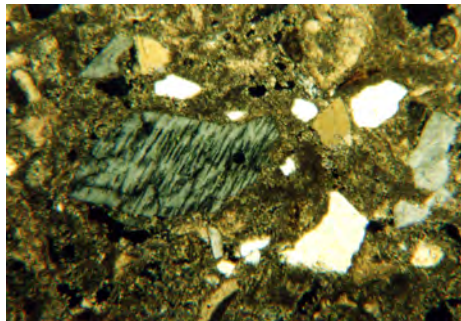


Vápenec biotrický bryozoový, středně zrnitý  
biotrit (mechovky), kalcit – mikrit / sparit

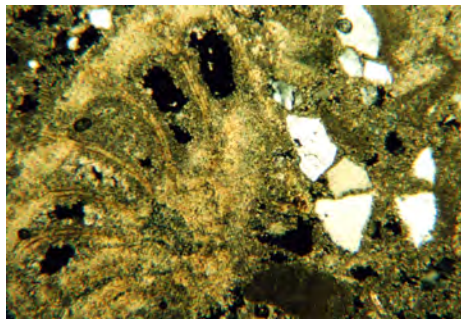


Vápenec biotrický bryozoový, středně zrnitý  
degradace povrchu kamene, limonitizace, povrch. úprava?

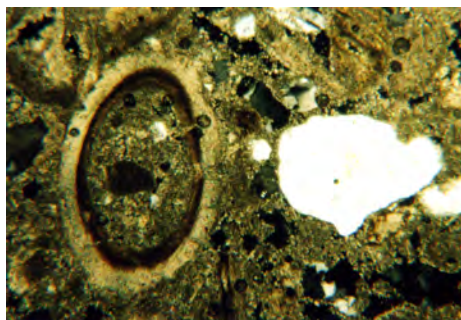
**pravá červená S2**



Vápenec biotrický bryozoový, středně zrnitý  
klastický křemen, klast. živec, biotrit (sparit), zákl. hmota (mikrit)

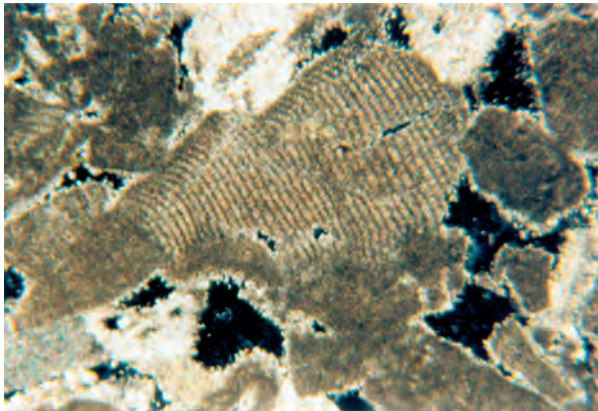


Vápenec biotrický bryozoový, středně zrnitý  
biotrit (mechovky), klastický křemen, zákl. hmota (sparit / mikrit)

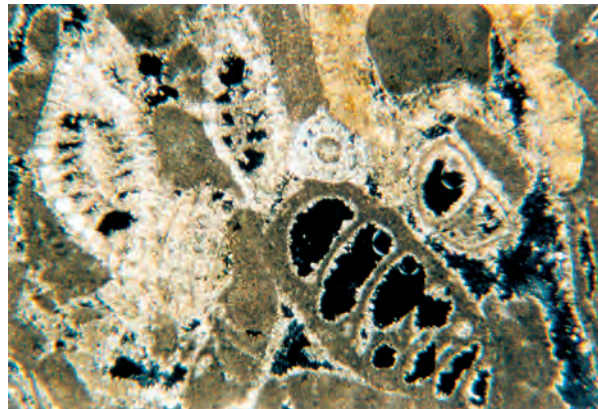


Vápenec biotrický bryozoový, středně zrnitý  
klastický křemen, biotrit (řasy – sparit), zákl. hmota (mikrit)

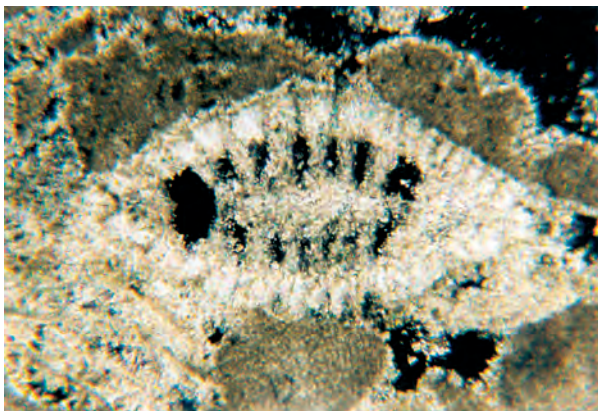
*rakouská hornina RH1*



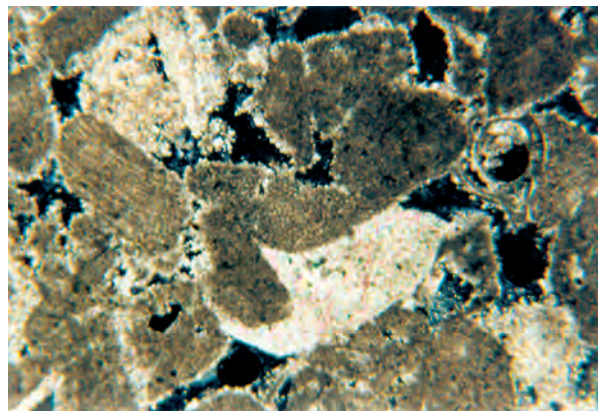
*Vápenec biotritický řasový, hrubě zrnitý  
biotritit – řasy (mikrit), sparit (světlý), póry (černé)*



*Vápenec biotritický řasový, hrubě zrnitý  
biotritit – foram. obsah, vnitřní porozita (intraparticle), póry (černé)*



*Vápenec biotritický řasový, hrubě zrnitý  
biotritit – foram. obsah, vnitřní porozita (intraparticle), terciér*



*Vápenec biotritický řasový, hrubě zrnitý  
tvorba kalcitu (sparitu) v prostoru mezi biotrititem (tmel)*



# průzkumy a restaurování

## CT vyšetření vápencových soch z katedrály v Brně-Petrově

Jiří Lisý

*Klinika zobrazovacích metod FN Motol 2. LF Univerzity Karlovy, Praha*

Počítačová tomografie (CT) umožňuje posoudit strukturu dřevěných soch bez jejich poškození. Sochy z brněnské katedrály jsou však vytvořené z kamene (vápence). Přesto byl CT přístroj Marconi Double Twin použit k prozkoumání jejich struktury. Úvodní topogram, odpovídající rentgenovému snímku sochy (obr.1), umožnil naplánovat vlastní CT vyšetření. Již na tomto topogramu byl patrný kovový hřeb upevňující hlavu soch k jejich krku. Byly patrné i kovové drátky vyztužující korunu soch. Sochy byly dále vyšetřené transverzálními řezy (skeny) širokými 1mm a vzdálenými od sebe 2 cm. Pro lepší rozlišení bylo použito rentgenové záření o vysokém napětí (140 KV) a intenzitě (300 mA). CT skeny byly hodnoceny v CT okně o šířce 1500 HU (Hounsfieldových jednotek) se středem v 1170 HU.

Struktura vápence v oblasti hlav a korun obou soch měla hustotu (denzitu) mezi 1150–1300 HU. Ve struktuře byly ojediněle hyperdenzity kolem 2100 HU, které odpovídaly kokolitům, reziduím schránek korýšů (obr. 2). Koruna obou soch byla vyztužena kovovými drátky a připevněna k hlavě 15–16 cm dlouhými kovovými hřeby (obr.3). V okolí hřebu byla u obou soch oblast nižší denzity (1000–1030 HU), která odpovídala měkčí hmotě tmelu (obr.3). Toto zjištění výrazně napomohlo k rozhodnutí tyto hřeby při restaurování soch odstranit. Jedna ze soch měla přilepený nos (obr. 2). Trup soch byl příliš široký a přehlednost CT řezů byla proto omezena artefakty.

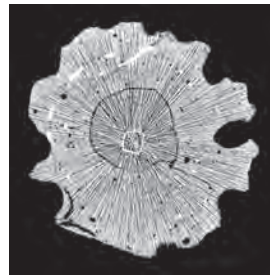
Počítačovou tomografii lze použít nejen k průzkumu soch vyrobených ze dřeva, ale i soch z měkčího kamene (vápenec a pískovec), zvláště pak, pokud vyšetřovaná oblast není příliš mohutná.

### Literatura:

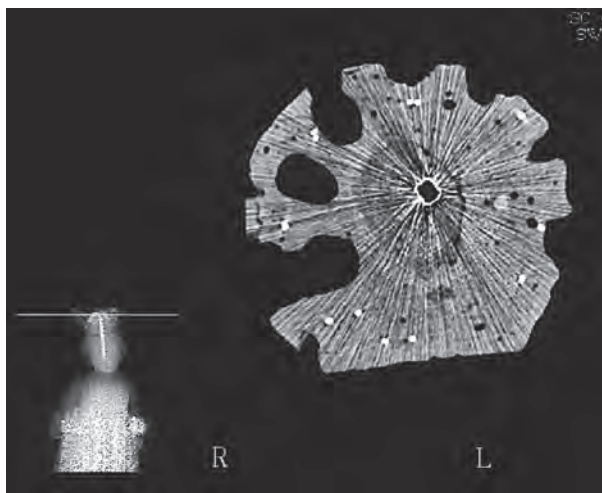
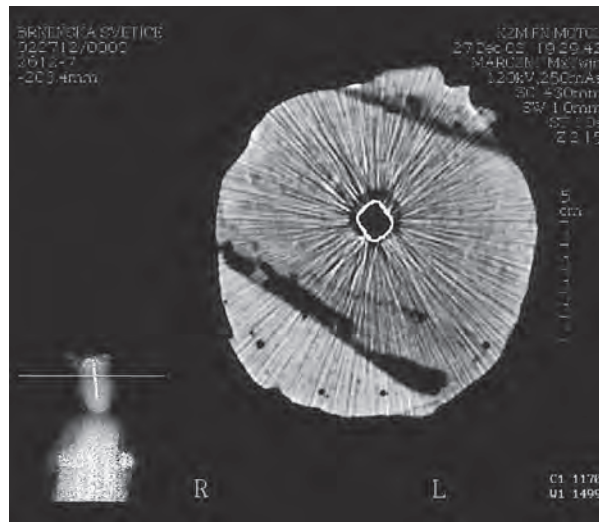
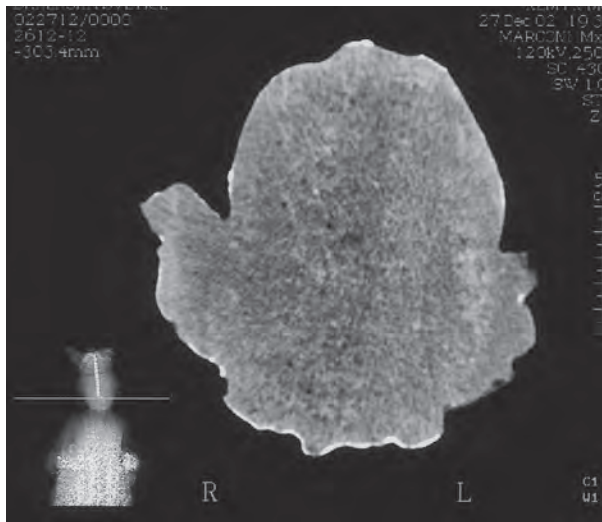
- LISÝ, J. – KUČEROVÁ, I. – TŘEŠTÍKOVÁ, A. – PIPKOVÁ, R. – NEUWIRTH, J.: CT vyšetření středověké dřevěné plastiky z počátku 16. století. *Čes. Radiol.*, 56, 2002, č.1, s.51–54.  
HLOBIL, I. – KNOR, J. – KNOROVÁ, K. – NEJEDLÝ, V. – NOVOTNÝ, J. – PACÁKOVÁ, M.: Rajská madona – průzkum s využitím tomografie. *Zprávy památkové péče*, 57, 1997, č.4, s.114–119.



*CT vyšetření, měkčí výplň kolem plného hřebu upevňujícího korunu k hlavě*



*CT vyšetření, vrstva tmelu v oblasti přilepeného nosu, kovový hřeb upevňující korunu k hlavě, kokolity*



*CT vyšetření, topogram s lokalizací místa snímkování*

# průzkumy a restaurování

## Zhotovení sádrových odlitků soch dvou světic z katedrály sv. Petra a Pavla v Brně

Jiří Líbal ml.

Důležitým způsobem trojrozměrné dokumentace historických památek je jejich odlévání do sádry pomocí sádro-lukoprenových forem. Tento způsob trojrozměrné dokumentace má u nás již historickou tradici.

Největším rizikem dřívějšího způsobu odformování bylo přímé nanášení sádry na povrch originálu při tvorbě klínů. Pro separaci byly používány klasické materiály, které ne vždy v plném rozsahu povrch památky ochránily a do určité míry zkreslily kvalitu obtisku. Až v poslední době, kdy nastal velký rozvoj chemických materiálů pro restaurátorský obor, existují separační materiály a technologie, které památky spolehlivě ochrání.

Průlomem ve formovacích postupech bylo na počátku 70. let využití pružných silikonových směsí (lukoprenů) nanášených jako první formovací vrstva, což v mnohých ohledech zkvalitní a také zjednoduší výrobu formy. Takovéto materiály dokáží obtisknout nejjemnější nerovnosti povrchu originálu, například i životní čáry na lidské dlani. Všeobecně se označují jako sádro-lukoprenové formy.

Gotické sochy dvou světic z katedrály sv. Petra a Pavla v Brně byly zaformovány a byly zhotoveny sádrové odlitky jako dokument stavu, v jakém se nacházely, když byly sejmuty. Důvodem byla trojrozměrná dokumentace výchozího stavu před restaurováním, aby později mohly být porovnány s restaurovanými torzy originálů a sekanými kopiemi s rekonstruovanými částmi a byl zachycen historický vývojový stav soch. Původní povrch byl před formováním převážně pokryt druhotnými cementovými doplňky.

Po sejmutí druhotných vrstev a doplňků byly sochy zaformovány a odlity podruhé. Cílem bylo získání sádrových odlitků neretušovaného stavu originálu jako výchozích modelů pro rekonstrukci, podle kterých byly provedeny kopie v kameni. Odlévání soch očištěných od druhotných vrstev, kde celý často i zrnitý povrch byl již skutečným povrchem vzácného historického a uměleckého originálu, bylo mnohem náročnější než první etapa.

Nejdůležitější zde byla dokonalá ochrana povrchu originálu včetně fragmentů polychromie. Pro maximální netečnost formovací směsi vůči originálu byla zvolena kombinace několika separačních technologií tak, aby formování nezanechalo jedinou stopu přítomnosti cizího materiálu. Na formu byla použita speciální elastická směs na bázi polyuretanu. Na sádrových odlitcích obou soch nebyla provedena žádná retuš, aby se zachoval přesný stav odpovídající originálům před formováním.

Možnost formování bez rizika poškození cenného originálu dává vyhlídku na provedení dokumentování důležitých etap prací, ale také zároveň použití sádrového odlitku jako pracovního modelu při sekání kopie. Přepis kopie už nemusí být z originálu a ten je tak ochráněn od rizika poškození při kamenické i další práci. Se zvyšováním rozsahu poškozování památek v současné době by tento trojrozměrný způsob dokumentace měl být vzhledem k novým technologiím častěji používán. Zachová se tak současný stav originálu pro budoucí generace.

*V průběhu celého procesu ošetřování a restaurování soch byly ve formířské dílně autora tohoto článku zhotoveny odlitky jednotlivých fází pracovních postupů, které zde znovu pro úplnost předkládáme s odkazem na str. 6.*





*Jednou z fází prací prováděných ve formářské dílně bylo zhotovení forem a odlitků obou soch očištěných od všech druhotných doplňků po ukončení restaurování.*



*Zbytky polychromie před započatím prací.*



*Zbytková polychromie ošetřená taveninou  
cyklododekan.*



*Socha s aplikovanou pružnou kaučukovou  
vrstvou.*



*Rozpracovaná forma.*



*Nosná konstrukce přední  
části formy.*



*Částečně zaformovaná záda.*



*Dokončená forma.*



*Zbytková polychromie po sejmutí pružné kaučukové vrstvy.*



*Finální kaširované sádrové skořepiny.*



# průzkumy a restaurování

## Sekání kopií světic z katedrály sv. Petra a Pavla v Brně

David Janouch

Před vlastním převedením rekonstruovaných odlitků (modelů) soch světic do kamene musel být proveden petrografický průzkum originálů. Ten potvrdil domněnku, že sochy jsou vytvořeny z mušlového vápence. Díky předcházejícím pracovním zkušenostem s tímto materiálem byla vytipována lokalita v Rakousku, kde se tento kámen těží. Toto ložisko nedaleko sv. Markéty je využíváno již od dob „Říma“ (Vindobona, Norikum), přes středověk (chrám sv. Štěpána ve Vídni), baroko (Samsonova kašna v Českých Budějovicích) až po 19. století (Lednický zámek). Velké množství soch na jižní Moravě a v jižních Čechách je vytvořeno z rakouského mušlového vápence v kombinaci s místní žulou použitou na sokly.

V lomu sv. Markéty je dnes obtížné vybrat a vytěžit tak jemnozrnný a homogenní kámen, jaký je použit na originálech světic z Petrova. Tento kámen, který v Rakousku nazývají *kalksandstein*, obsahuje zbytky korálů různé zrnitosti a objevují se v něm i kaverny a velké skořápky mušlí svítící perletí. Tyto zajímavé nálezy však sochaře moc netěší.

Z těchto důvodů bylo nutno objednat dva bloky, které by svými rozměry umožňovaly aspoň minimální posun umístění reprodukovanych soch, kdyby se taková vada v kameni objevila.

Hrubší strana bloku byla vždy směřována na zadní část soch a strana s jemnější a homogenní strukturou byla zaměřena tak, aby vyšla na obličej, ruce a detaily draperie celé přední části.

Kámen byl v průběhu prací neustále zvlhčován, aby měl pro zpracování ideální vlastnosti. Při vysychání kámen ztrácí svou sytě okrovou barvu a světlá až k popelavě šedé a slonově bílé barvě. Také znatelně tvrdne a křehne (při poťukání zvoni).

První fází vlastního zhotovení kopií bylo hrubé kubické opracování špicí, v případě odstraňování velkých vrstev práci ulehčovalo předřezání diamantovým kotoučem.

Na opracované bloky byly po vyměření přidělaný základní body pro kříž, které byly umístěny před tím i na modely. Sochy byly do kamene kopírovány metodou tečkování pomocí sochařského strojku, s pohyblivými rameny a pojezdovou jehlou s aretací, který se upevňuje na přenosný kříž. Touto metodou se označený a zaměřený bod na modelu přenáší na kámen, kde tyto body tvoří jakousi prostorovou síť.

Přenášení bodů tzv. sekání nahrubo, neboli asi centimetr nad finální povrch, vytváří již ucelený kompoziční obraz soch v prostoru. Práce byla prováděna tradičními kamenosochařskými metodami – síť bodů byla zhušťována a povrch stahován jemnými zubáčky do přesných tvarů. Poslední fází bylo precizování povrchu ostrými dlatky (jemným poťukem) do finálního provedení. Zde bylo nejproblematictější zpracování povrchu v přechodech mezi tvrdými až sklovitě odlučnými místy a měkčím porézním materiálem.

Po dopracování detailů a podhledů byly odstraněny hlavní body a odvrtny a vyfrézovány vnitřky korun a odřezány stabilizační sokly. Pro přepravu bylo na soše ponecháno „žebro“ jež zesiluje nosnost krku, aby nedošlo v horizontální poloze sochy k odlomení hlavy. Toto žebro se odstraňuje až po adjustaci sochy.

### Postřehy při rekonstrukci podoby soch na odlitcích

Vzhledem k tomu, že jsem se v širším týmu zabýval praktickou částí rekonstrukce modelů sloužících pro převedení soch světic do kamene, bylo nutné se v sochách a jejich stavebnosti zorientovat.

U obou doplňovaných, esovitě prohnutých soch se pracovně používalo rozlišování dle barev polychromie na originálech (na červenou a zelenou). Postupem prací a po konzultacích se modely začaly nazývat podle ikonografického zařazení: sv. Kateřina (zelená) a sv. Barbora (červená).

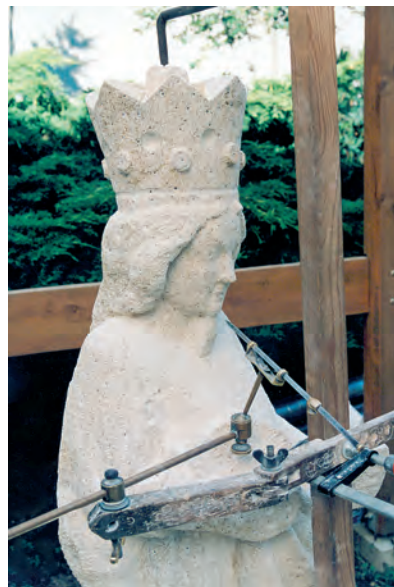
Socha sv. Kateřiny je více vyvedena do prostoru a draperii tvoří jakési vertikální sloupy. U sochy sv. Barbory je vypjaté prohnutí těla v kontrastu s vertikálností draperie, která je však plošnější až reliéfní. U obou soch je stupňovaná vertikálnost trubkovitých záhybů zachovávajících podobu kornoutů redukována příčným vlněním plášťového lemu (ten se ovíví okolo celé přední části soch). Pravá paže u obou světic přidržuje cíp roucha s lemem, tím se tvoří prověšení s diagonálním lmem draperie a ta zde vytváří další pohledovou osu odhmotňující gradující vertikálnost.

Draperie byly z větší části doplňovány na odlitky (modely) očištěných korpusů obou originálních soch. U sochy sv. Kateřiny byla dopl-

něna draperie v rozsahu cca 25%–30%. U sochy sv. Barbory byla doplněna v rozsahu cca 15%–20%. U menších doplňků bylo použito modelovací hmoty zafixované dvěma vrstvami *Covratexu* a struktura byla nanášena slabou vrstvou sádry. Velké chybějící části byly doplněny přímo v sádře, kde byla použita nerezavějící armatura.

Po doplnění draperie se přistoupilo k doplnění rukou a atributů. Směry končetin byly limitovány zachovalými náběhy předloktí za loketním kloubem. Zde bylo místo původního přičepování. Draperie nesla jisté indicie styčných bodů a plošek, kde s největší pravděpodobností přisedaly prsty, atributy a rukávy. To vše dávalo postupně konkrétnější představy o tvaru rukou i atributů. Vodítkem ke stylizaci rukou a atributů byly desítky prostudovaných fotografií. Ruce byly namodelovány na připravenou armaturu v sochařské hlině v několika variantách. Po schválení byly ruce odlity ze sádry a přičepovány. Retuše rukou probíhaly broušením a nanášením přímo v sádře.

Dále byly rekonstruovány vlasy soch, kde doplnění logicky vyplývalo ze zachovaných pramenů vlasů. Na volné ploše po korunách byly zhotoveny nové koruny respektující v podstatě velikost předcházejících doplňků z betonu. Jejich stylizace však byla zjednodušena a zpřesněna, aby více odpovídala době i možnostem převedení do kamene. Koruny byly odlity ze sádry a přičepovány na osu hlavy.







# nástěnná malba

## Nástěnná malba v Bohuslovicích u Kyjova

Maritn Číhalík

Národní památkový ústav, Brno

Při stavebních úpravách během roku 2000 byl na epištolní (pravé) straně presbytáře kostela svatých Filipa a Jakuba v Bohuslavicích u Kyjova objeven zazděný výklenek, rámovaný kamenným ostěním – původní sanktuárium (obr. 1). Průzkum omítkových vrstev pod zazdívkou prokázal téměř intaktně dochovanou nástěnnou malbu s motivem takzvané Malé Kalvárie, tedy ukřížování Krista s Pannou Marií po pravé a postavou svatého Jana Evangelisty po levé straně kříže.

Lineární grafitová malba, zvýrazněná jemně lavírovanými barevnými akcenty bederní roušky Krista a knihy (Písma) v ruce světce, je typickým představitelem kresebného stylu, jenž se v umění uplatňuje od počátku 14. století. Na základě slohových analýz lze vznik bohuslavické malby datovat do druhé čtvrtiny 14. století. Tímto nálezem byla posunuta datace vzniku kostela v Bohuslavicích o několik desetiletí dříve, než uvádí dochované písemné prameny.

Nejnápadnějším prvkem scény Ukřížování je kříž ve tvaru vidlice, symbolizující mystický živý kříž. Tento ikonograficky zajímavý moment se vyskytuje relativně pravidelně ve středověkém malířském i sochařském umění, zejména v oblasti Porýní (kolínský křížifix). Myšlenka, že Vykupitelův kříž je pravým stromem, byla rozpracována v několika tzv. křížových legendách. Svislé břevno bylo totiž středověkou teologií ztotožněno s kmenem stromu života a příčné s jeho větvemi. Biblický životodárný strom, z něhož prýští voda, byl spojen s představou kříže jako stromu, jehož plodem je Spasitel.

Živý kříž v Bohuslavicích představuje díky svému umístění na zadní straně sanktuaria i další eucharistický symbol, kdy krev z Kristových ran je zadržována v kalichu - v reálném kalichu používaném při bohoslužbách. Mystická krev Krista z nástěnné malby se tak přímo stávala vínem a vínem krví.

Po provedení plošného odkryvu malby byl následně zahájen záchranný konzervační a restaurátorský proces (retuše pouze propojily poškozenou černou linku), jehož cílem bylo zajištění barevné vrstvy a uvolnění podkladové omítky, včetně injektáže dutých či vypouklých míst tak, aby nedocházelo k dalším ztrátám originálu. Na počátku restaurá-

torského zásahu byly odebrány vzorky barevných pigmentů k laboratorním analýzám, které prováděla Doc. RNDr. Miroslava Gregerová, CSc. z Katedry mineralogie, petrologie a geochemie na PřF MU v Brně a Ing. Tatjana Bayerová z Litomyšle. Výsledkem jejich práce byla identifikace a určení chemického složení pigmentů. Černá barva tvořící obrysový základ malby je čistý grafit, červená bederní rouška Krista byla vyhodnocena jako červený okr s příměsí uhlíkatého pigmentu s pojivem na bázi bílkovin (obr. 2), zelená na knize sv. Jana Evangelisty je velmi kvalitní a v našich zemích výjimečně doložený pigment chryzokol se zrny malachitu, pojen uhličitánem vápenatým s přidavkem bílkoviny (obr. 3, 4, 5, 6).<sup>1</sup>

Nález nástěnné malby s motivem Malé Kalvárie s vyobrazením mystického kříže je unikátním dokladem výzdoby středověkých sakrálních staveb na Moravě. Svým rozsahem zachování, relativně ranným časovým zařazením, myšlenkovou a symbolistickou hloubkou výrazně překračuje hranice regionu jižní Moravy.

Celá studie viz. Číhalík, Martin: Živý kříž v Bohuslavicích. In: Zprávy státního památkového ústavu v Brně, 6, 2002, s. 50–54.

Poznámka:

<sup>1</sup> Grafit (tuha), krystalická modifikace uhlíku, těžil se v Anglii, Německu a Čechách. Jako psací a kreslicí materiál se používal běžně od nejstarších dob, jako pigment zřídka. Červený okr, hydratované a nehydratované oxidy železa. Běžně používané barvivo. Chryzokol, kryptokrystalický hydratovaný křemičitan měďnatý, jako pigment používán pouze příležitostně. Doposud byl identifikován na egyptských, peruánských a asijských malbách. Viz. Šimůnková, E., Bayerová, T.: Pigmenty. STOP Praha 1999.



*Stav po objevení malby*

*Stav po restaurování*



Ing. Tatjana Bayerová - Ing. Karol Bayer  
Poradenství, průzkum a technologie restaurování památek  
P. Bezručů 90, 570 01 Litomyšl  
tel/fax: 0464-618142, e-mail: bayer@lit.cz

## Nástěnné malby z kostela sv. Filipa a sv. Jakuba v Bohuslavicích.

### Zpráva z průzkumu barevných vrstev.

**Místo:** Bohuslavice, interiér kostela sv. Filipa a sv. Jakuba

**Objekt:** Nástěnné malby

**Zadavatel:** PhDr. Zdeněk Vácha

**Datum odběru:** 8/2001

**Počet odebraných vzorků:** 2

**Zadáni:**

- zhotovení příčných řezů a mikrofotografií
- složení barevných vrstev (identifikace použitých pigmentů)

**Metody průzkumu:**

- optická mikroskopie
  - v odraženém světle
  - v procházejícím světle
- mikroanalýza SEM-EDX (rastrovací elektronový mikroskop s RTG energiodisperzním analyzátozem)
- RTG difrakční analýza\*
- mikrochemické reakce

**Postup:**

Z části odebraných vzorků byly zhotoveny příčné řezy - nábrusy (zalitím do bezbarvé polyesterové pryskyřice *Kreulon*<sup>®</sup>, následným vyrobroušením a vyleštěním).

Z části vzorků byly zhotoveny práškové preparáty (rozdrcením barevné vrstvy a zalitím do syntetické pryskyřice *Cargille Meltmount*<sup>®</sup>, R.I. 1.662).

Barevné vrstvy byly pozorovány a fotografovány v bílém odraženém světle optického mikroskopu, práškové preparáty byly fotografovány v procházejícím polarizovaném světle optického mikroskopu (optický mikroskop *NIKON OPTIPHOT POL 2*, digitální fotozařízení *NIKON COOLPIX 990*).

Na nábrusech bylo provedeno měření prvkového zastoupení v barevné vrstvě pomocí SEM-EDX (rastrovací elektronový mikroskop *PHILIPS ESEM X30* s RTG energiodisperzním analyzátozem fy. *LINK*). Nábrusy byly před vlastním měřením napařeny uhlíkem.

Pigmenty byly dále identifikovány určením morfologických a optických vlastností pigmentů z práškových preparátů v procházejícím světle polarizačního mikroskopu (optický mikroskop *NIKON OPTIPHOT POL 2*).

\* RNDr. Jaromír Ševců, Vězkum s.r.o., Ústav neroztrných surovin, Kutná Hora

U jednoho vzorku byla použita metoda RTG difrakční analýzy z rozpráskovaných vzorků na RTG difraktografu *GON 03*, pracoviště UNS v Kutné Hoře.

Pro stanovení přítomnosti organických pojiv byly použité mikrochemické důkazy:

- důkaz proteinů (důkaz dusíku, důkaz pyrolových derivátů)
- důkaz vysychavých olejů (důkaz na alkalické zmydelnění – pěnový test)
- důkaz polysacharidů

**Souhrn:**

- Na světleokrové omítce je silný podkladový bílý vápenný nátěr, který byl zřejmě nanášen ještě do vlhké omítky.
- Na bílém nátěru jsou naneseny barevné vrstvy - červená a zelená:
- - červená vrstva – pigmentem je červený okr s příměsí černého uhlíkatého pigmentu, pojivo je na bázi bílkoviny
- - zelená vrstva – pigmentem je zelený pigment chryzokol ojedinele se zrní malachitu, pojivem je uhlíkatý vápenatý s velmi malým přídavkem bílkoviny (zelená vrstva byla pravděpodobně nanášena ještě do vlhkého podkladového nátěru)

Výsledky všech analýz a mikrofotografie příčných řezů jsou uvedeny na následujících stránkách.

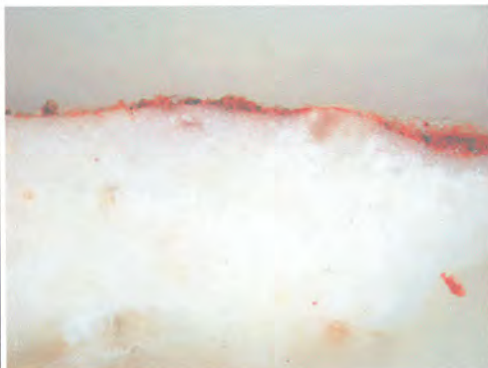
Litomyšl, 25.9.2001

  
Ing. Tatjana Bayerová



### Vzorek červené malby:

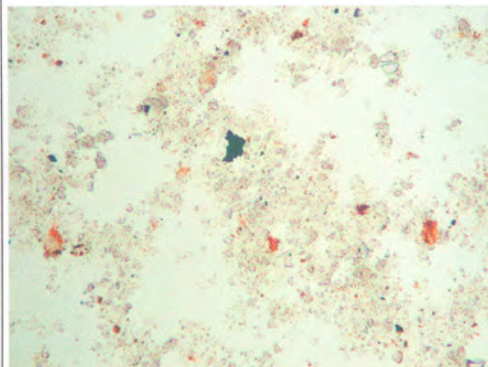
Mikrofoto nábrusu v bílém odraženém světle,  
zvětšení 140x



2- červená vrstva (síla 15-40  $\mu\text{m}$ );  
obsahuje červený okr, příměs  
černého uhlíkatého pigmentu,  
pojivo je na bázi bílkovin\*  
1- bílý vápenný nátěr (síla 250-300  
 $\mu\text{m}$ ); nátěr byl zřejmě nanášen ještě  
do vlhké omítky (dobré propojení  
s omítkou, žádné viditelné rozhraní)  
0- omítka světelokrové barvy

\*- důkazy přítomnosti vysychavých  
olejů a polysacharidů byly negativní,  
oba důkazy přítomnosti bílkovin byly  
silně pozitivní (důkaz dusíku, důkaz  
pyrolových derivátů)

Mikrofoto práškového preparátu v procházejícím,  
lineárně polarizovaném světle, zvětšení 220x



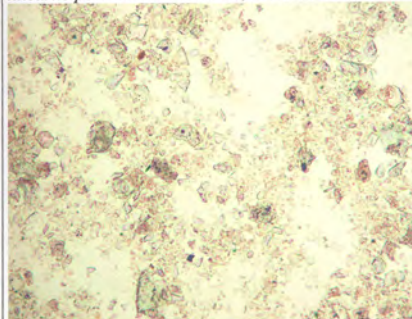


**Vzorek zelené malby:**

Mikrofoto nábrusu v bílém odraženém světle, zvětšení 90x a 180x



Mikrofoto práškového preparátu v procházejícím, lineárně polarizovaném světle, zvětšení 220x



2- zelená vrstva (síla 20-60 μm), nanášena zřejmě ještě do vlhkého podkladu; obsahuje zelený pigment – chryzokol\* s malou příměsí malachitu, pojivem\*\* je uhličitan vápenatý s velmi malým přídavkem bílkovin

1- bílý vápenný nátěr (síla 250-450 μm); nátěr byl zřejmě nanášen ještě do vlhké omítky (dobré propojení s omítkou, žádné viditelné rozhraní)

0- omítka světelokrové barvy

\*\* - důkazy přítomnosti vysychavých olejů a polysacharidů byly negativní, důkaz přítomnosti bílkovin byl pozitivní jen v případě důkazu dusíku, důkaz pyrolových derivátů byl negativní.

(Důkaz dusíku je několikanásobně citlivější než důkaz pyrolových derivátů, je proto zřejmé, že bílkovina byla do vrstvy přidána ve velmi malém množství, které je již pod hranicí stanovitelnosti důkazem pyrolových derivátů).

\* Analýzy zeleného pigmentu:

prvkové zastoupení dle SEM-EDX:

Si, Cu, (Ca) (mikrofoto v režimu odražených elektronů a prvkové rozdělení Cu a Si – viz obr. na následující straně)

RTG difrakční analýza (XRD):

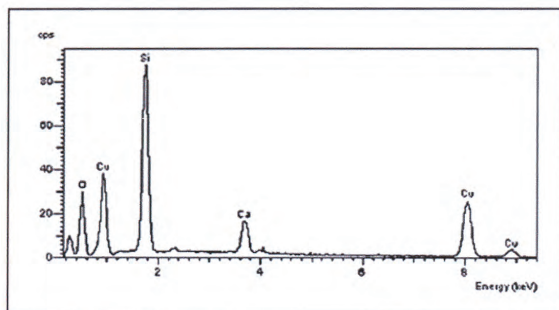
nalezeny minerální fáze: kalcit, malachit, chryzokol (téměř amorfní, s XRD obtížně identifikovatelný)

polarizační mikroskopie:

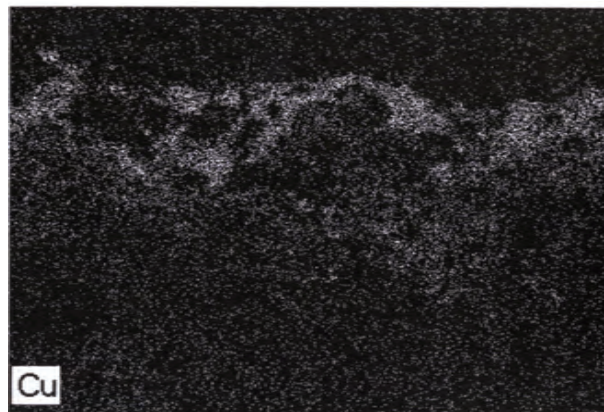
většina zelených částic odpovídá svými optickými a morfologickými vlastnostmi chryzokolu, ojediněle nalezena zrna malachitu

Zelený pigment je hydratovaný křemičitan měďnatý – chryzokol - přibližného složení  $\text{CuSiO}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$  s malou příměsí zrn malachitu  $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$

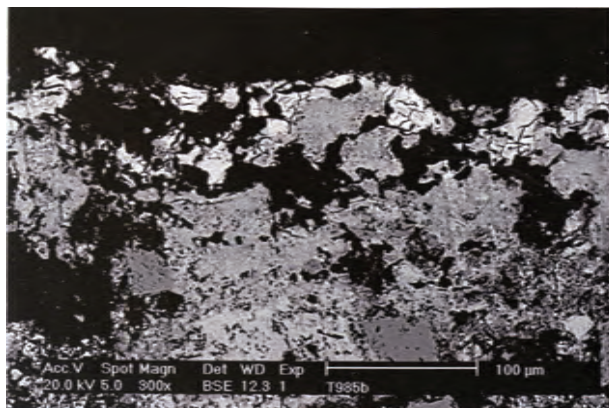
č. 1



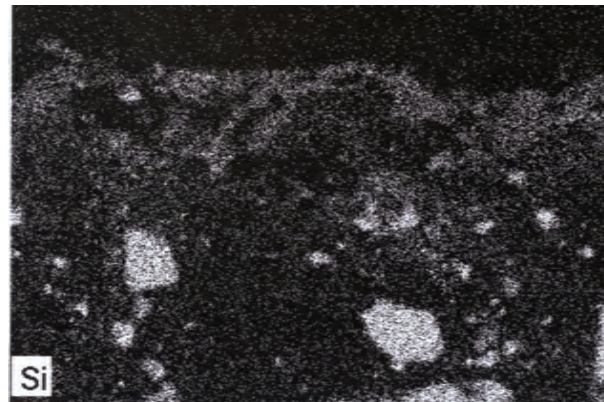
č. 2



č. 3



č. 4



**Analyza průřezu zelené malby pomocí SEM-EDX::**

č. 1: prvkové zastoupení dle SEM-EDX

č. 2: rozdělení mědi

č. 3: mikrofoto v režimu odražených

č. 4: rozdělení křemíku

## summary / ressumée

**Josef Válka**

*Mähren an der Kreuzung der Kulturwege. Die Heiligen aus der Peter- und Paulus-Kathedrale in historischen Zusammenhängen  
Moravia at the crossing of cultural paths. Female saints from Petrov in a historical context*

■ Die „einzigartige“ Entdeckung der zwei Statuen, denen diese Ausstellung und Publikation gewidmet sind, bietet uns die Möglichkeit für einen Blick direkt in das „Gesicht“ der Menschen in der Form, wie sie die Künstler schufen und sie die Menschen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sahen. Das authentische künstlerische Artefakt ist eine seltene Gelegenheit für die direkte Begegnung mit der Vergangenheit und für die Anbahnung eines persönlichen Kontakts mit ihr. In unserem Fall ermöglichte dieses Treffen die einzigartige und komplizierte Arbeit der Restauratoren und die Eruierung der Kunsthistoriker, welche die Datierung der Statuen präzisierten und nun ihren Wert, ihren Sinn und ihre Bedeutung in der Kunstgeschichte und in der Kultur in Mähren und Mitteleuropa zur Zeit des Mittelalters zu untersuchen beginnen. Sie befreiten diese Statuen von ihren Standplätzen, für die sie nicht geschaffen wurden, und sie entfernten die über Jahrhunderte angesammelten Ablagerungen von ihrer Oberfläche. Zutage traten zwei bemerkenswerte Bildhauerwerke aus der Blütezeit des Mittelalters. Sie ermöglichen uns ein Vordringen in die künstlerische und kulturelle Gedankenwelt dieses Zeitalters und des Landes Mähren. Sie führen uns in eine Epoche, in welcher eine der größten Revolutionen der europäischen Zivilisation in Mähren und Mitteleuropa ihren Höhepunkt fand. Während des 13. Jahrhunderts wurde hier die mittelalterliche Besiedlung unserer Länder abgeschlossen und das Siedlungsnetz, das bis heute seinen Bestand hat, konnte sich stabilisieren.

Dieses Siedlungsnetz beinhaltete auch die Gründung von Städten, die mit Stadtmauern befestigt und mit Stadtrecht ausgestattet waren. Brünn (Brno), Olmütz (Olomouc), Znam (Znojmo), Iglau (Jihlava), Troppau (Opava), Ungarisch-Hradisch (Hradiště) und viele Dutzende kleinere Städte und Städtchen profilierten sich zu Zentren des Handels, des Handwerks, der weltlichen Verwaltung, des Gerichtswesens des kirchlichen Lebens und der Bildung, und zur Heimat einer freien Bevölkerung. Die Kirche befreite sich aus der steifen Abhängigkeit von der weltlichen Macht und sie begann ihr eigenes geistliches Leben einhergehend mit der kulturellen Repräsentation. Während des 13. Jahrhunderts kamen zu den bisherigen

fünf Klöstern in Mähren vierzig weitere Klosterkomplexe fast aller Mönchsorden hinzu. Das Bistum in Olmütz mit der Kompetenz für das ganze Land, sein Domkapitel, seine Klöster sowie Pfarrkirchen in den Städten und Klosterkirchen sind zudem die Orte der ersten „Schulen“ und die Orte, an denen die europäische Religiosität und Kultur des auf dem Höhepunkt stehenden Mittelalters heimisch wurden. Die Christianisierung der Bevölkerung fand ihr Ende. Diese Kultur drang in ihren Ritterformen in die Burgen des Adels vor, die ab der Mitte des 13. Jahrhunderts als steinerne Burgfestungen errichtet wurden. Neben den Städten und Klöstern gestalteten die Burgen das architektonische Gesicht der Landschaft. Auch auf den Dörfern begann anstelle der alten Halberdhütten der Bau von untermauerten Holzhäusern, die ein zivilisierteres Leben ermöglichten. Während des 13. Jahrhunderts hielten die mitteleuropäischen Länder Schritt mit der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Entwicklung in Süd- und Westeuropa und sie begannen ihre spezifische Variante herauszubilden. Mähren, das uralte europäische Land, geographisch durch das Stromgebiet des Flusses March (Morava) abgegrenzt, wurde nach der großen Ära von Mojmir s „Großmährischem Reich“ im neunten Jahrhundert Teil des Przemysliden-Staates und gemeinsam mit Böhmen zu dessen Kern mit einem gemeinsamen Herrscher und mit einer Mehrheit der slawischen Bevölkerung über den neuen vorwiegend deutschen Kolonisten. Mit Beginn des 13. Jahrhunderts wurde Mähren als „Markgrafschaft“ mit allen Erfordernissen eines mittelelterlichen Fürstentums in den Przemysliden-Staat eingegliedert: mit der Markgrafendynastie und ihrer Besitzdomäne, mit den Landesbehörden, den Finanzen, dem Heer und mit seinem Wappen. Hier sollte die Nebenlinie der Przemysliden-Dynastie herrschen. Betreffend der Verwaltung wurde das Land in drei „Lehen“ des böhmischen Königs unterteilt: in die Markgrafschaft, das Bistum und später das Troppauer Herzogtum, aber der gemeinsame Name, die Landesidentität und das gemeinsame Landesbewusstsein, zu dessen Träger ab dem 13. Jahrhundert die Landesstände Gemeinde wurde, blieben bewahrt. Die markgräfliche Przemysliden-Linie starb während des 13. Jahrhunderts wiederholt aus, sodass im Land kein ständiger Markgrafenhof als politisches und kulturelles Zentrum des Landes entstehen konnte. In einer gewissen Weise ersetzte den höfischen Brennpunkt des politischen und kulturellen Lebens der Hof der Olmützer Bischöfe, die zugleich „Landesfürsten“ waren und mehrere Male die böhmischen Könige in Mähren vertraten.

Es muss gesagt werden, dass die Entdeckung der im damaligen Europa ertragreichsten Fundstätten der Silberadern in den Regionen Iglau (Jihlava) und Kuttenberg (Kutná Hora) den böhmischen Königen unerwarteten Reichtum brachte. Der Reichtum der böhmischen Länder ermöglichte den letzten Przemysliden die politische Expansion in Richtung Süden bis zur Adria und in Richtung Nordost bis ins Baltikum, sowie die Wahl von Wenzel II. zum polnischen und ungarischen König. Die Böhmisches Krone wurde somit zu einem der mächtigsten Staaten am Rand des Römischen Reiches mit regen diplomatischen, militärischen, aber auch handelsgeschäftlichen und kulturellen Kontakten mit den umliegenden und weiter entfernten Gebieten. Außerdem avancierte sie zu einer der Kreuzungen der europäischen Kultur- und Kunststrassen. Die böhmischen Länder gliederten sich in alle politischen, kulturellen und gedanklichen Strömungen auf dem Höhepunkt des mittelalterlichen Europas ein. Einen Beleg liefern alle erhalten gebliebenen Denkmäler aus dem 13. und 14. Jahrhundert, aber auch unsere Statuen.

Nach dem Aussterben der Przemysliden (1306) und dem dramatischen Kampf ihrer Thronnachfolgekandidaten setzte der „patriotische“ Teil der böhmischen und mährischen Landesgemeinde die Dynastie der Luxemburger auf den böhmischen Thron. Sie führte die Böhmisches Krone im Verlauf des 14. Jahrhunderts zum Gipfel der Macht und der Kulturlüte, und den böhmischen König zum Kaisertitel. Nachdem sich die inneren Streitigkeiten betreffend des Aussterbens der Przemysliden und des Antritts der Luxemburger beruhigt hatten, beteiligten sich die Mährische Aristokratie und die höhere Geistlichkeit an den politischen und militärischen Aktionen des Herrschers, sie übernahmen die Sitten der Ritter und sie schlossen sich den Kriegszügen in den politischen Diensten ihrer Könige an. Diese Kriegszüge führten unter dem Deckmantel der Verbreitung des Christentums auch in das Baltikum. Eine große Rolle spielte hierbei der Deutschritterorden, der zu dieser Zeit Besitz und Einfluss in Mähren erwarb. Die diplomatischen Kontakte und die militärischen Aktionen schufen zudem ein Netz von kulturellen Verflechtungen, in welche zudem die Herkunft unserer Statuen fällt.

Auch der Beginn des Hoflebens und der Hofkultur fällt in Mähren in das 14. Jahrhundert. Nach der Beendigung der Streitigkeiten zwischen König Johann von Luxemburg und dem böhmischen und mährischen Adel wurde sein Führer Heinrich von Lippa mährischer Hauptmann. Mit ihm kam aus seiner ostböhmisches Domäne die Witwe von Wenzel II. und Königin polnisches Herkunft Elisabeth Richsa nach Mähren. Sie gründete in Alt-Brünn (Staré Brno) das Zisterzienserkloster und sie ließ die Kirche Mariä Himmelfahrt im Stil der nordischen Gotik errichten. Sie lebte hier mit Heinrich von Lippa im nicht legitimen Bund und sie hinterließ uns außer der Kirche und dem Kern der Klostergebäude eine einzigartige Sammlung mit illuminierten Handschriften.

König Johann von Luxemburg, ein häufiger Gast am Hof von Elisabeth und seines einstigen Widersachers, erneuerte die mährische Markgrafendynastie. 1334 übergab er die Herrschaft über Mähren, den Markgrafentitel und die Einkommen aus der Markgrafschaft an seinen erstgeborenen Sohn und Erben Karl nach dessen Rückkehr aus Italien. Die alte Königsburg in Brünn auf dem Spielberg (Špilberk) sollte der Sitz des markgräflichen Hofes und Brünn die Hauptstadt der Markgrafschaft werden – neben der zweiten Hauptstadt von Mähren Olmütz, dem Sitz der Bischöfe. Der junge Markgraf nahm die Mährer in seine Dienste auf und führte sie in die große Welt ein. Als Mitregent und designierter Nachfolger von Johann von Luxemburg verbrachte er den Großteil seiner Zeit in dessen Diensten und er war mit ihm auf den europäischen Schlachtfeldern, in diplomatischen Missionen und am Prager Hof unterwegs. Nur für eine kurze Zeit lebte mit ihm auf der Brünnener Burg seine erste Gemahlin Blanka von Valois. Auch Karl nahm mit den Mähren an den Kriegszügen seines Vaters in die baltischen Gebiete teil.

1348 übergab Karl IV., damals schon Kaiser, im Rahmen der großen Reformen, welche dem Staat der Böhmisches Krone die endgültige Form gaben, die Herrschaft über Mähren an seinen Bruder Johann Heinrich. Während der Herrschaft dieses Luxemburgers und seiner streitsüchtigen Söhne (Jodok, Prokop, Johann Sobieslaw) erlebte Mähren die Zeit seiner höchsten Blüte im Mittelalter, hier gingen alle Möglichkeiten der mittelalterlichen Gesellschaft in Erfüllung, und die Gotik auf ihrem Höhepunkt verlieh dem Land eine kulturelle Prägung. Über die Bedeutung Mährens zu dieser Zeit spricht, dass das letzte Mitglied der Luxemburger Dynastie in Mähren Jodok im Jahr 1410 von einem Teil der Kurfürsten zum römischen König gewählt wurde.

Die Einwohnerzahl von Brünn erreichte ihr mittelalterliches Maximum (rund 8000–10 000). Das Gelände der Stadt und die Vorstädte füllten sich mit Kirchen, Klöstern und weltlichen Gebäuden mit reichem Maler- und Bildhauerschmuck, den wir nach den Schicksalsschlägen der Zeit aus vereinzelt Überresten nur erahnen können. Zu ihnen gehören auch unsere Statuen.

Die Fachwelt datiert die Statuen in das zweite Drittel des 14. Jahrhunderts, also schon in die Ära der Luxemburger, genauer gesagt in die Zeit ihrer Anfänge, noch vor die prachtvoll Blüte der gotischen Kunst. Umso kostbarer und für die Kunst und Kultur unseres Landes interessanter sind sie. Die Geschichte hinterlässt uns nach den Menschen und Ereignissen, sowie den Formen des Lebens, Denkens und von der künstlerischen und religiösen Situation nur Spuren, welche die Historiker entschlüsseln und deren Bedeutung und Inhalt sie zu erklären versuchen. Die Kunstwerke geben nicht nur eine Auskunft über den Charakter und die Formen der zeitgenössischen Kunst, sondern sie

sind oftmals der einzige Weg, um in die religiöse Mentalität der Gedankenwelt und die kulturellen Zusammenhänge des Orts ihrer Entstehung oder Platzierung vorzudringen zu können.

Hinsichtlich ihrer Einzigartigkeit und der Zeit, in welche sie heute datiert werden, werden diese Statuen zweifellos ein interessantes Thema für die verschiedenen Fachbereiche der Geschichte nicht nur von Mähren, sondern auch Zentralmähren sein. Die Ausstellung, ihr Katalog und die Konferenz mit begleitender Ausstellung sind der Beginn des zweiten Lebens unserer Statuen. Ohne dass ich den Ergebnissen der weiteren Forschungen vorgreifen möchte, bin ich überzeugt, dass diese Studien die These bestätigen, die mit dem Geschichtsstudium von Mähren in den vergangenen Jahrzehnten durchgesetzt wird: und zwar dass dieses Land eine der interessantesten Kreuzungen der kulturellen und künstlerischen Richtungen sowie Tendenzen in Europa ist. Dass es die Impulse aus den europäischen Brennpunkten des Kulturgeschehens und aus verschiedenen kulturellen Bereichen annahm und dass es sie zu assimilieren und weiterzuentwickeln verstand. Diese Fähigkeit zur Rezeption und Aneignung der Kultur ist eine Tradition, von der wir heute nicht abgehen, sondern die wir weiterentwickeln sollten. Und in diese Tradition gehört diese Ausstellung.

■ The unique „discovery“ of the two sculptures to which this exhibition and publication are dedicated, gives us an opportunity to look directly into the „faces“ of people as depicted by artists and seen by their contemporaries of the first half of the 14<sup>th</sup> century. An authentic artefact gives us a rare opportunity to encounter the past directly and to come into personal contact with it. In our instance, the encounter has taken place thanks to the outstanding and demanding effort of restorers and thanks to art historians' erudition. After dating the sculptures' origin more accurately, they started to examine their value, meaning and place in the history of arts as well as in the culture of medieval Moravia and Central Europe. They freed the sculptures from a non-original location and removed soil that had cumulated on them for hundreds of years. Two remarkable sculptures from the high Middle Ages emerged, which have enabled us to uncover the thinking of the contemporary world of arts and culture in Moravia. They introduced us to an era in Moravia and Central Europe during which one of the greatest revolutions of European civilisation culminated. During the 13<sup>th</sup> century, medieval colonisation of our territory was completed, consolidating into a network of settlements lasting until nowadays.

The settlement network included the founding of towns fortified by ramparts and granted town privileges. Brno, Olomouc, Znojmo, Jihlava, Opava, Hradiště and dozens of smaller towns and townships became centres of trade, crafts, secular authorities, justice, church and study,

as well as homes of free citizens. The church shook off its rigid dependence on secular power and begun to live its own spiritual life accompanied by cultural presentation. During the 13<sup>th</sup> century in Moravia, forty monasteries of almost every monastic order came to being in addition to the existing five. The Olomouc bishopric, in charge of the whole land, with its chapter, monasteries, town parish churches and monastic churches, hosted the first „schools“ and became a gateway letting in and domesticating high-medieval European religiousness and culture. Christianisation of the population was completed. In its knightly forms, this culture penetrated into the castles of the nobility built from mid-13<sup>th</sup> century as stone castle fortresses. Castles, along with towns and monasteries, gave the landscape its architectural forms. Even in villages, wooden and masonry houses began to replace the old dwellings half sunk into the ground. Living in the new dwellings was more civilised than ever. During the 13<sup>th</sup> century, Central European countries caught and managed to keep up with social, political and cultural developments in Southern and Western Europe and began to form a specific variety.

Moravia, an age-old European land, geographically defined by the Morava river basin, became part of the Přemyslides' state after the era of Mojmir's „Great Moravian Empire“ in the 9<sup>th</sup> century. Moravia, together with Bohemia, was the core of the Přemyslides' state, with a common monarch and a majority Slavonic population over new, mostly German, colonists. From the early 13<sup>th</sup> century, Moravia had been integrated into the Přemyslides' state as a „margraviate“ with all the elements of a medieval principality: a margravate dynasty and property domain, provincial authorities, funding and army, and its own coat of arms. A branch of the Přemyslides family was appointed to rule over the land. Administratively, the land was divided into three „feuds“ of the Bohemian king: the margravate, the bishopric and later the Opava duchy, but it preserved one name, a provincial identity and a joint provincial awareness, represented by the provincial estate community from the 13<sup>th</sup> century.

The Přemyslides margrave branch repeatedly died out in the 13<sup>th</sup> century, as a result of which no permanent margrave's court arose in Moravia to form a political and cultural centre. To some extent, the court of the Olomouc bishops served as an alternative centre, as the bishops also played the role of provincial „princes“, and in several instances they even acted on behalf of Bohemian kings in Moravia.

It should be noted that the 13<sup>th</sup> century brought Bohemian kings unexpected wealth when silver ore was discovered near Jihlava and subsequently near Kutná Hora, representing the highest yielding mining sites in Europe at the time. The wealth of Bohemia gave the last Přemyslides a means of political expansion as far as the Adriatic Sea in the south and to the Baltic in the northeast, and Wenceslas II was elected Polish and Hungarian king. The Crown Lands of Bohemia became one

of the most powerful states on the outskirts of the Roman Empire, pursuing vital diplomatic, military, trade and cultural contacts with both surrounding and distant regions alike. The country also became one of the crossroads of European culture and art. Bohemia was integrated into every political, cultural and thought stream of high Middle Ages in Europe. All the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> century monuments preserved to this day evidence this, including our sculptures.

After the Přemyslides died out (1306), a dramatic struggle unfolded between candidates for the throne, in which the “patriotic” part of the Czech and Moravian provincial community promoted the Luxemburg dynasty to the Czech throne, and the Luxemburgs lead the Crown Lands of Bohemia to a peak of power and cultural flowering in the 14<sup>th</sup> century and the Czech king to emperorship. After the internal quarrels accompanying the dying out of the Přemyslides and the onset of the Luxemburgs were settled, the Moravian aristocracy and high clergy became involved in the monarch’s political and military actions; they adopted knightly manners and participated in military campaigns in political service for their kings. These campaigns also took to the Baltic, under the pretext of christianisation. A major role in them was played by the Order of Teutonic Knights, which also obtained property and influence in Moravia at the time. Diplomatic contacts and military operations helped create a network of cultural links under which the origin of our sculptures also falls.

The beginnings of court life and court culture also date back to the 14<sup>th</sup> century. When the disputes between King John of Luxemburg and the Czech and Moravian nobility ceased, the nobility leader Jindřich of Lipé became Moravian marshal. With him Eliška Rejčka, a queen of Polish origin and widowed wife of King Venceslas II, came to Moravia from her East Bohemian domain. She founded a Cistercian convent in Old Brno and commissioned the construction of the Church of the Assumption in Northern Gothic style. She lived here in an illegitimate bond with Jindřich of Lipé. Today, Eliška’s legacy includes the church and core of the convent buildings as well as a unique collection of illuminated manuscripts.

King John of Luxemburg, who often visited the court of Eliška and his former opponent, restored the Moravian margraviate dynasty. In 1334, he transferred rule over Moravia, the margrave title and margraviate revenues, to his eldest son and heir Charles, after Charles returned from Italy. The old royal Špilberk castle in Brno was to become the seat of the margrave’s court with Brno being the capital of the margraviate – next to the second Moravian capital Olomouc, the bishops’ seat. The young margrave hired Moravians in his service and introduced them to the haut-monde. As co-ruler and designated successor of John of Luxemburg, he spent most of his time in John’s service and

accompanied him to Europe’s battlefields, diplomatic missions and Prague Castle. His first wife Blanche of Valois lived with him in Brno Castle for only a short time. Charles also joined the Moravians on his fathers’ campaigns to the Baltic.

In 1348, as part of the great reforms that gave final shape to the Crown Lands of Bohemia, Charles IV, already emperor at the time, transferred rule over Moravia to his brother Jan Jindřich. During the rule of this Luxemburg and his quarrelling sons (Jošt, Prokop, and Jan Soběslav), Moravia experienced an exquisite medieval bloom. Medieval society fully achieved its potential and the high Gothic gave the country its cultural appearance. One of the proofs of Moravia’s importance at the time is the election of Jošt, the last member of the Moravian Luxemburg dynasty, Roman king by a part of the electors in 1410.

The population of Brno reached its medieval peak (about eight to ten thousand). The town precincts and suburbs filled with church, monastery and secular buildings richly decorated with paintings, sculptures and statues, today merely guessed at from isolated remainders that survived the disasters of the past – like our statues.

Experts place the sculptures in the second third of the 14<sup>th</sup> century, i.e. already the Luxemburg period, but at an early stage before the amazing culmination of Gothic art. This makes them an even more precious and attractive event in our country’s art and culture.

History leaves us only traces of evidence on people and events, ways of life, thoughts, art and religious beliefs. Historians decipher them and try to interpret their meaning. Works of art tell stories about the nature and forms of contemporary art; sometimes they are the only way to learn the religious mentality, thoughts and cultural context of their place of origin or location. Given their uniqueness and the period to which they have been dated, the statues will doubtlessly become an interesting subject for various branches of research on the history of Moravia and Central Moravia. The exhibition, its catalogue and the accompanying conference are the beginning of a second life of our sculptures. Without anticipating the results of our further study, it is perhaps reasonable to say that it will confirm one concept that has gained ground in the last few decades in the study of Moravian history, according to which Moravia is one of the most interesting crossroads of culture and art streams and directions in Europe. Receiving impetuses from European centres of culture and various culture regions, Moravia managed to assimilate and develop them. This ability to receive and adopt culture is a tradition we should foster today instead of putting it aside. Our exhibition is an attempt to do so.

## Libor Jan

*Die böhmischen Länder und der Ordensstaat in Preußen zum Ende des 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*  
*The Czech Lands and the Teutonic Order State in Prussia in the late 13<sup>th</sup> and first half of the 14<sup>th</sup> century*

■ Der Deutsche Ritterorden ließ sich auf Grund der Gunst der Przemysliden schon zum Beginn des 13. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren nieder. Przemysl Ottokar II. unterstützte den Orden mit der zweifachen Teilnahme an Kriegszügen nach Preußen, an seinem Hof und am Hofe von Wenzel II. können zahlreiche Würdenträger des Ordens, vornehmlich die Landkomturen der böhmisch-mährischen Baillage, preußische Landmeister und auch Hochmeister angetroffen werden, wobei Konrad von Feuchtwangen 1296 sogar in Prag verstarb. Der Beichtvater von König Wenzel II. war der Ordensgeistliche Bruder Hermann, der Domherr des Domkapitels in Chelm und später (1301/1303–1311) Bischof von Chelm wurde. Im Jahr 1300 schenkte der König auf dessen Fürsprache dem Chelmer Kapitel des Patronatsrecht seiner Kapelle auf dem Spielberg (Špilberk). Erwähnt werden kann auch der Komtur von Řepín und kurzzeitige Landkomtur (1328/1329) Ješek, vermutlich der Sohn von Königin Kunhuta und Závíš von Falkenstein. Er reiste 1329 zusammen mit König Johann von Luxemburg nach Preußen, der als Bundesgenosse des Ordens 1335 und 1345 noch zwei Kriegszüge gegen die Litauer unternahm. Auf den beiden Kriegszügen wurde er von seinem Sohn Karl begleitet, dem späteren Kaiser und König. Dieser besuchte den Ordensstaat in diplomatischer Mission auch im Jahr 1341, wo er Zeuge des Todes von Hochmeister Dietrich von Altenburg wurde. Zu dieser Zeit (1331–1343) fand der Umbau des sogenannten Hochschlosses und der Schlosskirche Sankt Marien auf der Marienburg statt, wo ab 1309 die Hochmeister des Ordens ihren Sitz hatten. Der Nachweis für die Teilnahme des böhmischen Adels an den Kriegszügen nach Preußen und Litauen ist auch in der Wappengalerie, die mit der Legende über den heiligen Georg zusammenhängt, im Palais auf dem Schloss in Neuhaus (Jindřichův Hradec) zu sehen.

■ The Order of Teutonic Knights had settled in the territory of Bohemia and Moravia already in the early 13<sup>th</sup> century, from the favour of the Přemyslides. Přemysl Otakar II gave the order his support by participating in two campaigns in Prussia. Many dignitaries of the order appeared at his court and at the court of Wenceslas II, in particular the provincial commanders of the Bohemian and Moravian bailiwick, Prussian provincial Masters and even the Grand Masters. Konrad von Feuchtwangen even died in Prague in 1296. Frater Hermann, a priest of

the order, was confessor to Wenceslas II. He became canon of the cathedral chapter in Chelm and then (1301/1303 to 1311) Bishop of Chelm. Through his intercession in 1300, the King granted the Chelm chapter the right of patronage of his chapel in Špilberk castle. Ješek is also worth mentioning, the Řepín commander and briefly provincial commander (1328–1329) of the order, probably son of Queen Kunhuta and Závíš of Falkenstein. Závíš travelled to Prussia in 1329 together with King John of Luxemburg who, as an ally of the order, undertook two more campaigns against the Lithuanians in 1335 and 1345. In both he was followed by his son Charles, later Emperor and King. Charles also visited the Teutonic Order State with a diplomatic mission in 1341 and witnessed the death of Grand Master Dietrich von Altenburg. At the time (1331–1343), restoration was underway of the so-called high castle and the Church of Our Lady in Marienburg, which the Grand Masters of the order had made their residence in 1309. Evidence of Czech nobility participation in the raids on Prussia and Lithuania can also be seen in the gallery of heraldry associated with the legend of St. George in the palace of Jindřichův Hradec chateau.

## Ivo Hlobil

*Die zwei Heiligen von der gotischen Peter-und-Pauls-Kathedrale in Brünn*

*Two female saints from the gothic cothedral of St. Peter and St. Paul in Brno*

■ Die spezifische Gruppe der südmährischen Gotik besteht aus den Skulpturen, die in den großen Bauhütten besonders in Vorkloster bei Tischnowitz (Předklášteří u Tišnova), in Brünn (Brno) und Dolní Kounice geschaffen wurden. Sie entstanden als Arbeiten der in Mähren ständig lebenden oder zumindest für eine gewisse Zeit ansässigen Steinmetze – Bildhauer. Die aktuelle Ausstellung zeigt dem Besucher ein nahezu unbekanntes Paar zweier Heiliger aus Stein, die in der mittelalterlichen Hütte der Peterskirche in Brünn gearbeitet wurden. Bis zur heutigen Konservierungsbehandlung standen diese Skulpturen sekundär in den spätgotischen Tabernakeln des südlichen Vorhofs der Brünner Kathedrale. Die beiden Heiligen sind aus unweit von Brünn abgebautem Kalkstein angefertigt. Sie sind als stehende, barhäuptige Jungfrauen mit leicht S-förmiger Haltung dargestellt, bezüglich des Fehlens der ursprünglichen Attribute ist die nähere Ikonografie unbekannt. Die beiden Heiligen tragen kragenlose Mäntel, auf der Brust von einem Band gehalten, oberhalb der Taille von einer Seite auf die andere übereinander gezogen, unten mit einem kompliziert gefaltetem Schürzenmotiv beendet. Das glatte innere Gewand im Hemdschnitt mit rundlichem

ungeschmückten Ausschnitt (Cotte), auf der Brust glatt, ohne Falten, zeigt sich unten mit tiefen, vollen, oberhalb des Sockels mehrfach geknickten Falten. Unter der reich geformten Draperie verschwindet fast die nur leichte Entlastung – bei beiden Statuen – des unbelasteten rechten Beins. Trotz aller Übereinstimmungen stammen diese Statuen offensichtlich von zwei Autoren. Die **Heilige ohne Reif** (Höhe 100 cm) ist stärker mit der großen Form der mitteleuropäischen Skulptur aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verbunden. Die **Heilige mit Reif** (Höhe 102 cm) neigt sich dem hingegen bereits sichtbar der Abstraktion der nachklassischen Bildhauerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu, zu deren Hauptvertreter in den böhmischen Ländern später der Meister der Madonna von Michel wurde. Die beiden Statuen gehörten nach allem zur Gruppe der ähnlichen, allerdings ansonsten nicht erhalten gebliebenen Tabernakelstatuen im Inneren der gotischen Peterskirche. Die Datierung der Heiligen der Peterskirche wird somit direkt mit dem Bau des neuen, bis heute im Mauerwerk verborgenen Presbyteriums der Peterskirche im Stil der nachklassischen Gotik verbunden. Es wurde nach dem am 7. März 1296 mit einer Urkunde des Olmützer Bischofs Dětrich gegründeten Kollegiatkapitels an dieser Kirche errichtet. Das Auftreten des ähnlich verstandenen zylindrischen Rumpfes und des Übermaßes der übereinander gelegten und in den unteren Partien eingeknickten Draperiefalten, wie sie bei den Brüner Heiligen zu sehen sind, erinnert in der tschechischen Kunst an die Darstellung der Äbtissin Kunhuta auf der Titelabbildung des Passionsbuchs aus dem Jahr 1312. Betreffend der stilkritischen Erwägungen über den Termin, vor dem die Heiligen der Peterskirche gefertigt werden konnten, zeigt sich der Hinweis auf die stilfortgeschritteneren Statuen als interessant. Sie sind auch in den Tabernakeln der Halbsäulenvorlagen im Inneren der Kapelle der Jungfrau Maria (zwischen 1331–1344) im Sitz des Deutschritterordens auf der Marienburg (Malbork in Polen) platziert.

■ Sculptures created in large trade fellowships, most remarkably in Předklášteří u Tišnova, Brno and Dolní Kounice, represent a specific group of the South Moravian Gothic. They came into being as works of stonemasons/sculptors settling permanently in Moravia or at least temporarily resident there. The current exhibition presents a pair of almost unknown stone female saints, which were created in the medieval fellowship at the church of St. Peter in Brno. Until the present conservation efforts, the sculptures had been placed in a secondary location in late Gothic tabernacles of the southern narthex of the Brno cathedral. Both female saints are made of limestone exploited not far from Brno. They are standing figures of slightly ogee-shaped bareheaded maidens of unknown iconography, due to the absence of original attributes. Both

saints wear collar-free coats fastened by a tie on the chest, overlapping above the waist and complete with an intricately folded apron motif below. The smooth shirt-like inner coat with a round undecorated neck (cotte), smooth on the chest with no folds, shows deep and full folds at the bottom, bent several times above the pedestal. The slight relaxation of the load-free right leg below the richly formed drape – in both sculptures – almost evades attention. Regardless of so many common features the sculptures seem to be the creations of two different authors. The **female saint without circlet** (100 cm high) seems to be more adherent to the grand form of Central European sculpture of the second half of the 13<sup>th</sup> century, while the **female saint with circlet** (102 cm high) clearly tends to the abstraction of post-Classical sculpture of the first half of the 14<sup>th</sup> century, a style later represented primarily by the Master of the Michelská Madonna in the Czech Lands. Both sculptures seem to have belonged to a set of similar tabernacle sculptures in the interior of the gothic church of St. Peter, the rest of which have not preserved. The Petrov female saints can therefore be dated back to the same period as the new presbytery in the church of St. Peter, a post-Classical Gothic style preserved in the masonry, built after collegiate chapter was founded at the church of St. Peter on March 7, 1296, through a deed by Dětrich, the bishop of Olomouc. A cylindrical trunk with abundance of drape folds similar to those in the Brno female saints can be seen in Czech art in the opening depiction of abbess Kunhuta on the 1312 passionnal. In terms of the style-based consideration of a date before which the Petrov female saints could have been created, it seems interesting to point at sculptures more advanced in their style, which are also situated in verge tabernacles. They can be found inside the chapel of Our Lady (between 1331 and 1344) in the castle of the Teutonic Order in Polish Marienburg.

### Vratislav Nejedlý

*Restaurierung zweier gotischer Heiligenstatuen von der Fassade der Peter-und-Pauls-Kathedrale in Brünn – Ausgangspunkte und Möglichkeiten*

*Restoration of two Gothic female saints' sculptures on the façade of the cathedral church of St. Peter and St. Paul in Brno – situation and options*

■ Der Beitrag beschäftigt sich mit allgemeinen methodischen Problemen, die bei der Restaurierung der beiden Statuen gelöst werden mussten, und mit der Anfertigung ihrer „Kopien“, die an der Fassade der Kathedrale eingesetzt werden. (Detaillierte Informationen über die verwendeten Materialien und die einzelnen Realisierungsschritte bei der



Restaurierung enthalten der Restauratorbericht und die Fotodokumentation.) Die Feststellung, dass es sich um gotische Statuen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts handelt, die zwar recht beschädigt und durch Zementanhaftungen und Farbaufträge formentstellt sind, aber einen hohen Wert besitzen, rief die Notwendigkeit auf den Plan, eine derartige Restaurierungskonzeption zu wählen, welche die gotischen Originale sicherstellt und die architektonische Kompaktheit der Fassade berücksichtigt.

Nach der eingehenden Erwägung der Situation wurde die grundlegende Entscheidung getroffen, dass die Forderung an die Sicherstellung des höchstmöglichen Grades des Schutzes der gotischen Originale zum Basiskriterium erhoben wird. Die Originale wurden von der Fassade abgenommen und im Museum untergebracht („musealisiert“).

Nach der Durchführung der Untersuchungen und der dokumentierenden Abgüsse des Ausgangszustands begann die eigentliche Restaurierung.

Nach der Entfernung der Zementanhaftungen wurden die beiden Statuen wieder ausgeformt und ihre Abgüsse angefertigt. Sie dienten zusammen mit der Kenntnis aller Informationen, die während der Restaurierung gewonnen wurden, als direkte Grundlage für die Modellierungsergänzungen der Rekonstruktion. Dieses Verfahren wurde gewählt, damit das gotische Original so weit wie möglich geschützt wird und um mit den Ergänzungen einfacher arbeiten, sie anpassen und abändern zu können.

Weil die Heiligenstatuen offensichtlich über lange Zeit ein Bestandteil der architektonischen Gesamtheit der Kirchenfassade waren, musste das Problem gelöst werden, auf welche Weise die musealisierten Originale ersetzt werden können. Die Entscheidung fiel auf die Methode des Ersatzes des Originals durch eine Kopie. Der Restaurierungsverlauf zeigte jedoch, dass es sich auf keinen Fall um eine Kopie im wahren Sinne des Wortes handeln darf, bei der das Original durch seinen betreffend der Form, des Aussehens und wenn möglich auch des Materials getreuen Doppelgänger ersetzt werden soll (technologische Kopie). Die „Kopien“ der beiden gotischen Statuen, die an der Fassade angebracht werden sollten, konnten bezüglich der Torsohaftigkeit der erhalten gebliebenen Originale (beispielsweise fehlen die Hände) keine getreuen Kopien sein, die durch das erhalten gebliebene Aussehen der Statuen vermittelt werden. In Anbetracht der Tatsache, dass die beiden Statuen im Rahmen der gestalterischen Lösung der architektonischen Gesamtheit der Fassade eingesetzt werden, die nicht torsohaft, sondern komplex, in sich geschlossen ist, würde die Einsetzung der Kopien der torsohaft erhalten gebliebenen Originale eine Verletzung der ästhetischen Werte dieser Ganzheit bedeuten. Also auch eine Verletzung ihrer Denkmalswerte.

Es war deshalb erforderlich zu beurteilen, welche Eigenschaften die „Kopien“ gegenüber der Gesamtheit haben sollen, und es musste die Tatsache in Erwägung gezogen werden, dass es sich um keine Kopien der gotischen Statuen handelt, sondern um die Interpretation der Formähnlichkeit dieser Statuen im Rahmen der neugotischen Gesamtheit der Fassade. Es handelte sich also um eine methodisch völlig andere Situation, als wenn eine getreue Kopie des gotischen Originals angefertigt würde.

An den Abgüssen der beiden Statuen, die im Zustand nach dem Entfernen der Zementanhaftungen angefertigt wurden, erfolgte deshalb die Rekonstruktion der Formergänzungen. Diese können in mehrere Gruppen eingeteilt werden, wobei der Grad der Kenntnisse über das ursprüngliche Aussehen dieses Details, das ergänzt – rekonstruiert – wird, das Unterscheidungskriterium ist.

Die hypothetische Rekonstruktion, die an den Gipsabgüssen der Originale realisiert wurde, hatte gegenüber der unter Nutzung der ursprünglichen Masse des erhalten gebliebenen Fragments durchgeführten Rekonstruktion gleich mehrere Vorteile. Es kam zur Minimierung der Interpretationsteile der Restaurierung des eigentlichen Originals, es war zudem möglich, der Fülle der restauratorischen, historischen und künstlerischen Probleme auszuweichen, die bei der Arbeit mit dem Original entstehen würden und die nicht immer zufriedenstellend gelöst werden können.

Nach der schwierigen Etappe der Anfertigung der Gipsmodelle konnte das Ausmeißeln der eigentlichen „Kopien“ beginnen. Als Material wurde ein Stein gewählt, und zwar biotritischer Kalkstein, der betreffend seiner Zusammensetzung dem in der petrologischen Untersuchung festgestellten Charakter des Materials der originalen gotischen Statuen am nächsten kommt, das als biotritischer Kalkstein aus Südmähren identifiziert wurde.

Es handelte sich also um keine Kopie des Originals im Sinne dieses Wortes, wie es zum Zeitpunkt der Entstehung des Beitrags verstanden wurde, sondern um eine „Kopie“ der Formähnlichkeit der Statuen aus den Nischen unterhalb der Baldachine des Südvorhofs der Kathedrale. Der Ausgangspunkt war zwar das gotische Original, seine historische Anpassung und Änderung, aber in nicht zu vernachlässigendem Maße auch die zeitgemäße gestalterische Interpretation – die Ergänzung der Ähnlichkeit der Formen.

Die Bedeutung der durchgeführten Restaurierung besteht vornehmlich darin, dass es unter der Bewahrung des Dokumentationswertes zu keiner Verarmung der Architektur der Kathedrale kam. Das gotische Original wurde ohne die Ergänzung der Formen restauriert und nur minimal retuschiert.

Die Restaurierung und der Ersatz der zwei gotischen Statuen vom südlichen Vorhof der Peter-und-Pauls-Kathedrale in Brünn, die innerhalb

der Restaurierung der kompletten Steinhülle der Kathedrale erfolgten, konnten nur Dank der großen Bemühungen des Investors des ganzen Auftrags, der Römisch-katholischen Pfarrgemeinde der Peter-und-Pauls-Kathedrale zu Brünn und des Brünner Bistums, der ausführenden Restauratoren und der Firma, welche die entsprechenden Dienstleistungen sicherstellte, erfolgreich fertiggestellt werden. Bedeutend war auch der Anteil der Experten, die auf die Konzeption der Aktion einen Einfluss ausübten, allen voran Prof. PhDr. Ivo Hlobil CSc.

■ The article deals with the general methodology problems faced during the restoration of both sculptures and during the creation of their „copies“ to be placed on the façade of the cathedral church. (Detailed information on the materials used and the individual restoration steps is contained in the restoration report and photographic documentation.)

The origin of both sculptures dates back to the first half of the 14<sup>th</sup> century. Although heavily damaged and with their shapes distorted by added cement and surface paint, they are still of high value, requiring a restoration approach to be chosen that conserves the Gothic originals while taking into account the architectural integrity of the façade.

After a due consideration, the fundamental decision was made that ensuring the highest possible level of conservation of the Gothic originals would be an underlying imperative of the restoration efforts. The originals were removed from the façade and placed in a museum („musealised“).

The actual restoration began after examinations were completed and casts of the existing sculptures obtained to document their current status.

When cement additions were removed, both sculptures were put into moulds once again and casts made. The casts, along with all the revelations made during the restoration process, served as a straight basis for additions to be made by restorative modelling. It was a procedure chosen to ensure the maximum possible conservation of the Gothic original as well as to make the additions easy to work with, to modify and alter.

Since the sculptures seemed to have been part of the whole façade architecture for a long period, it was necessary to consider as to how the “musealised” originals should be replaced. The winning option was to replace the originals with copies. However, the restoration process revealed that in no instance could copies to all intents and purposes be obtained, i.e. copies truly duplicating the originals in their shape, appearance and, as much as possible, material (technology copy).

Given that the preserved originals were mere torsos (lacking hands for example), the „copies“ of both Gothic sculptures that were to be placed on the façade could not be faithful copies reflecting the preserved appearance of the sculptures. Both sculptures are part of the visual design of the entire façade architecture, which is a complete, self-

contained whole rather than a torso. Installing copies of originals preserved in torso state would therefore compromise the aesthetic value of the whole and hence its value as heritage.

It was therefore necessary to consider what properties the „copies“ should have in relation to the whole, and bear in mind that instead of being copies of Gothic sculptures, this is an interpretation of their shape within the entire neo-Gothic façade. It follows that in terms of methodology this was a completely different case than creating a faithful copy of a Gothic original.

The casts of both sculptures obtained after the removal of the cement additions were provided with restorative modelling additions. These come in several groups depending on the extent to which the original appearance of the detail subject to additions and restoration is known.

There were several advantages to hypothetical reconstruction using the plaster casts of the originals as opposed to reconstruction using the original material of a preserved fragment. It was possible to minimise the interpretation aspect going with the restoration of the actual original and avoid a number of restoration, historic and artistic problems that would have arisen if the original was used and that are sometimes impossible to solve properly.

After the complicated phase of making plaster models was completed, it was time to start carving the actual „copies“. Stone material was chosen for the task – biotretic limestone, the composition of which was closest to the material of the original Gothic sculptures. This was identified through a petrological examination as biotretic limestone from South Moravia.

Quite obviously then, the sculptures made are not copies of the originals in the meaning generally accepted at the time this article was written, but „copies“ of shapes of the sculptures from the niches below the canopies in the southern narthex of the cathedral church. Although the Gothic original stood at the start with its historic modifications and alterations, contemporary visual interpretation, i.e. added shape modelling, played a far from negligible role.

The importance of the completed restoration efforts is mainly in that documentary value has been preserved while avoiding depletion of cathedral church architecture. The Gothic original has been restored without modelling added shapes and retouched only to a minimum extent.

The restoration and replacement of the two Gothic sculptures in the southern narthex of the cathedral church of St. Peter and St. Paul in Brno, carried out as part of the overall restoration of the cathedral church’s stone facing, would never be successfully completed without the special efforts of the project investor, the Roman Catholic Parish at

the Cathedral of St. Peter and St. Paul in Brno and the Brno Bishopric. Also the restorers and the servicing company involved deserve acknowledgement, as well as the specialists who had an impact on project steering, in particular Prof. PhD. Ivo Hlobil, CSc.

**Jan Bradna, Zlatica Dobošová, Jiří Lisý, Zdeněk Štáfen, Jiří Líbal, David Janouch**

*Brünn, gotische Heiligenstatuen von der Peter-und-Pauls-Kathedrale auf dem Petersberg – Beschreibung der Restaurierung*

*Brno, Gothic female saints' sculptures from the Cathedral of St. Peter and St. Paul on Petrov Hill – restoration description*

■ Ein besonderer Auftrag und eine Gelegenheit für die Präsentation der Restauratorbranche bestand in der Restaurierung, teilweisen Rekonstruktion und Anfertigung der Kopien der gotischen Steinstatuen zweier Heiligen. Die Statuen befanden sich an der Südseite der Außenhülle der Peter-und-Pauls-Kathedrale zu Brünn. Allgemein wurde ihre Entstehungszeit irgendwann während des neugotischen Umbaus der Kathedrale angenommen. Den Statuen wurde in der Vergangenheit deshalb keine fachliche Aufmerksamkeit zuteil, weil ihre Oberfläche mit Schichten von Sekundärmaterialien überdeckt war, welche die Statuen deformierten. Sie wurden erst im Rahmen der kompletten Instandsetzung der Kirchenhülle im Jahr 2002 zum Zweck der Restaurierung von ihren Standplätzen heruntergenommen. Prof. PhD. Ivo Hlobil erkannte nach dem Abbau ihren Wert und ihr Alter, das noch während der Arbeiten präzisiert wurde.

Die Höhe der Statuen, die wir zu Arbeitszwecken mit *linke grüne Statue* und *rechte rote Statue* bezeichnen, beträgt 113 und 114 cm. Vor dem Beginn der eigentlichen Arbeiten wurden die Statuen entformt und es wurden dokumentierende Gipsabgüsse ihres Ausgangszustands inklusive aller sekundären Ergänzungen angefertigt. Ferner wurden die Statuen im CT-Tomograph untersucht. Die Untersuchung von Steinstatuen mit diesem Gerät war die überhaupt erste in unserem Land. Die Durchleuchtung brachte viele wichtige Erkenntnisse und Informationen. Es wurden Materialien, Sekundärschichten, Armaturen und Risse unterschieden. Der wertvollste Fund für die folgenden Arbeiten war die Lokalisierung der mächtigen Metallzapfen in den subtilen Köpfen für das Aufsetzen der sekundären Zementkronen.

Die Maleruntersuchung sondierte die Anzahl der neuen Zementanstriche, die Kalkfarbenanstriche, die Farblichkeit der Polychromie mit dem Kreideuntergrund und die kleinen Vergoldungsreste. Die Bildhaueruntersuchung stellte den Stand der Beschädigung der Oberfläche und die sekundären Eingriffe in die Modellierung fest, die

wohl bei der Anbringung durchgeführt wurden, welche der heutigen Platzierung vorausging. Die Maler- und Bildhaueruntersuchungen setzten sich während der Arbeiten fort. Die petrologische Untersuchung bestimmte das Abbaugbiet des verwendeten Muschelkalksteins, aus dem die Statuen gemeißelt wurden. Die Untersuchung bewies, dass die Statuen offensichtlich für die Aufstellung in Innenräumen bestimmt waren, erst später gelangten sie in das Exterieur.

Bei der Abnahme der Sekundärschichten kamen Vibrationsnadeln zum Einsatz, die mit Druckluft in Schwingungen versetzt werden. Die Statuen wurden mit diesem höchst sensiblen mechanischen Verfahren, bei dem der Restaurator die Abnahme genau steuern kann, vorsichtig gereinigt. Zudem wurden die nicht ursprünglichen Ergänzungen der Kronen und Hände entfernt. Schon während des Ablösens wurde die sehr brüchige und beschädigte Oberfläche schrittweise gefestigt und dabei die ursprüngliche Modellierung, vorrangig die Spuren nach der Platzierung und Gestik der originalen Hände, der Attribute und damit der ursprünglichen Ikonographie der Statuen, verfolgt. Leider ließen die gefundenen Spuren keine Schlüsse über die einstige Ikonographie mehr zu. Nach der Entfernung der sekundären Ergänzungen der Hände zeigte sich, dass die Hände nicht zeitgleich mit der Statue angefertigt, und dass sie mit dem gebührenden Attribut in einem gewissen zeitlichen Abstand gemeißelt und angesetzt wurden. Besonders bei der linken grünen Statue ist diese Erkenntnis überzeugend. Die Theorie für ein derartiges Vorgehen bei der Entstehung der Statuen legte Professor Ivo Hlobil vor.

Die beiden Statuen trugen wie bereits gesagt zudem sekundäre Zementkronen. Bei der linken grünen Statue ruhte sie auf einer ebenen Fläche im Grenzbereich der Stirn und der Haare. Die Größe des Schädels ist hier derart unverhältnismäßig breit, dass ihn der Bildhauer niemals als ganzen Kopf gefertigt haben konnte. Er war offensichtlich bereits mit der Absicht des Aufsetzens der Krone oder einer anderen Kopfbedeckung gemeißelt worden. Am besten ist diese Erkenntnis aus dem Profil zu sehen. Der Kopf der zweiten Statue, der rechten roten, ist in den richtigen Abmaßen und Formen anatomisch aufgebaut. Auch wenn dieser Kopf in der Ebene geglättet ist, weist er richtige anatomische Maße auf. Hier ist aber unter der sekundären Ergänzung auf dem Kopf eine in der ebenen Fläche angesetzte Steinplatte mit profiliertem Rand erhalten geblieben. Auf der oberen Fläche sind Schnitte und Bruchfragmente der abgeschnittenen und abgebrochenen oberen Steinmasse ersichtlich.

Nach der Abnahme der Sekundärschichten und Ergänzungen wurde der Torsozustand der Statuen ohne Kronen und Hände erneut abgegossen und von jeder Statue ein Abguss angefertigt. An den Gipsabgüssen erfolgte die plastische Retusche der Oberflächenbeschädigungen und die

Rekonstruktion der fehlenden Teile. Die Kronen wurden durch neue Modelle ersetzt und auf den Köpfen aufgebracht. Die Hände wurden nach den Richtungen der erhalten gebliebenen Unterarme und der bildhauerischen Kompositionsgrundsätze sowie nach der Funktionalität und dem Aufbau der Steinstatuen ergänzt. Die linke grüne Statue erhielt das Attribut der heiligen Katharina, die rechte rote Statue das Attribut der heiligen Barbara. Die Rekonstruktion erfolgte somit im vollen Umfang, denn die nach diesen Modellen gemeißelten Kopien der Statuen sind funktionstüchtig an die Stellen zurückgesetzt worden, an welchen die Originale standen. Der Torsozustand der Statuen wäre für das Exterieur ungeeignet.

Die beiden Originale der Statuen wurden mit bildhauerischer Galerieretusche restauriert. Plastisch wurden nur die Stellen retuschiert oder ergänzt, welche den ästhetischen und künstlerischen Ausdruck der beiden Statuen verletzen. Die Originale erhielten weder Kronen noch Hände. Das Bindemittel des Retschematerials bestand nur aus hochwertigem Kalk. Angemessen zur Bildhauerretusche erfolgte auch die Malerretusche, welche die plastische Modellierung und die gesamte ästhetische und künstlerische Harmonisierung des historischen Originals hervorhob. Das Ziel der Arbeit bestand darin, die wertvollen Kunstwerke bestmöglichst gestalterisch zu restaurieren und ein Höchstmaß an Informationen zu sammeln. Zum Abschluss der Arbeiten soll eine lesbare komplexe Zusammenstellung der Ergebnisse der Restauratorarbeiten geliefert werden. Es handelt sich um den Abguss des Zustands vor dem Restaurieren, das galerierestaurierte Original, die Rekonstruktion der fehlenden Teile am Gipsabguss und die in Naturstein – in Muschelkalkstein gemeißelten Kopien der Statuen. Damit war die bedeutende Restauratorarbeit beendet, zu deren Durchführung wir die Ehre erhielten.

■ The restoration, partial reconstruction and making copies of Gothic stone sculptures of two female saints represented a unique job as well as an opportunity to present the restoration profession.

Situated on the southern side of the outer facing of the Cathedral of St. Peter and St. Paul in Brno, the sculptures were generally dated back to the neo-Gothic remodelling of the cathedral. One of the reasons the sculptures had been omitted until the restoration project, was that layers of secondary materials had been put onto the surface, distorting them. They were removed from their positions for restoration during the second repair of cathedral facing in 2002. After the removal, Prof. PhDr. Ivo Hlobil recognised their value and age, which were further detailed during the work.

The sculptures, given the working names *left green* and *right red* are 113 and 114 cm high, respectively. Before commencement of the works, the sculptures were put into moulds and documentary plaster

casts were made to capture the initial state including any secondary additions. Following that, the sculptures were examined using a CT scanner. It was for the first time in the Czech Republic that CT was used to examine stone sculptures. The examination yielded an array of serious revelations and data. Materials were identified as well as secondary layers, skeletons and cracks. Most valuable for our further efforts was the localisation of massive metal prongs in the subtle heads, installed to support secondary cement crowns.

The paint examination identified a number of additional cement paints, lime paints, colours of polychromy with chalk ground and tiny remnants of gilding. The sculptural examination identified the extent of damage to the surface and secondary interventions in the modelling, probably caused when the sculptures were being placed somewhere preceding the current position. Both the paint and sculptural examinations continued during the work. The petrological examinations identified the quarry where the shelly limestone was extracted in which the sculptures had been carved. The examination revealed that the sculptures had probably been intended for an indoor location before they were exposed to outdoor conditions.

Vibrating needles driven by compressed air were used to remove the secondary layers. The sculptures were gradually cleaned using this highly sensitive mechanical procedure enabling the restorer to remove layers in an accurate and targeted manner. The surreptitious additions to the crowns and hands were also removed. Gradual strengthening of the highly fragile and disturbed surface took place already during the removal process and the original modelling was observed along the way, in particular clues suggesting the positions and gestures of the original hands and attributes, and hence the original iconography of the sculptures as such. Unfortunately, with the clues available the original iconography was impossible to identify. After removing the secondary additions from the hands, it became clear that the hands were not made along with the sculptures. They were carved and set in with the appropriate attribute after some time. This revelation is particularly convincing in the left green sculpture. The theory that the sculptures arose in this manner was formulated by prof. Ivo Hlobil.

As already mentioned, both sculptures had secondary cement crowns. In the left green sculpture, the crown was set in a flat surface in the region where forefront and hair meet. The skull is dimensioned extremely wide here and the rest of the head could never be carved proportionately. It seems to have been carved with the intention of covering it with a crown or some other sort of head cover. This is most remarkable from a side view of the head. The head of the second sculpture, right red, is anatomically built in proper dimensions and shapes. It is anatomically correct even though the flat feature exists

on it as well. Here however, below a secondary addition, a small stone plate with profiled edge preserved, set into the flattened surface on the head. Cuts and breakage fragments are visible on the top surface, as a result of the stone material on the top having been cut away and broken off.

After removing the secondary layers and additions, the torsos were once again put into moulds and casts were made free of crowns and hands. Plastic retouching of surface damage and reconstruction of the missing parts were made to the plaster casts. New crown models were made and attached to the heads. Hands were added following the directions of the preserved forearms while respecting sculptural composition principles as well as the function and structural properties of stone sculptures. The left green sculpture was given the attributes of St. Catherine, the right red sculpture the attribute of St. Barbara. This way the reconstruction was completed in full, because the copies of the sculptures carved after the models are functioning and have been set back to where the originals stood. Sculptures in torso state would not be suitable for the exterior location.

Both originals were restored using sculptural gallery retouching. Plastic retouching or additions were applied solely to places that disturbed the aesthetic and artistic appearance of both sculptures. Neither hands nor crowns were added to the originals. Only high-quality lime was used as glue in the retouching material. Paint retouching was applied proportionately to the sculptural retouching, which made the plastic modelling as well as the overall aesthetic and artistic harmonisation of the historic original more apparent.

The purpose of the whole effort was to achieve the best possible plastic and visual restoration of precious works of art, to gather as much information as possible and to finish by presenting a transparent, self-contained set of results of the restoration work. These are the cast reflecting the pre-restoration state, the gallery-restored original, and reconstruction of the missing parts on the plaster cast as well as the copies of the sculptures carved in natural stone material – shelly limestone. They mark the end of a significant restoration work we had the honour to carry out.

**Martin Čihalík**  
***Wandmalerei***  
***Mural painting***

Bei den Bauarbeiten im Jahr 2000 wurde auf der Epistelseite (rechts) des Presbyteriums der Kirche der heiligen Philippus und Jakob in Bohuslavice bei Kijov eine zugemauerte Nische entdeckt, die mit einer

Steinumrahmung eingefasst war – das einstige Sanktuarium. Die Untersuchung der Putzschichten unter der Einmauerung deckte eine fast intakte Wandmalerei mit dem Motiv des sogenannten Kleinen Kalvarienbergs auf, d.h. die Kreuzigung Christi mit der Jungfrau Maria auf der rechten Seite und dem Apostel Johannes auf der linken Seite des Kreuzes.

Die lineare Grafitmalerei, betont durch die fein lavierten Farbakzente des Lententuchs Christi und des Buches (Heilige Schrift) in der Hand des Heiligen, ist der typische Vertreter des Zeichenstils, der mit dem beginnenden 14. Jahrhundert in der Kunst angewendet wurde. Basierend auf den Stilanalysen kann die Entstehung der Malerei in Bohuslavice in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts datiert werden. Mit diesem Fund konnte die Datierung der Entstehung der Kirche in Bohuslavice um einige Jahrzehnte früher angesetzt werden, als die erhalten gebliebenen schriftlichen Quellen aufführen.

Das auffälligste Element in der Szene der „Kreuzigung“ ist das Kreuz in der Form einer Gabel, welche das mystische lebendige Kreuz symbolisiert. Dieses ikonografisch interessante Moment tritt relativ regelmäßig in der mittelalterlichen Mal- und Bildhauerkunst, besonders im Rheinland (Kölner Kreuzifix) auf. Der Gedanke, dass das Kreuz des Erlösers ein richtiger Baum ist, wurde in mehreren sogenannten Kreuzlegenden erörtert. Die mittelalterliche Theologie setzte den senkrechten Balken dem Stamm des Lebensbaumes und die Querbalken seinen Ästen gleich. Der biblische lebensspendende Baum, aus dem Wasser hervorsprudelt, war mit der Vorstellung vom Kreuz als Baum verbunden, dessen Frucht der Erlöser ist.

Das lebendige Kreuz in Bohuslavice stellt aufgrund seiner Platzierung an der Rückseite des Sanktuariums auch ein weiteres eucharistisches Symbol dar, wobei das Blut aus den Wunden Christi in einem Kelch aufgefangen wird – in dem realen Kelch, der bei Gottesdiensten verwendet wird. Das mystische Blut Christi aus der Wandmalerei wurde somit direkt zu Wein und der Wein zu Blut.

Auf die flächenmäßige Aufdeckung der Malerei folgte der Konservierungs- und Restaurationsprozess (die Retuschen verbanden nur die beschädigte schwarze Linie), dessen Ziel in der Fixierung der Farbschicht und des gelockerten Unterputzes, eingeschlossen der Injektierung der hohlen oder ausgebauchten Stellen in der Form bestand, damit weitere Verluste des Originals ausgeschlossen werden. Zum Beginn der Restaurierungsarbeiten wurden Proben der Farbpigmente zum Zwecke von Laboranalysen entnommen, die Frau Doz. RNDr. Miroslava Gregerová CSc. vom Lehrstuhl für Mineralogie, Petrologie und Geochemie der Naturwissenschaftlichen Fakultät an der Masaryk-Universität und Frau Ing. Tatjana Bayerová aus Litomyšl durchführten. Das Ergebnis ihrer Arbeit bestand in der Identifizierung und Bestimmung

der chemischen Zusammensetzung der Pigmente. Die schwarze Farbe, welche die Umrisse der Malerei bildet, ist reines Grafit, das Rot des Lententuches Christi wurde als roter Ocker mit Beimischung eines kohlenstoffhaltigen Pigments mit einem Bindemittel auf Eiweißbasis bewertet (Bild 2), das Grün auf dem Buch des Apostel Johannes ist das sehr hochwertige und in unseren Ländern ausnahmsweise nachgewiesene Pigment Chryskol mit Malachitkörnern, verbunden mit kohlensaurem Kalk unter Zugabe von Eiweiß.

Der Fund der Wandmalerei mit dem Motiv des Kleinen Kalvarienbergs und der Darstellung des mystischen Kreuzes ist ein einmaliger Beleg für die Ausschmückung mittelalterlicher Sakralbauten in Mähren. Mit ihrem Grad der Erhaltung, der relativ frühzeitlichen Zuordnung, der gedanklichen und symbolischen Tiefe überschreitet sie bei weitem die Grenze der Region Südmähren.

Hinweis des Autors: Komplette Studie siehe ČÍHALÍK, Martin: *Živý kříž v Bohuslavicích (Lebendiges Kreuz in Bohuslavice)*. In: Zprávy státního památkového ústavu v Brně, 6, 2002, S. 50–54.

During reconstruction in 2000 a walled-in alcove framed by a stone jamb was uncovered on the epistle (right) side of the presbytery of St. Philip and St. Jacob's Church in Bohuslavice u Kyjova. It is the original sanctuary of the church. A survey of plaster layers under the walling has revealed an almost intact mural painting with the so-called Small Calvary scene, i.e. the crucifixion of Christ, with Our Lady on the right and St John The Baptist on the left side of the cross.

The linear graphite painting emphasised by the gently washed colour accents of Christ's waistcloth and the Book (the Scriptures) in the Saint's hand, is a typical example of a drawing style gaining ground in the arts from the early 14<sup>th</sup> century. Based on stylistic analyses, the Bohuslavice painting can be dated back to the first quarter of the 14<sup>th</sup> century. The find has placed the founding of the Bohuslavice church several decades before the dates given in the oldest preserved written texts.

As a most significant element, the Crucifixion scene contains a fork-shaped cross symbolising the mystical Living Cross. This is an interesting feature for iconography, which appears rather regularly in medieval painting and sculpture, in particular as far as the Rhine region is concerned (the Cologne Rood). The idea that the Saviour's cross is

a genuine tree has been detailed in several rood legends. In medieval theology, the vertical beam was associated with the trunk of the tree of life and the horizontal beam with the tree's branches. The biblical life-giving tree from which water is pouring was associated with the idea of the cross as a tree, with the Saviour being its fruit.

By being placed in the back of the sanctuary, the Living Cross in Bohuslavice represents yet another Eucharistic symbol – the blood from Christ's wounds is caught in a cup – the real cup used in worship. Christ's mystical blood in the mural painting thus became wine and the wine became blood.

After uncovering the painting in full, a rescue conservation and restoration process commenced (with retouching being applied only to restore black lines where they had deteriorated), with the aim of securing the colour layer and the loose ground plaster, including grouting to consolidate hollow or bulging places and to avoid further losses of the original. At the beginning of the restoration, samples of colour pigments were taken for laboratory analyses carried out by Doc. RNDr. Miroslava Gregerová, CSc. from the Department of Mineralogy, Petrology, and Geochemistry of the Faculty of Science of the Masaryk University in Brno and Ing. Tatjana Bayerová from Litomyšl. Their work resulted in an identification of the pigments and the determining of their chemical composition. The black colour making the basic contour of the painting is pure graphite, the red in Christ's waistcloth was identified as red ochre with a tinge of carbonaceous pigment and binding protein; the green on the book held by St. John The Baptist is a pigment of high-quality, rarely documented in our territory – chrysocola, with grains of malachite, and with calcium carbonate with added protein.

The mural painting with the Small Calvary scene depicting the mystical rood is a unique find evidencing the decorating of medieval church architecture in Moravia. It reaches far beyond the South Moravian region by the extent of preservation, relatively early dating and the depth of its concept and symbolism.

Author's note: For the whole paper please refer to ČÍHALÍK, Martin: *Živý kříž v Bohuslavicích (The Living Cross in Bohuslavice)*. In: Zprávy státního památkového ústavu v Brně (Reports of the National Institute for the Protection and Conservation of Monuments and Sites), 6, 2002, pp. 50–54.

## PUBLIKACE

**Vinohradnické stavby na Moravě****Viticultural Buildings of Moravia***Text: Jitka Matuszková, Věra Kovářů**Editor: Jitka Matuszková**Odpovědná redaktorka: Kateřina Dubská**Překlad: Eva Žalmanová**Grafická úprava: Martin Dubský**Vydáno společně s nakladatelstvím ERA.**300 stran, 400 Kč**ISBN 80-7366-001-6**Přetiskujeme článek Jana Pešty – Lidové noviny, 5. 2. 2005*

Brněnské nakladatelství ERA představilo ve spolupráci s Národním památkovým ústavem, brněnským pracovištěm, pozoruhodnou publikaci zaměřenou na vinohradnické stavby v jihomoravském regionu. Navazuje tím na edici Průvodce architekturou, věnovanou méně známým typům stavebních památek. Kniha je komponována jako dvojjazyčná, českoanglická.

Publikace je rozdělena do dvou hlavních oddílů. V prvním oddílu (Tradiční vinařství na Moravě) autorky čtenáři předkládají stručný, ale po obsahové stránce velmi hutný přehled problematiky vinařství od historie pěstování vína až po zvyky spojené s vinohradnictvím. Nejobsažnější je přehled typologie vinohradnických staveb (sklepů, lisoven apod.), který navazuje na starší práce především V. Frolce, O. Máčela a dalších autorů. Nechybí ani kapitola věnovaná problematice památkové ochrany tohoto specifického druhu staveb.

Obsahovým těžištěm knihy je druhý oddíl, ve kterém autorky čtenáři provádějí po jednotlivých vinařských oblastech Moravy. V rámci každé oblasti jsou jednotlivé kapitoly věnovány vybraným vinařským obcím. Kromě stručných informací o historii lokality a charakteru viničních tratí zde čtenář nalezne také zasvěcený popis vlastních vinohradnických staveb.

Kniha již na první pohled zaujme velmi obsažnou obrazovou dokumentací. Téměř každá lokalita je dokumentována alespoň jedním obrázkem. Kromě fotografií současného stavu interiérů i exteriérů staveb či jejich detailů jsou u nejvýznamnějších lokalit zastoupeny také starší



fotografie, historická vyobrazení či reprodukce map stabilního katastru z první třetiny 19. století. Pro zasvěcenější odbornou veřejnost má nesporný význam také plánovaná dokumentace vybraných staveb a v neposlední řadě i mapy památkových rezervací se soubory vinohradnických staveb. Lze jen litovat, že do knihy nebyl zařazen také plán památkové rezervace Pavlov a památkové zóny Šatov.

Osobnosti obou autorek, patřících mezi naše přední znalce jihomoravské lidové architektury, jsou samy o sobě zárukou precizního a velmi zasvěceného zpracování publikace. Ta při své vysoké informativní hodnotě neztrácí na čtivosti a přitažlivosti ani pro méně zasvěceného čtenáře, což u podobně zaměřených publikací rozhodně není běžné. Proto by jistě bylo malicherné vytýkat knize několik málo chyb, které lze připsat na vrub tiskařským šotkům.

Přesto nelze jednu připomínku vynechat. Kniha není vybavena místopisným rejstříkem, ani jednotlivé regiony nejsou nijak graficky odlišeny. Absence rejstříku bohužel značně omezuje přehlednost publikace a komplikuje její praktické využití. Tato „kosmetická“ vada ovšem ve své podstatě nesnižuje přínos a celkovou kvalitu publikace.

## Hrady a zámky

nástěnný kalendář na rok 2005

Vydáno ve spolupráci s Best Western Hotel International Brno

Fotografie: Lubomír Čech, Zdeněk Náplava, Martin Vybíral (Slavkov),  
Jana Lorencová

Grafický design: Ideal studio Brno  
neprodejný



## Památková péče na Moravě

### Monumentorum Moraviae Tutela

Hrady a zámky 8/2004

(resumé v angličtině a němčině)

Petr Kroupa – editor

156 s., brož., 300 Kč

ISBN 80-86752-29-1 ISSN 1214-5327

Časopis brněnského pracoviště Národního památkového ústavu zaměřený na hrady a zámky. Studie se věnují teoretickým aspektům funkce šlechtických sídel, průzkumům prováděným na místě, výsledkům archivních výzkumů, metodickým závěrům, bádání v depozitářích atp.

## RECENZE

### Lednice na Moravě

#### Zámecký palmový skleník (sborník)

Chateau Palm House (conference proceedings)

vydal Státní památkový ústav v Brně v roce 2002

knihla + CD rom

218 stran

ISBN 80-85032-90-2

350 Kč

Dovolujeme si se souhlasem vydavatele časopisu *Historic Gardens Review*, vydávaného v Londýně, přetisknout recenzi zveřejněnou ve 14. čísle z ledna 2005. Tato recenze se týká knihy, kterou jsme vydali dvoujazyčně v roce 2002 jako sborník ze semináře věnovaného památkové obnově zámeckého palmového skleníku v Lednici na Moravě:

### POUČENÍ Z JEDNÉ LOKALITY

#### Chateau Palm House (conference proceedings)

#### Zámecký palmový skleník (sborník z konference)

Neočekávaným a velmi cenným příspěvkem k ochraně památek je sborník z odborné konference konané v roce 2002 v České republice, která byla uspořádána u příležitosti rekonstrukce zámeckého palmového skleníku v Lednici na Moravě. Upřímně řečeno, z této konference by se měl poučit každý organizátor konferencí, který byl až dosud se svou prací spokojen.

Běžný čtenář by se mohl mylně domnívat, že kniha vydaná v České republice bude zajímat pouze Čechy, a mnozí z nás pravděpodobně přehlédnou tento sborník, neboť jej budou považovat za příliš úzce zaměřený.

Skutečnost je právě opačná. Popisem historického vývoje skleníku, stejně jako jiných skleníků podobného typu, a také technických aspektů rekonstrukce lednického objektu podali účastníci této konference informace použitelné pro studium a ochranu památek podobného typu jak v České republice, tak ve Velké Británii nebo kterékoli jiné zemi. Chvályhodná snaha, se kterou autoři přeložili všechny česky psané příspěvky do angličtiny, jistě stála za to.

Jedinou podstatnou nevýhodou této publikace je, že kromě fotografie na titulním listu je celá černobílá a tudíž příliš nelahodí oku čtenáře. Vydavatelé si však tohoto nedostatku byli plně vědomi a proto společně s knihou vydali CD se všemi fotografiemi v barvách. Vzhledem k tomu, že rozpočet podobných akcí je téměř vždy napjatý, mohli by se z tohoto jednoduchého triku poučit mnozí další vydavatelé.

*Linden Groves*

(Pozn. red.: Podrobněji o knize píšeme v našem časopise v čísle 6/2002 (str. 139–140); tehdy vycházel pod názvem Zprávy Státního památkového ústavu v Brně.)



## VÝSTAVY

### Galerie Sklepení

*Otevření nové galerie v budově brněnského územního odborného pracoviště Národního památkového ústavu*

V období adventu se veřejnosti otevřely v sídle Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Brně nové výstavní prostory. V nedávné době zrekonstruovaná budova na nám. Svobody 8 se tak stala místem nové tradice, která v historii brněnského památkového ústavu nemá obdobu. Podle záměru brněnského pracoviště se tyto nepříliš velké suterénní místnosti mají stát místem, kde budou reprizovány výstavy vytvořené na objektech v jeho působnosti, zejména některá z výstav připravených na zámku ve Vranově nad Dyjí, ale kde budou konány i výstavy připravené přímo na ústavu a prezentující výsledky práce v oblasti památkové péče, případně další akce odborného a společenského charakteru.

Zahajovací výstava *Stalo se o Vánocích* vznikla spojením obou těchto záměrů. Byla tedy vytvořena přímo pro tento účel, inspirací však byly i vánoční akce, které se již několik let na řadě objektů koncem roku konají.

Hojně navštívená vernisáž i další průběh výstavy ukázaly, že návštěvníci oceňují intimní charakter prostředí i snahu o poskytnutí odborných informací. Tato skutečnost vynikla také proto, že výstava se stala kontrastem k ryze materiálnímu předvánočnímu shonu na náměstí Svobody, odkud návštěvníci na výstavu přicházejí.

*Eva Dvořáková*



### Stalo se o Vánocích

*Vánoce očima našich předků – jejich duchovní a hmotná podstata  
1. prosince 2004 – 6. ledna 2005*

*Galerie Sklepení, Brno – nám. Svobody 8*

*Námět a libreto: Veronika Selucká*

*Výtvarné a architektonické řešení: Vladimír Tesárek, Jarmila Marvanová*

Vánoční výstava „Stalo se o Vánocích“ zahájila výstavní činnost Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Brně v prostorách nové galerie Sklepení na náměstí Svobody.

Volba tématu a náplň výstavy byla ovlivněna samotným místem konání, tzn. těsnou blízkostí trhů nabízejících vánoční svátky v „instantní podobě.“ Chtěli jsme i sami sobě připomenout, co je vlastně předmětem vánočních oslav, co se kdysi „stalo o Vánocích“.

Vánoce jsou křesťanskými svátky, oslavujícími narození Ježíše Krista, o němž vypráví evangelia sv. Lukáše a sv. Matouše, inspirační zdroje umělců již více než dva tisíce let. Na výstavě byla vyprávění Nového zákona ilustrována především prostřednictvím maleb a grafik s tématem „Narození Páně“, „Klanění pastýřů“ (L 2,1-20) a „Klanění tří králů“ (Mt 2,1-12). Protiváhou k duchovním záležitostem byla řada atributů hmotného povahy, jimž dominuje prostřený stůl, dárky a nazdobený stromek. Tyto dnes neodmyslitelné rekvizity vánočních svátků však vznikly sekundárně, aby pomohly přiblížit význam vánočního tajemství; společná večere, hojnost pokrmů jako paralela k duchovním hodům, dárky jako symbol faktu, že lidstvo získalo v Ježíši Kristu největší dar a strom jako symbol věčnosti. Zplanění a zpovrchnění vánočních svátků není záležitostí až současné doby; v deníkovém zápisu arcivévodky Jana z roku 1823, uvedeném na výstavě, je patrná hluboká melancholie, vyplývající z konfrontace vzpomínek z dětství a reality.<sup>1</sup>

Prostory galerie umožnily schématicky od sebe oddělit duchovní a hmotnou složku Vánoc, a zároveň nastínit stav nejbližší skutečnosti, tedy jakýsi „koktejl“, připravený z obou komponentů. Většina exponátů a pocházela ze sbírek SZ Buchlovice, SZ Jaroměřice nad Rokytnou, SZ Lednice, SZ Lysice (kmenový fond a svoz Lomnice a Bauerova Rampa), SZ Milotice, SZ Náměšř nad Oslavou (kmenový fond a svoz Buchlovice), SZ Rájec nad Svitavou, SZ Vizovice (kmenový fond a svoz Přílepy) a SZ Vranov nad Dyjí (svoz Lešná).<sup>2</sup> Dále byly vystaveny reprodukce grafických listů z buchlovické zámecké sbírky.<sup>3</sup>

Na závěr uvedu dvě zajímavá zjištění. Při výběru exponátů pro vánoční výstavu se podařilo ke dvěma autorsky blíže neurčeným exponátům najít jejich předlohy.

V depozitáři SZ Vranov nad Dyjí v rámci svozu Lešná se nachází malba na plechu představující „Klanění pastýřů“, která byla zhotovena podle grafického listu rytce Boëtia Bolswerta (cca 1580–1633). Mědirytinu B. Bolswerta se podařilo nalézt v depozitáři SZ Lysice ve svozu Lomnice. B. Bolswert vytvořil rytinu roku 1618 podle oltářního obrazu namalovaného Abrahamem Bloemaertem (1564–1651) roku 1612 pro klarisky z nizozemského Bois-le-Duc. Originál „Klanění pastýřů“ A. Bloemaerta se od roku 1799 se statutem konfiskátu nachází ve sbírkách muzea v Louvru.<sup>4</sup> Narozdíl od originálu je scéna „Klanění pastýřů“ na mědirytině stranově obrácená a stejně je tomu i tak u vranovské (lešen-ské) malby na plechu. Malba se snaží imitovat originál do té míry, že dokonce uvádí počáteční písmena Abrahama Bloemaerta, která ovšem neodpovídají žádné ze známých iniciál tohoto autora. Vranovský obraz pochází nejspíše až z 1. poloviny 18. století.

Dalším poznáním výstavy bylo určení předlohy malby na pergamentu zachycující „Klanění pastýřů“ z fondu SZ Lysice, svoz Bauerova Rampa. V grafické sbírce SZ Buchlovice je uložena grafika Antona Josepha von Prenner (1683–1761), která byla předlohou pro neznámého autora lysické malby na pergamentu. V textu uvedeném na grafickém listu jsou slova oslavující malíře Bertoliho, což je s největší pravděpodobností italský umělec Pietro Santo Bartoli (1635–1700), podle něhož pracoval A. J. v. Prenner. Malbu na pergamentu z lysického fondu lze nejspíše datovat do 2. poloviny 18. století.

*Veronika Selucká*

Poznámky:

- <sup>1</sup> Arcivévoda Jan Toskánský (1782–1859), syn císaře Leopolda II. a bratr císaře Františka I. věnoval svoji pozornost především Štýrsku. Ve Štýrském Hradci zpřístupnil roku 1811 veřejnosti své přírodovědné sbírky a knihovnu, tzv. Joanneum. Stál u zrodu řady spolků, které napomáhaly rozvoji občanské společnosti a v nichž se uplatňovaly nové výsledky vědeckých bádání.
- <sup>2</sup> Většina exponátů pocházela ze sbírek NPÚ, územního odborného pracoviště v Brně. Vypůjčku představovala plastika Ježíška (MG v Brně), plastiky Ježíšků – „novoročenky“ (NPÚ, územní odborné pracoviště v Olomouci), hračky (soukromá sbírka p. M. Kollárové) a keramické a dřevěné formy na pečivo (Moravské zemské muzeum, Etnografický ústav).
- <sup>3</sup> Jednalo s autory A. Dürrera, A. J. von Prennera, P. Monaca, G. B. Franca, G. D. C. Nicolaie, L. Kiliana a H. L. Schäuuffeleina.
- <sup>4</sup> Národní muzeum Louvre bylo slavnostně otevřeno 9. 11. 1802 k 3. výročí státního převratu. Do jeho sbírek se dostala řada uměleckých děl z Nizozemí, Belgie, Itálie a Německa podobným způsobem, tedy jako válečná kořist.

*Místo na foto???*

Zápis z deníku arcivévodý Jana Toskánského  
(přeložila Jitka Sedlářová):

24. prosince 1823

„Večer jsem šel s bratrem Ludvíkem k bratru Karlovi. Protože byl Svatý večer, sešli jsme se zde my dospělí i všechny děti. I když jsem měl radost, že vidím všechny ty malé, které jsou nadějí habsburského dvora, rozladilo mě velké horko od tolika svíců. Dřív, když jsem byl malý, mívali jsme jesličky, ty byly osvětlené, u nich cukroví – jinak nic. Nyní už nejsou jesličky! Uviděli jsme velký strom plný cukroví a svíček a celý pokoj byl zaplněný nejrůznějšími hračkami – některé byly opravdu krásné – a mezi nimi bylo mnoho těch, které budou během několika málo dnů rozbité, rozšlapané, zahozené a při tom jistě stály tisíce zlatých. Tak jen postýlka pro panenky stála 400 zlatých. To mě rozladilo ještě víc. A to celé se odehrávalo v pokoji, kde jsem dřív obědvával se svým strýcem, který byl mým dobrodincem. Chtělo se mi spíš modlit než se radovat, myslel jsem na něho. A pak když jsme šli do pokoje mé

švagrové a procházeli jsme pokoj za pokojem a já tu neviděl ani poskvrnku, jen všude ten mamotratný přepych, bylo mi tu všechno tak cizí, cítil jsem se osamělý a nedokázal jsem se tvářit radostně. Myslel jsem si, starý pán toho tolik pořídil a nic už z toho tady není. Teď je všechno změněné, převrácené a vydáno nekonečně mnoho peněz. Kolik toho všeho podlešlo v tak krátké době nové módě. Všechno tak krásné, vybrané, že jsem nevěděl, kam si stoupnout, ani kam se posadit. Uviděl jsem před sebou bídu dětí v horách, některé nemají ani pořádný kabát. Sevřelo se mi srdce. Bože, kdybych tak měl ty peníze, které tady věží! Kolik slz bych mohl osušit, kolika zoufalcům dodat odvahu, kolik lidí znovu získat pro císaře. Musím být zticha, takové pocity jsou hlavnímu městu cizí. Dospěl jsem k nim uprostřed mých hor, jimi jsem se odcizil zdejšímu životu. Ach, můj Brandhof se svými pokoji s hladkými stěnami je také útulný, je také čistý, je také pěkný a kdo jde kolem, rád se na něho podívá. I kdybych měl jednou tolik peněz, nepostavil bych ho jinak. Existuje tolik potřebných lidí a dnes není doba pro takové plýtvání penězi. Lidí potřebují pomoc, ale té se nesmíme vysmívat tím, že budeme toliko stavět.“



## Vánoční motivy 2004

19., 20. a 26.–31. prosince 2004

kočárovna Státního zámku ve Vranově nad Dyjí

Na Státním zámku ve Vranově nad Dyjí se každoročně koná adventní koncert, který pravidelně navštěvují posluchači jak z Vranova nad Dyjí a jeho nejbližšího okolí, tak i ze Znojma. Je to oblíbená a oceňovaná akce, která pravidelně uzavírá zámeckou sezónu. Začátkem loňského roku jsme dospěli k názoru, že by bylo žádoucí adventní dobu obohatit i o tematickou výstavu a poskytnout tak návštěvníkům komplexnější zážitek. Inspirací v tomto smyslu byly zejména aktivity na Státním zámku v Jaroměřicích, kde již mnoho let probíhá adventní víkend s velmi bohatým programem.

Pojetí a celková koncepce vánoční výstavy neměly zpočátku pevný scénář, hledala se forma, finančně přijatelné podmínky, a především prostor. Po úvaze jsme nakonec zvolili bývalou kočárovnu před hlavní branou. Její výhodou je kvalitní profesionální osvětlení, jak plošné tak bodové, a skleněné vitriny, zajišťující nejen prezentaci exponátů na vysoké úrovni, ale i jejich bezpečnost.

Příliš vysoké cíle jsme si nekladli. Záměrem byla pestrá, citově zaměřená instalace, která by přinášela pocit harmonie a byla naplněna inspirující, nevtíravou a sváteční náladou. Původně zamýšlených patnáct až dvacet betlémů, historických i současných, které by představovaly různé materiály i technologie, jsme proto doplnili o obrazy, grafické listy i sochařská díla. Při heuristické přípravě jsme využili, kromě exponátů z depozitářů Státního zámku ve Vranově nad Dyjí, i zápůjček z fondů jiných památkových objektů jako jsou Jaroměřice nad Rokytnou, Milotice, Pernštejn, Valtice, Vizovice a Zoologická zahrada a zámek Zlín – Lešná. Zajímavými artefakty přispěla i některá muzea, a to Masarykovo muzeum v Hodoníně, Vlastivědné muzeum v Kyjově, Historické muzeum ve Slavkově u Brna, Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, Městské muzeum ve Veselí nad Moravou, Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně a Jihomoravské muzeum ve Znojmě. Výběr byl významně doplněn i sbírkami ze soukromého majetku.

Tak byla získána pěkná kolekce betlémů ze dřeva, umělého kamene, keramiky, sádky, kukuřičného šustí a perníku z období od konce devatenáctého až do konce dvacátého století a obrazy i sochařská díla od pozdní gotiky až po současnost. Nevznikl tak reprezentativní výběr, ale zajímavá a živá prezentace, které velmi napomohla barevnost stěn i panelů pojednaná v kultivovaně syté červení sladěné s růžovou.

Výstava se odehrála ve dvou místnostech, a to ve větší vstupní a v menší, která na ni volně navazuje. V první z nich byly ve vitrinách umístěny betlémy, a to vždy spolu s obrazy, grafickými listy, popřípadě s dřevěnými reliéfy zavěšenými na panelech. Přitom došlo k organic-

kému propojení předmětů z různých období, různé kvality, děl profesionálních i lidových, mnohdy zdánlivě nesourodých. Cílem bylo, aby společná citová nota a výraz působily harmonicky, aby jeden předmět umocňoval jiný a divák procházel výstavu s pocitem klidu a pohody. K tomu přispěl i stromek s historickými ozdobami a reprodukováná vánoční hudba. Menší výstavní místnost pak působila jako malá galerie s pozdně gotickou dřevorezbou Madony z Milíčovic, která byla vystavena vůbec poprvé, a dále s olejovými obrazy s motivy Panny Marie s dítětem, Narození a Klanění.

V průběhu příprav výstavy se pořadatelé obrátili na regionální média, ale i na farní úřady znojemského děkanátu s žádostí o propagaci. Významně se v tomto směru uplatnil i malý plakát, jehož vylep byl zajištěn i mimo znojemský region.

Výstava byla otevřena dva dny před Vánocemi, a to 19. a 20. prosince, a pak od neděle 26. do pátku 31. prosince vždy od 14 do 17 hodin. Celkem na ni přišlo 877 návštěvníků hlavně ze Znojma, z Vranova nad Dyjí, ale i z Brna, Třebíče a jiných míst. Ohlas byl tedy velmi dobrý a provozní doba se ukázala jako vhodně vybraná.

Tím se podařilo rozšířit program o novou nabídku oslovující zejména místní občany, kteří poměrně překvapivě navštívili zámecké výstavní prostory i mimo běžnou sezónu. Vytvořil se tak základ pro novou tradici a hlubší a významnější začlenění zámku do kulturního života regionu.

*Miroslava Janíčková*





**Vánoční akce Národního památkového ústavu  
územního odborného pracoviště v Brně  
Vánoce 2004**

***Stalo se o vánocích***

Vánoce očima našich předků. Jejich duchovní a hmotná podstata.  
Brno-nám. Svobody 8, Galerie Sklepení

***Vánoce na zámku***

Státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou  
(jarmark, divadelní představení, koncerty, ohňová show)  
Státní zámek Lysice  
(vánoční prohlídky zámku s adventní a vánoční výzdobou)

Státní zámek Telč

(vánoční prohlídky zámku spojené s vánočním trhem na nádvoří)

Státní zámek Vranov nad Dyjí (kočárovna)

Vánoční motivy 2004 (výstava)

Adventní koncert

Státní zámek Milotice

Mariánská výstava

Koncert (nádvoří)

Živý betlém

***Vánoce na hradě***

Státní hrad Pernštejn

(vánoční betlém v hradní kapli, živý betlém)

**Regiontour 2005**

Národní památkový ústav – Hrady a zámky České republiky  
Společná expozice územních odborných pracovišť NPÚ  
13.–16. ledna 2005  
Brněnské výstaviště, pavilon B

Na 14. mezinárodním veletrhu turistických možností v regionech se již po šesté společně prezentovaly památkové ústavy České republiky v expozici věnované zejména propagaci přístupných památkových objektů. Příprava účasti na veletrhu vždy v závěru roku a na samém počátku nového roku je každoročně dosti náročným úkolem pro publikační oddělení územního odborného pracoviště v Brně, které akci zajišťuje a koordinuje pro celý Národní památkový ústav. Také náklady na realizaci této akce nejsou zanedbatelné. A tak si vždy v průběhu veletrhu klade kolektiv pracovníků, který zajišťuje provoz na stánku, otázku, jaký je význam této akce. Oficiální statistiky Veletrhů Brno konstatují každoročně růst počtu návštěvníků, zvýšení kvality služeb apod. V letošním roce se Regiontoure zúčastnilo 1162 firem z 26 zemí, 37 000 návštěvníků, 562 akreditovaných novinářů. To jsou však suchá čísla statistiky. My jsme letos stejně jako v předchozích letech konstatovali, že obrovský potenciál, kterým pro oblast cestovního ruchu Národní památkový ústav disponuje, nemůže na podobné akci chybět, přestože by se někomu mohlo zdát, že hrady a zámky není potřeba propagovat. Cestovní kanceláře, jimž patří první dva dny veletrhu, si nás již cíleně vyhledávají, aby zjistily novinky i stabilní informace, aby získaly texty atd. Na veletrhu jsou také nám nabízeny různé služby a v neposlední řadě se tato akce stala setkáním pro pracovníky z jednotlivých územních pracovišť a kastelány, místem výměny zkušeností a získání informací, co se děje v jiných regionech. To všechno jsou důvody proto, abychom se i v příštích letech sešli na začátku roku v Brně na Regiontoure.

*Eva Dvořáková*



*Foto Luděk Frencl*



### **Křest knihy**

*Vinohradnické stavby na Moravě*

20. ledna 2005

*(doprovodná komorní tematická výstava)*

V Galerii Sklepení se konala akce, která byla rovněž zúročením odborného snažení pracovníků brněnského památkového ústavu. Ten se stal spolu s vydavatelstvím ERA vydavatelem publikace *Vinohradnické stavby na Moravě* autorek Jitky Matuszkové a Věry Kovářů. (více na str. 94.)

Za velkého zájmu odborníků, ale i zástupců samosprávy, kulturních institucí, vinařů i milovníků vína byla představena kniha, v níž autorky nashromáždily velkou sumu informací, fotodokumentace ale i poznatků z praxe památkové péče. Křest knihy se stal poděkováním autorkám za odvedenou práci i příjemnou společenskou akcí, k jejíž atmosféře přispělo i vystoupení cimbálové muziky Slováckého krúžku a ochutnávka vín ze ZNOVÍNU Znojmo se sídlem v Šatově. Byla to také příležitost předvést brněnskému publiku panelovou výstavu *Vinohradnické stavby na Moravě* (autorka Věra Kovářů), která byla vytvořena jako putovní a byla již vystavena ve Vičnově a v Uherském Hradišti.

*Eva Dvořáková*

## **Kamélie a minerály**

10.–13. března 2005

Státní zámek Rájec nad Svitavou

*Námět: Marta Sedláková a Evžen Kopecký*

*Scénář: Marta Sedláková*

*Spolupráce: Michal Konečný*

*Sortiment kamélií: Jan Dvořák – zámecké zahradnictví v Rájci n. S.*

*Květinová aranžmá: Jan Dvořák, Věra Dýrová, Jana Kopecká (SZ Rájec),*

*Evžen Kopecký (SZ Lysice), Slávek Rabušic (Květinová galerie)*

*Minerály zapůjčil: Martin Bohatý*

Výstava keřů kamélií ze sbírky zámeckého zahradnictví v Rájci nad Svitavou a desítek květinových aranžmá ve spojení s nějakým tématem patří již tradičně k předzvěsti jara, i když letos ještě v zimním kabátě. Letošní výstava byla situována opět na svůj domovský zámek v Rájci nad Svitavou a kaméliím tu dělaly společnost neméně populární minerály. Souvislost lze hledat ve sběratelství, které patřilo k oblíbeným činnostem šlechty. Výjimkou nebyl ani majitel zámku v Rájci nad Svitavou v letech 1811–1836 František Hugo Salm. A tak se letos návštěvníci výstavy mohli potěšit krásou oblíbených květin, trpytem kamenů, ale i něco dovědět o sběratelství na zámeckých sídlech. Nechyběl ani bohatý doplňkový materiál a předměty ze zámeckých mobiliářů.

Brněnská EFETA představila výtvarné práce žáků z chráněných dílen. V minigalerii KRUIH se uskutečnila prodejní výstava keramiky, skla, obrazů a nerostů. Kamélie si mohli zájemci prohlédnout i v zámeckém skleníku, kde bylo možné keřky této květiny i další rostliny také zakoupit. I když ryze zimní počasí možná mnohé od výletu do Rájce odradilo, prošlo zámek za čtyři dny konání výstavy téměř tři a půl tisíce návštěvníků.

*Eva Dvořáková*



*Foto Veronika Skálová*