

Denisa Hradilová

NORIMBERSKÁ MADONA ZE ZÁMECKÉ KAPLE V JANOVICÍCH U RÝMAŘOVA VE SBÍRCE SLEZSKÉHO ZEMSKÉHO MUZEA

Abstract

The study deals with a small sculpture of the Virgin Mary from a Chateau Chapple in Janovice u Rýmařova, now held in The Silesian Museum in Opava. This sculpture is a copy of the famous early renaissance statue of the Virgin Mary today kept in the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg.

Keywords: *Statue, sculpture, Madonna, Nuremberg Madonna, Virgin Mary, Chateau Janovice near Rýmařov, Chapple, copy, Albrecht Dürer, Veit Stoss Peter Vischer the Younger, Peter Vischer the Elder, Adam Kraft, Karl Omacht, Hugo Omacht the Elder, Hugo Omacht the Younger, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Silesian Museum, Opava*

Fond sochařských děl podsbírky výtvarného umění Slezského zemského muzea v Opavě uchovává pod inventárním číslem U 381 B [obr. 1] drobnou polychromovanou skulpturu ze dřeva, znázorňující modlící se Pannu Marii.¹ Nenápadná novogotická socha z první poloviny 20. století, jejíž součástí tvoří oddělitelná osmiboká konzola se zlacenou florální dekorací, je zmenšenou kopií velmi známé Norimberské madony [obr. 2], deponované od roku 1877 v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.²

Německá práce z počátku 16. století, dílo anonymního sochaře, který přes veškeré snahy historiků umění o určení jeho totožnosti dodnes nese pojmenování Mistr Norimberské madony,³ se stala vlivem silícího nacionalismu v 19. století jedním ze symbolů německého umění.⁴ Ne náhodou byla socha mezi prvními uměleckými díly, která Germanisches Nationalmuseum v roce 1947 znovu zpřístupnilo veřejnosti v pěti provizorních místnostech v přízemí budovy Bestelmeyerovy galerie.⁵ V roce 1952 zdobila pamětní známku vydanou Deutsche Bundespost ke stému výročí muzea.⁶

1 Bolestná Panna Marie, kolem 1930, Rýmařov, dřevo, polychromie, zlacení, skulptura v. 57 cm, podstava v. 3 cm, konzola v. 18 cm, nábytkářské dílny Hugo a Karl Omachtové, rytá signatura na podstavě „& Omacht“, Slezské zemské muzeum (dále SZM), podsbírka výtvarné umění, fond sochařství, přír. č. 79.99, inv. č. U 381 B.

2 Norimberská madona, kolem roku 1510, Norimberk, lipové dřevo, původní polychromie na křídovém podkladu, zelený olejový nátěr, zlacení, skulptura v. 148 cm, š. 45 cm, h. 40 cm, sokl v. 6 cm, Mistr Norimberské madony, Sbírka skulptury do roku 1800, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. Pl.O.210.

3 Termín „madona“ (z italského Madonna) se v češtině na rozdíl od německého nebo anglického jazyka používá pouze s jedním „n“. V českých dějinách umění se termín „madona“ nebo „Madona“ používá k označení Panny Marie s dítětem. Odlišuje tak jiný ikonografický typ Panny Marie s mrtvým tělem Ježíše Krista na klíně (Pieta) a samostatně stojící postavu Panny Marie nazývanou Bolestná Panna Marie.

V této práci užívám u německého sochařského díla tradici ustálené pojmenování „Die Nürnberger Madonna“, česky „Norimberská madona“. V případě rýmařovské kopie uvádím pojmenování v souladu s terminologií českých dějin umění „Bolestná Panna Marie“.

4 Z důvodu velkého množství literatury zabývající se Norimberskou madonou zde uvádím pouze zdroje důležité k jejímu uměleckohistorickému zhodnocení.

5 Matthias MENDE, *Die Nürnberger Madonna. Zur Geschichte ihres Nachruhmes im 19. Jahrhundert. Heinrich Kohlhaussen zum 75 Geburtstag*, Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 56, 1969, s. 445.

6 Příplatková známka č. 151 ke stoletému výročí Germanisches Nationalmuseum, 9. a 10. srpna 1952, Norimberk, 1952, frankovací hodnota 10+5 feniků, náklad 1 500 000 kusů, platnost do 31. prosince 1953, návrh Alfred Gollammer, rytina Leon Schnell.



Obr. 1: Bolestná Panna Marie, kolem 1930, Rýmařov, dřevo, polychromie, zlacení, Hugo a Karl Omachtové. SZM, přír. č. 79.99, inv. č. U 381 B, foto SZM.



Obr. 2: Norimberská madona, kolem roku 1510, Norimberk, lipové dřevo, původní polychromie na křídovém podkladu, zelený olejový nátěr, zlacení, Mistr Norimberské madony. Germanisches Nationalmuseum, inv. č. Pl.O.210.

Štíhlá výrazně protáhlá figura Norimberské madony v životní velikosti stojí na 5 cm vysoké osmiboké základně s pravou nohou posunutou dozadu a levým bokem vybočeným do strany. Obličej má natočený doleva s pohledem směřujícím vzhůru. Předloktí zvedá od těla a jednou dlaní uchopuje druhou v gestu modlitby.

Madona je oblečena do dlouhého spodního šatu (původně černého), který těsně přiléhá k tělu. Svrchní červené roucho přepásané v pase splývá dolů v dlouhých souběžně spadajících záhybech. Rukávy jsou skládány v mělkých ohybech. Na ramenu má světiče modrý plášť sepnutý na hrudi. Přední záhyby pláště jsou nabírány pod pažemi. Hlavu, krk a bradu má madona zavinutou do spodní kukly, na hlavě posazený raně renesanční vysoký čepce a přes něj přehozený bílý závoj, jenž splývá na ramena.

Norimberská madona, představující svou pózou typ zvaný „Trauernde Maria“ neboli „Bolestná Panna Marie“, zaujímá výlučné postavení v historiografii německého umění. Podle norimberského historika Christophera Gottlieba von Murra (1733–1811) s největší pravděpodobností vznikla pro dnes neexistující kostel dominikánského kláštera v Norimberku.⁷

⁷ Christoph Gottlieb von MURR, *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg in deren Bezirke und auf der Universität Altdorf: nebst einem Anhang*, Nürnberg 1801, s. 146. Dominikánský kostel v Norimberku byl zbořen v roce 1807.

Spolu s dřevorezbou sv. Jana doprovázela dřevěný krucifix, soudě podle jejího pozvednutého pohledu a sepjatých rukou v modlitebním gestu.⁸

Její grafické zpodobnění se poprvé objevilo ve formě mědirytu pod označením „*S. Maria. Altdeutsche Bildhauerarbeit*“⁹ v populárním průvodci po norimberských památkách pro ženy z roku 1829, kdy skulptura Norimberské madony stála v císařské kapli tamního hradu. Vytvořil ji tehdejší ředitel Školy uměleckých řemesel (Kunstgewerbeschule in Nürnberg) v Norimberku Albert Christoph Reindel (1784–1853).¹⁰

Dle vyjádření v průvodci Mariina postava vykazuje „*in den reinsten plastischen Formen, fern von aller echtigen Steifheit*“, jež z ní činí „*eine der herrlichsten plastischen Arbeiten von der Hand eines altdeutschen Bildhauers, die Nürnberg aufzuweisen hat*“.¹¹ Neznámý mistr dle tehdejšího vkusu svým řezbářským umem překonal jednoho z nejvýznamnějších představitelů středoevropského pozdně gotického sochařství Veita Stosse (1447/48–1533). Dílo patří do okruhu Petera Vischera staršího (1455–1529) pro jemnější, přirozenější a realističtější draperii, ušlechtilou pózu a exaltovaný výraz.¹²

Po zboření dominikánského kostela v roce 1807 skulpturu Norimberské madony převzala Škola uměleckých řemesel jako model pro výuku začínajících umělců, uplatněný prostřednictvím kopií především v sádře a kovu na několika výstavách, které proběhly na norimberském hradě v letech 1827 a 1830.¹³ První kopii Norimberské madony zhotovil sochař Jakob Daniel Burgschmiet (1796–1858) v roce 1824. Menší alabastrová verze mariánské skulptury tvoří součást sbírek města Norimberku do dnešních dnů.¹⁴

Proslulost přesahující hranice města soše zajistil katalog velké umělecké výstavy konané od 17. května do 20. června roku 1840 pořádané Spolkem Albrechta Dürera (1471–1528) v Norimberku v dolních sálech císařského hradu při příležitosti odhalení Dürerovy sochy.¹⁵

Výstava představila nejvýznamnější umělecká díla z Dürerova období. Pro tuto příležitost vytvořil kopii Norimberské madony mladý norimberský sochař Bernhard Afinger (1813–1882).¹⁶ Mezi kopiemi celé řady děl antického i renesančního umění představovala jediné středověké dílo německé provenience.

Dodnes nedochovaná realizace z neznámého materiálu upoutala pozornost laické i odborné veřejnosti a z jejího autora se brzy poté stal asistent v ateliéru Christiana Daniela Raucha (1777–1857), zakladatele berlínské sochařské školy a jednoho z nejvýznamnějších sochařů

8 Tamtéž, s. 78. Postava sv. Jana spolu s krucifixem se dodnes nezachovaly. Figura Panny Marie dříve poutala pozornost svou výraznou polychromií se zlacenými prvky a květinami vtlačenými do zlaceného podkladu. Autor dále uvádí, že tato starší polychromie byla odstraněna horkým louhem a celá postava dostala zelenošedý nátěr.

9 Georg von DÖRING, *Frauentaschenbuch für das Jahr 1829*, Nürnberg 1828, nestránkováno. Následující překlady autorky jsou uváděny bez nároku na bezchybnost, viz: „*Sv. Marie, práce starého německého sochaře.*“

10 Tamtéž, nestránkováno.

11 Tamtéž. Autorský překlad: „*V nejčistších plastických formách, vzdálených přílišně strnulosti [...] jež z ní činí jedno z nejvelkolepějších děl starého německého sochaře, jaké Norimberk nabízí.*“

12 Tamtéž.

13 M. MENDE, *Die Nürnberger Madonna*, s. 454.

14 Tamtéž, s. 454.

15 *Catalog der von dem Albrecht Dürer-Verein in Nürnberg in den untern Sälen der k. Burg daselbst zur Feyer der Enthüllung der Albrecht Dürer-Statue veranstalteten großen Kunst-Ausstellung welche am 17. Mai 1840 beginnt und bis zum 20. Juni 1840 dauert*, Nürnberg 1840.

16 M. MENDE, *Die Nürnberger Madonna*, s. 454.

19. století.¹⁷ Následně vznikly další sádrové kopie madony, jež se staly dostupnými pro berlínské zákazníky.¹⁸ Bernhard Afinger vytvořil vzor pro širokou distribuci napodobenin norimberské světičky ve shodné velikosti i ve zmenšených verzích.¹⁹

Od roku 1837 stála originální figura Norimberské madony v kapli bratří Landauerů (dnes kaple Všech svatých nebo také „Landauer Kapelle“) na oltáři zpodobujícím Krista na kříži a tvořila protipól postavě sv. Jana.²⁰ V roce 1843 ji uvedl do uměleckohistorické literatury historik umění Gustav Friedrich Waagen (1794–1868): „*Nächst dem ist die klein lebensgroße, in Holz geschnitzte Statue der Maria zu nennen, welche ohne Zweifel als Gegenstück zu einem Johannes zu den Füßen eines Crucifixes gestanden hat. Obgleich die Stufe der künstlerischen Ausbildung sicher auf die Zeit des A. Dürer weist, sind darin doch so manche, den meisten gleichzeitigen Kunstwerken Nürnbergs eigene Mängel sehr glücklich vermieden. Der Kopf ist von großer Feinheit der Theile, und von jener zu reichlichen Ausladung des Ovals keine Spur vorhanden, die Figur sehr schlank, das Gefälte wahr und stylgemäß und ohne alle Störung durch jene willkürlichen Brüche; die sehr glücklich zusammengelegten Hände endlich sind von seltener Zierlichkeit.*“²¹

Mezi jinými silným obdivem nešetřil sběratel a obdivovatel Dürerova díla Ralf Leopold von Retberg (1812–1885) v publikaci z roku 1854, kde madonu označil za „*weltberühmte Standbild einer betenden Marie*“.²² Retberg dále uvádí: „*hat von jeher alle Welt entzückt und nebenbei die gelehrten geplagt*“²³ a dotkl se též otázky neznámého autora: „*wir kennen keinen einzigen, dem wir das Werk auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zuschreiben dürften: es ist für sie alle zu gut.*“²⁴

V díle viděl vliv pozdně gotického norimberského sochaře Petra Vischera staršího (kolem 1455–1529) z počátku 16. století. Předpoklad italské proveniencí u Norimberské madony, typický u uměleckých děl pokládaných za příliš kvalitní pro německé prostředí, považoval za velmi „nevlastenecký“.²⁵ V souladu s pro něj důležitým patriotismem napsal, že Norimberskou

17 Tamtéž, s. 457. Na výstavě v Norimberku byla vedle Afingerovy kopie představena také bronzová kopie Christiana Förtsche, jež údajně také sklídila pochvalnou kritiku.

18 Tamtéž, s. 457. Dnes není možné ověřit, zda vycházejí z původního díla, vystavovaného v roce 1840, nebo se jedná o nový koncept prezentace již velmi známého uměleckého díla.

19 Frank Matthias KAMMEL – Markus PRUMMER, *Die Nürnberger Madonna. Meisterwerk, Identifikationsmodell und Inspirationsquelle*, Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, Nr. 56, 2018, s. 13.

20 Ralf Leopold von RETBERG, *Nürnberg's Kunstleben in seinen Denkmälern dargestellt*, Stuttgart 1854, s. 75. Mezi lety 1829 až 1833 se socha nacházela v Císařské kapli norimberského hradu. V roce 1837 se přesunula k městským uměleckým dílům vystaveným v kapli Landauer v Norimberku.

21 Gustav Friedrich WAAGEN, *Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken*, Leipzig 1843, s. 222. Autorský překlad: „*Dále je třeba zmínit sochu Marie v životní velikosti vyřezanou do dřeva, která nepochybně stála jako protějšek sv. Jana u paty křížku. Ačkoliv úroveň jejího uměleckého zpracování s jistotou ukazuje na dobu A. [brechta – pozn. autorky] Dürera, mnoha nedostatkům, které jsou vlastní většině soudobým norimberským uměleckým dílům, se u ní podařilo velmi šťastně předejít. Hlava se skládá z velmi jemných částí a nenesle stopy přílišného roztažení obličejů. Postava je velmi štíhlá, záhyby [draperie – pozn. autorky] realistické, pouze lehce stylizované a nerušené náhodnými zlomy; sepnuté ruce jsou cenným detailem.*“

22 R. RETBERG, *Nürnberg's Kunstleben*, s. 75. Autorský překlad: „*světověznámou sochu modlící se Panny Marie.*“

23 Tamtéž, s. 75. Autorský překlad: „*vždy okouzlovala celý svět a trápila odborníky.*“

24 Tamtéž, s. 75. Autorský překlad: „*neznáme jediného [umělce], kterému bychom dílo mohli připsat, byť jen s rozumnou mírou pravděpodobnosti: pro všechny je příliš dobré.*“

25 Tamtéž, s. 76.

madonu prodchnutou „*deutsche Empfindung zieht durch diese Figur vom Scheitel bis zur Fussspitze*“²⁶ mohl vytvořit pouze „*deutscher Meister*“.²⁷

Ve stejném duchu pokračoval také velký teoretik umění Wilhelm von Bode (1845–1929) roku 1885 ve své *Historii německého umění*. Madonu z Germanisches Musea označil za jedno ze dvou nejslavnějších norimberských děl.²⁸ Spolu s Pietou z kostela sv. Jakuba v Norimberku je považoval za práce jednoho autora, ovlivněného tvorbou známého pozdně gotického sochaře Veita Stosse.

Kvůli sdíleným rysům norimberské sochařské produkce 16. století hledal původ obou skulptur přímo v Norimberku.²⁹ Považoval jejich líbeznost, velké oči, klenutá obočí, plné rty a shodnou pokrývku hlavy spolu s dalšími formálními znaky za přílišně vytříbené, než aby vyjadřovali pohnutí tak typické pro díla německého umění.³⁰

Důkladný rozbor figury i draperie Norimberské madony provedl historik umění a ředitel tehdejšího Germanisches Nationalmusea Gustav von Bezold (1848–1934). Skulpturu označil jako práci raně renesančního sochaře a největší dílo německého sochařství počátku 16. století, obdivované a napodobované v odlitcích a ilustracích.³¹

Autor poukázal na relativnost vyzdvihování určitého uměleckého předmětu a polemizoval nad Bodeho soudy o vyjádření hlubokého niterného citu a prosté elegance zbavené emocí. Podle Bezolda mohou mít díla zaměřená na vyjádření vnitřního pohnutí a díla zaměřená na zpodobení „formálně harmonické krásy vzhledu“ stejnou hodnotu. Norimberskou madonu řadil k realizacím znázorňujícím formální dokonalost a jejího autora ke zkušeným mistrům s velkým smyslem pro krásu, díky němuž předčil ostatní současníky.³²

Spojení Norimberské madony a Piety z kostela sv. Jakuba pokládal za nepravděpodobné. Odmítl dle svých slov již dávno zavržené autorství Veita Stosse a Adama Krafta (1455–1509) pro přílišnou expresivitu a emocionální vytržení jejich realizací. Umělecké ztvárnění Norimberské madony je bližší dílům sochaře a kovolítce Petra Vischera staršího.³³

Architekt August Ottmar Essenwein (1831–1892), ve své době jeden z řídicích pracovníků Germanisches Nationalmusea, se o Norimberské madoně vyjádřil jako o nejslavnějším díle muzea, jež lze spojit s tvorbou Veita Stosse. Pocházelo bez větších pochyb z norimberského

26 Tamtéž, s. 76. Autorský překlad: „*od hlavy k patě ryze německým cítěním*.“

27 Tamtéž, s. 76. Autorský překlad: „*německý mistr*.“

28 Wilhelm von BODE, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin 1885, s. 128. Bode uvádí, že Norimberská madona se nacházela do roku 1876 v budově radnice.

29 Bode zmiňuje hypotézu, podle které Norimberská madona pochází z Gnadenberg in der Pfalz, kde se nacházel klášter. Pro její formální znaky ji ovšem považoval za práci norimberského autora. Tamtéž, s. 128.

30 Tamtéž, s. 129–130.

31 Gustav von BEZOLD, *Der Meister der nürnbergischen Madonna*, Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1896, s. 29.

32 Tamtéž, s. 29.

33 Bezold přiznal, že postava Norimberské madony je ve srovnání s díly Vischera příliš štíhlá a precizně provedená. Přišel ovšem s teorií, podpořenou nálezem zbytků původní několikrát obnovované polychromie, že se dílo mělo dočkat své finální podoby v kovu, nikoliv ve dřevě, což podporuje teorii o autorství Petera Vischera staršího, nebo jednoho z jeho synů, rovněž kovolítce, Tamtéž, s. 30–31.

dominikánského kostela³⁴ ze skupiny ukřižování, kde stálo pod krucifixem v prostoru mezi kostelním chórem a hlavní lodí.³⁵

V tradici městských uměleckých sbírek vzácná skulptura vděčí za svůj vznik lokálnímu umělci, pracujícímu pro místní kostel. Essenwein se vymezil proti Bodeho názoru o povrchní kráse díla, postrádající duchovní a emocionální hloubku vnitřního prožitku.³⁶ Norimberská madona podle něj nemá výraz nejhlubšího zármutku lidské duše, který německé umění často s oblibou a velmi drásavě zobrazuje. Její tvář vyjadřuje vážný obdiv a téměř radostnou pýchu.³⁷ Essenwein tyto emoce považoval za stejně hluboké jako „bolest duše“. Jemný citu, zračící se v jednotlivých rysech Norimberské madony, Essenwein popsal jako nadpozemský [obr. 3].³⁸



**Obr. 3: Detail skulptury
Bolestné Panny Marie.
Foto SZM.**

34 August ESSENWEIN, *Die Skulpturensammlung des germanischen Nationalmuseums und ihre Berücksichtigung in W. Bode's Geschichte der deutschen Plastik*, Mitteilungen des germanischen Nationalmuseums 2, 1887/89, s. 59–60. Původně dominikánský klášter, jenž se nacházel na Burgstrasse (severovýchodně od kostela sv. Sebalda), byl zrušen v roce 1543 a připadl městu Norimberk. Od roku 1627 sloužil jeho kostel ke všednímu kázání. Krucifix a socha Norimberské madony se nacházely při západní stěně místnosti, jak situaci dokumentuje kresba z roku 1807, dochovaná v norimberském státním archivu. Krucifix visel mezi dvěma portály. V roce 1633 se zřítila klenba právě v prostoru mezi chórem a kostelní lodí. Při této události došlo ke zničení protějškové skulptury sv. Jana. F. M. KAMMEL – M. PRUMMER, *Die Nürnberger Madonna*, s. 10.

35 Tamtéž s. 59–60.

36 Tamtéž, s. 60.

37 Tamtéž, s. 60.

38 Tamtéž, s. 60.

V roce 1879 Essenwein uplatnil své schopnosti architekta při celkové obnově kostela Frauenkirche v Norimberku včetně vnitřního mobiliáře ve stylu pozdní gotiky. Prostoru hlavní loď ve vítězném oblouku dominovala skupina tří soch v nadživotní velikosti sochaře Paula Zieglera, a to krucifix, truchlící sv. Jan a Bolestná Panna Marie, jež svůj předobraz měla právě v Norimberské madoně.³⁹

Po roce 1880 se počet napodobenin Norimberské madony výrazně rozšířil. Ke konci století šlo vedle odlišných kopií v poměru 1:1 zejména o značně zmenšené verze do běžných domácností, realizované ve dřevě i vzácných materiálech a jejich kombinacích (např. alabastr, onyx), které souvisely s nastupujícím trendem secese a jejím zaujetím pro kombinace různých materiálů.⁴⁰

„Nejvýraznější dílo norimberského sochařství přelomu 15. a 16. století,“ jak nazval Norimberskou madonu historik Hans Bösch (1849–1905), datované do rozmezí let 1500 až 1520, práce anonymního Mistra Norimberské madony, se poprvé objevilo v katalogu sochařské sbírky tehdejšího Germanisches Nationalmuseum v roce 1890.⁴¹

Nejvýznamnější řezbář své doby se dle vyjádření Bösche touto sochou zasloužil o celosvětové renomé norimberského sochařství. Ačkoliv nenavrhl jakékoliv autorské připsání, označil tvůrce za „bestimmte Künstlerindividualität“.⁴² Na rozdíl od Bodeho se Bösch vyhnul výkladu významu díla a jeho předlohy. V popisu ilustrace madony pod číslem 314 uvedl: „Die heil. Jungfrau von der Seite eines Krucifixes, welches nebst dem dazu gehörigen heil. Johannes leider zu Grunde gegangen ist. Ehemals bemalt und vergoldet, später grau überstrichen. Höhe 152 cm. Eigentum der Stadt Nürnberg. (Städtische Kunstsammlung Plastik).“⁴³

Skulptura se objevila v řadě průvodců po městě Norimberku.⁴⁴ Pokračovaly také polemiky odborníků o autorství a příbuznosti Norimberské madony s jinými díly. Historik umění Georg Dehio (1850–1932) ji považoval za dřevěný model k výslednému odlitku sochy v kovu, jehož tvůrcem je Peter Vischer mladší, ačkoliv autorství jeho či případně jeho otce nelze ničím doložit. Dehio viděl v postavě madony „něco mrazivě zdobného a nečistého, jakkoli je krásná“.⁴⁵ Na konci 30. let 20. století historik umění Wilhelm Pinder (1878–1947) nakonec odsoudil sochou svěťce pro její „výrazovou prázdnotu“.⁴⁶

39 A. ESSENWEIN, *Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg*. V und VIII, Nürnberg 1881; M. MENDE, *Die Nürnberger Madonna*, s. 467.

40 Na konci 19. století působilo na trhu několik firem, jež měly ve svém sortimentu předměty inspirované postavou Norimberské madony. Firma Burgschmiet-Lenz nabízela plnohodnotnou a menší bronzovou kopii, zatímco podnik Kunstanstalt Jakoba Rotermunda (1837–1921), sídlící na Albrecht-Dürer-Platz, vytvářel v roce 1888 napodobeniny Norimberské madony v sádrových odlitcích od malých po postavy velikosti poloviny originálu. Vyobrazení madony se vyrábělo také do ořechových skořápek. Firma L. Ostermayr, vyrábějící suvenýry a hračky, měla kolem roku 1903 v nabídce bustu Norimberské madony. Tamtéž, s. 468–469.

41 Hans BÖSCH, *Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Bestandskatalog*, Nürnberg 1890, s. 41, Katalog der Originalskulpturen, Taf. V, č. 314. Originální text: „das hervorragendste Werk der Nürnberger Plastik der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts.“

42 Tamtéž. Autorský překlad: „specifickou uměleckou individualitu.“

43 Tamtéž. Autorský překlad: „Sv. Panna, stála po straně krucifixu. Jan [socha – pozn. autorky] se bohužel nedochoval. [Socha Marie – pozn. autorky] byla dříve polychromovaná a zlacená a později natřená šedou barvou. Výška 152 cm. Majetek města Norimberku. (Městská sbírka umění, plastika č. V).“

44 Karl BAEDEKER, *Oberrhein, Baden, Württemberg, Bayern und die Angrenzenden Teile von Österreich Handbuch für Reisende*, Leipzig 1909; Heinrich ZIMMERMANN, *Die Freilegung der alten Fassung der Nürnberger Madonna*, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1921.

45 Georg DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst* 3, Berlin – Leipzig 1926, s. 146.

46 Wilhelm PINDER, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, in: Handbuch der Kunstwissenschaft 2, Potsdam 1929, s. 435. K autorství jednoho ze synů Petera Vischera staršího se přiklání i další literatura. Peter FLÖTNER a kol., *Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland. Ausstellung*

V dobách rozkvětu vilémovského historismu dosáhl model Norimberské madony velké popularity a rozšíření.⁴⁷ Přežil pokusy o oživení uměleckých řemesel počátku 20. století, aby v období německého Bauhausu v názoru odborníků klesl pod úroveň lidového umění. Postupem času se umělecko-historická hodnota jednoho z nejoceňovanějších symbolů německého umění vytratila.

Po první světové válce prostřednictvím poezie a beletrie probíhala obroda kulturního uvědomění německého národa. Ústředním námětem se Norimberská madona stala v novele *Tajemství Norimberské madony* spisovatele Franze Hermanna Meißnera (1863–1925) z roku 1923. Fakt, že dodnes neznáme jméno tvůrce skulptury, představuje vynikající a čtenářsky atraktivní námět.⁴⁸ Všeobecné oblíbě se madona těšila do poloviny 20. století, což dokládá také její malá kopie deponovaná v podsírbce výtvarného umění Slezského zemského muzea v Opavě.

Původním místem instalace „Norimberské madony z Janovic“ byla kaple sv. Floriána a Nejsvětější Trojice v zámku Janovice u Rýmařova, která se od roku 1884 nacházela na popud Alfréda Karla hraběte Harracha (1831–1914) v přízemí středního zámeckého traktu (severního křídla).⁴⁹

Portrétní fotografie Augusty hraběnky Harrachové (1800–1873), druhé manželky Friedricha Wilhelma III. známého jako princ Liegnitz Pruský (1770–1840), dokazuje velkou popularitu a všeobecnou úctu k soše Norimberské madony u Harrachů, rakouského šlechtického rodu českého původu. Fotografie pořízená v renomovaném berlínském ateliéru Johanna Theodora Prümme (1841–1890) zachycuje šlechtičnu v póze a oděni imitující proslulé sochařské dílo prezentující ideál „zbožné německé ženy“.⁵⁰

Zmenšená kopie Norimberské madony z Janovic se poprvé objevila v inventáři janovického zámku z roku 1937. V části zámecké kaple jsou mimo jiné předměty uvedeny tzv. svaté sošky. Jedna z nich je specifikována jako „*Maria /dle Vita Hossa*“.⁵¹ S největší pravděpodobností jde o chybný přepis jména pozdně gotického sochaře Veita Stosse, který byl dlouhou dobu považován za jednoho z možných autorů předlohové Norimberské madony.

anlässlich des 400. Todestages Peter Flötners, veranstaltet von der Stadt Nürnberg und dem Germanischen Nationalmuseum in der Fränkischen Galerie am Marienort, Ausstellung Katalog, Nürnberg 1946, s. 17. K dalším teoriím o autorství sochy např. Heinz STAFSKI, Die Vischer-Werkstatt und ihre Probleme, Zeitschrift für Kunstgeschichte 21, 1958, s. 16; Alfred SCHÄDLER, Zum Meister der Nürnberger Madonna, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1976, s. 63–71.

47 Na zámku Albrechtsburg v Míšni, rekonstruovaném a zařízeném v duchu historismu mezi lety 1873 až 1885, se nacházela kopie Norimberské madony, která pro své štíhlé proporce dle mnohých převyšovala svou estetickou kvalitou originál. Patřila k dekoraci tzv. kurfiřtské místnosti a stála pod kružbovým baldachýnem. Spolu s dalším zařízením pokoje zahrnujícím nástěnné malby vnitřnímu prostoru propůjčila atmosféru středověkého gotického hradu. F. M. KAMMEL – M. PRUMMER, *Die Nürnberger Madonna*, s. 9.

48 Tamtéž, s. 14.

49 Dříve se kaple nacházela v patře východního křídla v prostoru věže. Svou funkci ztratila ve 40. letech 20. století. V komentáři k ocenění zámku Janovice pro Františka Maria Harracha (1870–1937) ze dne 14. května roku 1937 je prostor nové zámecké kaple ve spojovacím neboli středním traktu popsán jako k sakristii přiléhající prostor křížového zaklenuí s cementovou dlažbou a třemi zamřížovanými malovanými skleněnými okny. Jedny dvoukřídlé vstupní dveře vedly do prostoru z chodby starého traktu. Zemský archiv v Opavě (dále ZA v Opavě), pobočka Olomouc, fond Rodinný archiv Harrachů Janovice, kart. 4, inv. č. 66, Předmluva k ocenění elaborátu. Stavba zámku, s. 5.

50 F. M. KAMMEL – M. PRUMMER, *Die Nürnberger Madonna*, s. 9.

51 ZA v Opavě, pobočka Olomouc, fond Rodinný archiv Harrachů Janovice, kart. 4, inv. č. 66, Zámecký inventář. Zámek Janovice dle elaborátu k 14. květnu 1937, s. 59.

Rytá signatura „& Omacht“ na oktogonální podstavě janovické skulptury nám udává základní informaci o tvůrci či tvůřících uměleckého artefaktu. Autorem sochy je Hugo Omacht mladší (psáno také Ohmacht).⁵² Jeho otec Hugo Omacht starší, narozený roku 1864 v Rýmařově, profesí kolářský mistr a výrobce lyží a sání, v roce 1893 na popud Alfréda Karla hraběte Harracha ve svém rodném městě spoluzaložil lyžařský spolek Römerstädter Schneesuh-lauf-Verein.⁵³

Ve výše zmíněném inventáři janovického zámku z roku 1937, konkrétně v místnosti připojené ke kapli tzv. Lesohospodářského muzea nebo také Lesnického muzea, nalezneme „kulatý vyřezávaný portrét majitele [Alfréda Harracha – pozn. autorky] /darováno Omachtem ml. z Rýmařova u/ příležitosti průmyslové výstavy 1931“.⁵⁴ Tento s janovickou madonou jinak nesouvisející zápis dokládá spolupráci Huga Omachta ml. s členy rodu Harrachů, obývajícími sídlo v Janovicích v 1. polovině 20. století.

Jiný dokument Zemského archivu v Opavě z 10. dubna roku 1931 nám sděluje, že firma „Hugo Omacht, speciální výroba lyží, sáněk a tenisových raket v Rýmařově“ požádala Obchodní a živnostenskou komoru v Olomouci o povolení registrace své ochranné známky.⁵⁵ V roce 1931 Hugo Omacht ml. již vedl rodinný podnik po otci. Před rokem 1940 se do firmy zapojuje i starší syn zakladatele Karl Omacht.⁵⁶

Skulptura Norimberské madony vznikla před rokem 1937 jako jedno z řezbářských děl Huga Omachta ml., anebo již Karla Omachta. Znak zvaný ampersand⁵⁷ v ryté signatuře na podstavci sochy „& Omacht“ tomu nasvědčuje. Ve 40. letech 20. století jejich firma nesla název „Bratři Omachtové, výroba lyží, saní a jiného dřevěného zboží“.⁵⁸

Jako jedna z předloh tvůrcům Norimberské madony z Janovic mohla posloužit pohlednice vydaná v roce 1930 firmou Liebermann & Co v Norimberku. Vyobrazení sochy, identifikované jako „Nürnberg. Nürnberger Madonna (German. Museum)“⁵⁹ z rubové strany pohlednice

52 Hugo Omacht ml., syn Hugo Omachta st. a jeho ženy Ewroliny Ohmachtové, v roce 1921 společně bytem na Hauptstrasse, dům čp. 41, bytem č. 1 v Rýmařově, se narodil 1. října roku 1907 v Rýmařově, kde později žil a po vzoru svého otce podnikal v oboru řezbářství a truhlářství. Státní okresní archiv Bruntál (dále SOKA Bruntál), fond Okresní úřad Rýmařov, kart. 387, 388, 389, 390, 391, 392, inv. č. 685, Sčítací arch. úředního sčítání lidu z roku 1921. Tamtéž, fond Vojenská doplňovací služebna pro dostavovací okres Rýmařov, kart. 53, inv. č. 158.

53 *Německé spolky na Rýmařovsku: Sportovní spolky*, Rýmařovský horizont, 2016, č. 3, 12. února, s. 18.

54 ZA v Opavě, pobočka Olomouc, fond Rodinný archiv Harrachů Janovice, kart. 4, inv. č. 66, Zámecký inventář. Zámek Janovice dle elaborátu k 14. květnu 1937, s. 58.

55 Tamtéž, fond Obchodní a živnostenská komora Olomouc, ochranné známky firem 1851–1946, kart. 1753, inv. č. 14385, sign. IX Bb 2–3, pořadové číslo 67.

56 Karl Omacht, v roce 1921 spolu s rodiči a sourozenci bytem na Hauptstrasse, dům čp. 41, bytem č. 1 v Rýmařově, se narodil 5. září 1906 v Rýmařově, později spolu s mladším bratrem Hugem podnikal; SOKA Bruntál, fond Okresní úřad Rýmařov, kart. 387, 388, 389, 390, 391, 392, inv. č. 685, Sčítací arch. úředního sčítání lidu z roku 1921 v Rýmařově; Tamtéž, fond Vojenská doplňovací služebna pro dostavovací okres Rýmařov, kart. 53, inv. č. 158; Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Oddział w Kamieńcu Żąbkowickim, fond Biuro Informacyjne W. Schimmelpfeng – Niemiecka Wywiadownia Sp. z o.o., reg. č. 84/635/0, jednotka Hugo Omacht jr. und Karl Omacht, Möbelwerkstätten, Römerstadt (Rýmařov), Sudetengau (Okręg Sudecki), reg. č. 84/635/0/1.1.1/96458.

57 Ampersand, anglický název symbolu, logogramu &, neboli latinského „et“, který nemá český ekvivalent a užívá se jako souřadná spojka „a“, tedy „et“. Pro velmi časté užívání logogramu v názvech podniků a firem, např. „Otec & syn“, v minulosti nesl označení „obchodní A“.

58 ZA v Opavě, pobočka Olomouc, fond Krajský soud Olomouc – firemní spisy, díl III. (spisy firem zapsaných do obchodního rejstříku z r. 1906) (1864) 1906–1958, kart. 197, inv. č. 3788, sign. AX43; SOKA Bruntál, fond Okresní národní výbor Rýmařov (1945) 1949–1960, část 2, kart. 181, inv. č. 183, sign. 180.

59 Pohlednice, Norimberk. Norimberská madona (Něm. muzeum), litografie na papíře, vydavatel: Liebermann & Co v Norimberku, Norimberk, 1930, r.

podrobně označuje pokračující legenda: „*von der Bildschnitzer Veit Stoss im 15. Jahrhundert gefertigt*“.⁶⁰

Vyhláškou z 21. března 1945 č. 12 Sb. O konfiskaci a urychleném rozdělení zemědělského majetku Němců, Maďarů jakož i zrádců a nepřátel českého a slovenského národa byl poslední majitelce Anně Marii Rosty-Forgách (1906–2001) zámek Janovice zkonfiskován pro účely pozemkové reformy 31. srpna 1945.⁶¹

Dne 4. září 1947 v kanceláři správy státních lesů v Janovicích u Rýmařova převzal inventář zámecké kaple od Národní správy Farní úřad v Rýmařově. Mezi jiným mobiliářem převzal zástupce rýmařovského farního úřadu šest dřevěných sošek.⁶² Jednalo se o předání pouze formální. Podle přílohy úředního záznamu o soupisu inventáře na zámku Janovice u Rýmařova, provedeného ve dnech 14. až 16. dubna 1948, se v prostoru zámecké kaple stále nacházelo „6 sošek světců na podstavcích“.⁶³

V roce 1950 byl janovický zámek nařízeným jednáním Krajského národního výboru v Olomouci určen pro adaptaci krajského archivu na depozitáře.⁶⁴ O třicet let později Hospodářskou smlouvou o převodu správy národního majetku z 1. března roku 1980 byla skulptura Panny Marie převedena jako přebytečný majetek Ministerstvem vnitra Československé republiky v Praze a Krajskou správou Sboru národní bezpečnosti v Ostravě do sbírek tehdejšího Slezského zemského muzea v Opavě, jako část původního mobiliáře kaple v Janovicích.⁶⁵

V přírůstkové knize muzea z roku 1979 je socha uvedena pod přírůstkovým číslem 79.99 nepřesně jako „*plastika světice pseudogotická, polychromovaná na zlatené konzole s rostlinným dekorem, převod z kaple Státního archivu v Janovicích*“.⁶⁶

V depozitáři opavského muzea byla deponovaná plastika blíže neurčená až do roku 2022, kdy před návštěvou pracovníků Národního památkového ústavu, působících na zámku Janovice u Rýmařova, došlo k její identifikaci kurátorkou uměleckohistorických sbírek Slezského zemského muzea (autorkou článku). Skulptura pocházející z janovické kaple byla určena jako menší kopie pozdně gotické sochy, která po dlouhá léta ztělesňovala formální i výrazový ideál „nejvyššího německého umění“.

60 Tamtéž, v. Autorský překlad: „*vyrobena řezbářem Veitem Stossem v 15. století*“.

61 ZA v Opavě, Olomouc, fond Velkostatek Janovice, kart. 811, inv. č. 4326, opis Okresní správní komise v Rýmařově č. j. 2176/45.

62 Tamtéž, zápis sepsaný dne 4. září 1947 v kanceláři Správy státních lesů v Janovicích u Rýmařova.

63 Tamtéž, úřední záznam o provedení soupisu inventáře na zámku Janovice u Rýmařova, 16. dubna 1948, seznam inventáře, s. 19.

64 Tamtéž.

65 Hospodářská smlouva o převodu správy národního majetku ze dne 1. března 1980, č. j. 21/79, SZM, Uměleckohistorické pracoviště, doklady k přírůstkům z roku 1979. Spolu s figurou Panny Marie bylo do tehdejšího Slezského muzea v Opavě převedeno dalších šest předmětů původního mobiliáře kaple zámku v Janovicích u Rýmařova. Seznam uvádí tyto položky: oltářní obraz (inv. č. U 1738 A) obraz sv. Jana Nepomuckého (inv. č. U 2397 A), obraz sv. Rocha (inv. č. U 1953 A), obraz Boha Otce (inv. č. U 1739 A), věčné světlo (inv. č. U 678 M), oltářní zvonek (inv. č. U 679 M) a dvě ženské plastiky, jednu s polychromií (inv. č. U 381 B), druhou bez polychromie (inv. č. U 341 B). Předměty dodnes tvoří součást sbírek Slezského zemského muzea.

66 SZM, Uměleckohistorické pracoviště, Přírůstková kniha Slezského muzea v Opavě, 1968–1979, dvojlist 296, položka 79.99. V přírůstkové knize uvedená „*signatura na spodní podstavě plastiky „Omacht*““ byla zapsána do inventární knihy nepřesně jako „*C. Omacht*“. SZM, Uměleckohistorické pracoviště, Inventární kniha fondu plastiky U 201 B–U 400 B, inv. č. U 381 B.

Skutečnost, že kopie a jiné napodobeniny Norimberské madony v mnoha materiálech tvořily nedílnou součást řady reprezentativních prostor v kostelech, zámcích a dalších profánních interiérech dekorovaných v duchu historismu dokládá, že umělecké dílo samo se stalo kulturně historickým dokumentem a jeho kopie a uměleckohistorická hodnocení odborníků ukázkou vývoje společnosti.

V září roku 2017 se Norimberská madona po dlouhých letech stala středobodem krátkodobé instalace konceptuálního umělce Ottmara Hörla (ředitele Akademie výtvarných umění v Norimberku), jež celé dva týdny těšila norimberské obyvatele i turisty na třídě Kornmarkt.⁶⁷ Prezentace zahrnovala šest set zlatých zmenšených napodobenin Norimberské madony postavených do neustále se opakujících nepřerušovaných řad, působících zároveň velmi provokativně a sugestivně. Umělecké dílo, těšící se v minulosti daleko větší proslulosti než dnes, se tak opět připomnělo jako nedílná součást kolektivní paměti.

Nuremberg Madonna from Chateau Chapel in Janovice u Rýmařova in Collections of Silesian Museum
Summary

In the Collection of Fine Arts of the Silesian Museum is held a small wooden statue with polychromy. The figure of young Virgin Mary is a copy of so called "Die Nürnberger Madonna", an early renaissance statue of Virgin Mary in the mourning pose. The famous sculptural work attributed to the best artists as Veit Stoss, Adam Kraft, Peter Vischer the elder and his sons, or Albrecht Dürer's workshop found its way through the graphic prints to Rýmařov company "Hugo Omacht, special production of skis, sleds and tennis rackets in Rýmařov", which created one copy placed in Harrah's Chateau Chapel in Janovice u Rýmařova and later to the Opava's museum.

Mgr. Denisa Hradilová
Slezské zemské museum
hradilova@szm.cz

67 F. M. KAMMEL – M. PRUMMER, *Die Nürnberger Madonna*, s. 15.