

## **POZDNĚ GOTICKÝ RELIÉF Z DÍLNY JÖRGA LEDERERA V NÁRODNÍ GALERII V PRAZE**

*Helena Dáňová – Národní galerie v Praze*

Dosud nepublikovaná dřevořezba představuje sv. Annu Samotřetí. Do Národní galerie v Praze se socha dostala roku 1946 ze soukromé sbírky z Kraslic v západních Čechách, provenienci se nepodařilo doložit.<sup>1</sup> Ve vysokém reliéfu provedená postava sv. Anny Samotřetí je představena v tzv. hieratické kompozici: na lavici sedící Anna drží na klíně na pravém kolenu Ježíška, vlevo stojí Panna Marie, zobrazená jako mladá dívka s volně rozpuštěnými vlasy.<sup>2</sup> Dřevořezba byla pravděpodobně původně umístěna ve středu oltářní skříně. Kompozičně je reliéf vepsán do trojúhelníku, v jehož vrcholu se nalézá hlava sv. Anny, v jeho středu se nachází ústřední teologický bod celé sochy – symbol eucharistie, hrozen vína. Sv. Anna se přiklání k poměrně velké postavě dítěte, budoucího Spasitele, čímž se zdůrazňuje devoční charakter řezby.

V letech 2009–2010 sochu restaurovala Tamara Beranová, která odkryla její raně renesanční polychromii:<sup>3</sup> „*Celek řezby se skládá ze tří figurativních skulptur. Zadní strana není opravená a dřevořezba je odtud zpevněna plochou kovovou tyčí. Lipové dřevo je narušené červotočem. Stratigrafie prokázala zachování nejstarší, lze předpokládat, že původní polychromie, a proto byly pozdější přemalby, které sice respektovaly původní barevnost, odstraněny. Pravá ruka Ježíška a levá ruka Panny Marie jsou pozdějšími doplňky a byly pro budoucí prezentaci odstraněny. Stávající polychromie, odpovídající době vzniku dřevořezby, obsahuje pigmenty užívané ve středověku: olovnatá běloba, olovnato-cínčitá žlut, rumělka, azurit, rezinát měďnatý, uhlová čern, kostní čern.*

*Na podkladu z přírodní křídy, který se vyskytuje na celé dřevořezbě, leží polychromie z tempery s příměsí oleje. Na roušce sv. Anny je použita směs olovnaté běloby a rumělky, černá barva šatu sv. Anny obsahuje uhlovou čern. Dekor na šatech je proveden pravděpodobně na bázi oleje (mixture) a pokoven matovým plátkovým zlatem. Na rubu dolního okraje pláště sv. Anny byla identifikována uhlová čern a zelené částice – pravděpodobně měď. Vlasy Panny Marie mají podklad obsahující olovnatou bělobu, žlutý okr, křidu a olovnato-cínčitou žlut. Na podkladu je nanášeno pokovení plátkovým stříbrem s příměsí zlata. Modrý plášť Panny Marie nese na křidovém podkladu vrstvu uhlové černě a dále modrou vrstvu azuritu s příměsí uhlové černě. Plastické ornamenty v oválech fragmentárně dochované na šatech Panny Marie, tzv. cínový reliéf, jsou reliéfní aplikací založené na cínové folii, jejíž vzor byl vtlačen do formy. Motiv nízkého reliéfu je vzhledem k torzálnímu*

<sup>1</sup> Inv. č. NG: P 5905, lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 04/38,1), v. 99 cm, š. 60 cm, hl. 24 cm, původní polychromie. Na zadní straně štítek s nápisem v nizozemštině „*Hlg. Anna met Maria en Christus. Silezië, ca 1500*”.

<sup>2</sup> Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. V. Band, Ikonographie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1973, sl. 168–191 (heslo Anna). Hieratický typ, oblíbený v pozdním středověku, vznikl postupným osamostatňováním a zvětšováním postavy Panny Marie, kterou původně držela sv. Anna na klíně. Příklon k realistickému zobrazení, typickému pro pozdní gotiku, vedl ke vzniku typu sv. Anny Samotřetí (sedící či stojící) s menší postavou Panny Marie a Ježíše a typu se dvěma stejně velkými postavami a dítětem mezi nimi. Jeho nejranějším reprezentantem je piskovcová socha sv. Anny Samotřetí (1475–1480), inv. č. 5898, Staatliche Museen zu Berlin, nyní považovaná za dílo následovníka Gerhaerta z Leydenu. Viz Julien Chapuis (ed.), *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, New York 1999, kat. č. 8, s. 188–191 (autor hesla Hartmut Krohm). Dříve byla tato socha pokládána za dílo samého Gerhaerta.

<sup>3</sup> Restaurátorská zpráva Tamary Beranové č. E 741 je uložena v Archivu RA NG v Praze. Chemicko-technologický průzkum provedla Radka Šefců (Laboratorní zpráva č. 09/40 je součástí restaurátorské zprávy).

*zachování těžko rozpoznatelný. Na povrchu folie byl identifikován červený organický lak. Na plášti Ježíška leží podklad stejného složení jako na celé dřevořezbě. Na podkladu, na vrstvě mordantu, je provedeno pokovení plátkovým stříbrem, následuje vrstva obsahující uhlovou čern, okry, rezinát měďnatý a ve vrchní vrstvě také azurit. Vzhledem k absenci ruky Ježíška a Panny Marie bylo nutné dodatečné upevnění hroznu klínem z lipového dřeva.“*

Anna je oblečena do dlouhého pláště, na hrudi rozevřeného a spadajícího hladce z ramen, na klíně přehozeného přes kolena, kde tvoří srdčitý útvar, jehož plocha je rozčleněna soustavou drobných skladů. Dole u podstavce se plášť řasí a přetáčené lemy odhalují oba střevíce na nohou. Lehce nakloněnou hlavu má sv. Anna zavinutou do roušky, která hladce obaluje pravé rameno. Oživují ji pouze mělké horizontální záhyby. Pod krkem má roušku hustě našasenou a na levé straně jí splývá z hlavy ve vertikálních záhybech s přetáčenými lemy, jejichž pohyb se zastaví až o rameno. Panna Marie s dlouhými vlasy ozdobenými čelenkou je oblečena do šatu s hranatým výstřihem a s úzkými rukávy. Přiléhavý šat od pasu dolů splývá v mohutných vertikálách, ve spodní partii se lem šatu efektně přetáčí do „uchovitého“ záhybu. Šaty Panny Marie původně zdobil cínovaný dekor (presbrokát), po němž zůstaly již jen stopy. Baculátý Ježíšek s kudrnatými kadeřemi je oblečen do rozevřené košilky s krátkým rukávem. Spodní lem košilky se vlní v obloukovitém záhybu, který se opakuje na spodním lemu pláště sv. Anny hned pod Ježíškem. Levou ruku natahuje k Panně Marii, která mu podává hrozen.

Na soše překvapuje několik rozdílů v kvalitě řezby: výborně podaný a individualizovaný obličej sv. Anny s neobvykle, avšak logicky vedenou rouškou na hlavě kontrastuje s její plochou a poněkud protáhlou hrudí, oživenou jen několika mělkými paralelními vertikálami. Hladká a ničím nerušená plocha byla zřejmě zamýšlena jako ideální pozadí pro ústřední postavy Ježíška a Marie. Marie je podána schematicky, její obličej se nijak nevymyká obecnému dívčímu typu. Celá socha vyznívá na první pohled poněkud staticky, avšak vzdouvající se lemy draperií tento dojem vzápětí potlačují. Přes použité pozdně gotické tvarosloví se v této soše již projevuje renesanční smysl pro objem a individualitu.

Ve vědecké kartě sbírky<sup>4</sup> je jako autor dřevořezby uveden s otazníkem řezbář Peter Breuer (kolem let 1472–1541) ze Cvikova (Zwickau). Komparací s jeho známými díly však tuto atribuci můžeme zcela vyloučit.<sup>5</sup> V tvorbě Petra Breuera nenajdeme výše jmenované kontrasty hladkých ploch a vzdouvajících se lemů, jeho obličejové typy jsou zcela odlišné, poplatné zejména vzorům würzburgského sochaře Tilmana Riemenschneidera, u něhož se vyškolil. Ani velmi invenční vedení roušky sv. Anny s přetáčením na jejím levém rameni nemá u Breuera stylovou oporu. Tu naopak najdeme v díle jihoněmeckého sochaře Jörga Lederera (doložen 1499–1550),<sup>6</sup> který se svou velkou

<sup>4</sup> Vědecká karta je uložena ve Sběrce starého českého umění, Národní galerie v Praze, Schwarzenberský palác.

<sup>5</sup> Naposledy k Petru Breuerovi: Walter Hentschel, *Peter Breuer: eine spätgotische Bildschnitzerwerkstatt*, Dresden 1952. – Susan Ebert, *Peter Breuer – ein bedeutender sächsischer Bildschnitzer der Spätgotik*, Langenweissbach 2003 (bez poznámkového aparátu).

<sup>6</sup> Monograficky byla Ledererova tvorba zpracována v roce 1963: P. Hildebrand Dussler (ed.), *Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik*, Kempten – Allgäu 1963 (katalog zpracovali Theodor Müller a Alfred Schädler). Naposledy k Ledererovi: Lothar Schultes, Jörg Lederer a heslo Jörg Lederer, Werkstatt, Flügelaltar, in: Artur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 3: Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 357–358 (se starší literaturou). Ledererovi se věnoval v rámci své výpravné publikace také Rainer Kahsnitz, Latsch im Vintschgau, Spitalkirche Heilig Geist,

dílnou v Kaufbeurenu zásoboval oltáři nejen blízké okolí, ale i vzdálenější místa v Tyrolsku. Ekonomická prosperita jeho dílny mu napomohla také v kariéře v městské radě, kde zastával jedno z nejdůležitějších míst.<sup>7</sup> Lederer byl zcela jistě ovlivněn dílem Veita Stosse (kolem Let 1450–1533), jedním z nejvýznamnějších umělců přelomu 15. a 16. století, který svým působením v polském Krakově a německém Norimberku nadlouho ovlivnil celou střední Evropu. Stoss vytvořil mimo jiné roku 1503 oltář pro kostel v tyrolském Schwazu, kam o pár let později, roku 1511, dodal oltář do kaple sv. Víta také Jörg Lederer.<sup>8</sup>

Dřevořezba sv. Anny z pražské Národní galerie představuje téměř doslova citovanou a jen nepatrně zjednodušenou variantu sochy sv. Anny ze stejnojmenného klášterního kostela františkánů v tyrolském Reutte, asi padesát kilometrů jižně od Kaufbeurenu. Sv. Anna z Reutte byla stylovou kritikou podpořenou nepřímými archivními doklady<sup>9</sup> připsána Theodorem Müllerem a Alfredem Schädlerem právě Jörgu Ledererovi z Kaufbeurenu a časově začleněna do doby kolem roku 1515.<sup>10</sup> Sv. Anna z Reutte, umístěná v barokním oltáři, se tradičně považuje za zázračnou milostnou sochu, protože jako jediná přestála velké požáry celého klášterního komplexu v letech 1703 a 1846. Dřevořezbu z lipového dřeva restaurovali podle nápisu na zadní straně roku 1784 sochař Martin Falbesoner a malíř Franz Stoss. Kromě nového soklu a přidaného pilastru trůnu zakončeného ptačím pařátem přeřezali během této barokní opravy nohy sv. Anny a Panny Marie (původně obuté do středověkých střevíců), partie Annina pláště nad pilastrem a také Ježíška.<sup>11</sup> V Imstu, vzdáleném asi padesát kilometrů od Reutte, se dochovala ještě jedna varianta reuttské sv. Anny, původně určená pro anenský oltář ve farním kostele (nyní v místním muzeu).<sup>12</sup> Poškozená imstská dřevořezba je již poměrně dost zjednodušenou formou původní kompozice. Zdá se, že kult sv. Anny byl v této oblasti velmi oblíbený, a je proto možné, že i pražská socha mohla být původně určena pro kostel či kapli poblíž Reutte.

Sv. Anna Samotřetí z Národní galerie se od své předlohy v Reutte liší několika detaily. Zavínutí hlavy pražské sv. Anny není tak bohatě řaseno nad pravým ramenem, Panně Marii chybí dlouhá vlnící se rouška splývající z vlasů. Pražský Ježíšek je oblečen do košilky s krátkými rukávky, zatímco dítě v Reutte je ovinuto jen úzkým pruhem řasené látky.<sup>13</sup> Zajímavá jsou přesně citovaná místa shodná na obou sochách, jako je charakteristické podvázání roušky pod krkem sv. Anny, vzdouvající se a přetáčející se lemy šatu nad chodidly sv. Anny, včetně zachování mohutnějšího objemu látky nad její

---

Hochaltar, um 1517–1520, in: *Die grossen Schnitzaltäre Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, s. 386–401 (bez poznámkového aparátu). – Jörg Lederer se narodil ve Füssenu kolem roku 1470 a pravděpodobně se vyškolil v nedalekém Ulmu, snad v dílně Jörga Syrlina, a poznal také tvorbu augsburských sochařů Gregora a Michela Erharta (typika obličejů, řezba vlasů). Roku 1499 je doložen jako měšťan a mistr ve Füssenu, mezi lety 1500 a 1507 již působil v Kaufbeurenu, od roku 1513 jako cechovní mistr, mezi lety 1530–1532 zastával vysoký post v městské radě. V Kaufbeurenu pracoval až do své smrti. Zemřel před rokem 1550.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 10–12.

<sup>8</sup> Erich Egg, *Süddeutsche Kunst im mittelalterlichen Tirol*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XVII, 1954, s. 163–184. K oltáři ve Schwazu s. 173.

<sup>9</sup> Archivní záznamy dokládají pobyt Lederových příbuzných v Reutte již od roku 1482. Viz Dussler (pozn. 6), s. 11–12, pozn. 37.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 70, obr. 90, 91, kat. č. A 46 (autoři kat. hesla: Theodor Müller a Alfred Schädler). Rozměry sv. Anny v Reutte: v. 133 cm, š. 74 cm, hl. 44 cm.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Vyobrazení i text k řezbě: [http://www.kulturraumtirol.at/index.php?id=125&no\\_cache=1&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=72](http://www.kulturraumtirol.at/index.php?id=125&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=72) (vyhledáno 2. 6. 2011).

<sup>13</sup> Bez důkladného restaurátorského průzkumu *in situ* nelze ovšem přesně stanovit míru dalších řezebných zásahů na postavě Ježíše. Pro nepřístupnost sochy adjustované v barokním oltáři nebylo možné průzkum provést.

pravou nohou, nápadný velký „uchovitý“ záhyb rubu šatu u Panny Marie a dlouhý silný sklad draperie vedený od jejího pasu šikmo dolů. Charakteristické jsou také obličejové typy všech zúčastněných: okázalá zralá krása sv. Anny v Reutte je na pražské soše nahrazena mnohem citovějším, bolestnějším výrazem obličeje, výrazná brada na kulatém Ježíškově obličejí a idealizující typ Panny Marie jsou zopakovány na obou dílech.

Z tvorby Jörga Lederera má sv. Anna z Národní galerie stylově nejbližší (kromě samozřejmě sv. Anny z Reutte) k sochám sv. Máří Magdalény a sv. Jana Křtitele z Bavorského národního muzea v Mnichově.<sup>14</sup> Autoři příslušného katalogového hesla kladou dřevořezby do doby po roce 1510 a poukazují na návaznost na sochu Panny Marie s dítětem z farního kostela v Huttenwangu, považovanou za rané dílo Jörga Lederera z doby kolem let 1505–1510.<sup>15</sup> Podle mého mínění je však spojitost mezi oběma sochami z mnichovského muzea a Madonou z Huttenwangu volnější, na Panně Marii z Huttenwangu se uplatňují ještě dlouhé vertikály řas draperie, která se na břiše láme do drobnějších mačkaných skladů, socha je poplatná erhartovské tradici ulmského sochařství osmdesátých a devadesátých let 15. století. Celkově Madona vyznívá poklidným dojmem, na rozdíl od mnichovských řezeb, uplatňujících již pokročilejší principy. Zde jsou v kompozici ve značné míře použity přetáčené lemy, čímž sochy působí mnohem dynamičtějším dojmem než huttenwangská Marie. Mohutná hmota vzdušné draperie nad stěví Máří Magdalény i záhyb ve tvaru typického „ucha“ (charakteristického ovšem obecně pro celé postossovské sochařství) by ukazovaly na vznik obou soch ve stejné době jako sv. Anna z Reutte, tedy kolem roku 1515. Posledně jmenované prvky charakterizují také sv. Annu z Národní galerie, která se s mnichovskými sochami dále shoduje i v plošném způsobu řezby rukou. Obličejový typ Magdalény s drobným nosem, plnými rty a kulatou bradou je úzce příbuzný tváři pražské sv. Anny.

Zajímavým prvkem na obou Annách (z Reutte i z Národní galerie) je zavinutí jejich hlav způsobem, pro který neexistuje v soudobém sochařství obdoba: na levém rameni se podhrnutá, do spodu přetáčená rouška formuje do tvaru drobného „ucha“. Tento způsob zavinutí byl nepochybně inspirován Dürerovým listem z roku 1501 s vyobrazením sv. Anny a Panny Marie s Ježíškem,<sup>16</sup> podobné zavinutí hlavy nese také Dürerova žena Agnes jak na přípravné kresbě k obrazu *Sv. Anny Samotřetí*, datované rokem 1519 (Viedeň, Albertina), tak i na samém obraze z newyorského Metropolitního muzea. Na zmíněné Dürerově grafice z roku 1501 se objevuje také motiv přehnuté a podkasané látky nad botou sv. Anny, který si Lederer dobře osvojil a využíval napříč celou svou tvorbou (například Sv. Máří Magdaléna z Mnichova; Madona z Auerbergu či Madona z Partschinsu u Merana).<sup>17</sup> K jeho řezbářské charakteristice patří i hutné našasení draperie v drobných „kadeřavých“ skladech většinou na stehně volné nohy stojících postav (např. figury ve skříni oltáře ve Stubenu, datovaném 1513; postava stojící sv. Anny z oltáře v Kaufbeurenu dokončeného roku 1518 atd.),<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Srov. Dussler (pozn. 6), s. 61, kat. č. A 24, obr. 89 (autoři hesla Theodor Müller a Alfred Schädler).

<sup>15</sup> Ibidem, s. 56, kat. č. A 17, obr. 88 (autoři hesla Theodor Müller a Alfred Schädler).

<sup>16</sup> Walter L. Strauss (ed.), *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York 1972, č. 33, s. 66.

<sup>17</sup> Vyobrazení v Dussler (pozn. 6), obr. 89, 116, 117, 130.

<sup>18</sup> Vyobrazení ibidem obr. 93, 94, 104.

k němuž jej opět inspirovaly Dürerovy grafiky, z nichž velmi často přebíral i kompozice pro své oltářní celky (například *Latsch im Vintschgau* se sv. Trojicí ve středu oltáře).

Na soše sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze na první pohled zaujme oblečené dítě. Tento motiv je v sochařství 16. století poměrně vzácný, madony i sv. Anny nesou většinou nahé dítě, někdy mírně zahalené do jejich roušky. Oblečený Ježíš se však dosti často objevuje v grafikách Albrechta Dürera – z nich Jörg Lederer čerpal i typ realistického, baculatého tělíčka i kulaté hlavy s kudrnatými vlásky (například *Sv. Rodina* z roku 1511; *Madona sedící u zdi*, 1514; *Madona korunovaná dvěma anděly*, 1519, nebo *Madona korunovaná jedním andělem*, 1520).<sup>19</sup> Velké baculaté dítě velmi příbuzné Ježíšovi na pražské sv. Anně se objevuje také u stojící sv. Anny z oltáře sv. Blažeje v Kaufbeurenu, datovaném rokem 1518. Ježíš sedící na Anině ruce je oproti naší soše zrcadlově obrácen, avšak v obou případech má nožku blíže k tělu sv. Anny nataženou a druhou mírně pokrčenou. Také vlasy stáčejí se v drobných, ale výrazných spirálkách na kulaté hlavě se špičatou bradou odpovídají způsobu řezby kadeří dítěte u pražské sv. Anny.

Sv. Anna Samotřetí z Národní galerie i sochy sv. Anny z Reutte, sv. Máří Magdaleny i stojící sv. Anny z Kaufbeurenu musely pro své velmi příbuzné tvarosloví vzniknout v téměř stejné době kolem roku 1515, v dílně sochaře Jörga Lederera z Kaufbeurenu. Do jeho pozdější tvorby po roce 1520 již pronikají dynamické principy tzv. dunajské školy (například reliéf se sv. Kryštofem a sv. Štěpánem z Bavorského Národního muzea, po roce 1520; oltář v Partschinsu, 1524; Ukřižovaný v Serfausu, kolem roku 1525).<sup>20</sup>

Ačkoliv pražská sv. Anna představuje víceméně sériovou dílenskou práci, uchovává si vysokou kvalitu zejména v individuální charakteristice tváře a invenčním zpracováním roušky. Tím se přibližuje kvalitní tvorbě jedné z největších soudobých dílen masově produkujících oltáře v jižním Německu, dílně Niclausa Weckmanna v Ulmu.<sup>21</sup> V neposlední řadě sv. Anna Samotřetí z Národní galerie zprostředkovává podobu kultovní sochy sv. Anny z tyrolského Reutte před jejím přezráním v pozdním baroku, včetně původní polychromie.

---

<sup>19</sup> Walter L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch X, Formerly vol. 7 (Part I.). Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, New York 1980, s. 191, č. 96 (*Sv. Rodina*); s. 37, č. 40 (*Madona sedící u zdi*); s. 36, obr. 39 (*Madona korunovaná dvěma anděly*); s. 34, č. 37 (*Madona korunovaná jedním andělem*).

Ještě starší zobrazení oblečeného Ježíška najdeme u Martina Schongauera, například list *Madona s jablkem*, kolem roku 1488 (B 28). Julius Baum, *Martin Schongauer*, Wien 1948, obr. 20.

<sup>20</sup> Vyobrazení viz Dussler (v pozn. 6), obr. 142, 130–132, 137.

<sup>21</sup> Srov. Gerhard Weilandt (ed.), *Meisterwerke massenhaft: die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Stuttgart 1993.