

Kroupa, Jiří

**Osvícenství a jeho protipól : poznámky k námětům skic Josefa Winterhaldera ml.**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1990-1992, vol. 39-41, iss. F34-36, pp. [117]-131

ISBN 80-210-0699-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110528>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

J I Ř Í K R O U P A

**OSVÍCENSTVÍ A JEHO PROTIPÓL  
— POZNÁMKY K NÁMĚTŮM SKIC  
JOSEFA WINTERHALDERA ML.**

Zkoumat vztah mentalit doby pozdního osvícenství na Moravě a umělecké tvorby ve 2. polovině 18. století je nesporně zajímavou kapitolou v dějinách pozdního baroku ve střední Evropě. Nové poznatky totiž umožňují někdy s větší jistotou, jindy nastolením hypotézy revidovat některé starší názory. V našem případě ovšem jde o téma „staronové“. Již starší (avšak nedokončená a posmrtně vydaná) práce Haberditzlova se věnovala obsahové složce v tvorbě Fr. Ant. Maulbertsche v kontextu především jeho skic a kreseb.<sup>1</sup> Haberditzl navázal na určité tendence jedné větve starší vídeňské školy dějin umění, která započala se zkoumáním programů freskové výzdoby v rakouském prostředí (M. Dvořák, H. Tietze). Tento text však byl ve vývoji dějepisného poznání objektivně „zapomenut“ a umělecko-historické zkoumání se ubíralo cestou k precízní a přesné formální analýze. Tato cesta přinesla úctyhodné plody v novém zhodnocení a prakticky i v objevení pozdního baroku ve středoevropském prostředí.<sup>2</sup> To se týká nejen tvorby Maulbertschovy, ale i jeho žáků a spolupracovníků, mezi nimiž je typickou postavou Josef Winterhalder ml. Rozsah jeho tvorby je dnes po monografiích K. Garas, M. Hanavské, I. Krska a V. Kratinové zásadně vymezen. I v jeho případě je ovšem možné se obrátit znovu k obsahové stránce jeho návrhů, ostatně již v literatuře naznačené.<sup>3</sup> Náš staronový zájem o námětovou složku v uměleckém díle vyplývá totiž ze zájmu o Winterhalderovy kresby a návrhy. Souhlasíme totiž s upozorněním Hellmuta Lorenze, podle nějž „nové badatelské otázky

---

<sup>1</sup> Haberditzl F. M. 1977: *Franz Anton Maulbertsch*. Wien.

<sup>2</sup> Máme na mysli především práce Klary Garas, Ivo Krska, Vlasty Kratinové, v poslední době i Anny Jávora a další.

<sup>3</sup> Hanavská M. 1952: *Dílo Josefa Winterhaldera ml. na Moravě*. Brno, netištěná disertace; Garas K. 1959: *Joseph Winterhalder (1743—1807)*. Bulletin du Musée national hongrois des beaux-arts, 14, str. 75—90; Kratinová V. 1986: *Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek*. Praha (kat.); Krska I. 1989: *Malířství pozdního baroka na Moravě*. In: *Dějiny českého výtvarného umění* II/2, str. 790—817.

těžko vyplynou z módnosti nebo z nového poznávacího zájmu, jestliže nevyvstanou přímo z analýzy uměleckého díla samotného“.<sup>4</sup> Právě z toho důvodu se můžeme in margine našeho výkladu dotknout i některých obecných problémů vztahu umělecké tvorby a mentalit pozdního 18. století na Moravě.

## I.

Jak je známo, představitelé brněnské školy dějin umění sdíleli k ikonologii jako disciplíně kladoucí důraz na námětovou složku díla rezervovaný postoj.<sup>5</sup> V tom se blížili stanovisku, které bylo pěstováno v dalším vývoji vídeňské školy dějin umění a lze říci, že další rozvinutí ikonografické metody jim dalo zapravdu. V současnosti se však ukazuje, že ikonologie se dostává do nových pozic. Jejím základem bude pravděpodobně myšlenka z proslulé kritiky ikonologie Ernsta H. Gombricha, že „ikonologie musí spíše začít studiem institucí než studiem symbolů“.<sup>6</sup> Logicky odtud E. H. Gombrich přešel k nově formulovaným vztahům dějin umění a dějin kultury. Naopak ovšem H. Lorenz, odchovaný jinak tradicí vídeňské školy dějin umění, se dostává zřetelně od konkrétního výzkumu k hledání sociální funkce uměleckého díla.<sup>7</sup>

Průsečíkem dějin instituce, v jejímž rámci umělecké dílo vzniklo, a sociální funkce tohoto díla je v 16.—18. století především „decorum“ v obrazovém umění a „bienséance“ v architektuře. „Decorum“ vytváří určitý rámec pro funkcionální jednotu uměleckého díla a objednavatele. Protože právě z tohoto hlediska se chceme věnovat dále Winterhalderovým návrhům, uvedeme nejprve základní příklady teorie decora na dvou dílech, která vznikla na jednom místě, avšak v odlišném mentálním prostředí.

Maulbertschova freska v Manském sále biskupské rezidence v Kroměříži je datována rokem 1759. Její dosavadní interpretaci shrnul před časem I. Krsek: „... v době, kdy osvícenský absolutismus omezoval feudální práva, v době, kdy se prosazoval soumrak feudalismu... měl být sál vyzdoben obrazy, které měly za úkol vzpomenout jeho feudální privilegia“.<sup>8</sup> Teprve v nedávné době s uvedeným výkladem polemizoval znalec dějin

<sup>4</sup> Lorenz H. 1981: *Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte*. Artibus et historiae II, str. 122.

<sup>5</sup> Naposledy např. Z d. Kudělka 1981: *K možností ikonologie*. SPFFBU F 25, str. 49—54.

<sup>6</sup> Gombrich E. H. 1972: *Aims and Limits of Iconology*. In: *Symbolic Images* 1972. London, str. 21.

<sup>7</sup> Např. Lorenz H. 1989: *Ein „exemplum“ fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, str. 7—24.

<sup>8</sup> Krsek I. 1961: *Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. SPFFBU F 5, str. 349—366. Autor shrnuje myšlenky J. Šípa (Společenská funkce Maulbertschovy fresky v lenním sále kroměřížského zámku. Umění a svět II—III. Gottwaldov 1959).

olomouckého biskupství R. Zuber, který jej považoval za anachronismus.<sup>9</sup> Současně poukázal na to, že jednotlivá „fatti“ fresky obsahují vedle příběhů z dějin biskupství i příběhy z dějin dómské kapituly a přitom mezi oběma institucemi čas od času propukaly prudké spory. Pokusme se jeho poznatky dále rozvinout. Po vydání Haberditzlový práce se totiž ukazuje, že právě jeho výklad bude asi správný. Haberditzl uvádí téma kroměřížské fresky jako „Glorifikace olomouckého biskupství za vlády biskupa, hraběte Leopolda Egkha“.<sup>10</sup> Jeho téma je podpořeno i nedatovaným konceptem v olomouckém biskupském archivu, v němž se píše, že „po dějinách biskupství v Manském sále přijde oslava kněžského stavu obecně ve Velké jídelně“.<sup>11</sup> Oslaven měl být ovšem konkrétní úsek dějin biskupství. Právě biskup Egkh urovnal spory mezi biskupstvím a dómskou kapitulou, navíc přispěl na další dobré soužití s kroměřížskou kapitulou. Není proto ani divu, jestliže z dějin biskupství byl v programu vybrán biskup Bruno — současně zakladatel kroměřížské kapituly, a Stanislav Pavlovský, který byl pokládán za jejího druhého zakladatele. V sále, v němž se i v 18. století odehrávaly biskupské soudy, bylo v souladu s „decorem“ vhodné vymalovat nikoli historizující vzpomínku na slavnou minulost, ale naopak alegorizovat spravedlnost a umírněnost současného biskupa, který urovnal spory tří církevních institucí.<sup>12</sup>

Pozdější výzdoba Velké jídelny kroměřížského zámku je již ve znamení zcela jiného myšlení. František Adolf z Freenthalu tu namaloval v letech 1769—72 ústřední apoteózu biskupa Maxmiliána Hamiltona s jeho erbovní devízou a tuto apoteózu rámoval dvojicí mythologických výjevů. Adolf sám ujišťoval, že jeho kompozice bude „neobyčejná a ušlechtilá“. Přesto však dosud zůstávala nečitelná. Všechny tři obrazy však tvoří jednotnou „vizuální metaforu“ erbovní devízy povýšenou na devízu s širší platností. Devíza Hamiltonů totiž zněla „Sola nobilitat virtus“ (tj. Pouze ctnost zušlechťuje) a tato devíza je oslavena na ústředním plátně. A znovu se objevuje v apokryfním líčení Paridova soudu. Paris sice dává své jablko Venuši na prvním obraze, ale v zápětí na druhém obraze je unášen Minervou směrem k Jupiterovi a Junoně (k představitelům klasické hodnoty „virtus“). Zušlechťuje pouze virtus-ctnost, i když Venuše vztahuje k Paridovi ruku s jablkem, i když se Amor snaží stáhnout mladíka zpět

<sup>9</sup> Zuber R. 1987: *Osudy moravské církve v 18. století*. Praha, str. 163.

<sup>10</sup> Haberditzl F. M. 1977, str. 192—218.

<sup>11</sup> Kroupa J. 1980: *Prameny k výzdobě Sněmovního sálu kroměřížského zámku*. In: Zpravodaj Muzea Kroměřížska, září, st. 27. SOA Opava, prac. Kroměříž ÚŘAS, karta 1713: nedatovaný a nepodepsaný list „Weilen in dem Lehn-Saal die berühmtesten Historie des hoch Fürstl. Bistums schon entworfen sind, so ists nothwendig in dem grossen Saal den hohen Grad des Priesterthums auszudrücken“.

<sup>12</sup> Zdůraznění spoluvlády biskupa a dómské kapituly bylo vyjadřováno ve výtvarném umění častěji. Např. ve smlouvě na zhotovení sousoší Nejsvětější Trojice v Kroměříži (srv. SPFFBU F 32—33, 1988—89). Teprve po napsání této studie se nám dostalo staté: Jirka A. 1988/89: *Totus erat Caesareus*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 32—33, str. 5—17. Autor zde provádí detailní výklad kroměřížské fresky a nově uvažuje o smyslu této práce. Dospívá k poněkud odlišné interpretaci, přičemž podobně jako my akcentuje téma oslavy současnosti, biskupa Egkha.

a — i když se mladík galantně otáčí zpět. Erbovní devíza je tu ovšem povýšena na devízu doby.<sup>13</sup> Manýristicko-barokní teorie „decora“ je ve Velké jídelně opuštěna. Naznačovaly to ostatně i výroky současníků, kteří prohlašovali, že taková výzdoba se „nehodí“ do kroměřížského prostředí. Součastí výzdoby však byl i rozměrný biskupův portrét, který vizuální metaforu doplňoval. Na jiném místě jsme nazvali „osvěcenským paradoxem“ skutečnost, že v teorii se někteří učenci sice vyslovovali pro racionální a jasnou alegorii, že však ve skutečnosti se malba doby osvěcensství obracela často k vizuální metafoře a kontemplaci, ve spojení s neoplatónským symbolismem.<sup>14</sup>

## II.

V klášterních budovách premonstrátského řádu v Zábřdovicích zahájil svou práci Josef Winterhalder ml. malbami, jichž si sám dosti cenil. Ale spoň ve svém životopisu napsal, že se naučil řadě malířských odvětví a mezi nimi i „Architectur und Verzierungen, besonders aber Bildhauerstatuen an Nitschen grau in grau zum Tauschen“. Podle svých slov zde namaloval výzdobu knihovny a 8 nik se sochami v chiaroscuro.<sup>15</sup> Winterhalderovou prací pokračovaly stavební úpravy zábrdovického kláštera. Již za opata Kryštofa Jiřího Matušky došlo k výstavbě nového konventu (zednický mistr František Antonín Ritz) a před rokem 1775 byly stavební práce ukončeny menší budovou u prelatury nejasného určení (snad refektář?). Nový opat Michael Daniel Marave nastoupil roku 1777 a rozhodl se opět proměnit vzhled interiérů a exteriérů. Jak o čtyři roky později nadšeně napsal, usiloval „zkrásnit (verschönern) všechny klášterní budovy a vůbec celým Zábřdovicím dát vzhled podle současného, nejnovějšího architektonického vkusu“.<sup>16</sup> S tím souvisela nová úprava interiéru klášterního chrámu, na níž se podílel sochař Ondřej Schweigl celkovým rozvrhem, freskami J. Winterhalder ml. a J. Pichler a oltárními obrazy Fr. Ant. Maulbertsch a J. M. Schmidt-Kremserschmidt.

Stěnu klášterního refektáře pokryl J. Winterhalder ml. freskami „en grisaille“, které znázorňují iluzivní niky se sochami významných donátorů

<sup>13</sup> Kroupa J. 1988—1989: *Materiálle k dějinám baroku na Moravě*. SPFFBU F 32—33, str. 89—94 (zejména str. 91, 92). Téma maleb jsme poukazem na dobový text M. Lamberga naznačili již dříve (Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost. Brno-Kroměříž 1987). Do obsahové polyvalence kroměřížské vizuální metafory bychom mohli přidat i v naší pozn. 11 uvedený text (tj. vyjádření vysokého stupně kněžství), pokud by tento text byl z doby Hamiltonovy vlády.

<sup>14</sup> Kroupa J. 1991: „Decorum“ a mentality ve 2. polovině 18. století (referát na semináři Kultura baroka v Čechách a na Moravě, v tisku Praha, Folia historica bohémica).

<sup>15</sup> Srv. Hanavská M. 1952 (cit. pozn. 3).

<sup>16</sup> Hůrt R. 1969: *Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Brně-Zábřdovicích*. Příloha 1. čísla časopisu Vlastivědný věstník moravský.

kláštera. Na kratších stranách jsou znázorněni aristokratičtí zakladatelé (Lev z Klobouk a jeho manželka Richza; Jan Bohuslav Morkovský ze Zástřizl a jeho manželka Zuzana Liborie) a na delší stěně panovníci — podporovatelé kláštera (Václav I., Matyáš Korvín, Marie Terezie a Josef II.). Malby jsou dosud datovány různě, nicméně musely vzniknout před rokem 1780, v době spoluvlády Marie Terezie a Josefa II.<sup>17</sup> K malbám je v soukromé severoamerické sbírce zachováno modeletto ke třem postavám aristokratických donátorů.<sup>18</sup> Niky s postavami jsou kresleny olůvkem, perem a lavírovány typickým způsobem pro jiné kresby Winterhalderovy. Mezi návrhem a provedením jsou určité rozdíly, především v podání soklů, na nichž postavy stojí. V případě pána ze Zástřizl došlo k celkové změně natočení figury v nice. Jinak však provedení vcelku sledovalo uvedenou kresbu. V souvislosti s malbou si však můžeme položit otázku, do jaké míry si své sochařské trompe-l'oeil aranžoval samostatně. Některé postavy vycházejí nepochybně z Maulbertschovy tradice a lze je tedy spojit přímo s invencí Winterhalderovou, jiné však mají nápadně blízko ke kresbám Winterhalderova současníka, sochaře Ondřeje Schweigla. Nápadně je např. srovnání Winterhalderových figur s kresbou vojáka s řádem Zlatého rouna ze sbírek Moravské galerie v Brně.<sup>19</sup> V gestu je nápadná příbuznost s Winterhalderovou malbou Matyáše Korvína (včetně řádu), postavením nohou zase připomene Winterhalderova českého krále Václava. Není tedy vyloučeno, že Schweigl, který měl zřejmě podstatný vliv na architektonické složce interiérů zábrdovického chrámu, mohl svými kresbami ovlivnit i typiku Winterhalderových iluzivních soch.

V Zábrdovicích je ovšem výmluvné jak malířovo mlčení, tak mlčení jeho současníků o další výzdobě refektáře. Na stropě bývalého refektáře je dnes malba ze zcela odlišné ruky. Na první pohled se zdá, že její autor rovněž vycházel z určité znalosti Maulbertschovy tvorby, malba je však dosti hrubě provedená, typika tváří má až rustikalizovanou podobu a celková malba prozrazuje spíše nezáměrnou, skutečnou neobratnost v podání postav a jejich vzájemných vztahů. O to překvapivější a — zájímavější je však nově určená skica-modello k zábrdovickému refektáři.<sup>20</sup>

V norimberských sbírkách je uchována rozměrná kresba s historií Josefa Egyptského. Je kreslena olůvkem, křídou a lavírována štětcem tuší. Kresba svým minuciózním stylem připomene spíše práci miniaturisty a je patrné, že ji kreslil prvotřídní kreslíř. Jemným lavírováním kreslíř modeluje postavy, rozděluje světla a stíny a i přes drobný rozměr dokáže

<sup>17</sup> Hanavská M. 1952 a Garas K. 1959 datují malby do roku 1775; Maser E. A. je naopak datoval rokem 1781 (vztáhl je ovšem k Winterhalderově práci v knihovně, která byla uskutečněna asi tohoto roku); Krsek I. 1989 rovněž uvádí 1781. Datum 1778—1779 vedle nás přijímá Hálová-Jahodová C., Slavíček L. a naposledy i Th. Da Costa Kaufmann (srv. pozn. 18).

<sup>18</sup> Kaufmann Th. Da Costa 1989: *Central European Drawings 1680—1800. A Selection from American Collections*. Princeton, str. 88—89.

<sup>19</sup> O. Schweigl, Návrh na pomník vojevůdce. Moravská galerie Brno, inv. č. B 131.

<sup>20</sup> Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, inv. č. Hz 4088: kresba štětcem tuší, křída, stopy olůvka, papír 51,8 × 29,3 cm, filigrán: C I Honig. Srv. Heffels M. 1969: *Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts*. Nürnberg, str. 347—348.

i přesvědčivě charakterizovat jednotlivé postavy. Tématem této kvalitní práce je pasáž ze Starého zákona a faraonova slova za hladu v Egyptě: „Jděte k Josefovi a učiňte, cokoli vám řekne“. Na kratších stranách modella podvkráte vysvětluje Josef faraonovi jeho sny, na delších stranách je hostina Josefova a jeho bratří a Josefova triumfální jízda. Uprostřed návrhu je letící Fama s praporem, na němž je nápis *Ite ad Joseph*, obklopená putti s ovocnými košíky a obilními klasy. V Norimberku bylo zvažováno autorství Christiana Wincka, ale oprávněně bylo konstatováno, že nelze najít v jeho díle žádné paralely k této kresbě. M. Heffels upozornila na dvě skutečnosti: jedná se o návrh pro klášterní refektář a současně o oslavu zeměpána (podle jména snad Maxmiliána III. Josefa Bavorského).<sup>21</sup>

Skica je ovšem nepochybně modellem pro zábrdovický refektář. V definitivním provedení sice došlo k některým změnám — ty se týkají především kratších stran fresky, kde bylo užito jiného figurálního motivu. Delší strany zůstaly stejné, včetně shodných typů obličejů jednotlivých postav. Nejnápadnější proměnou však prošla centrální část fresky. Dříve než se dostaneme k tomuto problému, zastavme se ještě u norimberské kresby. Dosavadní určení jihoněmeckého anonyma není totiž třeba brát rigorózně. Kresbu totiž muzeum zakoupilo roku 1932 z vídeňského majetku(!) a rovněž filigrán papíru (C & I Honig) byl ve vídeňském i moravském prostředí dobře znám. Byl to papír, na němž rýsoval např. architekt Fr. Ant. Grimm, kreslil na něj i O. Schweigl apod. Stejně tak námětovská zapadá do vídeňsko-moravského prostředí, neboť v něm můžeme hledat „allusio“ na zásah Josefa II. za česko-moravského hladomoru v letech 1771—72. Z tohoto zásahu pozvolna rezultovala proměna vrchnostenského hospodářství, která do Zábrdovic dospěla za opata Matušky a toto panství se skutečně stalo jedním z důležitých center reformy.<sup>22</sup> Lze tedy důvodně předpokládat, že zábrdovický refektář měl být vyzdoben v jednotě nástěnných maleb Winterhalderových a ústřední fresky podle norimberského modella, které oslavovalo osvícenské reformy na sklonku vlády Marie Terezie.

Kdo však byl autorem tohoto modella? Zcela jistě to nebyl sám Winterhalder (ten se ke svému autorství ani sám nehlásí), nebyl jím ani malíř, který fresku skutečně provedl. Ještě jednou zdůrazněme její kvality kreslířské. Jen v originále lze vidět jemné lavírování jednotlivých prostorových plánů a virtuozitu v práci kreslíře. V brněnském prostředí byl nejlepším kreslířem této doby O. Schweigl, ve vídeňském prostředí by mohla kresba odkazovat k nově založené Kupferstecherakademie, na níž se nejmoderněji vyučovala kresba a grafika. Snad bychom v tomto prostředí mohli hledat dále autora této kresby. Podobně se mohl zábrdo-

<sup>21</sup> Heffels M. 1969, *tamtéž*.

<sup>22</sup> Opat Kr. Matuška byl zakládajícím členem *Agricultur-Sozietät* na Moravě a po jeho smrti bylo zábrdovické panství začleněno do struktur nové hospodářské společnosti.

vický opat obrátit s objednávkou na tehdy nejmódnější uměleckou instituci, která pracovala pod osvicenskou patronací.<sup>23</sup>

Malba ovšem podle této kresby nakonec provedena nebyla. Zmizely především všechny narážky na Josefa II. Místo toho byla ústřední část pokryta různými alegorickými figurami vznášejícími se kolem Panny Marie. Tím samozřejmě došlo k rozbití původního programu. Lze si však dobře představit důvod této proměny. Josefínské reformy po roce 1781 postihovaly mezi jinými i zábrdovický klášter a ten nakonec byl roku 1784 zrušen. Opat Marave, iniciátor fresky s oslavou tereziánské a josefínské politiky dožil svůj život ve zklamání v bývalých premonstrátských Křtínách.

### III.

Ve své autobiografii se J. Winterhalder ml. zmínil o tom, že „nedostatek velkých úkolů jej přivedl k mnohem menším zakázkám“. Ovšem tyto „menší zakázky“ tvoří na přelomu 80. a 90. let určitý celek, jehož umělecká kultura tvoří pozoruhodnou strukturu stylovou i obsahovou. Ne všechny Winterhalderovy práce z této doby jsou zachovány, avšak chronologicky je můžeme rekonstruovat asi následovně: Zdislavice — sál zámku pro Ant. Val. Kaschnitze z Weinbergu (1789); Brno — sál reduty pro Ant. Val. Kaschnitze z Weinbergu (před 1790); Dukovany — sál zámku pro Marii Canal de Malabaila (1791); Dyjákovice — sál loveckého zámku pro Marii Eleonoru z Liechtensteina; Brno — poradní sál Staré radnice (1791); Schönwald u Jinošova — sál loveckého zámku pro Karla Viléma Haugwitze (1797) a snad další.

Tato skupina prací je homogenní svými objednateli, kteří patřili k určité intelektuální vrstvě reformám nakloněné aristokracie a kteří si staví většinou zámky, v nichž doznívá pozdně barokní typ „maison de plaisance“. Je homogenní i stylově, neboť se v těchto pracích opakuje převaha architektonické složky výzdoby sálů spolu s motivem soch v nikách, malovaných „en grisaille“.<sup>24</sup> Z těchto prací vybíráme dvě typické práce. První tvoří výzdoba zámku ve Zdislavicích, kterou J. Winterhalder signoval roku 1789. Hlavní sál zdislavického zámku je pokryt především architektonickou iluzivní malbou, která kulminuje v malovaném erbu nově povýšeného příslušníka úřednické josefínské šlechty Antonína Valentína Kaschnitze z Weinbergu. Kaschnitzovo povýšení do řad svobodných pánů (1786) je na fresce zdůrazněno jak erbem, tak malovanými

<sup>23</sup> Aniž si činíme nárok na jednoznačný závěr, upozorňujeme předběžně na jednoho z Maulbertschových žáků, Wolfganga Koeppa (z Felsenthalu), jenž se stal profesorem kresby na Tereziánu; spolupracoval na některých freskách svého učitele a několik fresek sám maloval pro rod Esterhazů.

<sup>24</sup> Kroupa J. 1988: *Umění mezi pohádkou a vědou*. In: Kontexty českého a slovenského umenia (Zborník referátov z konferencie). Bratislava, str. 188—195.



devízami v nárožích sálu. Architektura využívá bohatství iluzivních prvků, z nichž např. velmi plasticky působí zubořez hlavní římsy, připomene dekoraci reálné architektury, na níž se v Brně podílel O. Schweigl (interiér královopolského a zábrdovického chrámu). Na rozdíl od podobných jiných prací nejsou ve Zdislavicích vyplněny sochami všechny niky. Pouze na stěně proti oknům jsou namalovány na soklu stojící grácie, resp. géniové, které (kteří) drží skutečné sochařské medailony s portréty manželů Kaschnitzových. Prázdné niky po stranách měly snad být podkladem pro pověšení závěsných obrazů. V tom případě by ve zdislavickém sále došlo ke kurióznímu spojení iluzivní malby se sochařskými medailony a malířskou výzdobou. Smyslem celé výzdoby byla „vizuální metafora“ erbovní devízy významného národohospodáře na Moravě, vysvětlitelná patrně z jeho nedávného povýšení do šlechtického stavu.

Ondřej Schweigl, jenž pravděpodobně s Winterhalderem spolupracoval i ve Zdislavicích a jeho práci sledoval, na jednom místě upozornil, že jeho nejlepší dílo v tomto ohledu tvořila výzdoba radního sálu brněnské Staré radnice. Přesto, že výzdoba Staré radnice byla restaurována, o její původní funkci se dozvíme více podle jedné z Winterhalderových kreseb, uložené ve sbírce Moravské galerie v Brně.<sup>25</sup> Skutečnost, že Schweigl tuto výzdobu označil s jistým omezením za nejlepší Winterhalderovu práci lze asi vysvětlit z toho, že Schweigl na této práci obdivoval invenci ve smyslu moderní formy a obsahu. Datování malby ve Staré radnici není sice zcela jasné, nicméně si můžeme učinit konkrétní představu o tom, proč byla objednána.

Již roku 1784 pod Kaschnitzovou patronací jako administrátora královských měst na Moravě byl v Brně vybrán nový městský výbor složený z významných představitelů městského manufakturnictví, obchodu a úřadů. Nato byl starostou zvolen Franz Rauscher (starostou byl v letech 1784—1804). V červnu roku 1790 nový císař, Leopold II. moravská města zcela uvolnil a daroval jim úplnou samosprávu a městské svobody. Tato situace ovšem netrvala dlouho: okamžitě po Leopoldově smrti (v dubnu 1792) byla samospráva měst opět okleštěna.<sup>26</sup> S největší pravděpodobností do doby mezi těmito dvěma daty můžeme položit vznik výzdoby slavnostního, radního sálu.

Tématem výzdoby na Staré radnici byla série freskových maleb „en grisaille“, kterou bychom mohli opsat titulem „Dary osvícenství“. Klíč k tomuto titulu nám poskytuje Winterhalderovo „pensiero“ — zběžně naskicovaná podoba tří figurálních postav personifikací, k nimž malíř připojil vysvětlující poznámky. Podle kresby tři ženské figury představovaly „Dar rozumu“, „Dar moudrosti“ a „Dar rady“. Další personifikace nejsou popsány, ale z kontextu vyplývá, že představují další z darů, jež podle slov osvícenců v habsburské monarchii přináší osvícenství.<sup>27</sup> Tak se

<sup>25</sup> Moravská galerie Brno; pero tuší, papír. Pensiero je nakreslené na zadní straně kresby J. Winterhaldera st.

<sup>26</sup> Srv. Š u j a n F r. 1902: *Dějepis Brna*, str. 279—280.

<sup>27</sup> Srv. K r o u p a J. 1987: *Alchymie štěstí*. Brno-Kroměříž, str. 10.

v prostorách Staré radnice setkáváme s myšlenkami, které nejsou daleko od pozdější Sonnenfelsovy obrany osvícenství, který v ní vypočítával dary, které přineslo osvícenství státům, městům i jednotlivým občanům.

Při výběru atributů pro své personifikace Winterhalder přejímal bez velké invence tradiční schémata z ikonologických příruček. Tak pro Dar rozumu přejal ikonologický motiv „Industria“, pro Dar rady sloučil atributy vlády a zákonodárství. Dar moudrosti popsal důsledněji: měla nést sak se zednickým-zednářským náradím (kružítko, úhelník, olovnice), otevřenou knihu a u nohou měla alchymické symboly. Winterhalderova kresba je velmi zběžně načrtnutá, má četné autorské korektury — je tedy typickým pensierem ve Winterhalderově tvorbě. Od podobných prvních náčrtů se zřejmě odvíjela v procesu Winterhalderovy tvorby další řada kreseb, která vrcholila jeho definitivními skicami. Ty však jsou zachovány většinou již mimo naše území. Přesto i na tom, co je u nás zachováno, je znát menší Winterhalderův zájem o kresbu. Jeho kresby sice vycházejí formálně ze školy Maulbertschovy, ale úrovně svého učitele J. Winterhalder nikdy nedosáhl. Pensiero ke Staré radnici je nám ovšem i určitým dokladem Winterhalderovy angažovanosti ve věci námětové složky výtvarného díla, která nám zvláště u jiných jeho děl podstatně chybí. Snad i to postřehl O. Schweigl svými slovy in margine radničních maleb.<sup>28</sup>

#### IV.

Nepochybně jednou z nejzajímavějších Winterhalderových prací, nově objevených, je skica v Moravské galerii v Brně, kterou publikovala Vlasta Kratinová pod názvem „Oslavení rozumu“.<sup>29</sup> Tato práce je typická pro uměleckou tvorbu Winterhalderovu s jejími klady i zápory a současně je v ní uchováno leccos z mentalit doby osvícenství na Moravě. Jestliže se k ní v našich poznámkách ještě jednou vrátíme, nečiníme tak proto, abychom polemizovali s jejím výkladem. Oproti předchozím totiž vlastně nevíme, k jakému účelu a jaké instituci mělo umělecké dílo, pro něž skica byla vytvořena, sloužit. Výklad skici je u V. Kratinové konsekventně proveden. Pokusíme se však vyjít z možné, jiné hypotézy a tím i provést revizi tohoto výkladu a posléze jej dát do souvislosti s možnou eventualitou instituce, pro níž skica byla připravena.

Vlasta Kratinová provedla základní formálně analytický rozbor této skici a poukázala přitom na Winterhalderovo poučení z několika zdrojů Maulbertschovy tvorby. Důležitým jejím poukazem bylo srovnání postavy

<sup>28</sup> „Nun ist in allegorischen Art ganz ausgemahlt von der Hand des Josef Winterhalder, eine seiner besten Arbeiten, wiwollen, die Allegorien nicht an allen Orten bestens angebracht sind“ (in: H á l o v á - J a h o d o v á C. 1972, Umění XX, str. 171—187).

<sup>29</sup> Kratinová V. 1986 (naše pozn. 3); Kratinová V. 1988: *Barock in Mähren*. Wien, str. 112—117, obr. 71.

Herkula u Winterhalderovy skici a Asklépia u Maulbertschovy skici pro Strahov, čímž mohlo být stanoveno datum post quem vzniku brněnské skici (1794). Winterhalderovo poučení však můžeme — jak se domníváme — sledovat ještě konkrétněji. Kompozičně totiž brněnská skica v podstatě reprodukuje Maulbertschovu skicu s námětem Alegorie spojení knížecího habsburského a lotrinského rodu, určenou pro výzdobu hlavního sálu Hofburgu v Innsbrucku roku 1775.<sup>30</sup> Formát Winterhalderova obrazu je sice protáhlejší a užší, nicméně svůj vzor zejména v barevné kompozici doslova opakuje. Tak např. bizarnost ústředního skaliska je odvozená z zalomené stanové střechy triumfálního vozu v Innsbrucku; pomocí mlžného oparu a postav je na obou skicách stejně zformována skupina postav na levé kratší straně a dokonce v levé horní části, kde Maulbertsch umístil alegorii se znakem podunajského habsburského soustátí, Winterhalder pouze barevnou mlhou vymezil obdobnou, trojúhelnou plochu. Podobných příkladů lze uvést ještě více. Totéž lze říci i o jednotlivých figurách na obou skicách. Winterhalder je přebírá, avšak modifikuje je a zejména zjednodušuje jejich vzájemné vztahy, případně redukuje jejich počet. Takovým způsobem můžeme srovnat figurální motiv uprostřed skici dole. U Maulbertsche je ústřední motiv průvodu triumfálního vozu vymezen kolem tohoto vozu, praporem křesťanství, postavou Herkula s kyjem a personifikací hrdinné odvahy (Heldenmut), stojící na lafetě děla s atributem lva a tygra. U Winterhaldera se stává kolo součástí děla, na němž sedí personifikace hrdinné odvahy a teprve za touto personifikací stojí Herkules opřený o svůj kyj. Paradoxně a v rozporu s ikonografií teprve u Herkula leží lev, který je u Maulbertsche atributem personifikace hrdinné odvahy, muže v brnění.

V horní části skici dvojice Famy a Minervy, jež je u Maulbertsche pospolu, je Winterhalderem rozdělena a mezi nimi sedí ústřední personifikace — žena s otevřenou knihou a kružítkem v ruce. Obdobnou personifikaci jsme poznali již u Winterhalderovy práce na brněnské Staré radnici; tam znamenala dar moudrosti. Konečně si povšimněme shody v pravé části obou skic. U Maulbertsche alegorický vůz s personifikacemi habsburského rodu (s rakouským erbem) a lotrinského rodu (s lotrinským erbem) směřují k vyvýšenině s Chrámem Slunce, před nímž stojí jeho strážkyně s dary. V pozdějším výkladu je tato personifikace označena jako „Belohnerin“ — dávající odměnu, štěstí. V Maulbertschově díle se objevuje několikrát. Známe ji např. z malby Alegorie na udělování cen na Akademii.<sup>31</sup> Tam tato personifikace drží v rukou akademické medaile a současně je zástupkyní celé instituce, která je reprezentována baronem Spergesem za ní a medailonem kancléře Václava Ant. Kaunitze-Rittberga nad ní.

Na brněnské skice právě v této exponované části obrazu došlo ke změně. Pod stanovou plachtou sedí ženská postava s erbem, na němž je vyobrazen

<sup>30</sup> Haberditzl F. M. 1977 (srv. pozn. 1), str. 379—387, obr. 10.

<sup>31</sup> Vyobrazení srv. např. Garas K. 1974: *Franz Anton Maulbertsch*. Salzburg, obr. 26.

dvouhlavý císařský orl a u ní jsou postavy, které jsou přejaty z Maulbertschovy sféry chrámu Slunce: především génius (ovšem bez pochodně, zato snad s říšským žezlem?) a v pozadí další génius, jenž již nese pochodeň osvícenství. A opět bychom mohli srovnáváním dospět k zásadní podobnosti mezi figurami obou skic. Tato shoda je taková, že i Herkules (ačkoli je převzatý z jiného Maulbertschova díla) opakuje základní postoj personifikace hrdinné odvahy v Innsbrucku.

Srovnání obou skic — domníváme se — dostatečně průkazné. Ideu pro svou skicu našel J. Winterhalder ml. v jedné z prací svého učitele. Sám nebyl ani příliš vynalézavý a obecnému schématu obětoval i v některých případech ikonografickou logiku personifikací a jejich atributů. Jestliže jsme dosud konstatovali pouze nápadnou shodu obou skic, můžeme se dále ptát po funkci takové práce ve Winterhalderově případě. Nepochybně totiž sledování určitého vzoru znamenalo i sledování podobného obsahového i funkčního cíle.

Program pro Innsbruck vytvořil pravděpodobně tyrolský učenec a osvícenec na vídeňském dvoře, Josef von Sperges. Mezi osvícenskými kruhy však byla freska a její obsah zpopularizována později, roku 1782 Sonnenfelsovým žákem Ignácem de Luca. De Luca měl určité styky i s brněnským prostředím a znal se s příslušníky rodu Mittrovských.<sup>32</sup> Ve svém výkladu de Luca vyzvedával v Innsbrucku především ideu vládnoucího habsbursko-lotrinského rodu v sále určeném slavnostem při zemské vládě — guberniu. V tomto smyslu je brněnská skica další variací innsbruckého úkolu. Sedící ženská personifikace, trůnící pod stanovou plachtou byla v Innsbrucku buď personifikací habsburského či lotrinského rodu podle erbu jako atributu. V brněnské skice drží erb s dvouhlavým orlem — erb císařský. Znamená tedy buď personifikaci císařské moci, nebo personifikaci habsbursko-lotrinského rodu, jenž si Františkem I. Lotrinským císařství zpět vydobyl. Hypoteticky se přikláníme ke druhé možnosti: na útesu sedí personifikace habsbursko-lotrinského rodu. K této personifikaci přivádí Chronos či Saturn (rovněž téma oblíbené u Maulbertsche) skupinu, kterou vede personifikace hrdinné odvahy s mírovou ratolestí v ruce pod praporem křesťanství (?) a skupinu antických postav s Herkulem. V nadpozemské sféře je vůdčí postavou Minerva jako průvodkyně v osvícenských alegoriích, která gestem spojuje personifikaci habsbursko-lotrinského rodu s ústřední skupinou na nebesích. Tu můžeme spojit s prozřetelností (Providentia), která byla již v Louce spojována s věčnou moudrostí.<sup>33</sup> Z dalších skupin nadpozemské sféry upoutává zejména dvojice Jupitera a Junony, spojující v sobě hodnoty „virtus“. Celý program bychom poté mohli opsat jako „Alegorie osvícenské vlády habsbursko-lotrinského rodu“.

Naše úvahy byly dosud pouze hypotetické; nejinak tomu bude i dále. V Innsbrucku stál Fr. Ant. Maulbertsch před úkolem namalovat fresku

<sup>32</sup> Kroupa J. 1987 (naše pozn. 27).

<sup>33</sup> „Hoch in ätherischen Luftkreiss sitzt is einen ausgedehnten Lichte die ewige Weisheit... und ruffet durch das Licht der Vernunft an ihren Schätzen Theil zu nehmen“ (slova z historického výkladu fresky v Louce, 1778).

v sále zámku, v němž sídlelo gubernium jako instituce představující osvícenský absolutismus v zemi a námětem fresky bylo spojení dvou rodů, z nichž později vzešla vládnoucí dynastie podunajské monarchie. Podobnou instituci získala Morava roku 1783. Při nové organizaci státní správy byl do čela zemské vlády postaven zemský guvernér a současně prezident nejvyššího apelačního a kriminálního soudu. On sám i všechny úřady včetně stavovských byly přemístěny do prelatury bývalého augustiniánského kláštera u sv. Tomáše v Brně. Roku 1790 došlo ke konečné reorganizaci, kdy se nejvyššími zemskými úředníky stal zemský guvernér hrabě Alois Ugarte a prezidentem nejvyššího soudu hrabě Jan Křtitel Mittrovský. V této době byl upravován klášter pro potřeby nových dikasterií. Původně se snad uvažovalo i o novostavbě, jak by o tom svědčily projekty Franze Antona Hillebrandta ve vídeňské Albertině.<sup>34</sup> Nakonec však zůstalo pouze u úprav bývalé prelatury. Součástí této úpravy byla i umělecká výzdoba, pro níž byla z Vídně do Brna převezena řada uměleckých předmětů, mimo jiné i obrazů. Na náměstí před bývalou prelaturou navrhl sochař Ondřej Schweigl kašnu, která symbolizovala státní úřad v Dikasteriálním domě (Minerva držící v ruce erb soustátí podunajské habsburské monarchie). Snad by nebylo příliš odvážné v této souvislosti vyslovit hypotézu, že i bývalý refektář augustiniánského kláštera měl být nově vyzdoben. Alegorie na osvícenou vládu habsbursko-lotrinské dynastie by jistě byla vhodným tématem pro interiér slavnostního sálu Dikasteriálního domu. Můžeme jen dodat, že Jan Křtitel Mittrovský byl v grémiu, které řídilo přestavby v augustiniánském klášteře. Jeho synovec Jan Nepomuk Mittrovský (v jehož držení se brněnská skica nacházela) roku 1794 hodnotil velmi vysoce výsledky, které dosáhla habsbursko-lotrinská dynastie v monarchii. I když se začaly objevovat protiosvícenské nálady na vídeňském dvoře, Mittrovský věřil, že nový císař František II. sloučí v sobě všechny přednosti svých předchůdců. I když netvrdíme, že tuto ideu v sobě Winterhalderova skica měla, uvádíme Mittrovského myšlenky do sféry osvícenských mentalit, v jejichž prostředí brněnská skica vznikla. Následujícího roku Mittrovský již takové optimistické myšlenky zjevně opustil. S největší pravděpodobností právě v onom roce 1794 vznikla i Winterhalderova skica.<sup>35</sup>

## V.

Dva roky před svou smrtí získal Josef Winterhalder ml. svou poslední velkou zakázku v premonstrátské klášterní knihovně v dolnorakouském Gerasu. Klášter v Gerasu byl podobně jako jiné kláštery postižen josefin-

<sup>34</sup> Srv. K u d ě l k a Z d. 1989: *Architektura pozdního baroka na Moravě*. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha II/2, str. 704.

<sup>35</sup> Prostor o osvícenských mentalit v okruhu rodu Mittrovských probíráme in: *Alchymie štěstí* (naše pozn. 27).

skými reformami, ale v jeho případě to neznamenalo ještě zrušení — pouze okleštění jeho pravomocí. V pojosefínské době se stal opět samostatným opatem v Gerasu Ignác Hörstelhofer (1797—1813) a přikročil k další výzdobě kláštera. Vyzdobena měla být nově především knihovna. Chronogram v nápisu nad vchodem uvádí datum 1803, Winterhalder dokončil freskovou výzdobu roku 1805.<sup>36</sup> Téma fresky, které měl Winterhalder namalovat na klenbě knihovny, vycházelo ze dvou fresek jiných premonstrátských klášterů, které namaloval v 18. století Fr. Ant. Maulbertsch. Roku 1778 namaloval Maulbertsch v Louce „Alegorii pokroků lidského ducha“ s vědomou oslavou osvícenství a katolického osvícenství s postavou personifikace věčné moudrosti, k níž se lidstvo ve svých dějinách blíží. Podruhé se Maulbertsch k témuž úkolu dostal roku 1794, kdy maloval klenbu klášterní knihovny v Praze na Strahově. Koncepti sice ponechal shodnou, nicméně v obsahu je již znát protiosvícenský akcent a je zde varováno před těmi, kteří se vzdalují od světla zjeveného poznání.<sup>37</sup> V Gerasu byl protiosvícenský obrat dokončen. Opat Hörstelhofer spolu s Winterhalderem toho dosáhl tak, že základní kompoziční schéma programu obou předchozích fresek přejal, ale doplnil je o nové významy. Pomohl mu k tomu i sám malíř svou znalostí techniky *chiaroscuro*. Především dějiny lidského ducha již nejsou trvalým a vzestupným, nepřetržitým pokrokem. Naopak! Jsou diskontinuitní a rozpadají se do dvou částí. Dějiny starověkého ducha namaloval Winterhalder technikou „en grisaille“ od Deukaliona a Pyrhy až po chaldejské astrologie a mágy. Lidé tohoto světa jsou nevýrazní, mají blízko ke zvířecímu stavu. Naproti tomu dějiny Starého zákona, které počínají v témže časovém okamžiku, jsou provedeny v barvě. Počínají ležící Evou, která zosobňuje antickou krásu nymfy (v protikladu k ženským postavám starověku), a končí seskupením proroků a zvěstovatelů Nového zákona. V centru fresky je již jednoznačně Triumf víry (opět personifikace s otevřenou knihou, v níž však bezpečně rozeznáváme nápis *Evangelium*), k níž křesťanské čtnosti přivádějí lidskou duši, kterou marně se snaží stáhnout dolů malý satyr. Od víry se line věčné světlo. V horní části se vznáší *putto* s hořící fakulí. Její plamen však nejen nesvítí, ale zahaluje horní část fresky tmavým kouřem. Toto „*allusio*“ na dosud stále srozumitelný symbol osvícenství bylo jednoznačné a naprosté.

Winterhalder byl k této práci vybrán jistě jako jeden z nejuvěrnějších následovníků slavného Maulbertsche. V jeho pojetí, i když ve formě zřetelně ztuhlé a ovlivněné klasicizujícím pojetím doznívá éra pozdního baroku. Je zajímavé, že opat si v Gerasu vybral toto jistě již anachronické pojetí. Snad tím chtěl překlenout éru osvícenství ve střední Evropě, která zasáhla do tematiky pozdně barokního umění. Ve smyslu R. Chadraby bychom mohli uvažovat i o napodobivé antiteze jako opatova záměru.

<sup>36</sup> Österreichische Kunsttopographie V — Tietze H. 1911: *Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn*. Wien, str. 180 an. (zejména str. 213—214, tab. XII).

<sup>37</sup> Vynikající analýza strahovské fresky a její srovnání s Loukou byla provedena P. Preissem. Srv. např. Kneidl P., Rollová A., Preiss P. 1988: *Strahovská knihovna*. Praha, str. 99—149.

Co je však důležité, právě zde je alegorie jasná a naprosto srozumitelná, jak to po alegorii vyžadoval např. J. J. Winckelmann.<sup>38</sup>

Jestliže však interpretujeme tu část pozdně barokní tvorby, která se objevuje např. u J. Winterhaldera ml. ve spojení určité formy a signifikantního obsahu, možná s překvapením zjistíme, že alegorie a personifikace doby osvícenství nemůžeme číst s Winckelmannovým spisem nebo osvícenskými výzvami v ruce. V kontextu s mentalitami doby osvícenství jsou totiž i jiné formy symbolického zobrazování. Ostatně Ernst H. Gombrich sice jen tezovitě, ale přece jen naznačil, že na sklonku 18. století „*Icones Symbolicae*“ se nově formulují. I na Moravě můžeme sledovat jak doznívání tradiční, pozdně barokní ikonologie, tak růst významu vizuálních metafor v osvícenském duchu a nakonec i symboliku obnoveného neoplatónského pojetí.<sup>39</sup>

### DIE AUFKLÄRUNG UND DEREN GEGENTEIL — BEMERKUNGEN ZU THEMEN DER SKIZZEN VON JOSEF WINTERHALDER DEM JÜNGEREN

Ein interessantes Problem des späten 18. Jahrhunderts ist die Beziehung zwischen den Programmen der Freskomalereien und der Denkart aufklärerischen Typus. Der Verfasser revidiert aufs Neue einige Deutungen der Themen im Werk von Maulbertschs Schüler Josef Winterhalder dem jüngeren. Er geht dabei von der Idee des „decorums“ aus als eines ikonologischen Grundbegriffes und strebt in Übereinstimmung mit E. H. Gombrich eine Verankerung der Programme in der Geschichte der Institutionen an, für die sie bestimmt waren. Als Beispiel einer Verschiebung in der „Theorie des decorums“ im 18. Jahrhundert führt er die Fresken in Kremsier an: im Falle des Maulbertschschen Freskos im Lehensaal kommt er auf die Lösung von F. M. Haberditzl zurück, die er mit Hinweis auf das Motiv des gerechten Ausgleichs des Olmützer Bistums und des Domkapitels unter dem Bischof Egkh abwandelt. In dem ehemaligen Großen Speisesaal malte Fr. Adolph von Freenthal eine „visuelle Metapher“ des Wappenwahrungspruchs des Bischofs Hamilton, die er zu einer allgemein gültigen Devise erhob (*Sola nobilitat virtus*).

J. Winterhalder der jün. wurde durch illusive Malereien in der Technik „en grisaille“ berühmt. Eine wichtige Arbeit dieser Art leistete er für das Prämonstratenserklöster in Zábřehovice wo er im Refektorium die Donatoren und die Patrone des Klosters dargestellt hat. An der Decke des Refektoriums arbeitete allerdings ein unbekannter Meister nach einem modello, das vom Verfasser in einer bisher nicht bestimmten Zeichnung in den Museensammlungen in Nürnberg identifiziert wird. Das Thema des Programms war eine Anspielung auf die Hilfe Josefs II. während der Hungersnot in Böhmen und Mähren. In der endgültigen Fassung kam es zu einer Abänderung, die wohl auf die Alleinherrschaft Josef II. nach 1780 zurückzuführen ist. Der Autor der Nürnberger, künstlerisch zweifellos wertvollen Zeichnung ist wohl im Umkreis der Wiener Kupferstecherakademie zu suchen. Der Zeichner ist mit dem das Fresko ausführenden Maler nicht identisch.

<sup>38</sup> Kroupa J. 1985: *Poznámky k Sonnenfelsově koncepci umění*. In: Uměleckohistorický sborník. Brno, str. 195—209.

<sup>39</sup> Gombrich E. H. 1972: *Icones Symbolicae — Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*. In: *Symbolic Images*. London, str. 123—198.

Von weiteren Werken Winterhalders befaßt sich der Verfasser mit den Malereien im Hauptsaal im Schloß Zdislawitz für Anton Valentin Kaschnitz von Weinberg (1789) mit dem Thema einer visuellen Metapher des in den Freiherrenstand neu erhobenen Ehepaares. In Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Wertung des Bildhauers Andreas Schweigl hält der Verfasser die Malereien im Beratungssaal des Alten Rathauses in Brünn für Winterhalders beste Interieurarbeit, deren Thema die in der Regierungszeit von Leopold II. gemalte Personifikation „Gaben der Aufklärung“ ist. Der Verfasser weist auch auf die Zusammenarbeit des Bildhauers Schweigl bei der Entwerfung Winterhalderscher illusiver Statuen hin.

Über eine Skizze aus der Sammlung der Mährischen Galerie, die bisher als „Verherrlichung der Vernunft“ bezeichnet wurde, wird eine Hypothese aufgestellt: es handelte sich um einen Entwurf für des neu auszuchmückende Gubernium in der Prälatur des ehemaligen Augustinerklosters zum Hl. Thomas in Brünn. Der Verfasser macht auf offenbare Übereinstimmungen zwischen dieser Skizze und der Skizze von Fr. Anton Maulbertsch für den Hauptsaal des Innsbrucker Schlosses aufmerksam, revidiert deren inhaltliche Bedeutung und stellt Überlegungen zum Thema „Allegorie der aufgeklärten Regierung des Geschlechts Habsburg-Lotringen“ an.

Das letzte Werk Winterhalders war das Fresko der Bibliothek des Prämonstratenserklosters in Geras (1805) mit einem ausgesprochen antiaufklärerischen Thema. Abschließend weist der Verfasser auf die Tatsache hin, daß sich die Behauptungen mancher Aufklärer, die Allegorie solle klar und verständlich sein, nicht immer auf die künstlerische Praxis ausgewirkt haben. Als ein „aufklärerisches Paradoxon“ kann man das Interesse der Aufklärungszeit für visuelle Metaphern und für eine neue Auffassung symbolischer Gemälde betrachten, die E. H. Gombrich Symbole im neuplatonischen Sinne nennt.



