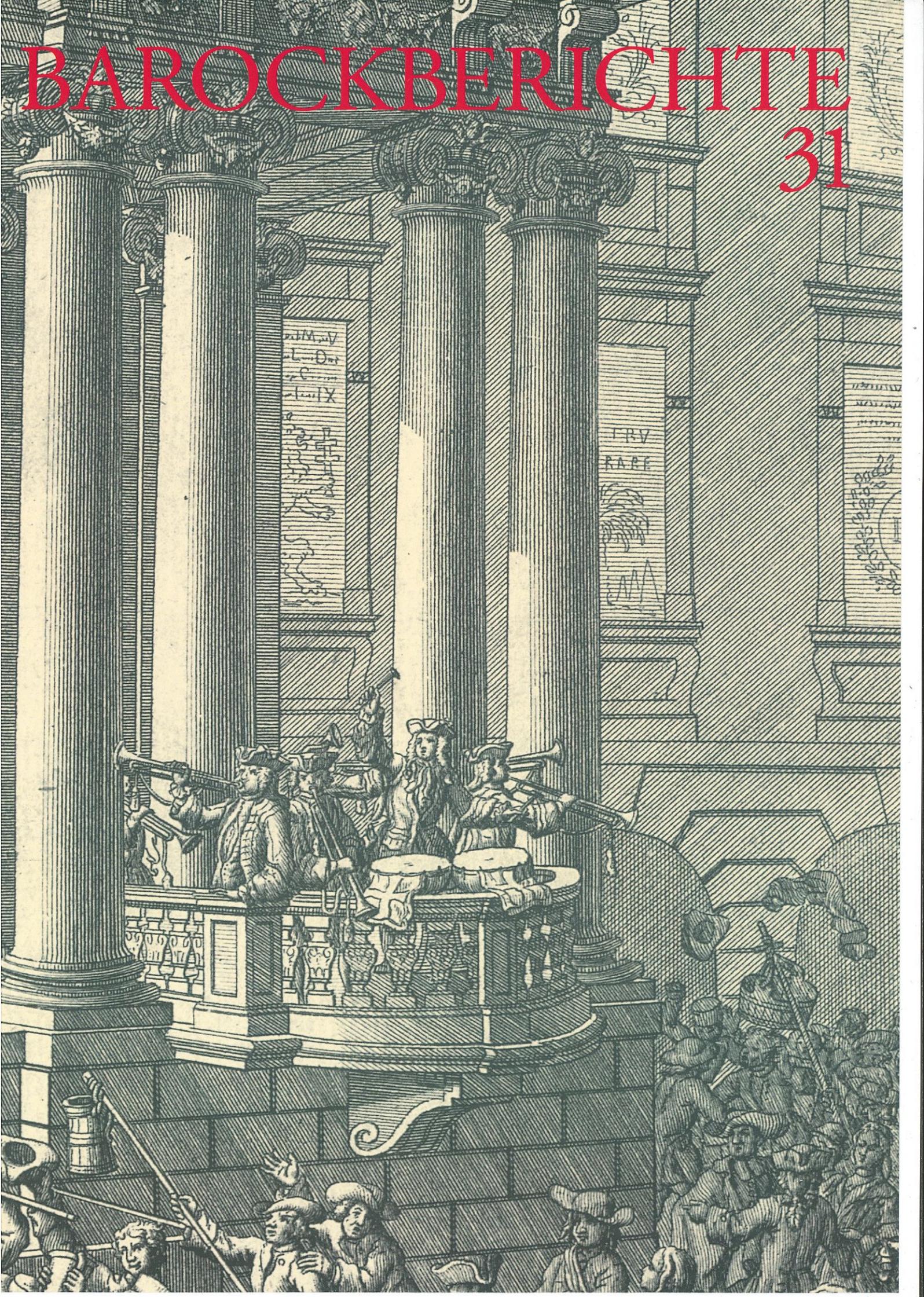


BAROCKBERICHTE

31





Pavel Preiss

Betrachtungen zu Karel Škrétas zeichnerischer Eigenart

Seine feinfühligte Einführung zum Bericht über die monumentalen Seitenaltarbilder, welche einst unter ungeklärten Umständen für den Salzburger Dom von drei Meistern des mitteleuropäischen Frühbarock bestellt worden waren – zwei davon waren „Häre-

tiker“ wie Johann Heinrich Schönfeld als Lutheraner und Joachim von Sandrart als Calvinist – endete Franz Wagner mit der anregenden Bemerkung: „Sind das nicht erstaunliche Zeugnisse kaum beobachteter Spuren eines europäischen Humanismus in

einem Jahrhundert voller brutaler Intoleranz?“⁶¹

Das faktische Ausmaß der religiösen Intoleranz im 17. und 18. Jahrhundert in den intellektuellen Kreisen ist ein höchst interessantes Forschungsthema. Wie tragisch ihre Auswir-

Abb. 1: Karel Škréta, Der gekreuzigte Christus mit Maria, Engeln und armen Seelen im Fegfeuer. Öl auf Leinwand, Prag-Kleinseite, St. Niklas (Foto: NG Prag)

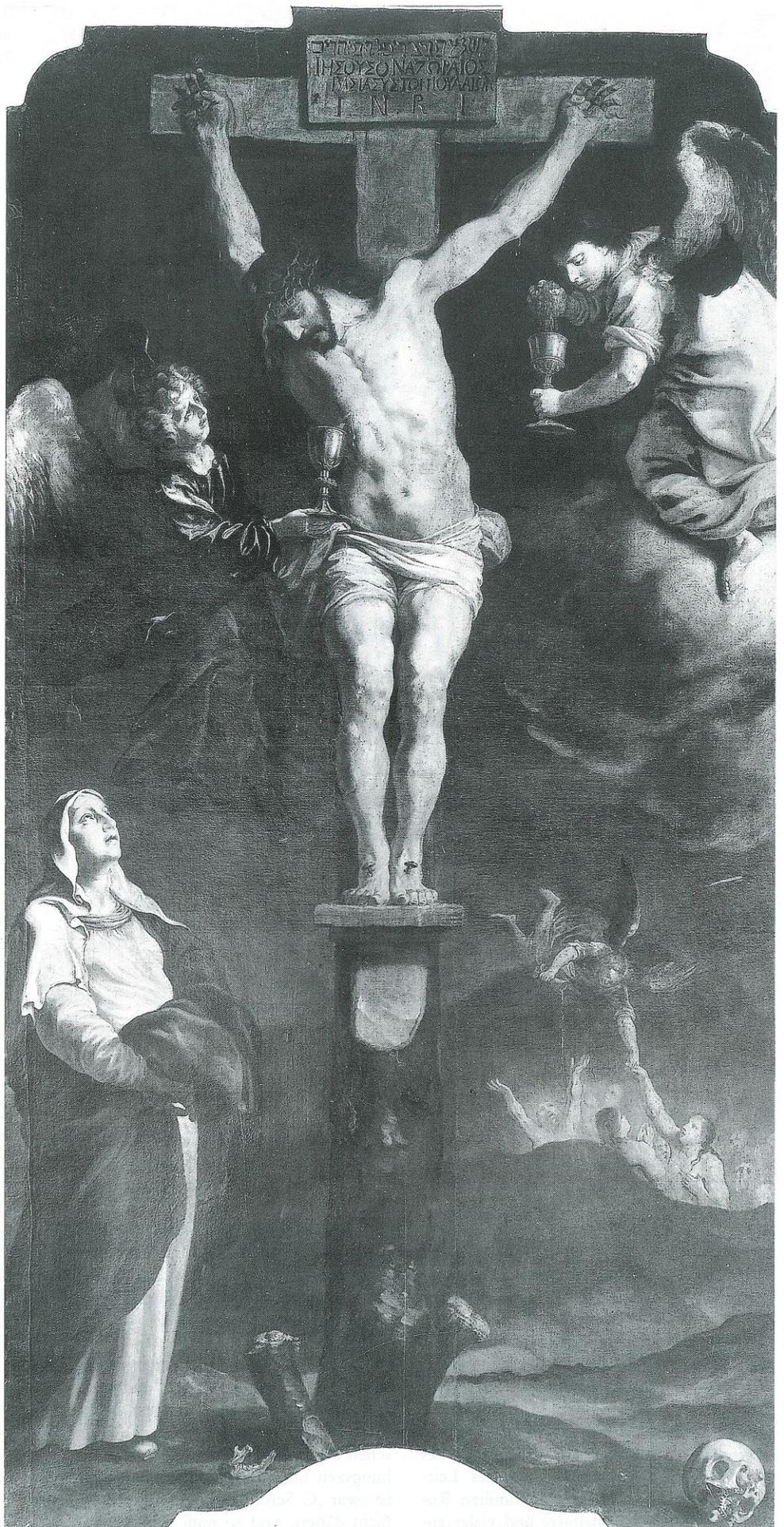


Abb. 2 (links): Karel Škréta, Der gekreuzigte Christus mit Maria und armen Seelen im Fegfeuer. Federzeichnung, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz – Kupferstichkabinett (Foto: SMPK Berlin)



Abb. 3: Karel Škréta, Blatt mit Studien zur Maria unter dem Kreuze. Federzeichnung, Prag, Nationalgalerie (Foto: NG Prag)

kung in der Kultursphäre der böhmischen Länder war, ist ja allgemein bekannt. Auf dem Kunstgebiet kann man tatsächlich keine Zeichen von religiöser oder nationaler Unduldsamkeit merken. Denn auch in Sandrarts deutsches Akademie-Pantheon aufgenommen, war der dritte Teilnehmer an der Ausstattung des Salzburger Domes, Karel Škréta Ritter Šotnovský von Závovice (geboren und gestorben in Prag, 1610–1674), ein mehr als bloß patriotisch gesinnter Tscheche.

Er war ein gebildeter Freund vaterlandstreuer Gelehrter mit dem berühmten jesuitischen Historiker Bohuslav Balbín an der Spitze von kirchlichen Würdenträgern, wie den Weihbischöfen Thomas Pešina von Čechorod und Johann Ignaz Dlouhoveský von Dlouhá Ves (Langendorf, Villa Longa) oder des Leitmeritzer Diözesanbischofs Maximilian Rudolf Graf Šlejnic (Schleinitz) und vieler an-

derer aus dem böhmischen Hoch- und Mitteladel.²

Auch Škréta, aus einer wohlhabenden, zum Verlassen ihres Vaterlandes gezwungenen, bereits lutheranisierteren ultraquistischen Prager Patrizierfamilie hat als religiöser Emigrant erst während seines angeblich fünfjährigen Aufenthaltes in Italien seinem Glauben abgeschworen. Er konnte jedoch später als Konvertit in seiner Heimatstadt wieder Fuß fassen und Anspruch auf das konfiszierte Familienvermögen erheben.

Zu Škrétas Bildern im Salzburger Dom, welche die Kreuzigung Christi und die Ausgießung des hl. Geistes darstellen, haben sich keinerlei Urkunden und auch keine zeichnerischen Studien erhalten, so daß ihre Entstehungszeit ungeklärt bleibt: Die Ausgießung ist zwar „C. Screti pinx /it/“ bezeichnet, aber nicht datiert, und so muß man sich auf die

unsichere Aussage der Wappen auf den Altären verlassen. Diese sind alle – mit Ausnahme desjenigen auf dem Sebastian- und Rochus-Altar (mit Schönfelds Bild), der das Wappen des Erzbischofs Guidobald Graf Thun (1654–1668) trägt – von dessen Nachfolger Max Gandolf Graf Kuenburg (1668–1687). Die Gemälde konnten freilich auch früher schon bestellt worden sein; besonders bei den Škrétischen scheint ihr Zusammenhang mit der eng mit Böhmen verbundenen Familie Thun ziemlich wahrscheinlich.

Das bereits unter Erzbischof Paris Lodron im Jahre 1652 erstellte Konzept der Bilder und geplanten Statuen, „Distributio Capellarum Beneficiatarum“, enthält für das Kreuzigungsbild die Vorgabe, daß es mit der Darstellung der armen Seelen im Fegefeuer kombiniert sein sollte. Dieses Vorhaben wurde aber aus unbekanntem Gründen geändert und

Abb. 4: Karel Škréta, *Maria mit dem Jesuskind als Sedes Sapientiae*. Öl auf Leinwand, Prag, Nationalgalerie (Foto: NG Prag)



anstelle der armen Seelen erschien im Bild eine Gruppe von Adoranten.³

Man kann annehmen, daß mit dem Fegefeuer auch eine Idee verbunden war, die schon früher bei Škréta eine wichtige Rolle gespielt hat, nämlich die Darstellung des von Engeln aufgefangenen Blutes Christi. Diese treten nämlich in der Vermittlerrolle auf dem Bilde auf, das Škréta für die Jesuitenkirche St. Niklas auf der Kleinseite ungefähr um das Jahr 1645 malte (Abb. 1). Ein Engel fängt das Blut von der linken Hand des bereits toten oder sterbenden Jesus, ein anderer von seiner Seitenwunde; ein dritter gießt im Hintergrund das Blut auf die armen Seelen im Fegefeuer.⁴

Eine Zeichnung Škrétas (Abb. 2), die sich offenbar auf dieses Bild bezieht, zeugt noch von einer anfänglichen Unsicherheit hinsichtlich des Formates: Anstatt des ziemlich überhöhten, schließlich realisierten Bildes ermög-

lichen die Maße der breiteren rechteckigen Bildfläche der Zeichnung eine unmittelbare Kommunikation der Protagonisten: Der noch lebende Jesus wendet sich zu seiner Mutter, die zu ihm aufblickt und ihre Hände bittend, zu den hinter dem rohen Balkenkreuz auftauchenden Halbfiguren der armen Seelen ausstreckt. Zu ihnen saust im Sturzflug ein Engel herab, um eine ihrer Hände rettend zu packen. Weitere zwei, bereits befreite, Seelen werden von Engeln zu beiden Seiten des Kreuzes zum Himmel getragen.⁵

Zwischen diesem Entwurf und dem Bild steht ein Studienblatt (Abb. 3), das nach einer revidierten Auffassung des Gemäldes der *Mater Dolorosa* von der Rolle der Fürsprecherin und Vermittlerin der Verdienste von Christi Tod absieht und die heilbringende Wirkung lediglich auf das Blut Christi beschränkt und so die *Mater dolorosa* in ihrer Einsamkeit zu

einer nicht mitwirkenden *compatiens* umformt.⁶

Es ist faszinierend, wie überlegt und zugleich spontan sich Škréta schrittweise seinem Ziel nähert, um schließlich die würdigste Gebärde der Schmerzhafte Mutter zu formulieren; das letzte Ergebnis hat er dann tatsächlich auf die Leinwand übertragen.

In seinen „Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts“, wie der Untertitel seiner Studie lautet, hat Andreas Tacke dieses Zeitalter als „das tote Jahrhundert“ bezeichnet.⁷

Hinsichtlich einer Reihe von Arbeiten, die in den letzten Jahren erschienen sind, könnte diese Bezeichnung etwas übertrieben wirken. Doch in Hinblick auf Böhmen kann dies wirklich zutreffen. Seit Jaromir Neumanns umfangreichem Katalog zur Škréta-Ausstellung von 1974, welcher trotz mancher späte-



rer Forschungen und Korrekturen, seinen grundlegenden Wert nicht verloren hat – insbesondere weil hier zum ersten Mal der reiche Bestand von Škréta's Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett veröffentlicht wurde – ist auf dem Gebiet der Škréta-Forschung manches Wichtige geleistet worden.⁸ So wuchs Škréta's Zeichnungsoeuvre durch neue Zuschreibungen, wobei jeder neue Fund die Tatsache bestätigte, daß neben Škréta's Sinn für Lichtregie und Kolorit sich auf diesem Gebiet die wichtigste Phase des schöpferischen Werdeganges abspielte. Wo und was alles Škréta während seines mutmaßlich fünfjährigen Aufenthaltes in Italien sah, studierte und für sich aufzeichnete, ist leider mit einem Konvolut von Zeichnungen verloren gegangen, das sich nach dem Zeugnis des Malers und Begründers der böhmischen

Kunstgeschichte Johann Quirin Jahn (1739–1802) in der Klosterbibliothek der Prager-Neustädter Augustiner-Barfüßer bei der gotischen St. Wenzels-Kirche auf Zderaz befand. Für dieses Kloster schuf Škréta die meisten seiner Frühwerke und stattete den Bücherraum mit einer Folge von Bildern mit Evangelisten, Kirchenvätern und Kirchenlehrern usw. aus.⁹ Für ein Marienbild, welches mit seiner volkstümlich italianisierenden Physiognomie wie eine „Zigeunermadonna“ wirkt und das mit dem segnenden Christkind im Schoße als *Sedes Sapientiae* dargestellt ist¹⁰, wurde eine bravourös-flotte Federzeichnung gefunden, die die bereits gelöste Komposition wiedergibt (Abb. 4 und 5).¹¹ Jahn beschränkte sich bloß auf eine flüchtige Erwähnung, ohne näher auf den Inhalt des Konvoluts einzugehen.¹² Der Verlust wurde

wohl durch die rücksichtslose Liquidation der Bestände nach der josefinischen Aufhebung des Klosters im Jahre 1784 verursacht, der viele, ja sogar die meisten dort befindlichen Bilder Škréta's zum Opfer fielen. Man möchte freilich hoffen, daß einiges, wenigstens teilweise, verschont blieb und daß sich daraus doch einige Einzelblätter erhalten haben. Ein Blatt, das durch seine auffallenden Italienismen – insbesondere in den Frauen-trachten – und in seiner Vortragsweise die Merkmale Škréta's Frühwerkes zeigt, wurde vor längerer Zeit bereits zur Diskussion gestellt.¹³ Spannend wird das Verfolgen von Škréta's schöpferischem Ringen um die Komposition dort, wo zwei oder sogar mehrere zeichnerische Vorstufen zur endgültigen malerischen Form noch vorhanden sind. Besonders er-

Abb. 5 (links): Karel Škréta, Maria mit dem Jesuskind als Sedes Sapientiae. Federzeichnung, Prag, Nationalgalerie (Foto: NG Prag)



Abb. 6: Karel Škréta, Blatt mit Studien des hl. Antonius mit Maria und dem Jesuskinde. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz – Kupferstichkabinett (Foto: SMPK Berlin)

findungsreich befaßte sich Škréta mit der Lösung der Gruppe des hl. Antonius mit dem Jesuskinde und Maria. Der Heilige mit dem Kinde wirkt mit derben Federstrichen etwas schwerfällig ausgeführt; dies gleich zweimal auf einem doppelseitig benützten Blatt mit bravourös gekritzelt Figuren in Graphit. Der Heilige hat zwar eine hochgezogene Kapuze, aber sein Antlitz ist bartlos; es handelt sich also um einen Franziskaner und nicht um einen Kapuziner.¹⁴ Ende der fünfziger Jahre erhielt Škréta den

Auftrag eines Altarblattes für die dem heiligen Antonius geweihte Kapelle in der Kirche der Unbefleckten Empfängnis am Kloster der „Hyberner“, den irischen Franziskanern, in der Prager Neustadt. Das Gemälde wurde jedoch nach der Aufhebung von Kloster und Kirche im Jahre 1790 vernichtet; wie es aussah, ist unbekannt.

Für ein Entwurfsblatt zu diesem Gemälde kann man dasjenige halten, auf dem oben der kniende hl. Antonius zögernd seine Hände zu dem ihm von der vorgebeugten Maria ge-

reichten Jesuskind ausstreckt (Abb. 6). In einer sichereren Haltung wurde der kniende Heilige und sein Kopf unten nochmals wiederholt.¹⁵

Zwei von den Zeichnungen mit dem hl. Antonius haben zwar bereits fest bestimmte Formate, sind aber skizzenhaft ausgeführt und weichen voneinander ziemlich ab. Auf derjenigen, welche das Geschehen auf Wolkenbänken, also in der Verzückung himmlischer Sphären zeigt, wobei der jugendliche Heilige das Jesuskind bereits in den Armen hält, steht



Maria nach vorne gebeugt, um den mit beiden Händen gehaltenen Mantelzipfel als Lager des Kindes über die Arme des Heiligen herabhängen zu lassen (Abb. 7). In damit übereinstimmender Haltung erscheint Maria vor dem hl. Felix von Cantalizio auf dem Bild in der der Hybernerkirche benachbarten Kapuzinerkirche der Prager-Neustadt. Es ist ausgeschlossen, daß Škréta dasselbe Motiv in den nebeneinander stehenden Kirchen benützt hat. Er hat also diese Auffassung zuerst dem alten Kapuzinerheiligen überlassen und dann als sein Gegenstück in der Kapuzinerkirche den hl. Antonius als Fürbitter für Arme, Kranke und Suchende vor der hl. Dreifaltigkeit gewählt, auf das sich eine Zeichnung in Berlin bezieht.¹⁶

Andere der bisher bekannten Studien stellen den hl. Antonius allein mit dem Jesuskind dar. In jener Zeichnung, die man für die endgültige Fassung halten kann, segnet ihn das Kind von einer Altarmensa aus, im Hintergrund erscheinen zwei Franziskaner (Abb. 8).

Diese Zeichnung gehört zu jener Gruppe mit robust und kernig ausgeführten, untersetzten Figuren, die für eine Zeitspanne kurz vor dem Ende der fünfziger Jahre charakteristisch zu sein scheint.¹⁷

Neu beizutragen ist eine reizende Variante des Antonius-Themas auf einem Studienblatt mit mehreren Motiven, wo eine kantig-schematische, nackte, langhaarige Frauenfigur dominiert, die paradoxerweise einen Altar oder Tisch überragt (Abb. 9). Das Jesuskind – auf einem Buch sitzend – wendet sich eher belehrend als segnend an den ihm kniend zugeneigten hl. Antonius in einer *sacra conversazione*. Oben und unten sind zwei Proben des auf dem Kreuze liegenden Jesuskindes angebracht.¹⁸

Daß Škréta regelmäßig zu jeder Komposition mehrere Varianten schuf, bestätigt auch das Auftauchen eines Alternativentwurfes zur Komposition mit der büßenden hl. Maria Magdalena in der Wüste, wo fliegende Engel die Leidensinstrumente Christi vorweisen,

was bislang nur aus einer Zeichnung bekannt war, auf der die Heilige kniend die *Arma Christi* anbetet.¹⁹ Von dieser wahrscheinlich ausgereifteren Auffassung weicht eine nicht minder qualitätvolle Zeichnung ab, welche die Einführung eines sonderbaren ikonographischen Motivs zeigt. Vor einem Engel, der mit gehobenen Flammenschwert die Heilige schützt, flieht eine Schar, die man entweder für eine Anspielung an die sieben Dämonen halten kann, von denen sie von Christus durch Austreibung geheilt wurde (abgebildet sind freilich höchstens fünf), oder aber eher für personifizierte, in der summarisierenden Zeichnung freilich nicht individualisierte Versuchungen, Erinnerungen an ihr früheres sündiges Leben (Abb. 10)²⁰. Der Blick der Heiligen, die an einem Felsblock, auf dem Schädel und Salbgefäß stehen, angelehnt sitzt, wird von einem Engel zur Gruppe seiner Gefährten mit den Leidensinstrumenten als ihre Zuflucht gelenkt. Die *Arma Christi* sind in Verbindung mit Maria Magdalena unüblich

Abb. 7 (links außen): Karel Škréta, Hl. Antonius mit Maria und dem Jesuskind. Prag, Nationalgalerie (Foto: NG Prag)

Abb. 8 (links innen): Karel Škréta, Hl. Antonius mit dem Jesuskind. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz – Kupferstichkabinett (Foto: SMPK Berlin)

Abb. 9: Karel Škréta, Blatt mit dem hl. Antonius mit dem Jesuskinde und anderen zeichnerischen Studien. Paris, Privatbesitz (Foto: Jacques Fryszman, Paris)

Abb. 10 (Seite 50): Karel Škréta, Hl. Maria Magdalena in der Wüste mit den die Leidenswerkzeuge Christi tragenden Engeln. München, Privatbesitz (Foto: Staatliche Graphische Sammlung, München)

Abb. 11 (Seite 51): Karel Škréta, Auffindung des wahren Kreuzes. Vaduz, Stiftung Ratjen (Foto: Stiftung Ratjen, Vaduz)



und könnten auf ein spezielles Motiv hinweisen, das vielleicht in der Spiritualität eines Ordens zu suchen wäre. Es könnte sich jedoch auch nur um eine Weiterentwicklung aus dem zentralen Kreuz handeln, das Maria Magdalenas Hauptattribut war: Auf Anton Birckharts Prager Kupferstich der „Idea S. Magdalanaeae Cavernae á Sainte Baume dictae“ liest man die Worte: „MAGDAL-A quid defles? Gemitus quae Causa? MARIA! / EN! fleo: proh: MEA sunt GRANDIA Causae MALA; / Cum Crux magna Deo fuerum inter Gaudia ridens, / in Cruce deflebo Gaudia vana Deo.“

Die Bestimmung der Zeichnungen, offenbar Vorstufen zu einem Altarblatt, sind unbekannt.

Einzigartig und ohne Vergleichsmöglichkeit steht eine Zeichnung mit der Auffindung des hl. Kreuzes durch die hl. Helena in Jerusalem im Œuvre Škrétas (Abb. 11). Es ist dies ein Thema, das in den böhmischen Ländern im 17. Jahrhundert überhaupt nicht und später

nur in Fresken vorkommt. Die Verbindung mit Škréta, dessen Autorschaft bei diesem prachtvollen Blatt auf den ersten Blick unbestreitbar ist, bleibt auch hier unermittelt. Die Studie bietet in manchen Partien ein noch unausgereiftes Bestreben um große Komposition mit außergewöhnlich reicher Komparserie in einer tiefen Schlucht, deren diagonal steil aufsteigender Rand von einer Reihe – trotz blockhafter Schematisierung – höchst lebendiger, sitzender Zuschauer gesäumt ist. Diese und die auf der Gegenseite steil übereinander angehäuften Reiter- und Fußvolkgruppen bilden den Rahmen für eine Schar von dicht zusammengedrängten, aber durch präzise Linienführung klar voneinander getrennten Figuren mit der heiligen Kaiserin in der Mitte. Sie stehen über dem Kreuz, auf das, auf Anregung des Bischofs Makarios von Jerusalem hin, eine kranke Frau gelegt wurde, um dessen Echtheit zu prüfen. Sie wird von mehreren Personen umgeben, anscheinend alles Männer: Drei stehen an beiden Seiten

des Querbalkens, der vierte kniet zu ihren Füßen. Es gibt keine andere Zeichnung Škrétas, auf dem wie in einem wilden Gewebe zeichnerischer Pentimenti, ein derartig heftiges Kämpfen beim Suchen der optimalen Lösung so zum Ausdruck käme, wie eben bei diesen vier Teilnehmern. Ein Linienwirbel, der mit der formsicheren Linienführung anderer Figuren auffallend kontrastiert: Die kniende Figur hat nur einander zugewandte Gesichter, aber die Oberkörper der drei Stehenden bieten im wilden, fast chaotischen Liniennetz eine reiche Wahl von Gebärden.²¹ Die *Legenda aurea* des Jakob de Voragine führt in einigen Partien der Legende vom Auffinden und der Überprüfung der Echtheit des wahren Kreuzes verschiedene Versionen an, doch ohne Entscheidung für eine bestimmte Fassung. Demnach war der eigentliche Auffinder des Kreuzes ein Jude namens Judas, dem bereits sein Großvater Zacheus prophezeite, daß er dazu berufen sei, und sein Vater Simon forderte ihn vor seinem Tode



auf, dies auch wirklich zu erfüllen. Als er jedoch von der Kaiserin aufgefordert wurde, auf Golgotha das Kreuz auszugraben, weigerte er sich und wurde deshalb in einen leeren Brunnen geworfen. Erst dann zeigte er sich bereit, danach zu graben, fand aber drei Kreuze, unter denen das wahre zu erkennen er nicht fähig war. Dazu zitiert die *Legenda aurea* drei Versionen, erstens die authentischste, mit der Aussage des hl. Ambrosius in seiner Totenrede über den Kaiser Theodosius, der zufolge Helena das Kreuz Christi nach der an ihm angebrachten Inschrift erkennen konnte. Die zweite ist die von Eusebius in

seiner Kirchengeschichte überlieferten Erzählung, wonach der Bischof Makarios eine halbtote Frau auf die Kreuze legen ließ und die auf dem wahren gesundete. Die dritte Version erzählt eine ähnliche Geschichte, nur daß diesmal Judas statt der Frau einen kranken Jüngling auf das Kreuz legte. In der christlichen Ikonographie hat sich besonders die zweite Fassung durchgesetzt. Zu den Bestandteilen der *Pietas Austriaca*, in der der Katalog der Tugenden der habsburgischen *Casa Austria* gipfelt, gehört auch die *Fiducia in cruce Christi*. Gemeinsam mit der eucharistischen, trinitarischen, christologi-

schen und mariologischen Verehrung bildet die Anbetung des hl. Kreuzes zugleich auch eine Anknüpfung an den Kaiser Konstantin; dieser Identifikationsvergleich wurde allerdings nur selten ausgenützt: Als Konstantin wurde Ferdinand IV. auf einem allegorischen Kupferstich aus dem Jahre 1653 präsentiert.²² Wofür konnte eine so anspruchsvolle, aber allem Anschein nach unausgeführte Komposition, wie sie Škréta's Zeichnung vorführt, bestimmt gewesen sein? Es drängt sich hier eine Vermutung auf, die aber wahrscheinlich bloß eine Hypothese bleiben wird.

Im Jahre 1653 bestellte Fürst Wenzel Eusebius von Lobkowitz, der damals noch im Zenit seiner Macht stand, bei Joachim von Sandrart das Hauptaltarblatt für die Kapuzinerkirche in Brünn. Es steht zu vermuten, daß die Idee des Bildes als Huldigung der Kaiserin Eleonora von Gonzaga, der Gemahlin des Kaisers Ferdinand III., entstanden ist.²³

Wäre es nicht möglich, daß entweder Škréta aufgefordert wurde, gleichzeitig mit Sandrart einen Idealentwurf für das Lobkowitzsche Vorhaben zu liefern, oder sich selber mit einer Zeichnung an einem Wettbewerb beteiligte? Unter verschiedensten Namen kommen Zeichnungen Škréta's zum Vorschein und immer genauer kann man aufgrund ihrer Aussagen in das imposante Werk des böhmischen Apelles eindringen, dieses Begründers einer, über drei Generationen hindurch gewachsenen Tradition der böhmischen Barockmalerei, zu der er mit seinem robusten malerischen Realismus und höchst kultivierten Zeichenstil den Grundstein gelegt hat.

Anmerkungen:

(1) Franz Wagner, *Wenig beachtete Meisterwerke der Barockmalerei in Salzburg I. Sandrarts und Škréta's Altarblätter im Salzburger Dom*, in: *Barockberichte* 8/9. 1994, S. 306.

(2) Pavel Preiss, *Marginálie ke Škrétovu dílu. Zusammenfassung: Marginalien zu Škréta's zeichnerischem Werk. Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Sborník z konference Památníku národního písemnictví. Praha 1992, S. 130–135, S. 285–287. – Vít Vlnas, Maxmilián Šlejnic jako mecenáš Karla Škréty (Ke vzájemným vztahům barokní historiografie a výtvarného umění). Zusammenfassung: Maximilian Rudolf Šlejnic als Mäzen von Karel Škréta. Zu den gegenseitigen Beziehungen zwischen der Barockhistoriographie und der bildenden Kunst. Ibidem, S. 136–145, S. 287–288; Pavel Preiss, *Patria mihi pro coelo est. Karel Maxmilián Lažanský, žák Bohuslava Balbína. Několik poznámek ke kulturnímu profilu barokního šlechtice. Městské památkové zóny Manětín a Rabštejn. Sborník příspěvků ze semináře konaného v Manětíně 15.–17. května 1996. Muzeum a galerie severního Plzeňska. Mariánská Týnice 1997, S. 29–45.**

(3) Barbara von der Heiden, *Die zwei Altarblätter von Karel Škréta*, in: *Barockberichte*



8/9, 1994, S. 308, gelangte zur Meinung, daß es sich um eine Schar von andächtigen weltlichen und kirchlichen Würdenträger handelt. (4) Prag-Kleinseite, ehemalige Jesuitenkirche St. Niklas, St. Barbarakapelle. Öl auf Leinwand, ca. 350×183 cm. – Jaromír Neumann, Karel Škréta. 1610–1674. Národní galerie v Praze. Praha 1974, S. 85–90, Kat. Nr. 11, ist auf die Ikonographie, bekannte Kopien, reduzierte Repliken usw. des populären Werkes, das bereits 1646 graphisch reproduziert wurde, eingegangen.

(5) Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 8, KdZ 26402, Federzeichnung im braunen Ton auf Graphitunterzeichnung, laviert, auf gelblichem Papier, auf braunes Papier aufgeklebt, 200×167 mm. – Neumann 1974, S. 202, Kat. Nr. 113.

(6) Praha, Národní galerie, Inv. Nr. DK 4631. Federzeichnung in Tusche auf Graphitvorzeichnung, auf gelblichem Papier, 264×188 mm. Erworben aus einem Depot der Staatsbank (1956). Ursprünglich inventarisiert als mitteleuropäischer Zeichner des 18. Jahrhunderts, Karel Škréta zugeschrieben von Martin Zlatohlávek. – Preiss 1992, S. 131–132, S. 134, Anm. 11, mit Abb.

(7) Andreas Tacke, Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51, 1997, S. 43–79; in diesem Zusammenhang wäre noch auf den in den Fußnoten unerwähnten Katalog der Ausstellung deutscher Malerei des 17. Jahrhunderts in den tschechoslowakischen Sammlungen in der Nationalgalerie Prag von Hana Seifertová, Německé malířství 17. století z československých sbírek. – Zusammenfassung der Einführung „Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts und Böhmen“, Praha 1989, hinzuweisen.

(8) Lubor Machytko, Podobizna Jana Hertvika Nostice od Karla Škréty. Alena a Vlastimil Bergerovi (zur Restaurierung des Bildes im Schloß Kynžvart – Königswart in Westböhmen), in: Umění, XXIX, 1981, S. 75–76; Lubor Machytko, Svatý Václav v pozdním díle Karla Škréty /Zusammenfassung: Der hl. Wenzel im Werk Karel Škréta's später Schaffensperiode, in: Umění XXXVIII, 1990, S. 206–231; Barbara von der Heiden, Zwei Altarbilder von Karel Škréta, in: (et Franz Wagner, I. Sandrats und Škréty's Altarbilder im Salzburger Dom ... Wenig beachtete Meisterwerke der Barockmalerei in Salzburg, in: Barockberichte 8/9, 1994, S. 308; Olga Fejtová, Několik poznámek k obrazu Karla Škréty Svatý Václav. Listy filologické CXIX, 1996, S. 171–172; Jaromír Neumann, Škrétové. – Zusammenfassungen: Die Škréty's; The Škréty's. Praha 2000.

(9) Vgl. Neumann 1974, S. 155–158.

(10) Prag, Národní galerie, Inv. Nr. O 11158, Öl auf Holz, 115×81 cm. Auf dem offenen Buch: „Qui elucidant me Vitam aeternam habebunt. Eccl. 24“. – Vgl. Neumann 1974, S. 155, Kat. Nr. 63, Abb. 89, 168, 269, 270.

(11) Praha, Národní galerie, Inv. Nr. K 27932.

Federzeichnung in Tusche auf einer Graphitunterzeichnung auf bräunlichem Papier, 121×130 mm. Erworben mit der Zeichnungssammlung aus dem Nationalmuseum (1949); Vgl. Preiss 1992, S. 131, S. 134.

(12) Johann Quirin Jahn, Nachrichten von den alten und neuen Meistern (1770), in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste XXX/1, Leipzig 1776, S. 324.

(13) Praha, Národní galerie, Inv. Nr. K 27932. Federzeichnung auf einer leichten Graphitunterzeichnung im tiefbraunen Ton auf bräunlichem Papier. Erworben mit der Zeichnungssammlung des Nationalmuseums in Prag (1949) – Vgl. Pavel Preiss, in: Prager Barock (Ausstellung des Museums der Hauptstadt Prag und des Bundeslandes Niederösterreich auf Schloß Schallaburg), Wien 1989, S. 114–115, Kat. Nr. 6.6 – Vgl. Preiss 1992, S. 131, S. 134, Anm. 9.

(14) Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 8, KdZ 26392. Teils Feder- und teils Graphitzeichnungen auf gelblichem Papier, 304×200 mm. – Vgl. Neumann 1974, S. 213–214. Kat. Nr. 137, Abb. 160 (dat. 1652–1653, als hl. Felix von Cantalizio, Studie zum Bild in der Neustädter Kapuzinerkirche, 1653).

(15) Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 8, KdZ 26418. Federzeichnung im braunen Ton auf Graphitvorzeichnung, laviert, auf gelblichem Papier, 268×162 mm. – Vgl. Neumann 1974, S. 217. Kat. Nr. 144, Abb. 169.

(16) Praha, Národní galerie, Inv. Nr. K 1533. Federzeichnung mit Bister, auf Graphitvorzeichnung, auf hell bräunlichem Papier, 235×160 mm. Aus der Prager Sammlung Friedrich Donnebauer von Adalbert Freiherr von Lanna erworben und am 30. November 1896 der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde in Prag gewidmet. – Vgl. Neumann 1974, S. 216/217, Kat. Nr. 143; Preiss 1979, S. 44/45, Kat. Nr. 7. – Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 8, KdZ 26416. Federzeichnung im braunen Ton, laviert, auf Graphitvorzeichnung auf gelblichem Papier, 286×267 mm. – Vgl. Neumann 1974, S. 214, Kat. Nr. 138, Abb. 163.

(17) Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 8, KdZ 26410. Federzeichnung im braunen Ton, auf Graphitvorzeichnung, auf gelblichem Papier, 205×104 mm. – Vgl. Neumann 1974, S. 217, Kat. Nr. 145, Abb. 170, dat. „Ende der fünfziger Jahre (1659 ?)“

(18) Paris, Privatsammlung. Federzeichnung in Tusche auf grauem Papier, 183×141 mm. Unten zwei unidentifizierte Sammlerstempel und die Inschrift: Andrea del Sarto 1521. Verso eine Inschrift in vier Zeilen, von den die oberste teilweise beschnitten ist, wohl ein Konzept eines Briefes: „/Exe ?/ cutive /.../ mně dobírat (?) chce a moc má / ale však zpraven jsouce (jakž pravda jest), / žádných peněžitých prostředků že při mně / se nevy-nachází, toliko samé grundy.“ Das Entziffern der schwer lesbaren Handschrift und ihr

Transkribieren nach der aktuellen Sprachnorm verdanke ich Herrn Dr. Pavel Zahradník. Ganz besonders danke ich dem Inhaber der Sammlung, der auch Škréty's Autorschaft feststellte, für die Genehmigung der Veröffentlichung der Zeichnung und seiner Aufnahmen.

(19) Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 d 8, KdZ 26409. Federzeichnung im braunen Ton auf Graphitvorzeichnung, laviert, auf gelblichem Papier, 288×190 mm. – Vgl. Neumann 1974, S. 222, Kat. Nr. 154, Abb. 179; datiert um 1660.

(20) München, Privatsammlung. Federzeichnung in Braun, laviert, auf Graphitvorzeichnung, 305×190 mm. Aufnahme Staatliche Graphische Sammlung München. Ich danke dem Besitzer dieser Zeichnung, welcher die Autorschaft Škréty's bei diesem im Kunsthandel anonym geführten Blatt feststellte, für die Erlaubnis zu ihrer Publikation und Reproduktion.

(21) Vaduz, Stiftung Wolfgang Ratjen. Federzeichnung in Braun, braun laviert über schwarzer Kreide, aufgezogen, 438×287 mm. Ich danke Herrn Dr. Wolfgang Ratjen für die Genehmigung der Publikation dieser von ihm als Škréty's Werk bestimmten Zeichnung und für ihre Aufnahme.

(22) Vgl. Friedrich B. Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. zum 20. Jahrhundert, in: Manuskripte zur Kunstgeschichte. Worms 1988, S. 248.

(23) Vgl. Preiss 1997, S. 66–70.

Anschrift des Verfassers:

Prof. PhDr. Pavel Preiss Dr.Sc.
Benesovská 7
CS-101 00 Praha 10