

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra dějin umění

**KAPITOLY Z UMĚLECKÉHO MECENÁTU MICHALA OSVALDA,  
MAXMILIÁNA A ROMEDIA KONSTANTINA THUN  
HOHENSTEIN V DRUHÉ POLOVINĚ 17. STOLETÍ**  
Diplomová práce

ZDEŇKA KRPÁLKOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D

OLMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracovala sama za použití uvedené literatury a pramenů.

.....  
Zdeňka Krpálková

**Poděkování**

Za vedení a podnětné připomínky děkuji vedoucímu práce Mgr. Martinu Pavlíčkovi, PhD. za pomoc a poskytnutí cenných rad. Dále děkuji Všem, kteří mi nezištně poskytli přístup a umožnili fotodokumentaci u sledovaných památek.

## Obsah

1. ÚVOD .....	5
2. ŠLECHTICKÝ ROD THUN HOHENSTEIN A JEJICH PANSTVÍ 17. STOLETÍ V REFLEXI DOSAVADNÍHO POZNÁNÍ .....	7
3. ROD THUN HOHENSTEIN .....	10
3.1. PŮVOD RODU, TITULÁRNÍ VZESTUP, RODOVÉ VĚTVE A ÚZEMNÍ MAJETEK.....	10
3.2. POČÁTKY PŮSOBNOSTI RODU NA ČESKÉM ÚZEMÍ .....	12
4. SALCBURŠTÍ KNÍŽECÍ ARCIBISKUPOVÉ DRUHÉ POLOVINY 17. STOLETÍ Z RODU THUN HOHENSTEIN.....	18
4.1. GUIDOBALD (1616-1668) .....	19
4.2. JAN ARNOŠT (1643-1709).....	23
5. MICHAL OSVALD THUN HOHENSTEIN (1631-1694) .....	31
5.1. PŘESTAVBA ZÁMECKÉHO AREÁLU V KLÁŠTERCI NAD OHŘÍ.....	32
5.1.1. ZÁMECKÁ BUDOVA .....	32
5.1.2. ZÁMECKÁ ZAHRADA.....	34
5.1.2.1. LETOHRÁDEK .....	35
5.1.2.2. SALLA TERRENA.....	36
5.1.2.3.4. KAPLE S RELIÉFY SEDMI BOLESTÍ PANNY MARIE.....	40
5.2. KOSTEL NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE V KLÁŠTERCI NAD OHŘÍ.....	42
5.3. ŽEHUŠICE.....	49
5.5. LEDEČ NAD SÁZAVOU .....	57
6. MAXMILIÁN THUN HOHENSTEIN (1638-1701).....	59
6.1. PŘESTAVBA ZÁMECKÉHO AREÁLU A JEHO PŘEDPOLÍ V DĚČÍNĚ .....	60
6.1.2. RANĚ BAROKNÍ PŘESTAVBA „PŘEDNÍHO ZÁMKU” .....	63
6.1.2. DLOUHÁ JÍZDA .....	66
6.1.3. JÍZDÁRNA NA JIŽNÍM SVAHU.....	68
6.1.4. ZAHRADA NA SEVERNÍM SVAHU .....	68
6.1.5. ZAHRADA POD SEVERNÍM SKALNÍM OSTROHEM.....	76
6.1.6. RANĚ BAROKNÍ PŘESTAVBA ZÁMECKÉHO PŘEDPOLÍ .....	77
6.1.7. KOSTEL POVÝŠENÍ SVATÉHO KŘÍŽE .....	78
7. ROMEDIUS KONSTANTIN (1641-1700) .....	86
7.1. CHOLTICKÝ ZÁMEK.....	86
7.1.1. VNITŘNÍ VÝZDOBA KAPLE SV. ROMEDIA .....	89
8. THUNOVÉ A SEBEREPREZENTACE .....	100
9. ZÁVĚR.....	104
10. POZNÁMKY .....	105
11. PRAMENY A LITERATURA .....	127
12. SUMMARY .....	142
13. ANOTACE.....	144
14. TEXTOVÁ A OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	146

## 1. ÚVOD

Ve druhé polovině 17. století je na území Českého království zaznamenán rozmach stavební činnosti související s rekonstrukcí škod, které po sobě zanechala třicetiletá válka a nebývalý rozkvět v oblasti uměleckého mecenátu. Na vědecké konferenci o fenoménu baroka v Čechách, konané v září roku 2001, vídeňský historik Hellmut Lorenz výstižně poukázal na vedoucí roli šlechty v oblasti podpory umělecké tvorby, „zvláště v rozhodující fázi vývoje směrem k vrcholně baroknímu umění mezi lety 1680–1700.“<sup>1</sup> Šlechtici, ať už z pozice milovníků umění nebo tehdejší nutnosti sebereprezentace, povolávali pro své záměry do země věhlasné umělce a podíleli se vedle duchovenstva zásadním způsobem na vývoji uměleckého dění. V rámci těchto aktivit vyniká i původem tyrolský rod Thunů. Ten přichází do českého prostředí v pulzující pobělohorské atmosféře, v době politických a sociálních proměn habsburského soustátí a během relativně krátkého času se zařadil po bok úspěšných šlechtických rodů pohybujících se v nejvyšších patrech společnosti. Společenské angažmá tohoto rodu v sobě zrcadlí téměř učebnicový příklad života šlechty hraběcího stavu pokročilého 17. století.

Předkládaná diplomová práce se zabývá nejstaršími rodovými dějinami, reflektuje postupné rozšiřování majetku a upevňování církevních pozic v domovské tyrolské oblasti během vrcholného středověku a popisuje okolnosti vstupu a následné zakotvení na dějinné scéně zemí Koruny české. Ústřední tři kapitoly sledují kariéru a zásadní objednavatelské aktivity v oblasti výtvarného umění bratrů Michala Osvalda (1631–1694), Maxmiliána (1638–1701) a Romedia Konstantina (1641–1700), kteří stáli v čele tří nově zřízených thunovských majorátů (1671): kláštereckého, děčínského a choltického. Všichni jmenovaní sourozenci se zasloužili o vznik vysoce hodnotných barokních děl reprezentovaných architektonickými celky doprovázenými malířskou a sochařskou výzdobou. V několika

případech pro svou kvalitu a originalitu překročily hranice regionu.

Za realizací zakázek často stáli autoři zvučných jmen, jejichž zaměstnavateli byli i další členové rodiny. Toto propojení si vyžádalo v úvodu mé práce koncentraci na dalšího sourozence, salcburského knížecího arcibiskupa, Jana Arnošta. Generace dětí Jana Zikmunda, otce sledovaných osobností, měla na tamějším arcibiskupském stolci ještě jedno zastoupení. O dvě desetiletí před Janem Arnoštem usedl na arcibiskupský stolec nevlastní bratr Guidobald. Oba bratři navázali na bohatou mecenášskou činnost svých církevních předchůdců a učinili z města nad Salzachem důležité společenské, duchovní i kulturní centrum české větve Thunů. Angažovali se a spolupracovali se svými bratry v Čechách. Zvláště Jan Arnošt, zaměstnával své bratry v Salcburku, dotoval podniky svých bratří a jejich sakrální stavby slavnostně konsekroval. Vzájemně si zprostředkovávali takové umělecké osoby jako byl Johann Bernhard Fischer z Erlachu (1656-1723), Johann Michael Rottmayr (1656-1730) či Ottavio Mosto (1659-1701).

Předkládaná práce sumarizuje dosavadní vědění v této oblasti, všímá si doposud nepřiliš badatelsky frekventovaných památek a snaží se přispět a rozšířit obzor poznání české větve hraběcí rodiny Thun Hohenstein v druhé polovině 17. století.

## 2. ŠLECHTICKÝ ROD THUN HOHENSTEIN A JEJICH PANSTVÍ 17. STOLETÍ V REFLEXI DOSAVADNÍHO POZNÁNÍ

V této kapitole sleduji vývoj poznání v rámci rodové historie Thunů a literaturu zvláště topografického charakteru, která se váže ke sledovaným majorátům. Dosavadní badatelskou činnost výtvarných děl řadím z důvodu zachování přehlednosti a vypovídací hodnoty přímo u výkladu konkrétních památek.

Rodovou historii a životopisy sledovaných osobností přináší v písemné formě především slovníková hesla, z nichž ta nejpodstatnější jsou obsažena v lexikonu Constantina von Wurzbacha<sup>1</sup> a naučném Ottově slovníku.<sup>2</sup> Z novější literatury lze jmenovat publikaci Petra Maška.<sup>3</sup> Významný počín v rámci poznání rodové historie Thunů znamenalo zpřístupnění thunovského archivu z rodového sídla Castel Thun spolu s takzvaným *Tyrolským oddělením* rodinného archivu děčínské linie Thun v roce 2005. Předmětem prezentace jsou pergamenové písemnosti vročené do období 13. až 20. století.<sup>4</sup>

Samostatnou skupinu tvoří studium průvodců po archivních fondech, které jsou založeny na detailním poznání archivních pramenů. Přináší doposud nejkomplexnější informace z rodové historie.<sup>5</sup>

Podrobný popis dějinných událostí Thunů se dále objevuje v rámci publikací, které se věnují různým oblastem s nimi spjatými. Franz Focke ve svém prvním třísvazkovém díle, které popisuje Děčín a přilehlý region, zaznamenal legendu o příchodu Thunů za doprovodu sv. Vigila do Tyrolska. Zabýval se jejich historií ve středověku a přinesl cenné životopisné údaje ke sledovaným osobnostem.<sup>6</sup> Kapitola mapující nejstarší rodovou historii a působení Thunů v Čechách až po rok 1917 je zařazena i v *Die Burgen des mittleren Egertales und die Stadt Klösterle* Rudolfa Langhammera.<sup>7</sup> V současnosti se rodu a jeho aktivitám na českém území s akcentem na Děčín věnuje děčínská archivářka Helena Slavíčková. V textové části katalogu výstavy *Portrétní galerie Thun-Hohenstein* sumarizovala dosavadní

poznatky a doplnila je o nové informace. K podnětným částem její práce patří zvláště popis vztahu mezi thunovskými arcibiskupy v Salcburku a představiteli jednotlivých majorátů, které mimo jiné vyústily ke zprostředkování umělců. Slavíčková mezi prvními ve stručnosti zkompletovala thunovské aktivity na poli uměleckého mecenátu.<sup>8</sup> Nové skutečnosti v rodové historii a cenné životopisné údaje synů a dcer Jana Zikmunda uveřejnila v kapitole *Familienbande - Der Fürsterzbischof und seine Familie* výstavního katalogu Guidobalda Thuna Roswitha Juffinger a Christoph Brandhuber.<sup>9</sup>

Pro pochopení celé šíře tématu bylo nutné zabývat se historickým pozadím 17. století v Království českém, potažmo v habsburské monarchii. Pobělohorské majetkové přesuny jsem zkoumala ve světle korpusů Tomáše Bílka<sup>10</sup> a dějinné souvislosti na základě publikací Evanse<sup>11</sup>, Maří<sup>12</sup> a osmého svazku *Velkých dějin zemí Koruny české*.<sup>13</sup>

Mařův Svět české aristokracie náleží k zásadní literatuře, která mapuje charakter nejvyšších společenských kruhů v 16. a 17. století. Pro zpracování tématu mé diplomové práce byly podnětné autorovy kapitoly související s popisem hierarchické struktury aristokratické obce a vnější reprezentace.

Tématu uměleckého vkusu a fenoménu barokní reprezentace urozenosti šlechty 17. století, která vytvářela a upevňovala představu o výjimečnosti a výlučnosti, se dále systematicky věnují především brněnští historici umění, Lubomír Slavíček<sup>14</sup> a Jiří Kroupa<sup>15</sup>.

Poznání výtvarných děl i charakter jednotlivých panství druhé poloviny 17. století poskytují kapitoly v Balbínových *Miscellaneích (Miscellanea historica regni Bohemiae)*.<sup>16</sup> Jeho ctižádostivé dílo vznikalo v sedmdesátých letech 17. století. Tedy v době, kdy se některá sledovaná díla právě „rodila“ nebo zakončovala. V řadě případů nám přináší představu o tom, jak vypadala před svým zánikem, ať už z důvodu živelné pohromy nebo budoucí přestavby. Výsledky umělecké aktivity Thunů jsou



zaznamenány i v topografickém díle Mauritia Vogta<sup>17</sup>, Jaroslav Schallera<sup>18</sup> a Johanna Gottfrieda Sommera<sup>19</sup>. Ve 20. století jsou přínosné *Soupisy památek historických*<sup>20</sup> a *Umělecké památky Čech*<sup>21</sup> redigované Emanuelem Pochem. Zámecká thunovská sídla jsou nejdetailněji popsány v rámci heuristického díla Augusta Sedláčka *Hrady, zámky a tvrze Království českého*.<sup>22</sup>

Jak již bylo zmíněno výše důležitým centrem rodiny Thunů se stal v 17. století Salcburk. Komplexní poznání jeho dějin přináší *Geschichte Salzburgs: Stadt und Land*.<sup>23</sup> Při sledování vztahů mezi knížecími arcibiskupy v Salcburku a jejich bratry v Čechách bylo nezbytné zaměřit se na statě obsažené v periodiku *Barockberichte*. Časopis vydává tamější muzeum barokního výtvarného umění 17.-18. století (Salzburgem Barockmuseum). Thunovské představitele na arcibiskupském stolci v Salcburku a biskupském stolci v Pasově popsal Hans Ramisch v článku *Drei Fürstbischöfe aus dem Hause Thun-Hohenstein als Mäzene barocker Kunst: Guidobald, Erzbischof von Salzburg (1654-1668), Wenzeslaus, Bischof von Passau (1664-1674) und Johann Ernst Erzbischof von Salzburg (1687-1709)*.<sup>24</sup> Působnost Johanna Bernharda Fischera z Erlachu ve službách Maxmiliána Thuna shrnul Martin Krummholz ve stejném periodiku pod názvem *Johann Bernhard Fischer von Erlach und Böhmen*.<sup>25</sup>

### 3. ROD THUN HOHENSTEIN

#### 3.1. PŮVOD RODU, TITULÁRNÍ VZESTUP, RODOVÉ VĚTVĚ A ÚZEMNÍ MAJETEK

Původní domovská oblast pánů de Tono, pozdějších Thunů, se rozkládá na území jižního Tyrolska v údolí Valle di Non, od pradávna nazývané Ton (Tono, Tuno). Nejstarší známé písemné rodové zmínky jsou doloženy ve 12. století. Jejich jména se objevují v církevních i světských listinách.<sup>1</sup> V písemném dokumentu tridentského biskupa Altmanna z 29. září 1145 se jako svědek připomíná Bertholdus de Tonno. Jeho jméno se objevuje i v listině Eberharda z Tridentu. Thunové jsou rovněž uvedeni v takzvané *Carta de Colonellis* z 18. července 1190 na seznamu tridentských šlechticů, kteří měli doprovázet Jindřicha VI. na římské výpravě.

V průběhu vrcholného středověku rodoví představitelé postupně stoupali na společenském žebříčku. Thunové aspirovali na celou řadu prestižních funkcí v církevní i dvorské správě. Zúročili četné finanční půjčky biskupům a císařům a díky prozíravé sňatkové politice získali do svého vlastnictví četné statky na území Tyrolska. Na počátku 15. století ovládali většinu oblastí v údolích Valle di Non a Valle di Sole. Vlastnili kolem sedmi hradů, z nichž se dochovala sídla Castel Thun, Castel Bragher, Castel Caldes a Castelfondo.<sup>2</sup> Rozsáhlý majetek vedl Thuny k ustavení takzvaných seniorů. Dědictví mělo výlučně přecházet na nejstaršího člena rodu bez ohledu na rodovou linii.

V průběhu 15. století získali dědičný úřad mundšenků biskupství tridentského (1448), pronikli ke dvoru vévody tyrolského a jednu z rodových větví povýšil budoucí císař Maxmilián I. do stavu korouhevních pánů a paní (1495).

V roce 1552 zemřel prapředek všech současných Thunů Antonín II. zvaný *Pontes*. Ještě za svého života jako jediný potomek v legitimní linii zdědil všechny thunovské statky. Rozsáhlý majetek rozdělil mezi své tři syny. Tímto aktem byl fakticky položen základ ke třem hlavním rodovým větvím. Lukáš (1485-

1559) stál na počátku linie Castel Thun (nazývaná též linií italskou), Jakub (1494-1559) linie Castel Caldes (zanikla roku 1850) a Cyprián (1501-1573) linie Castel Brughier (Bragher). Z posledně jmenované se v první třetině 17. století odštěpila česká větev.<sup>3</sup>

V 16. století se Thunové mohli rovněž těšit řadě povýšení. Od roku 1530 užívali titul baronů. V padesátých letech 16. století obdrželi dědičný úřad číšníků brixenského biskupství. Někteří členové rodu se uplatnili i u císařského dvora jako komoří a radové. A konečně roku 1604 povýšil císař Rudolf II. (1552-1612) pět nejvýznamnějších členů do stavu říšských svobodných pánů za věrné služby, které po staletí prokazovali panovníkům.

### 3.2. POČÁTKY PŮSOBNOSTI RODU NA ČESKÉM ÚZEMÍ

Nejen podobu šlechty, ale i celé společnosti Koruny české radikálně změnilo vítězství katolické strany v bitvě na Bílé hoře (1620). Následky Bílé hory, především tři pobělohorské konfiskační vlny a Obnovení zřízení zemské (1627 pro Čechy), se podepsalo na rozsáhlém sociálním pohybu. Na české území tehdy doslova proudily zástupy šlechtických rodů z okolních zemí (Thunové, Eggenberkové, Piccolominiové, Gallasové, Colloredové...), aby se utkaly po boku domácích příznivců trůnu o výhodnou koupi zkonfiskovaných majetků rebelujících stavů. V lepším případě je dostávaly darem za loajalitu vůči panovníkovi. Štědrost Ferdinanda II. nebyla jen spontánním důsledkem jeho vděčnosti, ale promyšleným krokem v „procesu úplné sociální restrukturační elit v celé habsburské monarchii.“<sup>4</sup>

Thunové se podobně jako ostatní cizí šlechta museli adaptovat na nové prostředí. Jezuita, Bohuslav Balbín ve svém spise *Bohemia Docta*, psaném po roce 1670, definoval Čecha jako „*Bohemus*“, jako toho, kdo je narozen a vychován v Čechách a pod „*inter Bohemos*“ zařadil všechny ty, kdo se bez ohledu na původ a národnost výraznou měrou angažují v Čechách.<sup>5</sup> Martina Vokáčová ve své disertační práci výstižně shrnula dosavadní výzkum v této oblasti: „*Vztahy české aristokracie k rodům původem nečeským - ať už v českých zemích dříve zdomácněným anebo po Bílé hoře nově příchozím - nebyly ani v nejmenším odtažitě, nýbrž naopak úzce zájmové i příbuzensky propojené. Pokud kdy existovaly nějaké překážky této vzájemnosti, nezakládaly se většinou na problému původu či jazykové příslušnosti aristokratů, nýbrž vyplývaly jednoduše z jejich křížících se osobních, majetkových či kariérních zájmů. Rodný původ či mateřská řeč nerozhodovaly zkrátka o tom, co mohly mít vybrané osoby společného.*“<sup>6</sup>

Thuny uvedl do Království českého Kryštof Šimon (1582-1635) z linie Castel Brughier. Během svého života dosáhl na vysoké

církevní, dvorské a vojenské posty. V roce 1615 vstoupil do řádu Maltézských rytířů a vyznamenal se v boji proti Turkům. Později zastával úřad velkopřevora a komtura ve třech komendách a to v Malé Olešnici, Chebu a Bolzanu. Ve službách Ferdinanda II. vykonával funkci tajného rady a komořího. Po císařově korunovací na uherského krále byl jmenován nejvyšším hofmistrem. Dalším privilegiem, které se mu od Ferdinanda II. dostalo, byla výchova jeho nezletilých synů.<sup>7</sup> Jako zástavu za velkorysou půjčku císaři ve výši 100 000 florenů. obdržel v roce 1628 porýnské hrabství Hohenstein. Na základě tohoto aktu se Thunové rozhodli rozšířit své jméno o predikát z Hohensteinu. Rod si titul ponechal i přesto, že hrabství připadlo vestfálským mírem (1648) Braniborsku.<sup>8</sup> Další významný mezník pro Thuny znamenalo 24. září 1629. Toho data byli povýšeni do stavu říšských hrabat.<sup>9</sup> Titul říšského hraběte spolu s další titulaturou (*starý panský titul, nový panský titul* a oslovení *vysoce urozený*) uděloval panovník ve velkém. Celá řada představitelů šlechtických rodů se rázem mohla pyšnit některým z vyjmenovaných privilegií. Cíleným prosazením modelu říšské titulatury postupně dokázal Ferdinand II. devalvovat a zpřetrhat vazby na tradiční předbělohorské členění šlechty na *pány* a *rytíře*. Punc výjimečnosti a exkluzivity si uchovaly pouze tituly vévody a *knížete*, které byly průkazným dokladem o tom, že jejich nositel náleží k elitě společnosti.<sup>10</sup>

Starobylost rodu jako všeobecné měřítko urozenosti a tedy jedna z podmínek pro získání říšských titulů nebo vysokých politických úřadů, dokládali uchazeči privilegii, které v minulosti získali jejich předci od panovníků. V rodových archivech byly s velkou pečlivostí schraňovány příslušné dokumenty. Pokud potřebné písemnosti chyběly, nechávali si žadatelé zhotovit u svých archivářů a písařů listinná falza a genealogické fikce.<sup>11</sup> Thunové svoje prastaré kořeny rovněž opřeli o legendu. Jako rod římského původu se měli v roce 380

odebrat z centra Západořímské říše do své budoucí domovské oblasti, Tyrolska. Odešli ve společnosti zbožných osobností, biskupa Vigilia a jeho matky Maxentie. Zmíněné skutečnosti Thunové potvrdili odevzdáním ověřených dokumentů z biskupských archivů v Tridentu a legendu dále podepřeli skrze odvážnou genealogickou konstrukci. Na základě téměř identického erbovního prvku (šikmého zlatého břevna v modrém poli) se šlechtickou rodinou Capizucchi, se považovali za německou odnož tohoto rodu. Aby Thunové zesílili zdánlivé rodinné pouto s tímto rodem, začal Guidobald v roce 1655 vyjednávat pobyt mladšího bratra, Jana Arnošta, u této rodiny v Římě. Dvanáctiletého bratra jim popsal jako osobnost s klidnou povahou, s dobrými způsoby a s nadáním pro vědu. Guidobaldova snaha však narazila na nevoli nevlastní matky Margarety a jeho smělý plán nakonec nebyl uskutečněn.<sup>12</sup>

Novému sociálnímu statutu Thunů odpovídal jejich rozsáhlý majetek. V roce 1623 zakoupil Kryštof Šimon klášterecké panství spolu s panstvím Choltice a o pět let později děčínské panství. Nově získané statky ztvrdiv v roce 1627 ziskem nezbytného obywatelského práva takzvaného inkolátu, který byl podmínkou pro držbu zemsko deskových statků.

Kryštof Šimon Thun, který se díky své úspěšné kariéře zasloužil o zvýšení prestiže a navýšení kapitálu své rodiny zemřel 27. března 1635. Pohřeb se uskutečnil podle jeho poslední vůle v kostele jezuitů ve Vídni. Na svém náhrobku je označen jako pán z Rocci, Caldes, Děčina, Klášterce, Castelfonda, Sarntalu a jako kandidát *Societatis Jesu*.<sup>13</sup> Do jezuitského řádu usiloval vstoupit po bitvě u Nordlingen (1634), ve které utrpěl těžká zranění a jeho přijetí mu bylo přislíbeno.<sup>14</sup> Značný majetek, který po sobě zanechal zdědili jeho příbuzní a to i přes to, že byl členem církevního řádu, neboť v roce 1624 si jako johanita vymohl u papeže Urbana VIII. povolení volného odkazu.<sup>15</sup> Rodinné spory o toto dědictví se staly jablkem sváru ještě za života Kryštofa Šimona. Na

samém počátku dlouholetých neshod mezi úzkým příbuzenstvem, pregnantně pojmenovaném *Thun contra Thun*, stálo rozhodnutí Kryštofa Šimona o odkazu jeho majetku. Ten se zřekl veškerých nároků na dědictví v Tyrolsku ve prospěch svých bratrů, Jiřího Zikmunda (1573-1651) a Jana Cypriana (1569-1630). Celou situaci vyostřilo nečekané úmrtí Jana Arbogasta I. (+1633), posledního mužského potomka větve Castel Caldes v Tyrolsku. Jeho dědictví spolu s polovičním dílem Kryštofa Šimona měl získat nejstarší syn po zemřelém Janu Cypriánovi, Jan Zikmund. S tímto postupem zásadně nesouhlasil opomíjený Jiří Zikmund. Další prohru si připsal poté, co mu Kryštof Šimon odkázal nevelké hrabství Hohenstein, zatímco Janu Zikmundovi veškeré jeho majetky v Čechách. Spor trvajících přes dvacet let byl definitivně rozhodnut až po smrti obou aktérů díky nejstaršímu synovi Jana Zikmunda, Guidobaldovi. Smírné rozhodnutí bylo vloženo do královských zemských desek 22. dubna 1659, podle kterého zůstaly statky zakoupené Kryštofem Šimonem Thunem v Čechách a část majetku v Tyrolsku (Castelfondo, a Sarntal) potomkům Jana Zikmunda. Následníci Jiřího Zikmunda obdrželi většinu statků v Tyrolsku spolu s peněžitou náhradou, s tím, že nebudou klást další nároky na dědictví.

Thunové si za své hlavní sídlo v nové vlasti zvolili zřejmě Děčín, ale díky válečným událostem se zde příliš nezdržovali.<sup>16</sup> Jan Zikmund prožil část svých studií v Paříži a po převzetí dědického podílu Kryštofa Šimona se záhy zapojil do rekatolizace svých panství. Již v roce 1628 pro tyto potřeby povolal do Děčína kapucíny. Řád menších bratří zde působil až do vpádu Sasů (1631), kteří obsadili Děčín a na panské sídlo se vrátil původní majitel protestantského vyznání, Rudolf Bünau. Jako záminku pro tento akt využil skutečnost, že mu nebyla zaplácena trhově cena panství. „*Saská epizoda*“ neměla dlouhého trvání. Po podepsání Pražského míru (1635) bünauští představitelé Děčína definitivně opustili. 27. června 1635 se na zámek znovu vrací Jan Zikmund. Ani tentokrát neměl jeho

zdejší pobyt dlouhého trvání. Vřava třicetileté války neztrácela na intenzitě. Na sklonku roku 1639 pronikla vojska generála Banéra, proslulá svou pustošivou silou od severozápadu do Čech a obsadila Děčín. Následujícího roku se tohoto strategicky položeného města zmocnila císařská armáda. Ještě na samém konci války znovu okupovala Děčín švédská vojska, která zde působila až do června roku 1649.

Nepříznivá politická situace bezpochyby ztížila realizovat plány Jana Zikmunda v oblasti rozsáhlejších stavebních podniků a uměleckého mecenátu. V rámci děčínského sídla je doložen platební příkaz z roku 1645 pouze na drobné úpravy.<sup>17</sup> O Zikmundových stavebních ambicích svědčí aktivity v Klášterci nad Ohří, které jsou zde podrobněji zmíněny v kapitole věnované Michalu Osvaldu Thunovi. Další souvislost mezi Janem Zikmundem a uměleckou sférou přináší soupis mobilií jeho pražského domu s dvaceti osmi obrazy náboženské a bitevní tematiky. Nechyběly ani rodové portréty a erby spolu s podobiznou panujícího císaře Ferdinanda III. a jeho manželky Marie Anny.<sup>18</sup> Taková to námětová skladba byla pro první polovinu 17. století typická. Portréty, následně portrétní galerie patřily již od 16. století k charakteristické výbavě aristokratických interiérů.

Jan Zikmund Thun, který za svého života vykonával úřad císařského tajného rady a místodržícího, zemřel v roce 1646 v Děčíně. Ze svých třech manželství po sobě zanechal 9 synů a 4 dcery. V té době nebyli ještě jeho potomci plnoletí a z toho důvodu připadlo poručnictví nad zadluženými statky vdově, Markétě Anně rozené Öettingen z Baldern.<sup>19</sup> Dělení rozsáhlého pozemkového majetku mezi její syny proběhlo dle závěti 20. května 1653: Guidobald zdědil panství Klášterec, Michal Osvald Felixburk, Václav Pětipsy, Maxmilián Děčín, František Zikmund Jílové a Schönstein, Romedius Konstantin Choltice a Castelfond v Tyrolsku, Jan Arnošt Bodenbach a Rudolf Lünaburk. Guidobald



se z důvodu upřednostnění církevní kariéry vzdal roku 1656 svého dědického podílu ve prospěch Michala Osvalda.<sup>20</sup>

Vysoký počet dědiců přiměl Thuny přijmout opatření o nedělitelnosti majetku takzvaný fideikomis. K recepci rodového fideikomisu došlo v majetkovém právu české šlechty v 17. století. Tedy v době, kdy tehdejší události vyvolaly rozbití dosavadní právní soustavy opírající se o zvykové právo. Fideikomis napomáhal ke stabilizaci, zaručoval nedělitelnost a nezcizitelnost určitého vlastnictví. Jeho zřízení bylo ustaveno listinou zakladatele a v každém jednotlivém případě schváleno panovníkem. V roce 1671 založil Michal Osvald Thun první thunovský majorát, který se sestával z následujících statků a panství o celkové rozloze 32 000 ha: Klášterec nad Ohří, Šumná, Felixburk, Lestkov, Pětipsy, Minice, Žehušice (zakoupené Osvaldem Thunem v roce 1661), Zdislav, Benešov nad Ploučnicí, Markvartice, Svojšice a Leděč s tvrzí Bohdaneč (zakoupené Michalem Osvaldem v roce 1677) a tyrolské statky Matarello s Ravinou, Steinmannhof a Maretsch. V téže roce ustanovil Maxmilián spolu s bratry Františkem Zikmundem, Janem Arnoštem a Rudolfem děčínský fideikomis o velikosti 18 513 ha. Skládal se s panství a statků: Děčín, Jílové, Bynov a Schönstein. Třetí fideikomis zahrnoval statky Achleuten-Hechenberg (Horní Rakousy) a Choltice. Choltic se ujal Romedius Konstantin. Thunovské právní svěřenectví měly přesně definovaná pravidla.<sup>21</sup> Následníkem v držbě měl být vždy nejstarší manželský syn, který byl povinen uzavřít sňatek s představitelkou ze starého šlechtického rodu a setrvat v katolickém vyznání. Pokud by vymřeli členové majorátů, platilo pravidlo vzájemného nástupnictví. V situaci, kdy by zůstali dva synové respektive bratři jako dědici obou fideikomisů, staršímu z nich by připadlo právo volby mezi fideikomisy.<sup>22</sup> V případě vymření české linie měla přejít všechna práva majorátu na tyrolskou větev a v případě vymření celého rodu by připadl majetek české komoře.<sup>23</sup>

#### **4. SALCBURŠTÍ KNÍŽECÍ ARCIBISKUPOVÉ DRUHÉ POLOVINY 17. STOLETÍ Z RODU THUN HOHENSTEIN**

Salcburk představoval v druhé polovině 17. století významné centrum rodu Thunů díky knížecím arcibiskupům, Guidobaldovi a Janu Arnoštovi. Oba prosluli jako sběratelé kanonikátů a následně se prosadili v nejvyšších patrech církevních struktur. Oba jejich episkopáty měly rozhodující vliv na vytvoření vazeb mezi salcburským regionem a thunovskými statky v Čechách. Guidobald se po smrti svého otce stal seniorem české rodové větve a sehrál důležitou roli v životě svých bratří. I z toho důvodu je tato kapitola věnovaná dvěma nejvyšším thunovským církevním autoritám, kterým nebyla v české uměnovědě doposud věnovaná dostatečná pozornost.

Guidobald i Jan Arnošt se zařadili k předním osobnostem historie salcburského arcibiskupství. V umělecké oblasti vynikli jako velkorysí objednavatelé. Ze své pozice se podíleli na závěrečném dotvoření velkolepé barokní přestavby města. V jejich službách působili prvořadí umělci, jejichž díla patří ke skvostům umění 17. století.

Usilovná snaha salcburských arcibiskupů po okázalé reprezentaci rezidenčního města, projevovaná zvláště od konce 16. století, odrážela jejich pozici na společenském žebříčku. Salcburští knížecí arcibiskupové byli nejen církevními, ale i světskými autoritami. Jako světská knížata vládli do roku 1803 nad arcibiskupstvím salcburským, pod které patřilo také území v dnešním Bavorsku, Tyrolsku a Korutanech. Ve svém knížectví měli veškerou legislativní pravomoc. Z hlediska církevní struktury bylo zdejší arcidiecézi dlouhodobě podřízeno biskupství brixenské, freisingké, řezenské, pasovské, Nového Města vídeňského a vídeňské. Do čela vlastního biskupství v Seckau, Gurku a Levantu mohli sami dosazovat biskupy.

Tato dvojí funkce vytvářela vysoký kredit představitelů arcibiskupského stolce a byla umocněna titulem *Primas Germanie*, jehož nositeli byli od 17. století. V první řadě

demonstroval jejich výsostné postavení mezi německými církevními příslušníky.

#### 4.1. GUIDOBALD (1616-1668)

Guidobald se jako nejstarší mužský člen české větve po smrti svého otce aktivně podílel i přes neshody s nevlastní matkou na rodinné politice. Se sourozenci komunikoval především skrze nevlastního bratra Václava, finančně je podporoval a rovněž dotoval, ač se sebezapřením, jejich nákladné rozmary. Díky svým kontaktům dokázal těm sourozencům, kteří byli předurčeni pro církevní dráhu zajistit vysoké úřady. Své bratry zval častokrát jako své hosty do Salcburku, kde mohl svoji „uměleckou politikou“ formovat jejich vkus.

V roce 1656 koupil od císařského polního maršálka a dvorního válečného rady, hraběte Waltra Leslie reprezentativní palác v Praze na Malé Straně (180/III). Kupní cena vybaveného paláce s přílehlou zahradou dosáhla výše 22 000 florenů. Na základě darovacího listu, datovaného do roku 1668 v Řezně ho věnoval Michalu Osvaldovi k volnému užívání. K nemovitosti přidal i 3 000 zlatých určených na její opravy a vydržování zahradníka. Podoba Lesliovského, potažmo Thunovského paláce z konce 17. století je známa díky vedutě v zámeckém letohrádku v Ledči nad Sázavou.<sup>1</sup>[1]

Guidobald se narodil v Tridentu v roce 1616 jako druhorozený syn Jana Zikmunda Thuna a Barbory Thunové (1591-1618). Jeho profesní budoucnost v roli duchovního mu určil otec. V roce 1630 úspěšně žádal pro Guidobalda kanovníctví v Magdeburku. Slavnostní tonzura se konala 15. srpna 1631 v kapli sv. Václava Svatovíckého chrámu za přítomnosti vysokých církevních hodnostářů. Po vpádu saského vojska do Čech (1631), se Jan Zikmund rozhodl poslat své syny do bezpečí, na jezuitskou univerzitu do Štýrského Hradce.<sup>2</sup> V roce 1633 se stal na základě rezignace a následného doporučení jeho nevlastního strýce, hraběte Wolkensteina, kanovníkem v Salcburku a Brixenu. O rok

později započal studia teologie a obou práv na Collegiu Germanicu v Římě. Tento prestižní institut ustavil 31. srpna 1552 papež Julius III. bulou *Dum sollicita* pro výchovu nových kněží zvláště z německy mluvících zemí. Studenti vedle vědeckého zkoumání s důrazem na teologické vzdělání museli zachovávat přísný způsob života odvozený z řádové spirituality jezuitů. Po studiích se měli znovu navracet do své domoviny, kde se měli stát horlivými a oddanými bojovníky katolické církve. V první fázi institutu byli studenti aristokratického původu zastoupeni v minimálním měřítku. Ke konci 16. století nastala změna a již kolem poloviny 17. století představovali šlechtici celé tři čtvrtiny žactva. Collegium bylo v té době vyhledávanou zastávkou kavalírských cest mladých aristokratů.<sup>3</sup> Guidobald svůj zdejší pobyt prožil v době, kdy byl Řím pulzujícím uměleckým centrem, jehož architektonická, sochařská i malířská díla se stala inspiračním zdrojem pro tehdejší Evropu. Tamější atmosféra musela nepochybně formovat vkus mladého studenta a navíc zdejší prostředí bylo ideální pro navázání kontaktů s celou řadou umělců. Roswitha Juffinger zmínila možné seznámení s malířem Heinrichem Schönfeldem a Karlem Škrétou, kteří se okolo roku 1634 v Říme zdržovali.<sup>4</sup> Po dvou letech Guidobald opustil Řím a zapsal se na univerzitu v Sieně. Odtud pak podnikl kavalírskou cestu do Francie, Španělska, Anglie a přes Belgii a Nizozemí se vrátil zpět do Čech. Lze předpokládat, že navštívil přední centra společenského života a přišel do styku s tamními uměleckými díly. Po návratu do Salcburku v roce 1641 zaznamenal strmou kariéru. V roce 1644 ho kapitula zvolila kapitulním děkanem, o rok později ho jmenoval knížecí arcibiskup Paris z Lodronu (1586-1653) generálním vikářem a prezidentem konzistoře a konečně 3. února 1654 usedl na salcburský arcibiskupský stolec. Guidobald se prosadil i ve funkcích světské povahy. V roce 1662 byl svolán do Řezna říšský sněm. Císař díky svému zaneprázdnění v Uhrách ustanovil svým zástupcem ve funkci

generálního komisaře právě Guidobalda.<sup>5</sup> V čele sněmu stál až do konce života, což výrazně zkrátilo jeho pobyty v salcburské arcidiecézi. Zvláště poté, co získal uvolněný post řezenského biskupa. Jeho bohatá kariéra se završila v roce 1667, kdy ho papež Alexandr VII. povýšil do hodnosti kardinála.

Thun se záhy po svém uvedení do úřadu arcibiskupa začal vedle duchovní správy arcidiecéze systematicky věnovat dokončení salcburského dómu, jeho předpolí a výstavbě arcibiskupské rezidence. Nový metropolitní chrám sv. Ruperta a Virgila byl budován od roku 1614 podle projektu Santina Solariho (1576-1646), jehož stylová forma vycházela ze severoitalských a římských předloh druhé poloviny 16. století. 25. září 1628 byl ještě jako nedokončený slavnostně vysvěcen knížecím arcibiskupem Lodronem. Atmosféra třicetileté války pozastavila stavební práce. Znovu obnovená stavební činnost v roce 1651 se koncentrovala především na dokončení věží a všech osmi oltářů postranních kaplí. Lodron však v roce 1653 zemřel a závěrečné práce převzal Guidobald. Jeho stavebních požadavků se zhostil architekt a sochař Giovanni Antonio Dario (1630-1702), který přišel do Salcburku kolem roku 1650 s družinou italských umělců z oblasti Valle Intelvi. Italský architekt je považován za autora posledního oktogonálního patra věží, tvaru helmic a luceren spolu se štítovým nástavcem západního průčelí. Vnější podoba chrámu musela být dokončena nejpozději v roce 1655. V tomto roce nechal Thun k této příležitosti razit pamětní zlaté mince s pohledem na dostavěný dóm.<sup>6</sup> V letech 1658-1662 následovala výstavba spojovacího traktu mezi rezidenčními budovami a dómem ve formě arkád. Dariova koncepce, zajisté pečlivě konzultovaná s Guidobaldem, harmonicky uzavřela dómské náměstí. Arkády neplní funkci pouhého spojovacího traktu, ale staly si i jedinečným vyhlídkovým okruhem. Ve spodní části se svými oblouky otevírají jako průchozí brány do ostatních částí města a v neposlední řadě podporují monumentální vyznění dómského

průčelí. V interiéru objednal několik oltářních obrazů pro postranní kaple. Při volbě tématu se ve většině případů řídil dle ikonografického konceptu postranních kaplí *Distributio Cappellarum Beneficiarum*. Dochovaný dokument, jehož autorem je kníže arcibiskup Paris z Lodronu, pojednává jednak o tématickém ztvárnění oltářů, tak také o uměleckém provedení.

Pro zhotovení oltářních obrazů povolal Guidobald malíře školené v Římě, kalvinistu Joachima von Sandrarta (1606-1686), luterána Johanna Heinricha Schönfelda (1609-1684) a Karla Škréty (1610-1674). Čtvrtý z malířů, Christoph Paudiß (1625/30-1666), strávil svá učednická léta v Rembrandtově dílně.

Jak již bylo uvedeno výše, s dílem Karla Škréty se mohl Guidobald seznámit při svém pobytu v Římě a kontakt pro dómskou zakázku mohli zprostředkovat představitelé rodiny Martiniců, s kterými Guidobald studoval ve Štýrském Hradci.<sup>7</sup> Nelze zavrhnout ani lapidární vysvětlení, že malíře oslovil Guidobald přímo v Praze, kde vlastnil malostranský palác (čp. 180/III.). Podnětná je i poznámka Jakuba Pátka. V této souvislosti připomněl známou stylovou spojitost Škréty se Sandrartem a Schönfeldem. S posledně jmenovaným ho spojovalo navíc dlouholeté přátelství. Oba v Římě náleželi ke spolku „*Schildebert*“.<sup>8</sup> Škréta pro salcburský dóm zhotovil mezi lety 1668-1669 dvě oltářní plátna *Ukřižování* a *Seslání Ducha Svatého*. Další Škrétovo dílo mělo být dle inventářů součástí Guidobaldovy proslulé obrazové sbírky v arcibiskupské rezidenci v Salcburku. Dnes neznámá olejomalba byla snad údajnou kopií Maratovy Madony s dítětem.<sup>9</sup>

Další impozantní dílo v Salcburku spojené s Guidobaldem představuje kašna na Reзиденčním náměstí situovaná u severní strany dómu. Její návrh a realizace je připisována Giovannimu Antoniu Dariovi a Tommasu di Garonovi. Její vznik se datuje do období mezi lety 1656-1661 a je syntézou dvou Berniniovských papežských kašen v Římě. Centrální skalisko obklopené čtyřmi

vzpínajícími se koňskými skulpturami, které chrlí ze svých nozder vodní proud, nechává tušit znalost fontány Čtyř řek (1648-1651) na Piazza Navona v Římě. Obelisk v tomto případě nahradila trojice o sebe zapřených mužů nesoucí na svých bedrech mohutnou vodní mísu. Následující patro s třemi delfíny, mušlí a Tritónem na vrcholu téměř doslovně parafrázuje římskou kašnu Tritonů na Piazza Barberini (1643). Z Tritonových úst směrem vzhůru stoupá voda a umocňuje tím výrazně vertikální kompozici celé Rezidenční kašny, která navzdory primárním, vrcholně barokním východiskům působící manýristickým aditivním dojmem. Rezidenční kašna již v době svého vzniku budila pozornost pro svoje umělecké i technické kvality. Georg Andrea Böchler (1644-1698), německý architekt, inženýr a teoretik, ji zařadil do svého pozoruhodného teoretického díla *Architectura Curiosa Nova* vydaného v roce 1664.<sup>10</sup>

Guidobald zemřel v roce 1668. Jeho osobnost poněkud nekriticky vylíčil salcburský kronikář Franz Dücker (1583-1671). Zdůraznil arcibiskupovy kladné charakterové vlastnosti, nezbytné pro úspěšné vykonávání jeho funkcí jako vzdělanost, důvtip, ušlechtilost, spravedlnost a štědrost. Popsal ho jako *„pracovitého a neúnavného hospodáře, který si dopřával pramálo zábavy a oddechu, zejména v posledních letech na říšském sněmu si dnem a nocí nepřetržitě zkracoval čas a život duchovní i světskou prací.“*<sup>11</sup>

#### 4.2. JAN ARNOŠT (1643-1709)

Jan Arnošt se narodil 3. července 1643 ve Štýrském Hradci. V církevních službách se poprvé představil v roce 1662, kdy mu jeho nevlastní bratr Guidobald dopomohl k úřadu kanovníka v Salcburku. 19-ti letý Jan Arnošt nebyl na kněžský život ještě dostatečně připraven. Krátce po svém nástupu v Salcburku se nechal slyšet, že bratr Romedius s ním chce zápasit o jeho post, který mu s radostí přenechá.<sup>13</sup> Mezitím Jan Arnošt

absolvoval obligátní kavalírskou cestu za podpory své matky ovšem proti vůli Guidobalda. Na své šlechtické pouti prošel tradiční oblasti Itálie, Nizozemí, Španělska a dokonce i exotické země jako Alžír a Tunis. Během svých cest nashromáždil vysoké dluhy, jejichž úhradu několikrát s nelibostí řešil nevlastní bratr Václav. Ten byl celou situací natolik rozhořčen, že zvažoval prodat statek Bodenbach náležející Janu Arnoštovi, aby mohl zaplatit jeho vysoké závazky.<sup>14</sup> I přes své mladické výstřelky se nakonec stal váženým církevním hodnostářem. V roce 1679 ho jmenoval salcburský knížecí arcibiskup Max Gandolfo generálním vikářem v Horním a Dolním Štýrsku a biskupem v Seckau. Vyvrcholení jeho dosavadní církevní kariéry mu přinesl rok 1687, kdy jej 19 kanovníků dle obvyklých ceremonií zvolilo ve zdlouhavém hlasování salcburským knížecím arcibiskupem. Svou vládou dovršil absolutistické tendence salcburských arcibiskupů započatých od dob Wolfa Dietricha von Raitenau (1559-1617).

Jan Arnošt se ze své pozice zasloužil o založení a finanční podporu celé řady sakrálních i profánních staveb nejen v Salcburku a okolí, ale i na panství svých bratrů v Čechách. Zmíněné aktivity měly co dočinění s otázkou prestiže a glorifikace vlastní osoby. Arcibiskup si pro realizace svých uměleckých záměrů vybral domácí mistry, kteří stáli na počátku své hvězdné kariéry, architekta Johanna Bernharda Fischera z Erlachu a malíře Johanna Michaela Rottmayra.<sup>15</sup> Oba protagonisté se objevili i ve službách Maxmiliána.

Za dvacet let působení Jana Arnošta na pozici arcibiskupa vyrostla v Salcburku impozantní, vrcholně barokní architektura evropského významu, která výrazně proměnila obraz města a vytvořila dodnes jeho charakteristické panorama. Fischerova osobitá architektonická koncepce experimentálního charakteru našla v Salcburku již v raných devadesátých letech 17. století široké uplatnění, zatímco ve Vídni nebyla realizace tohoto pojetí tehdy ještě myslitelná. Město nad řekou Salzach se tak



na přelomu 17. a 18. století stalo vůdčím centrem v oblasti sakrální architektury ve střední Evropě.<sup>16</sup>

Arcibiskupovy nejvýznamnější fundace realizované Fischerem z Erlachu zobrazuje alegorická mědirytina, kterou zhotovil Johann Friedrich Pereth.[2] Grafika tvoří titulní stranu spisu *Trias Panegyrico Moralit* od „jezuitského benediktýna“ Sebastiana Textora.<sup>17</sup> Regina Kaltenbrunner a Ulrich Nefzger datovali grafický list před rok 1699. Toto časové vročení odůvodnili absencí kláštera voršilek, jehož základní kámen byl položen 17. ledna 1699.<sup>18</sup>

Centrum grafického listu představuje podobizna Jana Arnošta, který je zde zobrazen jako arcibiskupský donátor. Thun je oděn do arcibiskupského šatu, který se skládá z čepičky a mozety s náprsním křížem. Portrét je zasazen do oválného věnce z klasů, olivových ratolestí a dubového listí s ústředním mottem *Pro Deo-Pro Populo*. Oválný rám doplňují Thunovy světské (biret, mitra, kardinálský klobouk, pektorál, legátský kříž a biskupská berla) i duchovní (kollana řádu Zlatého rouna) insignie spolu s nápisovými páskami *Thunia tot radiat virtutis repetita coronis*. Arcibiskupa obklopují jeho nejvýznamnější fundatorské počiny. Pod nebeskou sférou reprezentovanou Nejsvětější Trojicí, jíž vrcholí celá obrazová stránka, je trojicí putti nesen kostel sv. Trojice s kněžským domem a textem *hac Planto*. Jeho umístění mezi čtveřicí světců zaujímá oproti ostatním zde prezentovaným stavebním podnikům nejvyšší pozici. Immaculatu po levici církevního komplexu doplňuje sv. Rupert. Patron města Salcburku drží v ruce slánku a u jeho nohou nesou dva okřídlení andělíčci kartuš s obrazovým výsekem Kolegiátního chrámu s textem *Hac consolor*. Protějškovou skupinu tvoří patroni Jana Arnošta, sv. Jan Křtitel a mučedník sv. Arnošt. Pozoruhodný moment představuje okřídlené srdce směřující ke kostelu sv. Trojice. Text odkazuje na arcibiskupův záměr nechat ho posmrtně uložit do tohoto chrámu *Hac requies mea*.<sup>18</sup> Směrem vzhůru směřují i dva putti s kalichem

a ciboriem. Zde zobrazené liturgické předměty spolu s monstrancí drženou Konstancií nechal rovněž zhotovit arcibiskup, konkrétně pro salcburský dóm. Další kartuši, situovanou po pravici Thuna, prezentuje mariánský chrám v Loferu, kterou objímá Fortitudo s nápisem *Hac Tueor*. Přidrží se svého atributu - sloupu a kolem krku má přehozenou herkulovu kůži. Dolní části grafického listu dominuje rozložené sukno, které vypínají svými zobáky thunovští erbovní orli. Plátno zobrazuje arcibiskupovy objednavatelské aktivity v profánní sféře. Horní část prezentuje jezdeckou školu a dolní část stáj s koňskou vodní nádrží s textem *His exorno*. Při samém spodním okraji je umístěna část věže, průčelí a několik soch. Regina Kaltenbrunner a Ulrich Nefzger identifikovali věž jako zvonkohru a průčelí jako část salcburského dómu. V sochařských dílech spatřovali odkaz na sochařskou výzdobu zámecké zahrady Mirabell.<sup>19</sup>

Plátno se světskými stavbami přidrží Prudencia s jupiterovou holí (*saduceus*). V jejím sousedství sklání zrak a pravým ukazováčkem Charitas, která cíleně poukazuje na nápis na kartuši *Hac reficio* se špitálem sv. Jana. V levé ruce svírá svůj nezbytný atribut, srdce. Pravý dolní roh opanovaly ctnosti, Justicia s váhou a mečem a Temporalia. Dva andělci přidrží uprostřed dolního okraje mědirytiny nezbytně prezentovaný erb Thunů.

Textové nápisy grafického listu poukazují na Thunovo milosrdenství. Jan Arnošt je zde oslavován jako utěšitel zarmoucených (Kolegiátní kostel a thunovská monstrance), ochránce slabých (Maria Kirchenthal v Loferu), jako ten kdo občerstvuje nemocné (špitál sv. Jana) a věnuje se zvelební města (dvorské stáje a jezdecká škola).<sup>20</sup> Grafický list dokládá unikátní architektonický soubor, který Fischer pro svého objednavatele zhotovil. Při projektování zdejších staveb zužitkoval zkušenosti ze studijního pobytu v Římě a Neapoli.<sup>21</sup>

Rovněž se soustředil na pečlivé zkoumání salcburské architektury, zvláště aktuální tvorbu Giovannioho Gaspare Zuccalliho (1654-1717). Fischerovo poučení je patrné zvláště ze Zuccalliho kostela sv. Kajetána. V několika případech parafrázoval vrcholně barokním tvaroslovím čelní fasádu salcburského dómu. Fischerova reakce na salcburskou architekturu mohla vzejít z impulsu od samotného Thuna. Chrámové stavby spojuje téma ztvárnění prostoru. Fischer varioval různé možnosti, propojil v celek centrální a podélný prostor aniž by vyvinul definitivní schéma. Kombinoval vysoké a ploché kupole, úzké a široké lodě do stále nových variací. Svými postupy dosáhl krajního, trojrozměrného účinku exteriéru. Ve vnitřních prostorech se vzdal módního přebujelého barokního dekoru a zdůrazňoval tektonickou čistotu členění.<sup>22</sup> Fischer o jednotlivých stavbách zároveň uvažoval jak nejlépe je začlenit do urbanismu města. Na levém břehu řeky Salzach jsou všechny kostely orientovány východ-západ, dva z nich představují výjimku. Zuccalliho kostel theatinů se svým průčelím obrací na jihovýchod a průčelí univerzitního kostela Fischer záměrně směřoval na sever.<sup>23</sup>

Fischer z Erlachu rovněž pracoval pro Jana Arnošta na barokních úpravách zahrady zámku Mirabell, letního sídla salcburských arcibiskupů. Na výzdobě zahrady se podílela celá plejáda umělců, z které se nejvýrazněji uplatnil padovan Ottavio Mosto. Během roku 1690 podepsal dvě smlouvy týkající se zhotovení soch pro hlavní, reprezentativní parter. Nejprve získal kontrakt na alegorie čtyř ročních dob. Jednotlivé období roku osazené na balustrádě u jižního vstupu zosobnily římské bohyně Flora (jaro), Ceres (léto), Pomona (podzim) a Vesta (zima). [3,4,5,6] Následující, daleko prestižnější objednávka byla ztvrzena 14. července 1690 a týkala se monumentálních sousoší čtyř živelů.<sup>24</sup> Ztělesnily je náměty z mytologie: Únos Persefony představuje Zemi, Zápas Hérakla s Antaiem Vzduch, Únos Heleny Vodu a Aineiás zachraňující

Anchisa a Askania z hořící Tróje Oheň.[7,8,9,10] Mohuté podstavce jednotlivých sousoší vytvářejí dokonalou aluzi skalisek. Na soklech jsou umístěny atributy zobrazených postav.

Alegorie čtyř ročních dob jsou zpracovávány v dobových intencích. Setkáváme se u nich s charakteristickými Mostovskými prvky, které následně prolínají celou jeho tvorbou. Jedná se především o akcentaci dekorativní složky. Sochař se plně koncentroval na složitou skladbu účesů a drobnopisné ztvárnění šperků. Cyklus čtyř živelů tématicky i kompozičně navazují na sochařskou tvorbu Gian Lorenza Berniniho, ale hluboce za nimi zaostává především pro loutkovitost figur a nepřírozenost postojů. Z cyklu kvalitativně vystupuje a předpokládanou dramatickostí naplňuje pouze alegorie Vzduchu.

Protiváhu k mirabellským antickým bohům a heroům tvoří dle Fischerových plánů soubor trpasličích soch původně umístěných vně jižní bašty zahrady. Salcburské pygmeje předatoval Günther G. Bauer z roku 1711 do devadesátých let 17. století a zařadil je tak k raným příkladům tohoto typu zahradní sochařské výzdoby.<sup>25</sup> V následujících letech se stali vyhledávanou módní záležitostí z řad šlechtických, ale i církevních objednavatelů zejména v oblasti Zaalpí.<sup>26</sup> Soubor 28 trpaslíků z untersbergerského mramoru v mirabellských zahradách zobrazoval alegorie 12 měsíců, 12 postav z Komédie dell'Arte, dva hráče antické sportovní hry a dva turky.<sup>27</sup> Tématická skladba umožňovala zobrazení celé škály karikатурních typů s groteskním vyzněním. Postavy z Komédie dell'Arte mají svoji předlohu v grafické sbírce *Varie figure gobbi* od Jacquese Callota (1592–1635) vydané v roce 1622 v Nancy. Ztvárnění pygmejů dále vycházelo z grafických listů anonymních umělců a bylo inspirováno místními tradicemi, což je patrné u trpasličích oděvů.

Poslední Fischerův architektonický projekt pro Thuna představoval zámek Klesheim na okraji Salcburku, jehož výstavba započala kolem roku 1702.

Vedle Fischera pracovala pro arcibiskupa Thuna další výrazná umělecká osobnost, Johann Michael Rottmayr, jeden z vůdčích autorit rakouské vrcholně barokní malířské tvorby.

Je autorem oltářní fresky i postranních maleb v první chórové kapli na epištolní straně ve františkánském kostele Panny Marie v Salcburku. Kapli sv. Františka zvolil arcibiskup za pohřební místo Thunů. Štuková výzdoba spolu s freskami a oltářním obrazem tvoří jednotný, harmonický celek.

Jan Arnošt nechal na konci roku 1690 vnitřní i vnější plochy kaple pokrýt štukovým dekorem. Štukatury jsou signovány na akantovém listu u nohou levého oltářního anděla: *Ottavio Mosto Inv.* Strop kaple pokrývá ve vysokém reliéfu změť těl andělíčků hrajících na hudební nástroje (píšťaly, harfu...). Jeden z jejich družiny s taktovkou diriguje dle notového zápisu mnohočlenný sbor. Výzdoba tématicky plyně pokračuje v horní části hlavního oltáře. Andělíčci tančí za hudebního doprovodu na oltářních sloupových hlavicích. Dřívků sloupů se přidržují velcí andělé, jejichž dynamické pojetí je utvářeno natočeným tělem.

Dolní rámy bočních nástěnných maleb lemují ženské alegorie kardinálních ctností: Víra, Naděje, Láska a Statečnost zatímco horní lišty korunuje dvojice andílků s arma Christi. Levý pár andělíčků přidržuje žebřík, pravý kříž. Ústředním motivem vnější části kaple je thunovský erb. Doprovázejího dvě putti a pár orlů. S levým andílkem vizuálně komunikuje stařec Chronos, který zapisuje černým písmem text do knihy života. Pravý cvikl opanovala postava mladíka. Volné plochy vyplňují akantové listy, andílci a další erbovní zvířata v podobě jednorožců.

Tři roky po zhotovení štukatur realizoval Rottmayr malířskou výzdobu. Tématicky se vztahuje k hlavní autoritě františkánů, Františkovi Serafínskému. Oltářní obraz zpodobňuje apoteózu

sv. Františka. Jeho statická pozice kontrastuje s pohybově bohatými postavami v dolní části výjevu. Z temnosvitně ztlumené skupiny vyniká koloristicky i kompozičně trojice postav v popředí. Klečící žena s dítětem je citací z Cortonova hlavního oltáře sv. Karla Boromejského v San Carlo ai Catinari v Římě a žena zbavena posedlosti navazuje na Lothovy příklady.<sup>28</sup> Tato oltářní malba je svou kompozicí blízka plátnu, které Jan Arnošt objednal pro choltickou zámeckou kapli v roce 1692. Tomuto tématu se však věnuje jedna z dalších kapitol.

## **5. MICHAL OSVALD THUN HOHENSTEIN (1631-1694)**

Michal Osvald Thun se narodil 13. října 1631 v druhém manželství Jana Zikmunda. Krátce před biskupským svěcením svého nevlastního bratra Guidobalda pojal za manželku Alžbětu z Lodronu, neteř zesnulého salcburského arcibiskupa Parise z Lodronu. Velkolepá svatba se uskutečnila 14. září v roce 1654 v salcburském dómu. Z tohoto svazku se staršího věku dožily pouze dvě dcery. Starší z nich, Eleonora Barbara Kateřina (1661-1723) pojala za manžela (1679) mimořádně úspěšného diplomata, knížete Antonína Floriana z Lichtenšteina (1656-1721). Druhý sňatek Michala Osvalda s Annou Cecílií z Thannhausenu (1674-1721) zůstal bezdětný. Vlastník kláštereckého fideikomisu zemřel krátce po svatbě v roce 1694 v Praze. Jeho tělo bylo převezeno a uloženo k poslednímu odpočinku v kostele Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří. Podobně jako bratr Maxmilián a Romedius Konstantin se zapojil do správně-politické administrativy a získal několik funkcí v české zemské správě. Od roku 1654 stanul v úřadě komořího. Na přímluvu papežského legáta byl v roce 1664 jmenován mimořádným takzvaným supernumerárním místodržícím a roku 1687 se stal tajným radou císaře Leopolda I. Hodnosti tohoto typu byly pro šlechtu spíše než povoláním privilegium zaručující určité výhody, ať již symbolického, mocenského či ekonomického charakteru. Značná šlechtická poptávka po úřadech, nebyla vyvolána pouhým přáním věrně sloužit panovníkovi, zemi a státu, ale také úsilím využít státní instituce ke stabilizaci vlastního sociálního postavení. Ambice a touhy po ocenění se zrcadlí ve snaze Michala Osvalda získat prestižní knížecí titul, o který panovníka žádal v roce 1689. Jeho snaha ztroskotala na nevoli představitelů ze stejné sociální vrstvy, kteří se všemožnými způsoby snažili zamezit úspěchu svých konkurentů.<sup>2</sup>

Vedle politických aktivit se Thun věnoval rozšiřování a zvelebování svých statků. Michal Osvald se svého dědického

podílu ujal v roce 1655. Klášterecké panství převzal v atmosféře, kdy se město vzpamatovalo z válečných útrap třicetileté války. V roce 1636 obsadilo Klášterec císařské vojsko a město muselo platit vojákům vysoké kontribuce. O tři roky později zachvátil město požár. Založila ho císařská armáda z důvodu snahy vyhnat švédskou posádku. Ničivý živel poškodil zámek, kostel, faru a velké množství domů. V následujícím desetiletí se Kláštercem prohnaly tři drancující švédské vlny: v roce 1642, 1645 a naposledy v roce 1648. Nový vlastník vyvinul velké úsilí pro obnovu zbídačeného města.<sup>2</sup>

## 5.1. PŘESTAVBA ZÁMECKÉHO AREÁLU V KLÁŠTERCI NAD OHŘÍ

### 5.1.1. ZÁMECKÁ BUDOVA

Raně barokní úpravy zámku a jeho přilehlého okolí, které vzaly za své během požáru v roce 1784, jsou známé díky zachovalým nástěnným malbám s pohledem na Klášterec v thunovském letohrádku v Ledči nad Sázavou datovaných do devadesátých let 17. století.[11] Detailnější poznání stavebního vývoje přinesl stavebně historický průzkum z roku 1988.<sup>3</sup> Nepříliš rozsáhlé architektonické zásahy činěné krátce po polovině 17. století měly spíše estetický charakter a výraznějším způsobem nepromluvily do hmoty zámku. Pro pochopení je tedy nutné znát předchozí renesanční stavební etapu.

Počátky dějin kláštereckého zámku se počaly psát v období kolem roku 1514, kdy na levém břehu řeky Ohře nechal Volf Dětřich z Fictumu vystavět rodové sídlo v podobě prostého panského domu.<sup>4</sup> K roku 1543 se datuje zámecká zahrada, která má pouze užitkový charakter. Potomci Volfa Dětřicha, pravděpodobně v šedesátých letech 16. století přistoupili k architektonicky nenáročné přestavbě. Skromné panské sídlo podstatně rozšířili a opevnili na způsob jednopatrové tvrze. Objekt s hranolovou věží, který v plném rozsahu zdobily renesanční sgrafita, zahrnoval pět nadzemních neklenutých



místností osvětlených zdvojenými okny. Na přelomu 16. a 17. století byla tvrz ambiciózně přestavěna na renesanční zámeckou rezidenci vzdělaným a zcestovalým rytířem Kryštofem z Fictumu, aktivním účastníkem stavovského povstání v roce 1618. Již od počátku stavebník počítal s vytvořením renesančního „castellu“ tedy uzavřenou čtyřklídlou blokovou stavbou, jejíž nádvorní fasády měly členit arkády po celém obvodu, vyjma průčelního křídla. Vnější fasádu měla pokrýt nová sgrafitová omítka. Oproti původnímu plánu byla opuštěna myšlenka arkádového dvora.<sup>5</sup> Výslednou podobu získal zámek nejpozději do roku 1620, kdy zemřel Kryštof z Fictumu. Původní vzhled si zachovalo pouze průčelní křídlo. Nelze vyloučit, že se dokončovací práce v interiérech zámku protáhly hluboko do dvacátých let 17. století a kontinuálně tak pokračovaly za nového majitele, Kryštofa Šimona Thuna a jeho dědiců. Podle předpokladu Pavla Vlčka se závěrečné úpravy týkaly především štukově dekorovaných místností v zámeckém křídle při řece Ohři.<sup>6</sup> Požár z roku 1639 zřejmě nezanechal na zámeckém objektu výraznějších stop a případné škody byly v krátkém časovém úseku odstraněny.

První přestavbu zámku za thunovského vlastnictví plánoval Jan Zikmund. Nedatovaný rozpočet kláštereckého kostela, podepsaný Janem Zikmundem se zmiňuje o potřebném materiálu ke stavbě zámku: *„...se základy vnějšího zdiva k zámecké budově se má začít co nejdříve. Staviteli mají být co nejdříve dáni k dispozici všichni zedníci na panství a co nejdříve má být ustanoven stavební písař pro tuto stavbu.“*<sup>7</sup> Po té, co Michal Osvald převzal klášterecké panství, pokračoval v započaté práci svého otce. Zámek *„od kamene vystavený, s krásnými sklepy a pokoji, též sklepy podzemními“* nechal Michal Osvald spolu s přílehlým okolím upravit tak, aby se stal důstojným sídlem odpovídající společenskému postavení svého majitele.<sup>8</sup> Stavební úpravy v padesátých letech 17. století jsou pramenně doloženy jmenováním Veita Pugnera, Paula Weinbergera a Andreea Nagela, cechovními mistry za úspěšně vykonanou

zednickou práci na zámecké stavbě v roce 1659.<sup>9</sup> Další opěrný datační bod poskytuje letopočet 1666 v kamenném reliéfu s aliančním znakem stavebníka a jeho první manželky umístěným nad současným hlavním zámeckým vstupem. Datace dokládá dokončení stavebních prací na nejstarším, nevelkém průčelním křídle, které bylo na vnější straně přefasádováno a prodlouženo věžovitou přístavbou u západního nároží. Ostatní fasády si zachovaly renesanční charakter. Přístavba měla rozšířit průčelí a tím zdůraznit dojem monumentality zámecké rezidence. Žádné další radikální stavební zásahy v renesančním objektu nebyly uskutečněny. Jako provádějící architekt zmiňovaných úprav je uváděn Rossi da Lucca, jehož jméno zazní v rámci klášterecké architektury, ale i dalších staveb spjatými s Thunym ještě několikrát.<sup>10</sup>

Počet a funkce jednotlivých zámeckých pokojů je dnes znám pouze z inventáře, který byl zhotoven po smrti Michala Osvalda v roce 1694.<sup>11</sup> Soupis informuje o interiovém vybavení a eviduje na devadesát maleb. Obrazová sbírka zahrnovala typickou dobovou programovou skladbu a odpovídala tehdejšímu vkusu. Ve sbírce se uplatnily rodinné portréty spolu se šestnácti velkoformátovými podobiznami habsburských císařů a králů, krajinomalby, zátiší a scény s námořními bitvami a náboženskou tematikou. Obrazy se koncentrovaly v prostorech malé a velké jídelny. Některé krajinomalby se uplatnily ve funkci supraport mezi dveřmi a okny hlavních zámeckých místností. Obrazovou výzdobnou složku doplňovaly nizozemské tapisérie a kožené tapety.<sup>12</sup>

#### 5.1.2. ZÁMECKÁ ZAHRADA

Paralelně se stavebními úpravami zámku probíhaly zásadní změny v jeho nejbližším okolí. Michal Osvald nechal nově založit zahradu italského typu s výraznými architektonickými dominantami. Zahrada se stala důležitým prostředkem k posílení reprezentativnosti celého komplexu. Byla rozvržena dle

aktuálních barokních principů promyšleně a rafinovaně do různých pohledů s patrnou snahou zapojit celý zámecký areál do krajinného celku. Jak dokládá veduta z Ledče nad Sázavou, od města ji ohraničovala vysoká zeď, která pokračovala až směrem k Ohři. Zahrada byla řešena terasovitě do několika parterů od sebe oddělených balustrádovou zídkou. V prostoru mezi ohradní městskou zdí a Ohří byla členěna ve tři dlouhé, rovnoběžné pásy. Nejbližší k řece se rozprostírala luční louka uzavřená těsně u řečiště zídkou. Byla patrně opatřením proti eventuálním povodním.<sup>13</sup> Následoval parter pravidelně osázený keři nebo stromy nízkého vzrůstu. Hlavní kompozici třetího úseku tvořily dvě na sebe kolmé osy. První uzavírala na jedné straně zámecká stavba, na protější, západní straně salla terrena s loggií. V centru této osy stála fontána s bohatou sochařskou výzdobou. Druhá, příčná osa ústila do níže odsazené zahrady s letohrádkem. Do současné doby se zachovala pouze sochařská výzdoba zahrady a částečně i architektonická složka zastoupená salla terrenou a loggií.

#### 5.1.2.1. LETOHRÁDEK

Dnes již neexistujícímu letohrádku se dostalo v Ledči nad Sázavou v rámci cyklu vedut výjimečného postavení. Je zde zobrazen hned dvakrát. Jednou jako součást pohledu na město Klášterec, podruhé zcela samostatně.[11, 12] V druhém případě je zachycen s přilehlým prostranstvím a parkovou úpravou. Dvoupatrová stavba s mansardovou střechou a předstupujícím dvouramenným balustrádovým schodištěm, ukončeným z každé strany hranolovou věží s jehlancovou stříškou a lucernou. Čelní zeď schodiště rytmižovaly lisenové rámce s nikami a v jejím centru ji prolamoval monumentální edikulový portál umožňující průchod do zadní části zahrady. Slepé niky zdobila nástěnná malba s motivy stromů a květinovým zátiším. Krajiní výklenky byly osazeny sochařskou výzdobou. Hlavní vchod byl situován v ose průčelí prvního patra, nad nímž se majestátně

vyjímal erb stavebníka. Pravoúhlá okna prvního poschodí se segmentovými frontony se střídaly s lichými nikami opětovně pokryty malbou. Druhé patro bylo zřejmě utvářeno jako vyhlídkový pavilon s arkádovým ochozem. Tomu nasvědčují postavy zobrazené uvnitř jednotlivých oblouků, které se opírají o balustrádové zábradlí a přihlížejí společenskému dění v prostoru před letohrádkem. Předpolí zahradní stavby bylo vymezeno balustrádou a živým plotem vzrostlých stromů poskytující požadovanou intimitu. Kubíček interpretoval toto prostranství jako místo určené pro společenské hry.<sup>14</sup> I v této části zahrady se prosadily soudobé módní vodní prvky ve formě dvou fontán.

#### 5.1.2.2. SALLA TERRENA

Protějšek zámku tvoří salla terrena založena na samé hranici parku. Byla vyprojektována jako samostatná zahradní stavba s netypickou vyhlídkovou terasou v úrovni patra.<sup>15</sup> V přízemí se do zahrady otevírá třemi vstupními arkádami, které se pravidelně střídají se čtyřmi nikami. Horní terasu, přístupnou schodištěm, lemuje balustrádové zábradlí a bohatě členěná stěna kulisovitého rázu. Čtyři páry pilastrů vytvářejí prostorová pole pro trojici nik. Postranní výklenky ukončené stlačeným obloukem nechávají v plnosti vyniknout vyšší a hlubší centrální niku, jejíž dominanci umocňuje segmentově zdvižená korunní římsa. Interiér se sestává ze dvou funkčních jednotek. Trojice arkád v průčelí vymezují svou šíří tři vstupní chodby oddělené mohutnými pilíři nesoucí valenou klenbu. Vestibul pak ústí do prostorného sálu, jehož strop pokrývala velkoryse pojatá malba. Její zachování v podobě dvou fragmentů neumožňuje námětovou rekonstrukci. Ve východním rohu je zřetelný pouze zlomek ornamentálně pojatého rámu a sokl s kartuší zobrazující lva se specificky propleteným ocasem do tvaru připomínající osmičku. Erb náleží manželce Michala Osvalda, Alžbětě z Lodronu. Obdobným stylem je orámovaný i

Thunovský erb protějším rohu. Sousedí se scénou dvou letících andílků, kteří nesou nad hlavami rozprostřenou drapérii s modelem hradu, jehož věže ukončuje cimbuří. Andělé směřují k zatravněnému pahorku se subtilním stromem ohnutým silou větru.

Na sally terrenu po obou stranách podélně navazovaly elegantní lodžie. Dodnes se zachovalo v nezměněné podobě pouze severozápadní rameno. Úzkou chodbu směrem k zámku prolamují tři velké oblouky, mezi nimi dva menší a v samotném závěru nejmenší. Arkádové pilíře jsou obloženy pilastry na vysokých piedestalech a procházejí až ke korunní římse. Cvikly nad většími arkádami vyplňují po každé straně oblouku vpadlé trojúhelné výplně, nad menšími arkádami jsou vpadlé výplně obdélné. Lodžii odděluje od vlastního parteru zahrady balustráda. Nedochované jihovýchodní křídlo se na rohu zalamovalo a pokračovalo směrem k zámku. Ve své horní části mělo identicky řešený prostor jako jeho protějškové rameno na severozápadě.

Autorství u výše popsaných stavebních úprav zámku a zahradní architektury je doposud předmětem badatelské diskuze. Jako stavitele sally terreny a loggie uvedl Schaller Rossi da Luccu.<sup>16</sup> Pavel Vlček se domnívá, že autorem projektu mohl být Carlo Lurago, který dodal Michalu Osvaldovi návrhy pro zámecký kostel Nejsvětější Trojice.<sup>17</sup> Vlček zároveň připouští autorství Matheyho. S ním spojuje i zaniklý letohrádek.<sup>18</sup>

Domnívám se, že lze souhlasit s Vlčkovou tezí ohledně autorství sally terreny, kterou připsal Carlu Luragovi. V tomto případě Matheyho podíl lze spíše vyloučit. Jeho architektonický rejstřík se naopak projevil na zaniklém letohrádku. Některé jeho prvky lze dle mého názoru uvést do souvislosti se zahradním průčelím nedalekého Červeného Hrádku u Jirkova. Mathey je zde doložen 12. prosince roku 1684, kdy se účastnil křtu dítěte štukatéra Jana Spazziho. A předpokládá se, že se podílel na dodatečné úpravě zámku.<sup>19</sup>

### 5.1.2.3. SOCHAŘSKÁ VÝZDOBA ZAHRADY

Lze předpokládat, že stavební práce v zámecké zahradě musely být ukončeny nebo alespoň z větší části dohotoveny před rokem 1685. V tomto roce přišel do Klášterce z Manětína Jan Brokof (1652-1718), aby tu svými sochařskými díly dekoroval zámeckou zahradu. Sochař přijal nabídku Michala Osvalda respektive vyhověl jeho přání, což dokládá dopis psaný samotným hrabětem, publikovaný Pollakem.<sup>20</sup> Brokof se u Michala Osvalda evidentně těšil velké přízni. Kromě zakázek pro Klášterec obdržel od hraběte prestižní objednávku pro sochařskou výzdobu atiky nově vystavěného pražského paláce (dnes Toskánský). Hrabě se stal hned několikrát kmotrem Brokofových potomků. Poprvé 28. dubna 1866 spolu s farářem Janem Josefem Kašparem Götzem, po kterých získal prvorozený Brokofův syn i křestní jména, podruhé u Anny Eleonory (1691) v Jirkově. U Antonína Šebestiána funkci kmotrů zastoupil hrabě Trautmansdorff, hraběnka Alžběta Cecílie Thunová a Baltazar, rodinný kaplan Thunů. Z výše uvedeného dopisu dokážeme dále přesně datovat Brokofovu sochařskou činnost pro Michala Osvalda v Klášterci. V období mezi 21. prosincem 1685 a 12. červnem 1687 zhotovil početný soubor pískovcových zahradních skulptur. Zachovaly se polopostavy Turků a busta imperátora, dále tři alegorie ročních dob, alegorie čtyř světadílů, čtyři mytologické sochy a Tritónova kašna.

Sochařská výzdoba se dnes soustřeďuje především v rámci sally tereny a jejího blízkého okolí. Dvě polopostavy Turků jsou usazeny na střeše sally tereny, u náběhu segmentového oblouku. Jejich hlavy se otáčejí směrem ke středové bustě mocně vyhlížejícího imperátora korunovaného vavřínovým věncem, zatímco ruce obou Turků drží v protipohybu rukojeť šavlí a jsou připraveni k boji. Piedestaly balustrového zábradlí terasy dekorují čtyři statue s nápisy na podstavcích. Sochařský soubor na severozápadě zahajuje mužská alegorie s révovým věncem na hlavě. V pravé ruce drží pohár a v levé

mísu s ovocem. Skulptura symbolizuje dle latinského nápisu podzim (autumnus). Sousední obnažený mladík (terra) se opírá o kmen stromů, jehož větvoví mu zakrývá intimní partie. V pravé ruce svírá roh hojnosti a na hlavě přidržuje levou rukou pravý okraj oválné mísy s ovocem. Následuje alegorie léta (aestas) jako vousatý muž pokročilého věku. Levou nohou se opírá o menší špalík a je oděn v neforemné drapérii s vlajícím pravým dolním okrajem. Jeho hlavu zdobí do špičky tvarovaný věnec z klasů a levou rukou přidržuje snop s obilím. Soubor uzavírá shrbený stařec s hustým vousem, který představuje zimu (hiems). Před mrazem ho chrání do čela hluboko naražená čepice a přepásaný dlouhý těžký kabát s kožešinovou podšívku. Levicí svírá kotlík s ohnivými plameny. Při porovnání alegorie léta a podzimu je patrná ochylka od klasického ikonografického kánonu. Alegorie léta je ve tváři fyzicky starší než podzim. Na rozmezí prostranství sally terreny a zámeckého parku je situovaná šestice soch na poměrně vysokých hranolových podstavcích. Čtyři z nich jsou alegoriemi světadílů. Ameriku[13] symbolizuje muž s indiánskou čelenkou z per, krátkou suknicí a toulcem se šípy. Pouzdro je zavěšeno na stočené roušce svázané na levém rameni v uzlu. Levou rukou se opírá o štít s koněm. Afrika má podobu černošského mladíka s krátkými kudrnatými vlasy.[14] Svalnaté tělo zakrývá pouze krátká sukně z ptačích per a obě paže zdobí nárameníky. Na koleni předkročené pravé nohy, která se opírá o stočené lano válcovitého tvaru, spočívá pravý loket. V levé ruce drží štít s reliéfem slona. Turek s dlouhými kníry a neodmyslitelným turbanem zosobňuje Asii.[15] Je oblečen do dlouhého pláště s výrazně nabíranými rukávy. Plášť je přepásán stočeným popruhem svázaným do výrazného uzlu. Jeho štít zobrazuje nosorožce. Rytíř v plné zbroji s přilbicí a chocholem představuje Evropu.[16] Obě ruce opírá o štít, na němž je reliéf vzpínajícího se koně.

Další soubor je zachován neúplně. Odyseus (Ulysses) si podobně jako na mladší Brokofově soše v Červeném Hrádku ukazuje na čelo, symbol jeho moudrosti. Mezi rozkročenýma nohama leží jeho věrný pes. Blíže neidentifikovatelný mladík vykazuje shodné prvky se sochou Evropy a Venuše v současnosti dekoruje zámecké nádvoří.

Brokofův klášterecký soubor se vyznačuje pohybovou a výrazovou rozpačitostí a celkovou strnulostí. Skulpturám chybí objemová plnost a realistické traktování drapérií, které je vlastní tvorbě jeho syna, Ferdinanda Maxmiliána Brokofa (1688-1731). Věra Nejedlá zhodnotila zdejší kolekci na základě své dlouhodobé badatelské specializace na sochařskou rodinu Brokofů následujícími slovy: *„I přes svůj řezbářský charakter a konstrukčně-anatomické nedostatky těl jsou ojedinělým, a tím pozoruhodným článkem nejen ve vývoji autora, který tu poprvé ve větší míře změřil své síly s kamenem, ale i naší zahradní plastiky 17. století.“*<sup>21</sup>

#### 5.1.2.3.4. KAPLE S RELIÉFY SEDMI BOLESTÍ PANNY MARIE

Poněkud opomíjenou, chtělo by se spíše napsat zapomenutou součást zahradního celku, představuje sedm výklenkových kaplí na vysokých trnožích při jihovýchodní straně zdi zámeckého parku. Tento architektonický soubor z roku 1691 je situován na zvlněném, dnes obtížně přístupném terénu, který původně nebyl součástí barokní zahrady, ale stál vně zámeckého areálu. Jednotlivé kaple od sebe vzdálené cca 350 metrů tvořily spojovací článek mezi dnes již zaniklými mariánskými svatyněmi tedy Santa casou z roku 1682 od Rossiho da Luccy a o málo mladší kaplí Panny Marie ve skalách. Loretánskou kapli vysvětil nevlastní bratr Michala Osvalda, Jan Arnošt Thun, v té době úřadující biskup v Seckau. O této události informoval latinský nápis na Svaté chýši, který zaznamenal a následně publikoval Jaroslav Schaller: *„Ioannes Ernestu D. G. Episcopus Segoviensis S. R. I. Princes et Comes de Thun,*



*Canonicus Salisburgensis et Passav., per Styriam &c. Vicarius Generalis consecravit 29. Sept. Hanc sacram aedem Nazarethicae consimilem sieri fecit Mich. Osvald, S. R. I. Comes de Thun Anno MDCLXXXII.*"<sup>22</sup>

Citelně poškozené reliéfy ve výklencích kaplí způsobené, ať už nelitostným zubem času, nebo následkem vandalismu znázorňují Sedm bolestí Panny Marie: Obřezání Krista, Útěk do Egypta, Hledání dvanáctiletého Krista v chrámu, Zajetí Krista a nesení kříže, Ukřižování, Snímání z kříže a Uložení do hrobu. Ústřední reliéfy doprovázejí andílci s arma Christi ve cviklech oblouků všech sedmi zastavení.[17,18,19,20,21,22,23] Architektonické orámování výklenků je tvořeno pilastry, jež prolamují mělké niky zaklenuté konchou ve formě mušlí. Niky vyplňuje Čtrnáct svatých pomocníků, jejichž latinská jména vyrytá do podstavců, jsou dnes téměř nečitelná. Světci byli rozděleni do sedmi párů, aby každá jednotlivá dvojice dekorovala niky kaplí a to v následujícím pořadí: 1, sv. Erasmus a sv. Pantaleon 2, sv. Jiří a sv. Blažej 3, sv. Vít a sv. Cyriak, 4, sv. Achatius a sv. Eustach 5, sv. Kryštof a sv. Dionýsius 6, sv. Jiljí a sv. Kateřina 7, sv. Barbora a sv. Markéta.

Pilastry kromě nik zdobí v jejich poslední třetině stylizovaný rostlinný ornament ve čtvercovém poli. Kaple zakončuje segmentově pojatý štítový nástavec s akantem a monogramem fundátora Michala Osvalda, který rozděluje zobrazený letopočet vzniku na dvě půle. Pouze v torzální podobě se zachovaly výzdobné prvky křížů a koulí na segmentových stříškách. I přes současný nelichotivý stav dochování je patrné, že autor sochařské složky nebyl příliš zdatným umělcem. Jednotlivé výjevy Sedmi bolestí Panny Marie jsou zasazeny dle tématu do krajinného nebo architektonického rámce, u kterých podobně jako u světců v nikách absentuje výraznější plastičtější modelace.

Klášterecký soubor je projevem dobové mariánské úcty a připojení Čtrnácti svatých pomocníků bylo zajisté odrazem pěstování tohoto kultu v nedaleké Kadani.

## 5.2. KOSTEL NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE V KLÁŠTERCI NAD OHŘÍ

V těsné blízkosti zámeckého areálu nechali Thunové vystavět kostel Nejsvětější Trojice.[24] Počátek jeho výstavby je dle archivních dokladů spojován s osobou Jana Zikmunda Thuna. Stěžejní úlohu v roli stavebníka však sehrál až jeho syn, Michal Osvald.

Motiv ke zřízení nového chrámu lze hledat v roce 1639, kdy byl vypálen původní farní kostel situovaný v jižním rohu náměstí.<sup>23</sup> Ač byl krátce po třicetileté válce znovu slavnostně zpřístupněn, mohla mít výše zmíněná událost vliv na konečné rozhodnutí Jana Zikmunda. Langhammer uvedl, že otec Michala Osvalda vyměnil klášterecký dům, který se proměnil v trosky po smrti jeho dosavadního majitele Zeische, za dům Christopha Schreinerera. Na místě tohoto nově získaného domu hodlal postavit nový chrám. Přesné datum, kdy hrabě získal Schreinerův dům není znám.<sup>24</sup> Další informace o stavbě nového kostela přináší rozpočet z roku 1646 podepsaný Janem Zikmundem. Rozpočet jmenuje materiál nutný pro realizaci kostelní zdi.<sup>25</sup> To, že hrabě Jan Zikmund skutečně začal s výstavbou nového kostela dokládají dva listy psané Michalem Osvaldem adresované pražskému arcibiskupovi z 8. listopadu 1669 a 5. ledna 1670. V prvním se píše, že kostel Nejsvětější Trojice *„začali stavět jeho předkové, ale až péčí Michala Osvalda byl do výše vztyčen a ve své stavbě dokončen.“* Podobný obsah má i následující dopis: *„...farní kostel, který zde můj v Pánu zesnulý otec sice začal, ale poté kvůli nastalým trpkým válečným časům nedostavěl.“*<sup>26</sup>

Michal Osvald se ohledně projektu obrátil na architekta Carla Luraga (1615-1684), který pracoval pro jezuity v nedalekém Chomutově. Svědčí o tom italsky psaný dopis

datovaný k 17. říjnu 1665, signovaný Carlem Luragem. Dopis našel v roce 1954 archivář Kynčil a publikovala ho v českém znění Libuše Urešová: „Vznešenému a urozenému pánu, panu hraběti, ochránci mému vždy ctěnému. Vaše urozenost a jasnost mi doufám promine milostivě moje opoždění, jsa zaměstnán urozeným panem nejvyšším purkrabím, takže jsem nemohl, jak jsem chtěl dát rychleji uspokojivou zprávu o stavbě kostela, která je tu přiložena se všemi kresbami, t.j. s půdorysem, podélným řezem kostela, fasádou proti zámku, značenými abecedně, spolu se seznamem materiálu nutného k této stavbě, z čehož si budete umět udělat závěr, a že tato práce, sestavená se vsí svědomitostí a pečlivostí, odstraní jakékoliv snad nepříznivé mínění o mne. S tím připojuji projev pokorné úcty a prosím, abyste mne považoval za svého věrného služebníka, kterýžto vyznává, že jest, žije a zůstává Vaši nejjasnější Excelenci nejponíženejší a nepoddanější služebník vždy.“<sup>27</sup> [25,26,27,28] Jmenované kresby jsou rovněž známi a umožňují komparaci s konečnou podobou chrámu. Schaller uvádí, že kostel vystavěl a štuky vyzdobil stavitel Rossi da Lucca.<sup>28</sup> V roce 1670 byl slavnostně vysvěcen bratrem Václavem, biskupem pasovským.

Neorientovaná jednolodní stavba se zevně trojboce uzavřeným presbytářem směřuje k severozápadu. Při pohledu od zámku je spolu se salla terrenou umě zkomponovanou odstupňovanou kulisou. Takovéto natočení stavby si nepochybně vyžádal stavebníkův zájem o komunikaci profánního sídla se sakrálním prostorem. Na rozdíl od Luragova nárysu kostelního průčelí je bezvěžové. Čelní fasáda je přetata hlavní římsou do dvou etáží. Průčelí člení pilastry s volutovými hlavicemi doplněné o festonový dekor do tří os. Střední pole je akcentováno mírným předsazením, jehož nároží lemují dvojdílné, mírně odstupňované pilastry. Centrální vstup s kamenným ostěním nese ve svém nástavci bohatě utvářenou boltcovou kartuši s latinským nápisem. Ten odkazuje na zakladatele chrámu:

MICHAEL OSSWALDUS SACRI ROMANI IMPERII  
COMES DE THUN DOMINUS HEREDITARIUS IN  
CLOESTERLE IN HONOREM SANCTISSIMAE  
TRINITATIS FUNDAVIT

Ao DOMINI MDCLXX

Nadpraží dominuje alianční znak Michala Osvalda Thuna a jeho manželky Alžběty hraběnky z Lodronu završený hraběcí korunkou. Erb je zasazen do stylizované lví rozprostřené kůže, jejíž horní okraj lemuje lví hlava, strany dekorují čtyři tlapky a v dolní části je patrný esovitě zatočený ocas. Další nápis mohl být obsažen v obdélném rámu, který navazuje na kladí. Jeho spodní lišta se v rozích zalamuje do uch s trojicí kapek. Sousední osy člení vertikálně koncipované vpadlé pole a nad nimi niky s konchou mušlovitého tvaru. Podobně jako přízemí je pilastry ohraničeno i ústřední pole horní etáže. Ve středu ho prolamuje termální okno, jehož ostění přes zalomená ucha kontinuálně vybíhá v okenní nástavec zakončený segmentovým štítem. Horní patro v sobě koncentruje bohatou štukovou výzdobu. Okřídlená hlava andělíčka dekoruje nástavec a vertikální pásy vyplňují plochy fasády kolem oken. Látkové festony „zavěšené“ na římse s ovocnými festony a vybíhajícími stuhami ústí ve svisle rozvinuté roušky. Další zdobný prvek, tentokrát v postranních křídlech představují kamenné obelisky, které mají v barokní symbolice význam dotyku Boží moci na tomto světě. Prohnuté boční úseky fasády vytvářejí podstavce k netypicky drobným volutám. Celé průčelí vrcholí trojúhelným štítem.

Boční zdi jsou děleny do čtyř polí, v nichž jsou umístěny půlkruhové okna kaplí a dvojice pravoúhlých oken schodiště v krajním jihovýchodním poli. Spodní etáž ukončuje plochá pultová střecha, na níž dosedají opěráky. Jejich tvar připomíná opěráky Luragova kostela sv. Ignáce na Novém Městě pražském. Okna lodi mají analogickou podobu s okny bočních kaplí.

Stěny presbytáře v dolní etáži člení do jednotlivých polí lizenové rámce. Horní část kněžiště odděluje subtilní pásová římsa, která nenavazuje na římsu bočních kaplí.

Interiér kostela s bohatou štukovou výzdobou prezentuje raně barokní jednoduší prostor s bočními kaplemi, emporami a nehlubokým kněžištěm. Je zaklenut valenou klenbou s lunetovými výsečemi, kterou dělí dvojice pasů do třech polí v lodi, v kněžišti ve dvě. Hlavní loď se do třech párů bočních kaplí otvírá arkádami. Před pilířovými podpěrami oblouků jsou představeny pilastry nesoucí úsek kladí, které nepřerušeně obíhá celým chrámovým prostorem. Jejich hlavice mají podobu štukových fantaskních postav s dlouhými vlnitými vlasy. Jejich paže se stáčejí do volut a spodní část těla plyně přechází do akantového dekoru. Patky zdobí střídavě motiv mušle a podélného koše s pravidelně vyskládaným ovocem do dvou řad.

Ve vrcholu arkád bočních kaplí je zasazen klenák, z něhož z každé strany vybíhá štukové křídlo a ve cviklech je doplňován vegetabilní výzdobou. Interiér kaplí je sklenut stlačenou valenou klenbou. Všechny mají stejný výzdobný rozvrh, ale obměňuje se téma štukatur. Štuk pokrývá ve třech podélných pásích klenbu a v jejím centru se uplatňují oválná kartuše s nástropní malbou. Klenba empor je střízlivější a nechává větší prostor pro freskovou výzdobu opětovně umístěnou ve vrcholu klenby.

Plochy nad ochozem ve středu vyplňují kartuše s nástěnnou malbou. Z jejího štukového rámu vybíhají mírně prověšené látkové stuhy a dynamicky zvlněné pásy. Dětská hlavička doplňuje horní rám kartuše a opakuje se v ose pod půlkruhovými okny doplněná o andělská křídla.

Lunetové výseče hlavní lodi jsou rámovány palmetami a vymezují prostor pro nástěnnou malbu. Ta se rovněž uplatňuje v profilovaných nástropních zrcadlech klenby a v miniaturním měřítku v kruhových rámech umístěných na klenebních pasech.

Potlačený štukový dekor klenebních pasů v hlavní lodi se naplno rozvíjí na ploše vítězného oblouku a graduje v presbytáři. Štuky byly promodelovány do nejmenších detailů. Ve většině případů jsou provedeny ve vysokém reliéfu, který často přesahuje do trojrozměrné podoby. Ve vlysu nad pilastry triumfálního oblouku jsou na každé straně umístěni orli. Ve svých pařátech svírají erb objednavatele a jeho manželky. Nad římsou stojí na volutových konzolách andělé. Drží spolu s letícími andělky symetricky řešenou drapérii, která doprovází alianční erb umístěný ve vrcholu oblouku.

Štuková výzdoba kněžiště se uplatňuje zvláště v oblasti klenby a kladí. Z centra nástropního zrcadla vybíhá masivní štuk, který je zavíjen do kartuší s andělky. Lunetové výseče kněžiště vyplňují postavy andělků a fantaskní figury. Zbýlý klenební prostor doplňují ovocné festony se stuhami. Štukové plastické hlavice pilastrů presbytáře mají identický charakter s hlavicemi hlavní lodi. Vlys nad pilastry po celém obvodu zdobí akant přerušovaný symboly erbovních zvířat Thunů (orli, lvi a jednorožci). Uprostřed mezi pilastry jsou umístěny kartuše pro nástěnnou malbu.

Podoba raně barokních maleb byla dlouhý čas ukryta pod druhotnou omítkou. Až v roce 2003 byl Václavem Potůčkem a Bořivojem Rákem proveden orientační průzkum nástěnných maleb. Pod řadou pozdějších líček byly odhaleny v oválných kartuších fragmenty maleb s výjevů ze života sv. Ludmily a sv. Václava. Ve dvou medailonech klenby presbytáře byly objeveny květinové motivy. Jak zjistila sondáž, rozměrné středové oválné nástropní zrcadlo vyplňovala figurální malba s námětem sedící Panny Marie s Ježíškem a postavami světců v otevřené krajině. Nástropní zrcadla hlavní lodi zobrazovaly sv. Jana Křtitele, Zmrtvýchvstalého Krista a Narození Páně. V lunetových výsečích lodi jsou patrné putti, kteří nesou v oblačných výšinách arma Christi a v oblasti nad kruchtou drží hudební nástroje.<sup>29</sup>

Kostel vedle bohoslužebné funkce plnil roli sepulkrální. Stal se rodovým pohřebištěm stavebníka a jeho potomků. Kryptu zřídil Michal Osvald pod presbytářem. Jak je patrné z dobové korespondence Thun nebyl spraven o tom, že při jejím zřízení pod takto svatým místem je nutné mít povolení konzistoře. O potřebný dispens požádal až dodatečně. Její rozhodnutí nebylo pro Thuna příznivé, a proto se obrátil na samotného arcibiskupa: „...obdržel jsem povolení, ze kterého je vidět, že mohu tuto hrobku zřídit až ve vzdálenosti jednoho lokte od posledního stupně oltáře, což udělat je pro mne nemožné. ...zřídil jsem ji s velkým nákladem a hrobka je přes 13 loktů dlouhá a přes 10 loktů široká, takže místo s oltářním kamenem beztak může zůstat volné a žádné tělo pod ním nebude ležet.“<sup>30</sup> Na list datovaný k 5. lednu 1670 odpověděl arcibiskup dopisem o měsíc později: „Jelikož se tato hrobka nachází zcela pod hlavním oltářem..., což je v rozporu se závěry synod, podle nichž nemá být pod tímto posvátným místem ukládáno žádné mrtvé tělo, nařizujeme tímto jménem jeho knížecí Milosti, že takto postavená hrobka může sice zůstat ve stavu, v jakém je, avšak s tou výhradou, že Vaše Milost dá z úcty k Nejsvětější svátosti postavit podle rozměrů oltáře v hrobce tak širokou a dlouhou zeď či sloup, aby pod oltářním stolem nemohlo být ukládáno žádné tělo.“<sup>31</sup>

V kryptě se zachoval nápis odkazující na datum ukončení stavby: „Michael Osvaldus S.R.I., Comes de Thun aedificavit 1670.“<sup>32</sup>

Prostorové schéma kostela Nejsvětější Trojice v sobě skrývá rukopis typický pro Carla Luraga. Architekt se v oblasti sakrální architektury systematicky věnoval variaci a rozvíjení typu podélného kostela. Jednolodí zaklenuté valenou klenbou, s bočními kaplemi a přímým osvětlením lodi, které je charakteristickým rysem díla Giovanniho Maria Filippiho, doplnil Lurago o prvek empor. Luragovým východiskem byla italská sakrální architektura 16. století.<sup>33</sup> Klášterecký chrám

se váže, byť v redukované „rustikální“ podobě, ke kostelu sv. Ignáce z Loyoly v Praze a to i štukaturami v interiéru.

Odchytkami mezi Luragovým projektem a realizovanou stavbou se zabývala Libuše Urešová.<sup>34</sup> Nejzásadnější proměnu doznalo průčelí. Dvouvěžovou fasádu vystřídalo jednopatrové průčelí s tympanonem a volutovými křídly po stranách. U přístavků presbytáře byla narušena symetrická skladba. Oratoř nevznikla jako protějšek k sakristii, ale nad ní v patře. V interiéru se změny dotkly bočních kaplí. Byly vypuštěny niky bočních zdí a okna, čímž byl výrazně ztlumen světelný zdroj v interiéru. Presbytář byl na rozdíl od exteriérového polygonálního zakončení ukončen půlkruhově.

Zdá se, že ke změnám docházelo v průběhu realizace. Autoři stavebně historického průzkumu prokázali, že zdivo průčelí je utvářeno pro dvojici věží a poukázali na neorganicky působící voluty, které dokládají rychlou a nepřiliš promyšlenou změnu.<sup>35</sup> Urešová připsala změny provádějícímu architektovi Rossi da Lucca. Luragovy plány označila i přes jejich značnou konzervativnost *„jako výtvarně promyšlenější a ušlechtlejší, zejména ve svých vzájemných proporcích.“*<sup>36</sup> Dle mého názoru byla změna podmíněna změnou názoru stavebníka, který se během stavby rozhodl pro jiný, aktuálnější typ průčelí, jehož forma se opět váže k osobě Carla Luraga. Mohlo být vybráno i pro ideálnější kontextuální vazby k okolí.

Carlo Lurago byl činný i pro Václava Thuna. V době, kdy pracoval architekt pro Michala Osvalda, jeho nevlastní bratr Václav hledal vhodnou osobnost pro obnovu požárem poničeného biskupského dómu sv. Štěpána v Pasově. Václav jako biskup pasovský (1664-1673) a korutanský (1665-1673) měl zřejmě jasnou představu o rekonstrukci chrámu. Přestavbu hodlal využít pro aplikaci aktuálních barokních forem. S koncepcí italského baroka se mohl Václav seznámit jak při pobytech v Římě, tak při výkonu své kanovnické funkce v Salcburku. Vysoce formulované umělecké požadavky objednavatele kladly



důraz na zkušeného a aktuálními trendy poučeného architekta. V Pasově a okolí však pro takový úkol nenalezl Václav vhodnou osobnost. Ani dosavadní hlavní dómský zednický mistr Wolf Sacer nebyl schopen plnohodnotně uspokojit biskupovy požadavky. Václav Thun se zřejmě na doporučení svého nevlastního bratra Michaela Osvalda nakonec rozhodl povolat do Pasova Carla Luraga.<sup>37</sup> Architekt podepsal první smlouvu na obnovu pasovského dómu 14. března 1668. Během dvanácti let vtiskl dómu novou barokní podobu, která vycházela z původního středověkého půdorysu monumentální stavby. Lurago dodal biskupskému chrámu patřičnou reprezentativnost a monumentalitu. Jeho mimořádně řešené trojlodí stojí na prahu vrcholně barokního dynamického prostorového pojetí ve středoevropském teritoriu.<sup>38</sup> Pasovský dóm je Luragovým vrcholným a zároveň závěrečným dílem jeho plodné architektonické kariéry.

### 5.3. ŽEHUŠICE

Roku 1661 zakoupil Michal Osvald od dědiců Buriana Ladislava hraběte z Valdštejna panství Žehušice<sup>39</sup> za 110 000 zlatých. Téhož roku získal zcela zpustlý dvůr Druhanice od barona Václava Vraždy z Kunvaldu se závazkem odvádět čáslavskému špitálu ročně 16 kop českých grošů. O čtyři roky později přikoupil zbislavské panství<sup>40</sup> hraběte Bernarda Františka z Věžníků ve výši 103 000 zlatých. Na válkou poničených statcích začal nový majitel realizovat ozdravné kroky směřující k jejich finanční stabilitě. Na opuštěné grunty dosadil sedláky a chalupníky a zpustlé pozemky nahradil zahradami s ovocnými stromy. Jeho pozornost se však nejvíce soustředila k Žehušicím. Rozhodl se opustit stávající zámek a vystavět nový.<sup>41</sup>[29,30] Barokní podobu nové zámecké budovy změnilo klasicistní úpravy z roku 1826. Přestavba se nedotkla barokní dispozice, výraznějším způsobem nezasáhla do členění hmot a zanechala několik málo detailů. Na dobu dokončení

původní stavby odkazuje latinský dedikační nápis s chronogramem nad hlavním vstupem do zámku (1679): *FVN***D***A***T***O***R***I***S** *H***V***I***V***S* *A***R***C**I***S* *N***O***M***E***N* *I***N*** *S***A***X***O** *L***E***G***E** *M***I***C**H***A***E***L* *O**S***W***A***L***D***U**S** *C***O***M***E***S* *D***E** *T**H***U***N**.****

Absence archivních pramenů v kombinaci s neúplnou dochovanou barokní fází objektu značně ztěžuje určení autorství. Určité vodítko poskytuje topografická literatura a dochované obrazové záznamy. Bohuslav Balbín se v případě Žehušic uchýlil ve svých *Miscellaniích* pouze k povrchní, krátké deskripci. Panství nikdy nenavštívil, a proto vycházel z empirických zkušeností svých současníků: „*Nejjasnější hrabě Michael Thun od základů vystavěl v Čechách v Žehušicích...překrásný zámek, jež s podivem vychvalují všichni, kteří si tento zámek prohlédli.*“<sup>42</sup>

Sommer na začátku čtyřicátých let 19. století popisuje již klasicistně upravený zámek jako výstavní stavbu s předdvořím, vedlejšími budovami a monumentální halou. Součástí zámku měla být i dobře vybavená knihovna. Autor věnoval pozornost přilehlému okolí zámecké stavby, kterou obklopovala „*krásná zahrada, na níž navazoval velký park s početnou vysokou zvěří.*“<sup>43</sup>

Barokní podoba zámku je zobrazena v rámci cyklu fresek s pohledem na jednotlivá sídla panství Michala Osvalda v Ledči nad Sázavou. Původní architektonická forma thunovského zámku je dále známa z malířské veduty Antonína Mánesa (1784-1843). Veduta je datována do roku 1823, těsně před klasicistní přestavbu a zachycuje zámek od severozápadu. Tento důležitý pramen poznání původní stavby uvedla v *Soupisě památek historických a uměleckých v politickém okresu Čáslavském* Alžběta Birnbaumová.<sup>44</sup> Obrazový zdroj autorka porovnala se stávající budovou a nalezené architektonické diference náležitě popsala. Alois Kubíček rozpoznal v pokročilém dispozičním a prostorovém řešení architekta nevšední úrovně. Za možného autora projektu označil Francesca Carattiho (1615 nebo 1620-1677).<sup>45</sup> Diamantovou rustiku nároží a rámování oken

spojil s detaily Carattiho Černínského paláce. Hypotetické připsání vyloučil Pavel Vlček a progresivní půdorys přisoudil architektovi s výraznější římskou orientací.<sup>46</sup>

Stavebně historický průzkumu z roku 2005, který proběhl pod vedením Petra Macka a Pavla Zahradníka, zhodnotil především architektonickou barokní fázi Žehušického zámku. Pro jeho kvality neváhali aktéři průzkumu označit zámeckou výstavbu za jeden z nejvýraznějších počínů v oblasti architektury 17. století. Stylová východiska stavby spatřují v tvorbě Andrea Palladia (1508-1580) a římském okruhu.<sup>47</sup>

Zámek byl vystavěn na půdorysu písmena H. Půdorysná forma vykazuje své kvality v tom, že narušuje jednotný blok stavby a přispívá k plastickému vyznění fasád, potažmo obrysu. Západní průčelí obdélné patrové stavby zůstalo rozvrženo do jedenácti os, z nichž prostřední tři vystupují v mělký rizalit. Zakončuje ho nástavec s trojúhelným štítem. Původní nástavec měl dvě etáže, které od sebe oddělovala profilovaná římsa. Druhé patro ukončoval trojboký štít po stranách zavlnutý do volut. Z barokního období dochovaný portál dekorují v nadpraží šátky a rozetky. V rozeklaném segmentovém frontonu je osazen alianční znak Michala Osvalda a Alžběty Cecílie z Lodronu.

Přízemí zámeckého ramena na ose západ-východ opanoval sál prostupující do patra. Klene ho valená klenba s lunetovými výsečmi. Rozlehlá hala byla důležitou komunikační spojnici, která propojovala jednotlivé zámecké pokoje. Rovněž splňovala náležité podmínky pro konání různorodých společenských akcí. Z bohaté barokní výbavy dnes zůstal zachován pouze velkoryse pojatý pískovcový krb se znakem Michala Osvalda. Na prostor sálu přímo navazuje ve východním křídle salla terrena, která se otvírala dále do prostoru obory. Její podélná orientace se přizpůsobuje šíři haly. Autoři stavebně historického průzkumu popsali dochovanou, poměrně bohatou štukovou výzdobu. Vrcholy lunetových výsečí doplňují orli jako erbovní zvířata Thunů a

bohaté festony. Kouty klenby dekorují čtyři alegorie kardinálních cností.

Carattiho autorství nebo alespoň jeho částečný podíl na projektu, nelze dle mého názoru zcela vyloučit. Stavba vykazuje prvky z Carattiho typického tvaroslovného rejstříku a jeho přímý styk s Michalem Osvaldem je rovněž doložen. Tuto informaci, podepřenou pouze o sdělení archiváře, přinesl jako první Alois Kubíček.<sup>48</sup> Pavel Vlček našel konkrétní archivní záznam, kdy se měl architekt, čerstvě zotavený ze své nemoci, odebrat za hrabětem Michalem Osvaldem Thunem.<sup>49</sup> Není již však konkretizováno kam, na jaké panství. Odkazy na tvorbu Andrea Palladia, které naznačil Petr Macek, mohl Caratti znát skrze uměnímilovného hraběte Humprechta Jana Černína.

Projektantem mohl být rovněž Mathey. Jeho autorství by nasvědčoval progresivní půdorys ve smyslu otevřené dispozice. Takovýto půdorysný typ použil v té době Mathey u Šternberské vile v Tróje (1678-1703).

Macek venkovské sídlo interpretoval jako vilu, záměrně budovanou Michalem Osvaldem jako vilu ve smyslu *palazzo in villa*. Sloužila pro aristokratické kratochvíle loveckých slavností a honů. Z toho důvodu byl objekt úzce kompozičně provázán s nedalekou oborou.<sup>50</sup> Lov patřil k typickým šlechtickým zálibám a nezbytným sociálním atributům. Michal Osvald mohl zdejší vilu obývat zvláště v podzimních měsících, tedy v sezóně honů. Tématu lovu se věnovala i zdejší obrazová výzdoba. Inventář z 10. července 1702 uvádí rozvrh jednotlivých místností zámku a jejich vybavení, s důrazem na obrazový mobiliář. 14 zámeckých pokojů zdobilo 104 obrazů. Olejomalby zobrazovaly krajiny se zvířaty, bitevní, lovecké scény a nechybělo ani zastoupení mytologických a náboženských témat.<sup>51</sup>

#### 5.4. THUNOVSKÝ PALÁC NA HRADČANSKÉM NÁMĚSTÍ (182/IV)

Společenské postavení i kariéra Michala Osvalda vyžadovala vlastnit odpovídající sídlo v hlavním městě Českého království. Jeho ambice nebyly nikterak malé. Hrabě se rozhodl pro perspektivní lokalitu Hradčan (dnešní Hradčanské náměstí, čp. 182-IV). V roce 1685 vykoupil městiště budoucího paláce od Václava Ferdinanda Lobkovice za sumu 21500 zlatých rýnských a 600 zlatých klíčného. Ještě téhož roku zaslal nákresy stavebních změn svým sousedům, Jiřímu Adamu Bořitovi hraběti z Martinic a kapitule kostela Pažského.<sup>52</sup> Martinic byl touto zprávou notně rozladěn a vynaložil veškeré úsilí pro znemožnění výstavby. Oprávněně se obával, že jeho pozdně renesanční palác ztratí v porovnání s nově budovaným sídlem exklusivitu a jeho monumentalita ho upozadí.<sup>53</sup> Celá kauza se v roce 1687 dostala až před císaře Leopolda I. Panovník si vyžádal náležitou stavební dokumentaci a konečné rozhodnutí vydal o tři roky později ve prospěch Thuna, který mohl dále pokračovat ve stavbě svého domu. Martinic se ani proti této, zdálo by se definitivní prohře nevzdal a všemožnými způsoby nadále znepríjemňoval výstavbu.<sup>54</sup>

Dvoupatrový palácový objekt má lichoběžníkovou dispozici a jeho čtyři křídla vymezuje dvůr obdélného tvaru. Hlavní vstupní průčelí se obrací směrem k Pražskému hradu a zakončuje dominantním způsobem západní část Hradčanského náměstí.[31,32] Přísně symetrickou fasádu člení do dvaceti os lizénové rámce a dvojice rizalitů. Obě předsunuté části průčelí jsou v dolní části zdůrazněny portály a v horní altánovými nástavci.<sup>55</sup> Střešní pavilony spojuje atiková zídka s balustrádou a galerií soch. Před vlastními vstupy, jejichž záklenky vrcholí akantovým klenákem a cvikly s reliéfy orlů předstupuje po obou stranách dvojice sdružených sloupů, které nesou balkony s kuželkovou balustrádou. Balkonové vstupy v prvním patře rámuje kamenné ostění s originálně pojatými frontony. Centrem kompozice bohatě štukově řešených supraport je heraldický znak

s knížecí korunou. Erb dekoruje po stranách mohutně se rozvíjející akantový ornament s rohy hojnosti a heraldickými orly.<sup>56</sup>

Volba dvojice symetrických monumentálních portálů měla vedle estetického charakteru i čistě funkční roli. Severní vchod sloužil jako přímý vstup do hlavního reprezentačního sálu, který prostupuje dvěma podlažími. Byl netradičně situovaný při severovýchodním nároží, nikoliv na středu. Tím vznikla nelogická vazba mezi vstupem na balkon a sálem. Vchod se asymetricky ocitá v jeho rohu. Stavebně historický průzkum potvrdil, že hlavní sál nebyl dodatečně upravován. V Canevaleho plánu je přitom zakreslen na střed, zřejmě proto, že autor nepočítal s odchylkami a volil tak nejjednodušší, klasické řešení.<sup>57</sup> Změna koncepce nastala zřejmě v průběhu realizace stavby. Vzhledem k tomu, že výstavba probíhala ještě na počátku 18. století je možné, že spadá do tohoto období.

Thunovský palác projektoval kolem roku 1685 Jean Baptiste Mathey. Jeho autorství určil ve dvacátých letech 20. století Oldřich Stefan a Johann Joseph Morper.<sup>58</sup> Detailní popis stavby přinesl stavebně historický průzkum Kašičky a Vilímkové realizovaný v sedmdesátých letech 20. století. O dvacet let později proběhl prozatím nejrozsáhlejší průzkum, konaný během rekonstrukce paláce. Nové poznatky byly publikovány ve výpravné monografii<sup>59</sup> a další doplňující informace přinesla vynikající stať Petra Macka a Pavla Zahradníka v Průzkumech památek.<sup>60</sup> Oba autoři zveřejnili inventář z roku 1718, na jehož podkladě spolu s dochovanými plány rekonstruovali interiérové uspořádání paláce a funkci jednotlivých místností.

Mathey do stavby včlenil starší konstrukce, zvláště na západní a severní straně paláce.<sup>61</sup> V rozvrhu fasády a v některých dalších architektonických motivech navázal na svůj předchozí projekt nedalekého arcibiskupského paláce (1675-1684). Mathey svůj architektonický rejstřík, inspirovaný římskou architekturou, dále rozvinul. Propojil široce

rozvinutou frontu průčelí s vertikálními rizality zakončenými střešními nástavci. Prvek střešních pavilonů byl obvyklou součástí římských paláců. Mezi známě příklady patří Medicejská vila (po 1550) nebo vila Borghese (1608-1615). Matheyho zapojení dvojice altánových prvků i charakter utváření stavby Mojmir Horyna přirovnal k nerealizovanému návrhu Girolama Rainaldiho pro stavbu paláce Spada na Piazza Navona (kolem 1634) a předpokládá, že Mathey se musel s návrhy seznámit.<sup>62</sup> Architektovu římskou inspiraci vykazují i řešení hlavních portálů. Sloupový portikus s balkonem a oknem uplatnil Vignola (1507-1573) již v roce 1558 na fasádě paláce Farnese v Piacenze. Poté zdomácněl a našel široké uplatnění v prostředí římské palácové architektury.<sup>63</sup>

Výstavba paláce započala realizací jižního křídla, následovalo severní, dále pak západní s konírnami a kašnou a jako poslední byl budován východní trakt. Časový průběh stavby dokumentují datované portály hlavního průčelí (jižní 1689, severní 1691). Realizací projektu byl pověřen stavitel Giacomo Antonio Canavalle (před rokem 1660-1731). Konečná podoba paláce splnila stavebníkův záměr, který je znám z jednoho z mnoha odvolání proti Martinicovi: „...stavba bude okrasou nejen královského hradu, ale celého náměstí.“<sup>64</sup>

V exteriéru paláce se uplatnila bohatá sochařská výzdoba. Galerii soch Svobodných věd a umění na balustrádě atiky Karel Mádl připsal Janu Brokofovi na základě analogií s kláštereckými skulpturami. Shodu spatřoval zvláště ve formování drapérie.<sup>65</sup>

Alegorie se zařazují k těm kvalitnějším dílům Brokofovy produkce. Zřejmě proto Emanuel Poche váhal nad autorstvím. Uvažoval sice o Janu Brokofovi, ale i o Abrahamu F. Kitzingerovi, který pracoval pro Maxmiliána Thuna v Děčíně.<sup>66</sup>

Sochařský soubor v podobě ženských figur zahajuje zleva Gramatika. V rukách drží výrazně protáhlou obdélnou tabuli s vyrytou abecedou a ukazuje svým ukazovákem na písmeno B.

Následuje Dialektika se svitkem v levé ruce a gesto ruky Rétoriky naznačuje dialog. Sousední Astrologie si na hlavě přidržuje symbol zeměkoule a Aritmetika svírá tabuli s číslicemi. Poslední dvojici soch reprezentuje Musika, zřejmě s dodatečně osazenou loutnou a Geometrie s kružítkem.

Skulptury mají subtilní a nepřírozeně protáhlá těla. I přes nepochybnou snahu autora o jejich dynamické ztvárnění, (nakročení nohy, různě variované pohyby horních končetin, v některých případech ve „větru vlající“ drapérie...) se spíše vyznačují pohybovou rozpačitostí. Soubor vykazuje nevyváženou kvalitu sochařské zručnosti. Drapérie se u části soch neforemně spouští až k zemi a zahaluje jim celé tělo. Druhý typ drapérie ve formě podélné úzké textilie obmotává pouze některé anatomické partie jako je tomu v případě Rétoriky. Z cyklu vyčnívá socha Astrologie pro kvalitní kompoziční rozvrh, plasticitu a fyziognomii obličejové části.

Sochy mají upravované plinty, a proto se uvažuje, že byla původně určena pro jiný prostor.<sup>67</sup> Tento fakt, by potvrzovala veduta Toskánského paláce v Ledči, kde kompletní plně plastická výzdoba absentuje. Otázkou je do jaké míry se můžeme spolehnout na pravdivost zobrazení při vědomí, že sochařská složka je i u dalších vedut potlačena. To je patrné u vhledu do zámecké zahrady v Klášterci nad Ohří. Obdobná situace jako se sochami na atice nastává u archanděla Michaela od Ottavia Mosta, který dekoruje jihovýchodní nároží paláce. Václav Vančura spojil jeho dataci s úmrtím stavebníka a zasadil ji do období kolem roku 1694. Domnívám se, že tato událost nemusí nutně podmínit časové vřočení. Po smrti Michala Osvalda převzal statky Maxmilián, který s Mostem již spolupracoval. Maxmilián mohl objednat sochu archanděla jako patrona svého bratra a zároveň demonstrativní odkaz na stavebníka paláce.[32]

Socha archanděla Michaela mírně předstupuje před mělkou niku obklopenou příznačným Mostovým oblačným štukovým rámem



s okřídlenými hlavičkami. Dva andělci přidržují měděnou stříšku ve tvaru lastury. Esovitě prohnuté subtilní tělo archanděla pohybově dotváří typicky Mostovskými natočená hlava přes rameno, mohutně zdvižená pravice s ohnivým mečem a levá ruka svírající štít s latinským nápisem PRAESIDIO TVTA. Jeho pravá, výrazně nakročená noha potírá ďábla. Celá kompozice, ač zpracovává dramatický moment, vyznívá velice elegantně díky ušlechtilé tváři archanděla a uměřenému pohybu těla. Mostova skulptura nepostrádá jeho cit pro detail. Projevil se v pečlivém zpracování peří a nárameníků. U paty sochy je umístěný erb toskánských vévodů, který nesou dvě orlice s rozepjatými křídly. Byl osazen podobně jako erby na hlavním průčelí sekundárně.

Další skulptury se nacházely na nádvoří paláce. Průhled oběma hlavními portály přes průchod až směrem do nádvoří byl zakončen a zdůrazněn kašnami v hlubokých nikách. Její severní podoba se nedochovala a byla nahrazena novodobým chrličem ve tvaru ryby. Jižní výklenek byl osazen sochou Herkula bojujícího s trojhlavým Kerberem. Barokní sochařství toto téma převzalo pro jeho dramatičnost a expresivitu z manýristického sochařství a mělo v podstatě ustálenou kompozici. Dílo je připisována Janu Brokofovi a kamenické práce Santinu Aichlovi.

#### 5.5. LEDEČ NAD SÁZAVOU

Mathey je spojován i s další stavební činností, která se váže k osobě hraběte Michala Osvalda. V lednu roku 1677 zakoupil ledečské panství od Jana Ferdinanda Františka z Enkefurtu za 132 500 florénů. Hrabě zřídil na hradě v Ledči kapli Nanebevzetí Panny Marie a při severovýchodní hranici přilehlé zahrady nechal vystavět v letech 1689–1691 letohrádek.[33,34] Byl budován v období, kdy probíhala realizace thunovského paláce na Hradčanech (182/IV).

Jeho příkladné zasazení do krajinného rámce zaniklo novodobými terénními úpravami. Rovněž jeho původní architektonické

vyznění bylo oslabeno přístavbou úzkého křídla, na které navazují hospodářské budovy. V roce 2003 byl zahrnut Jiřím Úlovcem do ohrožených památek. Objekt se nakonec podařilo zachránit díky zásahu nového majitele.<sup>68</sup>

Budova má čtvercovou dispozici. Vstupní průčelí se obrací k severozápadu a v jeho středové ose je umístěn hlavní pravoúhlý portál s balkonem. Fasádu rozčleňují lizénové rámce. Uprostřed každého pole je umístěno vždy jedno pravoúhlé okno se střídajícím se pravoúhlým a segmentovým nástavcem. Nad prvním patrem jsou vložena po celém obvodu malá čtvercová okna. Stavba byla původně završena střechou ve tvaru obráceného lodního kýlu. Jeho formální stránka jak je patrné z popisu vykazuje shodu s architektonickým rejstříkem Matheyho. Kubíček ji neváhal označit za „*rovnocenného pendanta*“ thunovského paláce na Hradčanech (182/IV).<sup>69</sup>

V hlavním sále letohrádku se zachovalo dvanáct dobových vedut od neznámého autora s pohledy na majorátní sídla Michala Osvalda. Jejich identifikaci určil a poprvé publikoval Alois Kubíček.<sup>70</sup> Unikátní nástěnné malby lemují v obdélném pruhu celý obvod hlavního sálu. Pás každé zdi je rozdělen na tři pole, z nichž každé má rozměr cca 2,8 x 3,7 metru.

Západní stěnu zdobí pohled na letohrádek v Ledči nad Sázavou, Thunovský palác na Malé Straně a Žehušice. Svojšice, Thunovský palác na Hradčanech a Pětipsy dekorují jižní zeď, zatímco východní stěnu pokrývají veduty Felixburku, Klášterce nad Ohří a letohrádku v zámecké zahradě v Klášterci nad Ohří. Závěrečnou trojici ukončují na severní straně thunovské stavby v jižním Tyrolsku: zámek Maretsch s městem Bolzano, palác v Tridentu a zámek Matarelo. Malby mají nedocenitelnou hodnotu především kvůli své dokumentární povaze. Zobrazují zámky a jejich okolí před jejich přestavbami v následujících staletích a dokládají míru původní podoby oproti dnešnímu stavu zachování. Navíc jsou v řadě případů doprovázeny drobnopisně pojatou figurální stafáží.

## 6. MAXMILIÁN THUN HOHENSTEIN (1638-1701)

Životní mozaika hraběte Maxmiliána je složena z pestrobarevných střípků událostí politického i kulturního ražení. Narodil se v roce 1638, jako první potomek ve třetím manželství Jana Zikmunda a Markéty Anny. Spolu se svým mladším bratrem Františkem (1639-1702) začal v roce 1655 studovat obojí práva v Ingolstadt. Vleklé obtíže prožil před svým prvním sňatkem s Marií Františkou z Lodronu. Jak vyplývá z korespondence mezi Guidobaldem a Václavem Thunem, dostal se jejich bratr díky světským radovánkám do finanční tísně a hrabě Lodron neskryval rozpaky nad zamýšleným sňatkem mezi Maxmiliánem a jeho dcerou. Rodina byla rozhodnuta Maxmiliana finančně podpořit 2000 zlatými ročně pod podmínkou, že *„der Herr Brueder sich das Spielens entäußern undt die Zeidt so sonsten in diesem verzehrt worden ad studium historicum anlegen thue“*.<sup>1</sup> Další nesnáz pramenila v úzké příbuzenské vazbě mezi Thuny a Lodrony. Obdobný problém řešil i Michal Osvald a Alžběta z Lodronu. Maxmilián si byl nucen obstarat papežský dispens a teprve poté, v roce 1664 se mohl uskutečnit slavnostní svatební obřad. Po smrti své ženy ještě dvakrát vstoupil do svazku manželského. 11. srpna roku 1680 v dolnorakouském Wilfersdorfu pojal za manželku Marii Magdalenu z Liechtensteina (1659-1687) a o osm let později se oženil s Marií Adélou z Preysingu.

Maxmilián jako ostatně i další sourozenci byl úzce spjat se salcburským prostředím. Jeho bratr Jan Arnošt ho jmenoval dvorním maršálkem. Další profesní uplatnění našel v císařských službách. Leopold I. jej vyslal s poselstvím na přelomu roku 1665 a 1666 ke své budoucí nevěstě Markétě Terezií, dceři španělského krále Filipa IV.<sup>2</sup> Zastával úřad císařského komořího a tajného rady a v roce 1693 získal španělský řád Zlatého rouna. Tento nejprestižnější řádový odznak, užívaný aristokracií habsburské monarchie, sahal svým původem až do období burgundského vévody Filipa Dobrého.

Příslušnost k barokní řádové komunitě Zlatého rouna, nazývané v té době jako společenství toisonistů, zaručovala ostentativní demonstraci výjimečnosti svých nositelů a vyjadřovala sounáležitost s aristokratickou elitou. Obvykle se udílel za celoživotní úspěchy a na základě držby čestných titulů císařského komořího a tajného rady. Viditelné hodnostní insignie jako unifikovaný oděv, přednostní postavení při společenských akcích typu korunovace panovníka, bohoslužeb, svateb, pohřbů... byly jasným důkazem jejich privilegované postavení. Řád navíc umožňoval svým držitelům blízký i osobní přístup k osobě samotného panovníka.<sup>3</sup>

#### 6.1. PŘESTAVBA ZÁMECKÉHO AREÁLU A JEHO PŘEDPOLÍ V DĚČÍNĚ

Maxmilián z centra svého panství tedy děčínského zámku a jeho předpolí vybudoval exkluzivní barokní okrsek s řadou osobitých architektonických prvků. Raně barokní proměnou prošlo hradní sídlo hraběte, nově založeny byly severní a jižní zahrady, monumentální přístupová cesta k zámku, Santa casa, špitál a zámecký kostel. Přestavba, jejíž hlavní projektant není znám, se citelně dotkla urbanismu města. Byly zpřetrhány dosavadní komunikační vazby mezi zámkem a městem a vytvořeny nové, daleko užší. Hrabě vykupoval městiště a nařídil demolici zhruba 30-ti domů, aby mohl zrealizovat svoji smělou vizi reprezentativního podzámčí. Nákladná přestavba trvala přes třicet let. Samotné město se však z tíživých následků třicetileté války vzpamatovávalo jen velmi liknavým tempem. O složitém průběhu poválečné obnovy referuje evidence o počtu domů v Děčíně včetně předměstí. V roce 1654 bylo zaznamenáno 244 domů, z nichž bylo 39 pustých a o osm let později jich stálo už jen 217. Situaci pak zkomplikoval městský požár v roce 1682. Ještě na počátku druhého desetiletí 18. století jsme spraveni o velkém množství nevyužitých městských parcel.<sup>4</sup>

Podoba barokního komplexu je známa díky několika dobovým popisům a vyobrazením, které jsou nepostradatelným zdrojem poznání a důležitým podkladem pro umělecko-historické hodnocení děčínského zámeckého areálu. Maxmiliánem zbudované východní křídlo zámku zobrazuje anonymní olejomalba zhotovená snad dva roky po jeho dokončení, tedy v roce 1676. Poměrně podrobně se věnuje sochařským prvkům vstupního prostoru a ostění hlavního portálu. Pozoruhodný detail vykazuje figurální stafáž v popředí. Pětičlenná skupinka aristokratů v popředí zaníceně naslouchá výkladu svého průvodce s ukazovátkem. Na samém počátku osmdesátých let sedmnáctého století, v době intenzivních stavebních prací, navštívil město Bohuslav Balbín, aby mohl na základě vlastních zkušeností podat co nejvěrnější popis ve svých Miscellaniích. Jezuitský historik obdivoval zvláště mimořádné vypořádání se s nerovným, tvrdým skalnatým terénem a ojedinělý zámecký vodní systém: *„Z dálky, z opodál stojících vysokých hor ukradli studnaři celou říčku, kterou přivádějí rourami a kanály zčásti dřevěnými a z části, kde je třeba, olověnými pod řekou Ploučnicí bez nějakého smíšení vod do hradu. Je též na hradě, jak jsem řekl, nevyčerpatelný pramen, který plní Labe podzemními chodbami, jsou též nádrže, vytesané ve skalách na dešťovou vodu.“*<sup>5</sup> Obrazovou podobu celého barokního zámeckého okrsku přináší olejomalba z roku 1711, kterou si objednala vdova po Maxmiliánovi, Marie Adéla. Plátno bylo připsáno Lorenzu Pfeifferovi díky nalezené signatuře: *„Lorenz Pfeiffer delineavit & pinxit 1711“* v nápisové kartuši během restaurování obrazu Jiřím Brodským v roce 2009. Pfeiffer pracoval ve službách Thunů na přelomu 17. a 18. století jako malíř závěsných obrazů a fresek. Bydlel přímo v Děčíně a lze proto předpokládat věrohodnost zobrazených reálií.<sup>6</sup> Z toho důvodu představuje veduta se zámeckým okrskem, městskou částí a přilehlou krajinnou scenérií, zobrazenou od východu, cenný dobový záznam dnes již z větší části zaniklé barokní

přestavby. Olejomalba se stala předlohou pro Zieglerovu mědirytinu, která byla detailně popsána v topografickém spise *Das jetzt-lebende Königreich Böhmen* cisterciáckého řeholníka a polyhistora Mauritia Vogta (1669-1730).<sup>7</sup>[35] Kniha vyšla v roce 1712 a její jádro tvoří historicko-topografický, po jednotlivých krajích abecedně řazený popis pozoruhodných míst Království českého. Jednotlivé lokality popisuje Vogt z hlediska jejich historie, živé i neživé přírody, všímá si architektonických pozoruhodností. Podobně jako Bohuslav Balbín vyčleňuje děčínské lokalitě poměrně velký prostor. Další, klasická topografická díla Schallera a Sommera jsou oproti Balbínovu a Vogtovu popisu daleko více obecnější a neobsahují v rámci tohoto tématu další, nové informace.<sup>8</sup>

Podobu Děčína a celého okolního regionu popsal v šedesátých letech 19. století již jednou zmiňovaný Franze Focke. Německý farář zaznamenal téměř dvoutisící vývoj oblasti z hlediska dějinného, hospodářského i uměleckého a přinesl důležitý vhlad do zdejší celospolečenské atmosféry.<sup>9</sup> Posun v poznání rozmanitého stavebního vývoje děčínského zámku znamenal stavebně historický průzkum uskutečněný v roce 1983 badatelským duem Lacinger - Baštová. Kapitoly věnované barokní etapě se nesoustředí pouze na architektonický popis, ale velkou pozornost věnují i účetním rejstříkům. Významným počinem bylo uveřejnění inventáře zámku z roku 1702. Nechala ho zhotovit ovdovělá Marie Adéla z Thunu při příležitosti převzetí správy nad děčínským fideikomísem.

Autoři stavebně historického průzkumu se museli během své badatelské činnosti vypořádat s komplikovanými podmínkami. Na zámku tehdy sídlila Rudá armáda a některé jeho části byly dlouhodobě nepřístupné. Z toho důvodu proběhl o třináct let později další výzkum pod vedením Františka Gabriela, který doplnil a osvětlil některá doposud bílá místa.<sup>10</sup>

Další stavebně historické průzkumy se koncentrovaly na konkrétní části zámeckého okrsku jako Dlouhou jízdu, jízdárnu, jižní a severní zahrady.<sup>11</sup>

V posledních dvou deceniích vyšlo několik publikací s tématem děčínského zámku od místní archivářky Hany Slavičkové.<sup>12</sup> Úzké vztahy mezi Salcburskou a zdejší barokní architekturou naznačil Martin Krumholz v roce 2006 na salcburském sympoziu *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723). Ein österreichischer Architekt in Europa.*<sup>13</sup>

Děčín představoval důležitý hraniční bod a zámek plnil funkci zemské hraniční pevnosti. Do jaké míry tato skutečnost ovlivnila raně barokní přestavbu nastínil Petr Macek ve své studii *Zámek v Děčíně - dvojí barokní proměna panského sídla.*<sup>14</sup> V neposlední řadě nelze nezmínit záslužnou činnost *Iniciativy pro děčínský zámek*. Občanské sdružení založené v roce 2000 si za svůj primární cíl stanovilo napomáhat rekonstrukci a oživení zničeného zámeckého areálu. Svoje úsilí mimo jiné systematicky soustředí do vyhledávání původních thunovských obrazových sbírek.

#### 6.1.2. RANĚ BAROKNÍ PŘESTAVBA „PŘEDNÍHO ZÁMKU“

Aristokratické sídlo se nejpozději od poslední čtvrtiny 14. století dělilo na dvě samostatné jednotky.<sup>15</sup> Na západní straně skalního ostrohu se tyčil středověký hrad s renesančními úpravami, který neměl podle Balbínových slov nic, co by stálo za návštěvu s výjimkou studně a velkoryse pojaté kaple sv. Jiří, jejíž „podoba se mohla rovnat opravdovému chrámu.“<sup>16</sup> Raně barokní úpravy se „zadního“ hradu na rozdíl od východní, „přední“ zámecké stavby, prakticky nedotkly. Oba objekty od sebe odděloval tzv. Orlí příkop (zrušen 1790).<sup>17</sup> Pojmenování získal podle skalních orlů, které zde Thunové chovali. „Přední příkop“ rozděloval dolní zámek od předhradí.

Raně barokní přestavba vycházela z dosavadního čtyřkřídlého renesančního zámku. Jihovýchodní křídlo bylo transformováno na

dvoupodlažní konírny s terasou a v hlavní ose východního průčelí byl osazen velkorysý portál. Dle olejomalby ze sedmdesátých let 17. století dekorovaly vstupní zámecký úsek mostní lávky kamenné obelisky s pozlacenými erbovními zvířaty Thunů a Lodronů. Jednorožec nesl erb Thunů, lev erbovní znak Lodronů. Dochovaný vstupní raně barokní edikulový portál s prstenci na dřících kamenných polosloupů a pilastrů zasahuje rozeklaným segmentovým frontonem až do patra. V nadpraží je datován letopočtem 1674, který dokumentuje dokončení přestavby východního křídla. Obdélný rám s nápisem: MAX:S:R:I:COM. DE THUN. odkazuje na osobu stavebníka podobně jako heraldická výzdoba nad rameny rozeklaného segmentového frontonu. V pravé boltcové kartuši je umístěn znak Maxmiliána, jehož protějšek tvoří opětovně erb Thunovy první manželky. Oba erbovní znaky jsou zakončené korunou. Vstup po stranách symetricky lemují dva menší pravoúhlé kamenné slepé portálky s ostře bosovanými šambránami a lichoběžníkovým klenákem s reliéfem lví hlavy. Na kamenné rámy portáleků se úzce váží lichá okna s neomítnutým zalomeným ostěním do uch, která obsahují latinské nápisy.

Na velkolepé interiérové vybavení zámeckých komnat dnes odkazují pouze popis Bohuslava Balbína a Mauritia Vogta. Jezuita zachytil vnitřní podobu těmito slovy: „*Budova nového hradu má uvnitř více pohodlí, než ukazuje zvenčí. Mám připomenout lesk a nádheru komnat. Stěny jsou pokryty zavěšenými obrazy, které mají představovat něco hrozného.*“<sup>19</sup> Vogt rozšiřuje Balbínův popis: „*K východní straně položené pokoje pro hosty jsou vybaveny náboženskými a světskými malbami, dále jídelna, která je opatřena samými alegoriemi s jejich názvy a k tomu velikým biliárem, aby se mohlo stolovat netoliko pouze tělesně, ale i mravně. Také je před jídelnou a hostinskými pokoji do středního nádvoří krásná chodba, rovněž zavěšená krásnými malbami, představujícími na panství buď ulovená, uštvaná, poražená nebo ve vodě ulovená zvířata.*“<sup>20</sup> Podle inventáře z roku 1702 čítala děčínská



obrazová kolekce na 300 obrazů. Malby byly rozvěšeny jak v reprezentativních sálech, tak soukromích pokojích. Vedle klasické tématické skladby obrazových galerií konce 17. století zahrnovala i 13 koňských vyobrazení.<sup>21</sup>

Severní trakt ukrýval velkorysou knihovnu s pozoruhodným knižním záběrem. Její strukturou, která prozrazovala všestranně poučeného majitele, se zabýval Lubomír Slavíček. Knihovna zahrnovala početný soubor traktátů o architektuře, emblematicce, mytologické příručky a nezbytné grafické listy a alba. Další knižní svazky se týkaly oblasti Thunovy vášně chovu a výcviku koní. Zastoupeny byly knihy o numismatice, genealogii a nechyběly ani početné hudebniny, jejichž autorem byl skladatel Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704).<sup>22</sup>

V protějším jižním křídle se zámeckou věží a vyhlídkovým altánem se zachovala proslulá Maxmilianova konírna. Obdélný prostor je zaklenut křížovou klenbou s drobnými hřebínky, kterou podpírají dvě řady sloupů. Její interiér připodobnil Balbín ke svatyni: *„Dvanáct sloupů, každý z jednoho kamene v délce osmi loket, podpírá převysokou klenbu veliký jezdecký kůň z jediného kusu skály, jako Pegasus s předníma nohama zdviženýma ve skoku neustále vylévá vodu znamenitým zařízením z nozder a tlamy mocným proudem.“*<sup>23</sup> Nedochovaná socha vzpínajícího se koně byla umístěna v nice východní čelní zdi. Z té se zachoval pouze thunovský znak a půlkruhová kamenná kašna pro napájení koní. Stavbu konírny realizoval zednický mistr Mathes Hamman z Jílového kolem roku 1674.<sup>24</sup> Zámecká konírna je posledním dokladem Maxmilianovy záliby v chovu koní. Podle inventáře z roku 1702 měla 33 jezdeckých a kočárových koní. Inventář se dále zmiňuje o 22 klisnách, 2 chovných černohnědých hřebcích a 26 hřibatech v hřebčinci, který Thun založil v Kumpolticích. Maxmiliánovi koně byli vyobrazeni na řadě maleb v zámku i blízké jízdárně.<sup>25</sup> Thunovy aktivity v této oblasti dokládají význam tohoto zvířecího druhu v životě barokního šlechtice. Neplnil pouze funkci

válečnickou a hospodářkou, ale i reprezentativní a estetickou. V tomto smyslu sehrával v rámci baroka téměř kultovní roli.

Zámecká raně barokní přestavba si vyžádala velké množství materiálu všeho druhu mimo jiného i skla. Sklo bylo použito pro zasklení velkého počtu oken a vnitřní výbavu jako byly zrcadla a skleněné nádoby. Martin Mádl v drobnopisném zaostření zkoumal Maxmiliánovu sklárnu v Eulandu. Domnívá se, že nutnost skla a výrobků z tohoto materiálu při přestavbě a následném vybavení zámku podnítila stavebníka zřídít na svém panství sklárnu. Svoji myšlenku realizoval nejpozději v roce 1674, neboť začátkem následujícího roku podepsal kontrakt se sklářem Georgem Gundelachem (okolo 1640 - před 1686). Thunovská sklárna byla založena nedaleko Děčína, v Eulandu. Sklářny produkovaly křišťálové i obyčejné sklo a bylo prodáváno převážně obchodníkům v Drážďanech.<sup>26</sup>

#### 6.1.2. DLOUHÁ JÍZDA

Zámecký areál spojila s městem unikátní komunikace zvaná Dlouhá jízda.[36] Počátky její výstavby spadají do druhé poloviny šedesátých let 17. století a podle Balbínova popisu trvala stavba patnáct let. Náročnou lamačskou činnost zajišťovali po celých šest let lamači kamene z Cínovce a Krupky. Téměř 300 metrů dlouhý prostor, který stoupá v jedné linii a překonává značný výškový rozdíl iluzivně prodlužuje perspektivní zúžení v její horní části.<sup>27</sup> Komunikaci o šíři kolem 10 metrů lemují zdi dosahující v některých úsecích až 7,5 metru. Boční stěny z vnitřní strany člení a zároveň dynamizuje slepá arkádová soustava, jejíž kamenné pilíře a záklenky s kónickými klenáky zůstaly neomítnuty. Vnější strany zdi nejsou náročně architektonicky členěny. Při lici severní stěny je připojen, na pilířích usazený spojovací trakt mezi zámeckou zahradou a panskou oratoří kostela Povýšení svatého Kříže. Chodba je podklenuta valenými klenbami, jejichž tlaky se sbíhají do hranolových podpěr.

Majestátní komunikace je z městských částí přístupná dvěma vstupy. Hlavní brána, původně nazývaná Špitální, stojí při východní patě Dlouhé jízdy. Obdélný vstupní blok, členěný toskánskými pilastry do pěti os, byl podle dobových vedut prolomen obloukovými vstupy pouze ve druhém a čtvrtém poli. Jižní průjezd se otevíral do Dlouhé jízdy, severní směrem ke špitálu a kostelu Povýšení svatého Kříže (dnešní Křížová ulice). Před střední osu byla usazena výklenková kaple. Plasticitu průčelí formovaly svazkové pilastry ve slepých polích. Průběžné kladí je i dnes ve druhé ose zleva přerušeno a odsazeno pod pískovcovou znakovou alianci Maxmiliána a jeho třetí manželky Marie z Preysingu.<sup>28</sup>

Městská brána vykazuje formální vazby na nově budovaný kostel Povýšení svatého Kříže, čemuž odpovídá i časový vznik. Pokud se budeme řídit osazenou znakovou aliancí, brána nemohla vzniknout dříve než v roce 1688. Další vstup, tentokrát kamenný je proražen v severní části zdi Dlouhé jízdy, v oblasti presbytáře kostela Povýšení svatého Kříže. Edikulový bosovaný portál na vnější straně zdi nese originální klenák v podobě maskaronu a vrcholí volutovým štítem. Tabulový nástavec, obohacený po stranách o vázy s plameny, vyplňuje monumentální rolverková kartuš s aliančním znakem Maxmiliána a jeho manželky Marie z Lodronu, pod kterým je umístěn latinsky psaný nápis s letopočtem 1672. Nápis připomíná hraběte Maxmiliána Thuna jako *„...svrchovaného milovníka stavitelství, jemuž náklady ani domy nebyl překážkou, ba i sama skála ustoupila z místa.“*<sup>29</sup> Portál po stranách doplňují dvě kapličky s kamenným architektonickým orámováním zakončeným prolomeným segmentovým nástavcem. Dlouhá jízda ústí k předpolí zámecké budovy přes vysoký vstupní portál. Edikulu tvoří pilastry, zalomené kladí a trojúhelníkový fronton. Štít je osazen trojicí baňatých váz s osovými plameny s výjimkou střední vázy, ze které oheň plane asymetricky. Latinský nápis mohl obsahovat obdélný rám navazující na spodní část kladí, jehož

spodní lišta se v rozích zalamuje do uch s kapkami. I v tomto případě byl zřejmě portál omítnut.

Martin Krummholz poukázal na možnou inspiraci Dlouhé jízdy v přístupové komunikaci zámku Hellbrunn v Salcburku. Zdejší zámek, proslulý pro své rozlehlé a sochařsky hojně zdobené zahrady, projektoval pro arcibiskupa Markuse Sittikuse Santin Solari v roce 1612.<sup>30</sup> Takovéto komunikační řešení je známe z druhé poloviny 16. století v zahradě Pitti ve Florencii a vile v Pratolinu.

### 6.1.3. JÍZDÁRNA NA JIŽNÍM SVAHU

S výstavbou Dlouhé jízdy souběžně probíhaly práce na přilehlých jižních a severních svazích. Jižní skalní terasu opanoval komplex jízdárny a střelnice, severní reprezentativní zahrada. Oba areály na podélném půdoryse byly založeny při východní patě spojovací komunikace a analogicky ji kopírovaly zhruba do její horní první třetiny.

Krytá jízdárna se svou formou analogicky vztahovala k salla tereně v severní zahradě a podobně jako ona se do volného jezdeckého prostranství otevírala čtyřmi arkádami. Nejvíce podrobností přináší o tomto prostoru popis Vogta: *„Krytá a otevřená jízdárna, kromě toho krásně pohodlné hlediště pro domácí i cizí panstvo, odkud lze bezpečně sledovat a povzbuzovat jezdecký výcvik a cvičení provozovat i ostatní zábavy, hry a kratochvíle. V kryté jízdárně jsou na stěnách kolem dokola vymalováni koně-ti nejvzácnější koně z doby hraběte Maxmiliána Thuna, kteří pocházeli z jeho děčínského hřebčince a byli vycvičení ve skvělé jezdecké koně. Vedle jízdárny se nachází pohodlná střelnice, kde se vždy o nedělích a svátcích konají střelby na terče a střelby ptáků.“*<sup>31</sup>

### 6.1.4. ZAHRADA NA SEVERNÍM SVAHU

Protějšší nerovný severní svah byl jedinečným způsobem zhodnocen v terasovitou zahradu okrasné funkce. Její kompozice plně využívala barokní výtvarné principy s uplatněním

vyhlídkových průhledů, sochařské výzdoby, vodních motivů a architektury.

Podélnou hlavní zahradní osu ukončuje na východě gloriety, na západní straně samostatně pojatá *salla terrena*, jejíž stavba je vročena do roku 1672.[37] Průčelí *sally terreny* je děleno do čtyř os se střídavým rytmem širších a užších polí, které vymezují po celé výšce pilastry. Pole prolamují tři, původně nezasklené arkády se středovým klenákem. Z ostění oblouků vybíhají slepá okna, jejichž horní lišta se u korunní římsy zalamuje do uch s kapkami. Ve čtvrté, nejsevernější ose se uplatňuje nevysoký, úzký průchod. Je otázkou, zda tato anomálie narušující symetričnost fasády byla již součástí původního projektu a nebo byla zapříčiněna až pozdějšími stavebními úpravami. Druhé stanovisko podporuje Zieglerova mědirytina. Konečné světlo by do celé problematiky mohl vnést až stavebně historický průzkum.

Interiér *sally terreny* klene necková klenba s lunetovými výsečemi dosedajícími na pilastry. Na dalším architektonickém členění, tentokrát iluzivního charakteru, se podílí velkoryse komponovaná fresková výzdoba, která se uplatnila na stěnách i stropu. Malba stěn dotvářela svým iluzivním architektonickým článkovým prostředím kolem reálných nik. Výklenky ve dvojici fiktivních arkád západní stěny obklopují iluzivní pilastry s kanelovanými dříky a iónskými hlavicemi. Nad výklenky jsou ve vodorovné poloze usazeny balustrové balkony, jejichž další průhled přerušuje obdélná drapérie. Nejexponovanější úsek dolní etáže představuje střední pole západní stěny, které tvoří protějšek centrálnímu vstupu ze zahrady. S tím koresponduje i okázaleji pojatá výmalba. Výplň lemují mohutné pilastry nesoucí klenutý kazetový strop, pod nímž je konkávně prohnutý balkon. Na severní zdi je patrná, blíže neidentifikovatelná palácová nebo zámecká stavba. Lunetové výseče vyplňují erby thunovských představitelů Maxmiliánovy generace. Jsou zasazeny do bohatě ztvárněných

kartuší s vavřínovými festony a vegetabilním dekorem. Heraldické znaky identifikoval v sedmdesátých letech 20. století Stanislav Kasík, specialista na heraldické památky v Děčíně. V galerii erbů je zastoupen znak stavebníka a jeho první manželky Marii z Lodronu a dále jeho vlastních i nevlastních bratrů, kteří získali významné posty v církevních strukturách.<sup>32</sup> Nad lunetami je osazena iluzivní kuželková balustráda obdélného tvaru. Její předsazené úseky dekorují květinové vázy a podpírají je sošně formované mužské hermy různého stáří. Mohutná těla ve cviklech mezi lunetami vybíhají z hranolového soklu zdobeného penízkovým motivem. Kuželková balustráda tvoří předstupeň k ústřední nástropní malbě, kterou lemuje zlatá ovocná bordura, k níž se perspektivně sbíhají kazetové pásy a pletence ve stejném barevném provedení. Odstíny zlatavého okru navozují exkluzivitu prostoru a zároveň odpovídají symbolické barevnosti slunečního božstva a slunečních paprsků.

Téma nástropní malby lze ztotožnit dle Ovidiových Metamorfóz s Héliovým triumfálním vjezdem na nebeskou klenbu.<sup>33</sup> [38] Vozataj sedí na zlaté kvadrize a v rukách svírá otěže od bujného koňského čtyřspřeží. Svou jízdou za početného doprovodu definitivně ukončuje vládu noci. Helia každé ráno doprovázela jeho sestra Aurora. Na děčínské fresce je v levém předním plánu zobrazena v zavínuté blankytné drapérii s věnečkem z růží na hlavě. Gesto jejích vztyčených rukou odhaluje horní partie jejího těla. Vedle ní sedí mocně vyhlížející okřídlený genius s labutí, která symbolizuje Apollónův symbol krásy.<sup>34</sup> Mezi další průvodce svítání patří putto s lukem. Udává směr čtyřspřeží i doprovodné skupině, do které se dále zařazuje trojice mladých dívek v pozadí. Jejich identifikaci umožňují křídla jedné z nich. Jsou atributem dcer Helia, Hór.

Fresková výzdoba je datována do roku 1678 a autorství je připsáno na základě účetních listin freskaři z Bologni,

Giuseppe Bragaglio.<sup>35</sup> Bragaglio je ztotožňován s Giuseppe Braghalim, který pracoval ve službách biskupa Karla z Liechtensteinu-Castelcornu (1624-1695) v letech 1676-1677. Označoval se jako „*Giuseppe Braghali pitore di va Ecce*“. Byl pravděpodobným tvůrcem nástěnných maleb v biskupské rezidenci v Olomouci a dále se angažoval na výzdobě zámku a Květné zahrady v Kroměříži. Jeho odchod z Olomouce zřejmě podnítil spor s Antonínem Martinem Lublinským. (1636-1690).<sup>36</sup>

Jediným jeho známým dochovaným dílem je právě děčínská freska. Celková kompozice výmalby zachovává tradiční členění na jednotlivá pole, ale dekor na přechodech mezi nimi není vytvářen štukem, ale výhradně malířskými prostředky. Pojetí malby patří v českém prostředí k časné reakci na iluzivní boloňskou nástěnnou malbu reprezentovanou Annibalem Carraccim (1560-1609) a Guidem Reni (1575-1642). Druhý jmenovaný je autorem slavné Aurory v římském paláci Rospigliosi, kterou realizoval v roce 1614 pro kardinála Scipione Borghese (1576-1633). Reni, ve své době nazýván „*divine*“ Guido, svou tvorbou rozvíjel odkaz Rafaelovy klasické elegantní malby. Nástropní freska v paláci Rospigliosi zřejmě poskytla motivické i formální podněty pro děčínskou malbu. Svědčí o tom takřka identická podoba boha Helia.

Středovou osu před *salla terrenou* lemovaly dva obdélné květinové záhony s nízkým stromovím. Zdejší parter oživoval vodní živel v nedochované soustavě fontán a vodních kanálů. Specifickou intimní atmosféru této části zahrady umocňují průhledové edikulové kaple s balkony soustředěné u severního balustrádového zábradlí.<sup>37</sup> Vyhlídková funkce kaplí umožňuje průhledy do širokého okolí a dodává zahradě, i přes její uzavřenost, nový rozměr. Jejich architektonická forma koresponduje s výklenkovou kaplí při vstupní bráně Dlouhé jízdy. Segmentové a trojúhelné frontony znovu zdobí piniové šištice a v jednom případě i nezvyklý tulipán.

V druhé třetině zahrady je v místě terénního zlomu usazeno svažité schodiště, které ústí do značně sníženého prostoru. Obdélnou plochu před gloriítem v současné době pokrývá kamenná dlažba a při severní straně ji vymezuje balustráda se sochařskou výzdobou. Trojici skulptur zahajuje od západu obnažený Kronos. Drží v rukou na zad otočené dítě symbolizující hrůzný Kronův čin. Titán postupně spolkl svých pět dětí, ze strachu, že ho některé z nich zbaví vlády nad světem. Téma je zpracováno bez jakéhokoliv záchvěvu emocí a celkovou ležérnost umocňuje Kronova pozice, ve které se opírá o masivní, suky protkaný kmen stromu. Statičnost kompozice narušuje pouze poloha dítěte. Sousední Pallas Athéna je oděna do antické zbroje. Z pod její přilby se snáší proud dlouhých, vlnitě modelovaných vlasů. V pravé ruce drží torzálně zachované kopí a v levici svírá kartuši s hlavou medúzy. Gorgona odkazuje na Perseovo triumfální vítězství nad touto nestvůrou za pomoci Athénina lesklého měděného štítu. Bohyně působí těžkopádným dojmem díky neforemné tunice, jejíž délka sahá až k zemi.[39] Sochařský soubor uzavírá bůh ohně a kovářství. Kompozice i fyziognomie Hefaistovy tváře je identická se sochou Krona. Jeho obličej lemují totožně krátké kudrnaté vlasy a bradu pokrývá vlnitý plnovous. Hefaistovy mohutné dolní končetiny se opírají o jeho nepostradatelný pracovní nástroj, kovadlinu.

Vyhlídkový pavilón zasazený ve skále tvoří point-de-vue východní strany Růžové zahrady.[40] V rámci tuzemské zahradní architektury zaujímá výjimečné postavení. Přízemí vyhlídkového pavilónu se směrem ze zahrady ve svém středu otevírá do chodby, která dále pokračuje přes Dlouhou jízdu až do hraběcí oratoře kostela Povýšení svatého Kříže. Vchod do spojovacího traktu lemují postranní balustrádové schodiště směřující do mezipatra. Jsou zakončeny pohledovou stěnou s lichými arkádami, jejichž tvarosloví rezonuje s architektonickým tvaroslovím Dlouhé jízdy. Mezipatro skrývá poměrně malou,



stísněnou prostoru s arkádovými průhledy do okolí kolem kostela Povýšení svatého Kříže a Dlouhé jízdy. Skutečně impozantní výhled do všech světových stran poskytuje až vrcholový glorieta, který je z mezípatra přístupný centrálním schodištěm. Omezený architektonický rejstřík gloriety je zkomponován natolik mistrovsky, že působí majestátním dojmem a vytváří nepřehlédnutelnou dominantu východního ostrohu. Je usazen na terase obdélného tvaru s trojúhelným východním výběžkem. Čtveřice stěn je redukována pouze na otevřené arkády bez střešní konstrukce. Strop navíc prolamuje po celém obvodu kruhová výseč zajišťující průhled do nebeské sféry, která se tak stává přirozeným zakončením vyhlídkového altánu. Zaoblená nároží gloriety svírají dvojice pilastrů s volutovými hlavicemi nesoucí výrazně profilovanou římsu. Rohy interiéru jsou naopak zkosené a jejich středy vyplňují podlouhlé niky se sedátky a mušlovitými konchami. Prostor nad výklenky doplňují podložky s trojicí kapek, které se v obdobném pojetí uplatňují jako klenáky arkád.

Neobvykle otevřený baldachýn gloriety vedl Petra Macka k úvahám, že by mohl být výsledkem raných projektů Johanna Bernharda Fischera z Erlachu. Tuto domněnku formuloval s vědomím, že se nelze opřít o konkrétní datum výstavby vyhlídkového pavilonu.<sup>38</sup> Jediný opěrný datační bod skýta vznik sochařského souboru, který byl s jistou pravděpodobností určen i pro glorieta. Z tohoto hlediska je jeho stavba vročena do období mezi lety 1682-1683.<sup>39</sup>

Glorieta původně vrcholil, alespoň dle Zieglerova vyobrazení, balustrádou se čtyřmi pylony na nárožích. V současné době je osazen na rozích směrem do Růžové zahrady dvojicí „borgheských bojovníků“.<sup>40</sup>

Další sochařská výzdoba se nachází na balustrádě kolem gloriety. Na západní straně stojí čelem do zahrady čtyři ženské postavy: Flora, Ceres, Venuše a Pomona.<sup>41</sup> Tři z nich zosobňují období ročního cyklu. Krajní Flora jako bohyně květu

a jara stojí v mírném natočení s pokrčenou pravou nohou. V levici svírá kytici květů spolu s drapérií, která zahaluje její záda a dolní část těla. Pravou rukou se opírá o dlouhý rozkvetlý květinový svazek vyčnívající z proutěného koše. Další florální prvek zdobí drapérii římské bohyně v oblasti jejího pravého boku. Sousední bohyně Ceres je oděna do šatů s ramínky netypicky vykrojených až pod prsy. Dolní část šatů si přidržuje tak, že končí u kolen, zatímco zadní díl volně splývá až k zemi. Oděv doplňuje vzdouvající se drapérie obmotaná kolem její levé ruky. Alegorie léta nepostrádá svůj typický atribut. Pod pravou rukou svírá obilný snop a do jejích vlasů je vetkána široká čelenka z klasů, na středu doplněná o rozvité květ. Obdobně řešený dekorativní prvek je umístěn v místě Ceresinina pasu.[41] Pomona se jako alegorie podzimu opírá levým bokem o roh hojnosti a v pravici drží trs hroznového vína. V jejím případě se drapérie soustřeďuje především kolem dolní části těla a její lem se při zemi skládá do několika záhybů. Poslední alegorie zimy, Vesta se nedochovala.

Alegorie čtyř ročních dob mohly být součástí výzdoby sally terreny, která je spjata s tématem boha Héliá. Sluneční bůh je jak známo z Ovidiových Metamorfóz doprovázen ve svém paláci mladým Jarem, nahým Létem, Podzimem a ledovou Zimou.<sup>42</sup>

Vrátíme-li se zpět ke gloriety, zůstávají nám na balustrádě ještě dvě další nepopsané ženské sochy. První z nich představuje Venuši, která se mateřsky dotýká kudrnatých vlasů svého syna, Amora. Dítě se krčí s toulcem na zádech za matčinou levou nohou. Bohyně lásky má oproti ostatním ženským postavám pouze dva doplňky, velice skromně komponovanou drapérii a vlasovou sítku upevněnou na drdolu. Ve východní části terasy je osazena blíže neidentifikovatelná postava. Ženská alegorie drží v levé ruce úhoře a stejnou nohou stojí na hlavě okřídlené ryby vyčnívající z nevysoké, vodou naplněné kádě. Drapérie obmotává pouze část jejího levého stehna a

závěrečný cíp přehozu svírá pravou dlaní. K této soše se zřejmě tématicky vztahují další dvě ženské postavy, dnes umístěné v prostoru sally terreny. První nese v pravici želvu a levou rukou se opírá o lasturu, z níž vytéká voda. Úzký pás drapérie se mírně vzdouvá a složitě se vine kolem ženského těla. Drapérie se u druhé skulptury uplatňuje pouze od pasu dolů. Její kompozice je daleko dramatictější, zvláště úseky okrajů u pravé nohy jsou bohatě promodelovány. Stav dochování neumožňuje její přesnou identifikaci. Při pátrání po jejím významu se zatím můžeme opřít pouze o jednoduchý šperk na pravé, torzálně zachované ruce. Dvojice náramků je složena z navlečených perel.

Výše popsané ženská sochařská díla spojuje hned několik společných znaků. Všechny jsou pojaté jako částečně zahalené akty s obnaženou hrudí. Pro jejich kompozici je vlastní kontrast, mírně skloněná hlava a nakročení. Jejich obličejová fyziognomie je typová a má kořeny v antickém umění. Typizace se projevuje i u gest a postojů. Celkové lyrické vyznění podtrhují složité účesy z vlnitých vlasů a klidná, esovitě prohnutá těla plných tvarů bez dramatického pohybu. Velice precizně jsou zpracovány doplňky a atributy jednotlivých soch. Oproti trojici mytologických postav Krona, Athény a Hefaista je práce v kameni daleko zdařilejší, skulptury jsou anatomicky přesnější a drapérie kreativněji komponovány. Dvojí kvalitativní charakter soch poukazuje na dva autory. To ostatně potvrdily i archivní nálezy Věry Naňkové. Sochařský soubor vznikl v děčínské dílně sochaře Kitzingera. V roce 1679 dostal Abraham Kitzinger zapláceno za čtyři sochy, jednoho raka a dvě květinové vázy. K 15. únoru 1686 se datuje doplatek Abrahamovi Kitzingerovi za třináct soch, které před třemi a půl léty dodal do zámecké zahrady. Listina ztvrzující zaplacení uvádí, že zmíněných třináct soch vyhotovil se svým otcem a podepisuje se jako Abraham Kiedtziger.<sup>43</sup>

Další skulptivní díla zdobící gloriety se nezachovala. Podle popisu Mauritia Vogta měly schodiště gloriety lemovat sochy smějících se trpaslíků. Je otázkou, zda vznikly ještě za života Maxmiliána Thuna. Pygmejové tehdy patřily k módnímu prvku výbavy zámeckých zahrad jak už jsme mohli být svědky v salcburské zahradě Mirabell.<sup>44</sup>

#### 6.1.5. ZAHRADA POD SEVERNÍM SKALNÍM OSTROHEM

Další, dnes nedochovanou zahradu, založil Maxmilián v severní oblasti pod zámeckou ostrožnou. Ze zámku byla přístupná přes arkádovou chodbu *salla terreny* v Růžové zahradě a dlouhé schodiště o 234 schodech. Sousedila přímo s městskou zástavbou, od níž ji oddělovala vysoká zahradní zeď. Mírně svažité, rozlehlá zahrada byla úzce svázaná s okolními krajinnými prvky. Ve své kompozici využila jako doprovodnou kulisu severní zámeckou skálu a na západě labské řečiště, které mohli návštěvníci zahrady pozorovat z půlkruhových vyhlídkových míst prolomených v západní části ohradní zdi. Dle Pfeifferova vyobrazení měla zahrada tvar podélného obdélníka a byla členěna do dvou základních ploch. Rozvrh západního parteru určoval rovnoramenný kříž, do kterého byly vsazeny čtyři pravoúhlé záhony a v jeho středu stála kašna. Kratší východní parter se na svém konci otevíral edikulovou bránou do města a byl rozdělen vstupní cestou na dvě části. Na Zieglerově mědirytině má tato část zahrady lichoběžníkovou dispozici a po celé její ploše se uplatňují zatravněné plochy protkané pravoúhlými pěšinami. I přes určité odchylky v detailech obou zobrazení, se základní forma zahrady shoduje. Svým pojetím a rozsahem měla oproti komorně komponované Růžové zahradě společenský ráz. Podobně jako v dalších částech zámeckého areálu sehrál i zde jednu z hlavních rolí vodní element, který měl vyvrcholit v monumentálním díle Johanna Bernharda Fischera z Erlachu. Jeho návrh nakonec nebyl realizován díky Maxmiliánově smrti. Přesto je podoba fontány

známa prostřednictvím zachovalé skici č. 75 z univerzitní knihovny v Záhřebu. Jedná se o zběžně formulovanou kresbu s uvolněným rukopisem datovanou před rok 1701.<sup>45</sup> Svou formou je blízká brněnské kašně Parnas a v širších souvislostech se váže k Berniniovu dílu. Centrum kašny mělo opanovat mohutné skalisko s alegorickými sochami, které měly držet erbovní zvířata Thunů. Skalisko bylo zároveň podstavcem pro kamennou mušli velkorysých rozměrů. I přes to, že kašna nakonec nebyla zhotovena, dočkala se kamenná mísa v podobě mušle umístění v západním parteru zahrady a budila pro svoje monumentální měřítko zájem návštěvníků. Mauritius Vogt ji popsal slovy: *„Kašna o průměru 9 metrů ve tvaru mušle, s vysokým vodotryskem uprostřed čtvercového prostoru vymezeného kanálem, je vytesána z jednoho kusu dolnožlebského pískovce, který sem byl dovezen proti toku Labe na svázaných člunech a vyzdvižen více než sto kusy volů a koní.“*<sup>46</sup>

#### 6.1.6. RANĚ BAROKNÍ PŘESTAVBA ZÁMECKÉHO PŘEDPOLÍ

V podzámčí se Maxmilián soustředil na výstavbu převážně sakrální architektury. Na základě závěti svého otce Jana Zikmunda, založil na děčínském náměstí loretánskou kapli.

Svatá chýše stavěna v roce 1667 se zařadila na počátek Maxmiliánových stavebních prací v Děčíně. Kaple plnila funkci rodinné pohřební kaple. Vzor stavět rodová pohřebiště v této podobě poskytovala loretánská kaple v kostele sv. Augustina ve Vídni.<sup>47</sup> Obdélná dispozice děčínské Svaté chýše vycházela ze závazné loretánské předlohy. Tu už však nerespektovala v rozvržení fasády. Oproti Bramantově úpravě Santy Casy absentovaly díky sdruženým pilastrům mezipilastrové výplně. Variace a odchylky od klasického vzoru patřily ve druhé polovině 17. století k obvyklému jevu. Nároží zdobil sloup s mariánskou soškou, k bočním vstupům vybíhaly schodiště a kapli ohraničovala kuželková balustráda zdobená koulemi, které byly rovněž rozmístěny na vysokých podstavcích kolem kaple.

K loretě náležely čtyři pískovcové skulptury sedících lvů. Dnes, jak už bylo zmíněno výše, dekorují zábradlí gloriety v Růžové zahradě. Každý z nich drží svými předními tlapkami erb se znakem Maxmiliána Thuna a jeho tří manželek. Výzdobný program tohoto ražení lze zřejmě přičítat sepulkrální funkci kaple.<sup>48</sup> Ač byla loreta v roce 1885 stržena, zachovala se její supraporta, v současné době umístěna na jedné z budov v nedalekém Jílovém. Ve znakovém plášti je umístěna aliance stavebníků, Maxmiliána Thuna a Marie z Lodronu s latinským pamětním nápisem. V horní části se soustřeďuje trojice církevních erbů biskupa Václava Thuna doplněná o latinsky psaný text. Z něho je patrné, že loretánskou kapli v roce 1670 vysvětil. Další z bratrů, Jan Arnošt, v té době kanovník salcburský a pasovský věnoval kapli peněžní dar ve výši 300 florenu.<sup>49</sup>

U vstupní městské brány Dlouhé jízdy nechal Maxmilián zřídit v roce 1673 špitál se sirotčincem „U Dvanácti apoštolů“. Převzal funkci i jméno svého předchůdce. Jednopatrová obdélná budova na východě ústila ve věžový rizalit s cibulovou bání. I přes novodobou přestavbu se zachovala aliance Maxmiliána a Marie z Lodronu s latinským nápisem a letopočtem stavby.

#### 6.1.7. KOSTEL POVÝŠENÍ SVATÉHO KŘÍŽE

Raně barokní Maxmiliánovy úpravy v Děčíně vyvrcholily stavbou chrámu Povýšení svatého Kříže v dolní třetině severní strany Dlouhé jízdy.[42] Kostel svým patrociniem navázal na předchozí sakrální stavbu. Založil ji v 15. století tehdejší majitel děčínského panství Janek z Vartenberka jako dík Bohu za záchranu života. Podle legendy cestoval se svou rodinou přes blízké pohoří v kočáře. Koňské spřežení, které se náhle splašilo, dostalo cestující do krajního nebezpečí. Hrozilo, že se zřítí do hluboké propasti. Koně se jako zázrakem zastavili před dřevěným lesním křížem a hradní pán se svou rodinou byl uchráněn jisté smrti. Zázračný kříž přenesl k adoraci do nově zbudovaného kostelíka u městské brány, vně hradeb. V roce 1676

mu byly papežem propůjčeny na svátek Nalezení svatého Kříže a Povýšení svatého Kříže odpustky.

Maxmilián přistoupil k realizaci chrámu v roce 1687. Jednoduchá orientovaná, podélná stavba s kupulí nad křížením a pravoúhlým transeptem, svou dispozicí latinského kříže odpovídá chrámovému patrociniu. Průčelí kostela je natočeno k děčínskému náměstí a zámeckému okrsku a z jeho středu vystupuje mělký rizalit, který formuje hlavní rozvrh vstupní fasády do tří os. Boční pole lemují na nárožích toskánské pilastry. Ve sdružené obměně se opakují u krajů rizalitu. Vertikální osnovu čelní fasády narušuje průběžné příčné kladí. Zalamovaná korunní římsa nese výškově odstupňovaný nástavec. Jeho postranní, nižší úseky korunují neobvykle pojaté zvonice na osmibokém půdorysu. Svým tvarem připomínají věžice Božích hrobů. Střední osa rizalitu poskytla prostor pro bohatě kamenicky ztvárněné prvky. Nad stříškou hlavního portálu je usazená mohutná akantová kartuš. Při svém dolním okraji prezentuje v jedné řadě rodové erby Lodronů, Liechtensteinů a Preysingů tedy heraldické znaky všech tří Maxmiliánových manželek. Trojici znaků završuje korunovaný erb stavebníka, Maxmiliána Thuna. Další odkaz na thunovského představitele ztělesňuje v centru středové osy samostatně pojatý erb Jana Arnošta, který je rozšířen o znak salcburského arcibiskupství a jeho symboly: arcibiskupský klobouk s dvanácti střapci, dvojramenný kříž, berlu a meč. Latinský nápis v kamenné kartuši se vztahuje ke svěcení chrámu: *Jan Arnošt z boží milosti knížecí arcibiskup salcburský, legát Apoštolského stolce, tento kostel vysvětil v roce 1691.*

V téměř celé ploše středního nástavce se uplatňuje dekorativně pojaté liché okno se zprohýbanými kraji a ve cviklech ho zdobí hlavy andílků. Na jeho horní ostění navazuje kartuš.

Sochařská výzdoba průčelí tématicky koresponduje s patrociniem chrámu. Po stranách hlavního vstupu vyplňují niky ženské skulptury v životní velikosti, které se vztahují ke Kristovu

umučení, v širší souvislosti ke svatému Kříži. Svatá Veronika v pravém výklenu drží roušku s otiskem Kristovy tváře. Levou niku dekoruje Máří Magdaléna, která svírá kříž s Kristem a u pravé nohy má umístěn svůj typický symbol v podobě lebky. Sochy jsou považovány za produkci Kitzingerovy dílny.<sup>50</sup>

Centrální nástavec ukončuje galerie soch v čele se sv. Helenou. Matka císaře Konstantina drží kříž v demonstrativní poloze. Helenu obklopují čtyři andělé s arma Christi: žebříkem, bičem, houbou a sloupem. Skulptury pro chrámovou atiku dodal František Preiss (1660-1712) během roku 1689.<sup>51</sup> Sochařská výzdoba atiky kostela Povýšení svatého Kříže stojí na počátku Preissovy umělecké kariéry. Sražené, statické postavy potvrzují autorův nepřilíš kvalitní výkon v kamenné produkci, která se ani během jeho umělecké tvorby nedostala na roveň jeho mistrovským dřevořezbám.

Boční fasády podobně jako průčelí člení vysoký pilastrový řád. Každé pole obsahuje segmentově zakončené okno boční kaple a okno empory. Ve východní stěně je v rámci kostela netradičně zapojen základní pískovcový kámen o výšce dvou metrů opatřen latinským nápisem: *Základní kámen tohoto chrámu položený samotným stvořitelem přírody slavnostně posvětil 15. srpna 1691 Jan Arnošt Thun, knížecí arcibiskup, legát svatého Stolce atd.*

Děčínský chrám představuje typ Wandpfeilerhalle s emporami a s kupolí na pendantivech nad křížením.[43] Vtažené pilíře mezi kaplemi a emporami nesou tlak valené klenby hlavní lodi zprostředkované lunetovými výsečemi. Kladí již neobíhá celým prostorem, ale je redukováno pouze na pilíře. Součástí nosného systému jsou i klenby průchodů mezi emporami. Tím ztratily vnější opěráky své opodstatnění, a proto jsou v exteriéru vypuštěny. Halový prostor je osvětlován nepřímo, přes hlubší postranní kaple a okna empor.<sup>51</sup> Původní vybavení padlo v obětí požáru v roce 1749. Jediným dokladem prvotního mobiliáře je hlavní oltář ve formě latinského kříže ze salcburského



mramoru. Jeho časové zakotvení umožňuje zachovaný chronogram s letopočtem 1691 vyrytý na patce mramorového kříže: *Kříž je můj život, mé blaho, má ochrana, můj mír navěky*. Archivní výzkum Věry Naňkové potvrdil aktivní účast kameníka Santina Aichla v rámci zhotovení monumentálního kříže. Aichlovi vyplatil Maxmilián zálohu v roce 1690 a další dvě finanční částky dostal v roce 1692.<sup>53</sup> Giovanni Pietro Palliardi pracoval na zděném podstavci oltáře. Pod ukřižovaným Kristem stojí v bolesti ponořené sochy Panny Marie a sv. Jana. U Marie je žal vyjádřen nejen výrazem tváře, ale i tekoucími slzami. Pro její realistické citové pohnutí vystupuje z dosavadní Mostovy produkce, pro kterou je charakteristická typová obličejová fyziognomie bez známek výrazu. Světce doplňuje dvojice přetočených andělů. Jejich analogickým protějškem jsou Mostovy andělé na Karlově mostě. Soubor byl připsán Václavem Vančurou Ottavio Mostovi.<sup>54</sup> Otázkou je do jaké míry je relevantní sochařovo autorství u sochy Ukřižovaného. U něho se jen obtížně hledají identické prvky s Mostovou tvorbou. Oltář je rovněž zajímavý pro svoje koloristní vyznění, které kombinuje tmavé a světlé materiály.

Pokud se znovu vrátíme k architektonické složce, budou nás nejvíce zajímat architektonické paralely a možný autor projektu.

U příležitosti dvoustého výročí vysvěcení chrámu vydal Anton Kropsbauer, biskupský notář a děčínský děkan útlou knihu. Autor přirovnává zdejší kupoli ke kupoli sv. Petra v Římě. Její linii označuje za stejně ušlechtilou a působivou jako svatopetrskou. Stylové východisko bylo podle něj zprostředkováno přes architektonické tvarosloví salcburského dómu.<sup>55</sup>

Přes řadu pokusů určit osobu navrhovatele chrámu zůstává tato otázka nedořešena. Nejobsáhlejší studii této problematice věnoval Hans Ramisch. Patří mezi zastánce Fischerova autorství a svoje tvrzení opírá zvláště o formální podobnost děčínského

chrámu s římskou barokní architekturou, zvláště s dílem Gian Lorenza Berniniho. Předpokládá tedy, že autor kostela svatého Kříže, musel poznat architekturu italského vrcholného baroka. Děčínský chrám přirovnal ke kostelu v Kirchenthalu u Loferu, jehož autorem je právě Fischer.

Ramisch dále poukázal na příbuzenskou spřízněnost Thunů s Liechtensteiny, pro které Fischer pracoval. Považuje za pravděpodobné, že se architekt účastnil slavnostního svěcení kostela 15. srpna roku 1691. V Děčíně se měl poprvé setkat se svým štědrým mecenášem, salcburským knížecím arcibiskupem Janem Arnoštem.<sup>56</sup>

Martin Krummholz nenašel mezi Fischerovou tvorbou a děčínskou stavbou ani jednu přímou souvislost a návrh spíše řadí do Matheyho okruhu.<sup>57</sup> Věra Naňková odmítala autorství obou zmíněných architektů.<sup>58</sup>

Domnívám se, že společný možný prvek mezi Fischerem a děčínským chrámem lze spatřovat v dispozici. I přes podélný půdorys se zde projevuje jasná snaha o vytvoření centrálního prostoru. Takovéto snahy byly patrné i u Matheyho. Výrazné průčelí blokovitého charakteru lze spojit s některými stavbami, které jsou dávány do souvislosti s Matheym. Jedná se především o kostel sv. Barbory v Manětíně a kapli Nejsvětější Trojice v Chlumci u Ústí nad Labem.<sup>59</sup>

## 6.2. THUNOVSKÝ PALÁC NA MALÉ STRANĚ (176/III)

V roce 1694 Maxmilián získal dům od Jana Františka Krakovského z Kolovrat na Malé Straně. Vzhledem k tomu, že Thun vlastnil i okolní domy byla tato koupě posledním nutným krokem, aby majitel mohl s plnou intenzitou rozvinout stavbu městského paláce, který by odpovídal dobovým požadavkům aristokratického paláce.<sup>60</sup> S přestavbou Maxmilián začal téměř okamžitě a dokonce lze předpokládat, že částečné stavební úpravy probíhaly již před koupí domu. Nasvědčuje tomu obsah smlouvy, kterou stavebník uzavřel s malířem Johannem Michaellem Rottmayrem koncem roku 1695. Malíř se zavázal vyzdobit velký

sál, „když mu Všemohoucí dopřeje zdraví, ujme se svého díla na jaře dalšího roku.“<sup>61</sup>

Rottmayrova freska zanikla při požáru v roce 1794 a barokní architektonickou podobu následně smazala klasicistní přestavba uskutečněná v letech 1809-1811. Barokní dispozice paláce však nebyla výrazněji narušena. Objekt byl vztyčen na obdélném půdorysu se dvěma průjezdy, a dvěma dvory, které oddělovalo příčné křídlo. Důležitým dokladem pro poznání původní podoby paláce je grafický list F. B. Wenera. Z něho je patrné, že měl široce rozvinutou frontu s předstupujícím středním rizalitem zakončeným střešním altánovým nástavcem. V sedmé ose od každého konce budovy se zachovaly dva barokní vstupní portály. Na jejich nakoso vytáčené pilastry s vpadlými zrcadly navazují štíhlé vertikální nástavce, které po stranách zdobí značně stlačené voluty. Jejich akantové náběhy přesahují až na hlavice pilastrů. Totožný dekor zdobí paty oblouku, který se ve své vrcholu plasticky zavíjí v podobě akantového listu. Vstupy zakončuje konvexně řešený balkon prvního poschodí. Originalita portálů v té době neměla v Praze analogický protějšek. Jedinečné ztvárnění spolu s prvkem dekoru malých akantů vedl Věru Naňkovou k hypotéze, že by možným autorem projektu mohl být Johann Bernhard Fischer z Erlachu. Autorka svou argumentaci založila nejen na formální komparaci, ale i na pečlivém zkoumání thunovské korespondence a dalších archivních pramenů. Maxmilián podle svého sdělení z 23. května 1696 očekával v tom týdnu Fischera a Rottmayra a 2. června následně informoval o svém zaneprázdnění z důvodu architektova pobytu v Praze. Možné Fischerovo autorství by podle Naňkové potvrzovala i další skutečnost. V druhé polovině roku 1696, tedy v krátkém časovém intervalu po návštěvě rakouského architekta, dostal za kamenickou práci dvou portálů zapláceno kameník Santin Aichl.<sup>62</sup> Další prokazatelnou Fischerovou prací je návrh Maxmilianovy stříbrné postele s nebesy. V korespondenci je poprvé zmiňována v roce 1694. Ještě o čtyři

roky později prosil Fischer Thuna o zaslání rozměrů a jejího podrobného popisu. Výsledný návrh v roce 1699 realizoval vídeňský městský zlatník Zachariáš Reymann. Cena dvojlůžka se čtyřmi vázami a věncem na nebesích spolu s textiliemi dosáhla astronomické výše 10 000 zlatých.<sup>63</sup> I přes evidentní Fischerovu práci pro Malostranský palác zůstává jeho autorství otevřené. Není například jasné do jaké míry byla podoba paláce ovlivněná Maxmiliánovým zájmem o Martinelliho tvorbu. V roce 1693 o něm z Vídně stavebníkovi referoval Alois Arnošt Thun.<sup>64</sup> V korespondenci citoval Jana Adama Ondřeje z Liechtensteina, který měl označit Martinelliho za „*incomparabile*“ a o Fischerovi se naopak vyjádřil s despektem „*all incontro il Signor Fischer vien stimato molto pocho dal Sig. Princi pe.*“<sup>65</sup> O rok později Maxmilián prosil Aloise Arnošta, aby mu opatřil rozměry oken a dveří vídeňského Harrachovského paláce, jehož architektem byl Domenico Martinelli.<sup>66</sup>

Celková finanční částka za stavební práce mezi lety 1694 až 1701 se vyšplhala k 48 669 florenu. Suma však nezahrnovala výdaje na luxusní vybavení interiérů. Mezi nejnákladnější položky patřila monumentálně pojatá freska v nejexponovanějším prostoru paláce tedy v hlavním sále. Zaniklé Rottmayrovo dílo se plně hlásilo k mocnému nástupu iluzivní malby v devadesátých letech 17. století. Tehdejší vývoj vyústil v potlačení štukové výzdoby, jejíž role byla nahrazena výhradně svébytnými malířskými prostředky. Freska nebyla zasazena do štukových rámců, ale plně se rozvinula po celé ploše zdi.

Jediným vodítkem pro poznání tématu malby je Schallerův popis: „...velký sál s hezkou galerií a Rottmayrem skvostně navrženou freskovou malbou, která představuje trojskou válku...“<sup>67</sup>

Na základě této skutečnosti, spojil Erich Hubala Rottmayrovu skicu Aenea prchajícím se svým otcem z hořící Tróji a Herkula bojujícího s obrem Antaiem.<sup>68</sup> Vztah obou kreseb k thunovskému paláci vyloučil Pavel Preiss z důvodu jejich určení pro zaklenutý nikoliv ploše ukončený strop.<sup>69</sup>

V době vzniku fresky zakoupil Maxmilián u malíře další dvě plátna za 300 zlatých, které Preiss ztotožnil s Oplakáváním Ábela a Obětování Izáka.<sup>69</sup> Slavíček, na základě seznamu sestaveného Janem Pešinou a Martinem Tepperem, spojil s Maxmiliánovou obrazovou sbírkou celkem patnáct Rottmayrových pláten. Vznikly snad kolem poloviny devadesátých let 17. století.<sup>70</sup>

Ve velké jídelně pokrývaly zdi nizozemské tapisérie s výjevy z dějin ze života Persea a Andromedy. Osm dalších se nacházelo v takzvaném nizozemském pokoji. Nad vstupem do sálu byl zavěšen Rottmayrův obraz ve funkci supraporty zobrazující setkání Alexandra Velikého a filozofa Diogéna.<sup>71</sup> Nizozemské tapisérie dodal vídeňský obchodník Marcus Frochondt. Patřil k renomované větvi antverpských obchodníků a pro Maxmiliána dále opatřil další drahocenné mobilie, z nichž je pro příklad možné uvést drahocenný nábytek a řezaná zrcadla v bohatých rámech.<sup>72</sup>

Těsně před svou smrtí uzavřel Maxmilián smlouvu s Janem Rudolfem Bysem. Lubomír Slavíček našel korespondenční list, ve kterém se malíř obrací s prosbou na Jana Arnošta, aby mu vyplatil slíbený honorář za výzdobu dvou pokojů v novém Malostranském paláci. Malbu měl zhotovit k úplné dokonalosti do pěti až šesti týdnů.<sup>73</sup> K umělcům, kteří se podíleli na výzdobě paláce patřil i František Preiss. Pro velkou jídelnu měl zhotovit dva erby, sochy Herkula a Atlase.<sup>74</sup>

Další smlouvu uzavřel stavebník v roce 1699 s vídeňským pozlačovačem a malířem Petrem Andreasem Kochen. Jeho práce se soustředila v tzv. zrcadlovém pokoji a byla finálně ohodnocena částkou 1000 zlatých.<sup>75</sup> V tomto sále se uplatnili i štukatéři Giovanni Pietro Palliardi, Tomaso Soldati a Rochus Bayer.

## 7. ROMEDIUS KONSTANTIN (1641-1700)

V čele choltického majorátu stál Romedius Konstantin (1641-1700), jehož manželkou byla od roku 1669 Barbora Františka ze Salmu. Romedius se věnoval politické kariéře, v níž získal několik prestižních funkcí. Vykonával úřad komořího a tajného rady. 21. 1. 1689 byl za své zásluhy o habsburský dům jmenován mimořádným místodržícím v Království českém. Podobně jako jeho bratři, se i Romedius Konstantin výrazným způsobem zasadil o zvýšení reprezentativnosti svého panství, na kterém opět zaúřadovala ničivá síla třicetileté války. Tamní, v té době trvale neobydlený zámek střídavě pustošila císařská a švédská vojska. V době nepřítomnosti majitelů byl správou choltického panství pověřen purkrabí. Ve třicátých letech 17. století zastával tento post Jiří Schleinitz Biernický, jehož dochovaný dopis z 26. března 1634 adresovaný Thunům informuje o důsledku válečného drancování: *„Co se týká škod a zničení, co se stalo od vojáků poddaným, nemohu dobře popsat. Vojáci si počínali tak, jak doposud se nestalo...v zámku a ve dvoře vrata rozbili, ve dvoře všechny zámky zuráželi, zkrmili 50 korců ovsa, poddaným z jiných vesnic panství 18 klisen vzali, v choltických domech všechno roztrískali. Dal jsem jim 4 sudy piva a jiné věci...Pak se pustili do ovcí a ryb. Bůh ví, jak se nám dále povede.“*<sup>1</sup>

### 7.1. CHOLTICKÝ ZÁMEK

V době, kdy Romedius Konstantin přebíral choltické panství, zdejší zámecká budova nesplňovala náležitě podmínky důstojného hraběcího sídla. Podepsaly se na ní nejen výše zmíněné válečné události, ale i dlouhodobá nepřítomnost majitelů. Thunové se dostatečně nevěnovali potřebné údržbě a tím zpečetili její osud. O jejím neutěšeném stavu psal i Bohuslav Balbín: *„Stála na hromadě sutin stará tvrz či lépe bylo lze pochybovat, zda stála, když denně nějaká její část se zřítila a zvláště jakýsi dům na této ploše postavený hrozil sesutím, který sotva ptáci*

*neřkuli pán mohl obývati a mnohými požáry byl znetvořen a shořelý.”<sup>2</sup>*

Romedius nechal zbourat zbytky starého gerštorfského renesančního zámku, z něhož se zachovalo pouze rohové stavení s baštou sloužící jako obydlí pro purkrabího a na jeho místě vystavěl nový, raně barokní zámek. Podle původního návrhu měl pravouhle obklopovat nádvoří ze tří stran a volnou severní část měla uzavírat mohutná mříž. Smrt stavebníka a nedostatek finančních prostředků zastavil stavbu zhruba v její druhé třetině. Vystavěna byla dvě zámecká jednopatrová křídla. Na východě, kde měla vyrůst symetrická druhá polovina zámku, zůstal otevřený dvůr.

Obě realizovaná křídla jsou patrová. Západní se v přízemí otvírá do nádvoří dnes již zasklenými arkádami. Fasádu rozčleňuje vysoký pilastrový řád, který vymezuje prostor pro sdružená okna v prvním poschodí. Rámuje je kamenná lišta zalomená do uch s kapkami. Nad okny se ve střídavém rytmu obměňují rozeklané trojúhelníkové a segmentové suprafenestry. Střední část traktu zdůrazňuje segmentový fronton nad hlavní římsou. Jižní křídlo je v obdobném duchu přepásáno vodorovnými pilastry, v jehož polích je proraženo vždy jen jedno okno. Štítů oken prvního patra mají střídavě se opakující tvar trojúhelníku a segmentu. Uniformní průčelí narušuje druhá osa od východu, která se od ostatních liší svou šíří. Do jejího středu je umístěno další, pilastry ohraničené pole, zakončené trojúhelníkovým nástavcem nad korunní římsou. Osový portál s maskaronem ve vrcholu oblouku lemují toskánské sloupy, které podpírají balustrový balkon. Nad ním jsou situována namísto jednoduchých oken, sdružená. Akcentace této části průčelí koresponduje s jeho významem. Za zdmi tohoto prostoru se nachází duchovní zámecké centrum, kaple sv. Romedia s ostatky tohoto světce.<sup>3</sup> [44] Sakrální stavba na osmibokém půdorysu promlouvá do hmoty jižního křídla. Z nádvoří je její existence doložena pouze její horní třetinou, z pohledu od východu se

uplatňuje v plné formě. Za jižním zámeckým křídlem se otevírá rozlehlý park s oborou, v níž majitel choval na 150 kusů zvěře.

Rozvrh zámeckého interiéru spolu s povšechně zaznamenaným mobiliářem zaznamenal komorník: *„Zámek choltický, kterýž dokonale vystaven není, a v němž se nachází kaple sv. Romedia nákladně vystavená a rozličnými svršky a ornáty obdařená. Při též kapli jsou čtyři pokoje, podle nich galerie a v ní veskrz almary dubové pro skládání kněh a jiných mobilií, z druhé strany prostranná tabulnice s šenktyšem a komůrkou pro tabulní potřeby při schodech hlavní síně, dále 6 větších pokojů, alkovna, menší pokoj, komora, vše štukatérským dílem uděláno a místem malováno. V dolejší štoku nachází se apatéka a při ní 2 suché sklípky, v nichž se lékařství strojí a jiné k apatéce patřící věci složeny jsou. Vedle kaple čtyry jiné sklípky sklenuty, z nichž v jednom díl zahradnických věcí a v e dvou všeliké nádoby se nachází, čtvrtý k pálení vod se užívá. Druhý díl zámku jest staré stavení, totiž pokoj s dvěma komorami, kdež purkrabě zůstává, též pokoj apatékáře a kancelářská světnice, což vše k rozboření přijíti má. Šacuje se týž nedostavený zámek s kaplí a věží za 2000 kop míšeňských...“*

Proslulou thunovskou lékárnou, o níž je v popise zmínka, založil hraběcí manželský pár v roce 1672. Z toho lze usuzovat, že výstavba zámku probíhala od konce šedesátých let 17. století a začalo se s budováním od jižního křídla.

Další důležitý opěrný datační bod, který vnáší světlo do stavebních dějin zámecké kaple, je letopočet 1678. Tehdy bylo založeno bratrstvo svatého Růžence, kterému papež Inocenc XI. v témže roce udělil čtyřicetidenní odpustky.<sup>5</sup> Kaple tedy v tomto období musela stát. Časové vročení stavebního dokončení Romediova sídla spadá nejpozději do roku 1685. Z toho data pochází záznam v urbáři *„vznešený od kamene stavěný a okrášlený, se dvojím štokem jeden na druhém s pěkně a kunštovně vystavěnou kaplí svatého Romedia.“*<sup>6</sup>



Stavba takového to typu si vyžádala velké množství umělců a řemeslníků. Celá řada z nich je uvedena v matrice obce Svinčany, pod které Choltice spadaly. Z pramenů tohoto druhu vyšla Věra Naňková. Doposud se nejsoustavněji věnovala architektonické složce zámku a upozornila na jména osobností, které byly činné na stavebním podniku v Cholticích.<sup>7</sup> Ve svinčanské matrice je mezi lety 1683-87 hojně frekventováno jméno Antonia Nuvoloneho. Je zmiňován jako štukatér, magister fabricae, paumistr a baumistr zednický. Naňková funkci stavitele spojila i s Rossi da Luccou. Italský stavitel působil před příchodem do Choltic ve službách Michala Osvalda Thuna v Klášterci nad Ohří. Dlouhodobě, snad od roku 1683 až do své smrti pracoval pro Romedia Pietro Paolo Vago (†1696). Kameník z italského města Como provedl kamenické práce na hlavním vstupu do kaple.<sup>8</sup>

Samotné autorství kaple určil Pavel Preiss na základě studia spisu Amanda von Friedenfelse. Friedenfels ztotožnil roli projektanta s Romediem Konstantinem, který byl „od Boha a přírody nadán zvláštním architektonickým talentem“.<sup>9</sup> Romedius v roli diletuujícího architekta zvolil jednoduché, nekomplikované architektonické řešení. Dle mého názoru se nechal inspirovat zámeckou kaplí Zvěstování Panny Marie v Tovačově. Kapli nechal nákladně přestavět v letech 1659-1673 Ferdinand Julius Salm-Neuburg. Stavebník byl příbuzensky spřízněný s manželkou Romedia Konstantina. Kaple spojuje takřka identická architektonická forma. Obě sakrální stavby jsou vztyčeny na osmibokém centrálním půdorysu s vysokou kupolí a lucernou. Analogie jsou patrné i v koncepci vnitřní výzdoby a osobě autora fresek Johanna Stegera.<sup>10</sup>

#### 7.1.1. VNITŘNÍ VÝZDOBA KAPLE SV. ROMEDIA

Unikátní vnitřní výzdoba sakrálního prostoru, byla dlouhou dobu na okraji uměnovědného zájmu. I přes poměrně podrobný popis kaple Františka Nechvíleho<sup>11</sup> se zásadního

uměleckohistorického zhodnocení dočkala teprve v šedesátých letech 20. století díky Pavlu Preissovi. Výsledky publikoval v tyrolském měsíčníku *der Schlern*.<sup>12</sup> K tomuto tématu se znovu vrátil ve své publikaci *Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách*. V kapitole, nazvané *Thau me construxit, Thau structam sanctificavit, Thau versu ornavit, Thau ossa dedit. Thunovská. Kaple sv. Romedia v Cholticích*, rozšifroval ikonologickou stratigrafii výzdobného programu.<sup>13</sup>

Vedle Preisse se choltické kapli věnoval Wolf Oerter. Z celé šíře námětů, které interiér kaple poskytuje, se soustředil na netradičně zobrazené heretiky v sakrálním prostoru, konkrétně na Maniho.<sup>14</sup>

Z důvodu dosavadního stavu poznání redukuje popis výzdoby interiéru na minimum a upřednostňuje ta témata, kterým nebyla věnována taková šíře.

Do detailu propracovaný obsahový program choltické kaple, je výsledkem invence Romedia Konstantina Thuna. Hrabě se s největší pravděpodobností podílel na výběru tématu a ze své pozice měl konečné slovo při závěrečných korekturách. Za hlavního ideového tvůrce je ovšem považován královehradecký biskup Jan František Kryštof z Talmberka (1648–1698). Prelát v kapli sv. Romedia naplno rozvinul svou emblematickou schopnost, která pramenila z jeho hlubokého vzdělání a orientace v myšlenkových proudech let minulých i současných. Jako doktor obojího práva a teologie, je popisován tehdejšími historiografy jako neobyčejně erudovaná persona s fenomenální pamětí. Rovněž jeho spolupracovník, Amandus Friedenfels, ho nazval „*Antistes Literatissimus et Poeta artficiis felicissimus*.”<sup>15</sup>

Podrobný ikonografický popis kaple zaznamenal premonstrát a první choltický zámecký kaplan, Amandus von Friedenfels (1644–1732) v bohatě ilustrovaném tisku *Gloriosus sanktus Romedius a Ectypon sumptuosae ac Magnificae Capella S. Romedii*.<sup>16</sup> Publikoval ho ve dvou vydáních Jiří Samuel Beringer v roce

1699. V první části knihy autor hledá paralely mezi ušlechtilými skutky sv. Romedia a činy Thunů. Detailní popis výzdobného programu kaple v druhé polovině publikace doprovází mědirytiny Michaela Rivoly.

Na ikonografickém konceptu malířské složky se mohl podílet malíř a emblematic Antonín Martin Lublinský (1636–1710). Lublinský je autorem návrhu hlavního oltářního obrazu s tématem smrti sv. Romedia. Malba nakonec nebyla realizována a skončila ve fázi přípravné kresby.<sup>17</sup> S jeho jménem respektive signaturou se dále setkáváme ve Friedenfelsově spise na dvou grafikách s výjevem Romediovy legendy. Na druhou stranu musíme připustit, že obě realizované scény v kapli vykazují minimálně shodných znaků s Lublinského malířovou tvorbou a spíše se váží k Johannu Stegerovi (doložen 1663–1710).<sup>18</sup> Augšpurský malíř je považován za autora výmalby choltické kaple a s ním znovu vyvstává otázka Lublinského intervence do ikonografického konceptu. Stegra i Lublinského pojí všeobecně známá spolupráce. Lublinský se jako malíř s výjimečnými intelektuálními schopnostmi a znalostmi široké škály literárních pramenů podílel na celé řadě ikonografických programů, jejichž častým vykonavatelem byl právě Stegr. Tak je tomu v případě zaniklé malby v zámecké kapli ve Vyškově, v zámecké kapli v Tovačově a na Svatém Kopečku u Olomouce. V posledním případě se Steger odmítl řídit předlohami Lublinského a spolehl se na svoji vlastní invenci. Augšpurský malíř podle Leoše Mlčáka patřil v té době mezi zkušené malíře a chtěl se prosadit jako plnohodnotný autor tedy jako inventor i malíř.<sup>19</sup> Podobně jako v Tovačově, ale i na dalších moravských místech se i v Cholticích mohla objevit kooperace mezi Lublinským a Stegerem.

Další spojitost Lublinského a Choltic se váže k biskupu Talmberkovi. Talmberk s jeho tvorbou přišel do styku prostřednictvím univerzitní teze, kterou mu v roce 1682 věnoval dependant Václav František Josef Klobasa. Milan Togner

se domnívá, že příznivý dojem, který u biskupa zanechala mohla podnítit přizvání Lublinského k výtvarnému řešení kaple.<sup>20</sup>

Autorem štukatur je zřejmě již zmíněný Antonio Nuvolone. Štukatura se podílí rozhodující měrou na charakteru prostoru. Okouzluje bohatstvím forem a rozmanitostí motivů. Má přesný řád a je organickou součástí ikonografického programu kaple.

Ústřední téma výzdoby, jak ostatně napovídá neobvykle zvolené patrocinium kaple, se vztahuje ke sv. Romedioví, k jmenovci stavebníka a rodovému světci Thunů. Jméno světce, v českém prostředí jinak velmi nezvyklém, zdomácnělo na choltickém panství a zdejší poddaní pojmenovávali svoje potomky podle tohoto světce. Romedius se údajně narodil v Thauru u Innsbruku. Jeho kult se v Thunovském rodě těšil vysoké úctě díky teritoriální blízkosti. Poutní svatyně sv. Romedia se nachází na území Tridentska, v domovské oblasti Thunů. Jedna z mnoha legenda vypráví, že se světec narodil ve 4. století v hraběcí rodině z Thauru v blízkosti Innsbruku. Poté co vykonal se svými druhy Abrahamem a Davidem pouť do Říma, setkal se v Tridentu s biskupem Vigiliem. Setkání přivedlo Romedia na myšlenku usadit se jako poustevník v údolí Non. Stavební kámen pro jeho poustevnu, nynější Santuario San Romedio v blízkosti Nontalu na území Tridentska mu přinesli ptáci. V legendě se vyskytuje také motiv vysvěcení stavby anděly. Historicky potvrzeno je přenesení ostatků 1. 10. 1120, kdy bylo založeno bratrstvo na počest světce a začaly se šířit poutě.<sup>21</sup>

Výzdoba kaple je utvářena především malířskými a štukatérskými prostředky a její následující rozbor je založen na postupném sestupování horizontálních výzdobných pater ve směru od nástropní malby lucerny, až po výmalbu zdí v přízemí.[45] Pořadí mé deskripce v rámci jednotlivých cyklů se řídí buď podle logiky věci nebo dle posloupnosti rytin ve Friedenfelsově tisku. Publikace zároveň slouží jako spolehlivý pramen k identifikování nástěnných maleb, jejichž určení

v některých případech limituje jejich výškové umístění nebo stav dochování.

Výmalba lucerny se soustředí do třech štukových ráků a zobrazuje, dnes už jen těžce čitelnou Nejsvětější Trojici v podobě Boha Otce, Syna a centrální holubicí Ducha Svatého. Božskou triádou sakrální prostor vrcholí a zároveň jej ukončuje v duchu nebeské sféry. Od pozemské roviny kaple je odsazena proudem světla přicházejícím z obdélných oken lucerny. Na symboly Svaté Trojice se těsně váže osm emblémů v kartuších za doprovodu štukových andílků. Ve Friedenfelsově spise jsou doplněny o krátké texty ze Starého a Nového zákona. Jejich podrobnou interpretaci s překlady doprovodných latinských nápisů publikoval Pavel Preiss,<sup>22</sup> proto zde podávám pouze jejich výčet. Váží se k Romediovým cnostem, které mu udělil sám Nejvyšší tvůrce. Právě božský původ umožňoval jejich umístění v této exponované oblasti, v samotném sousedství nejsvatějších symbolů. Emblémy prozrazují světcovy charakterové přednosti: horlivost ve víře a v obracení pohanů (sedm planoucích srdcí „*Da mihi animas. Gen.14.*“), poustevnický život a s ním spojená kontemplace (osamělá holubice na větvi s nápisem „*Vox Turturis audita est. Can. 2*“), čistotu jeho duše a života (lilie s nápisem „*Flos de radice eius. Is. XI*“), vytrvalost v dobrém (palma s nápisem „*Iustus ut palma florebit. Psal.91.*“), stálost a vytrvalost (poustevna na skále s nápisem „*Similabo eum viro. Mat. VI.*“), dobročinnost a štědrost k chudým (almužna s nápisem „*Manum aperuit inopi et palmas exen. Prov.30*“), nábožné skutky (otevřená truhla s osobními předměty náboženské praxe a nápisem „*Thesaurizate vobis. Mat.VI.*“) a putování (poutnická hůl, s nápisem „*Perfice gressus meos in seitis tuis. Psal. 16*“).

Ve čtyřech slepých oknech lucerny jsou vepsány latinské nápisy:

*Thau me construxit, Thau structam sanctificavit.*

*Thau versu ornavit. Thau sacer ossa dedit.*

Řecké Thau, v překladu písmeno T vychází z jednoty jmen Thun, Talmbek a Thaur.

*T. mne vystavěl*, odkazuje na Romedia Konstantina, *T. posvětil*, na salcburského arcibiskupa Jana Arnošta. *T. nápisy ozdobil*, poukazuje na Jana Kryštofa Talberka a *T. svaté ostatky dal*, na světce Romedia.

Klenbu kaple rozdělují polosloupy s hladkými dříky a akantovými hlavicemi, které se svými „háčky“ zachycují o hustou ovocnou borduru ve vrcholu kupole. U paty deseti sloupů církve stojí v různých polohách na volutových konzolách Petr a Pavel, čtveřice evangelistů a čtveřice západních církevních otců. Vymezené pole se směrem vzhůru konicky zužují a jsou plně pokryty štukovým dekorem. Štuk vytváří mohutné rámy pro nástěnnou malbu, jež se uplatňuje po obvodu kupole ve třech páslech nad sebou. Šestnáct starozákonních výjevů v nejvyšším patře se váže k osobě **Ezaua, Naamána, Rúta, Obediáše, Matetjáše, Eliáše, Davida, Joba, Samuela**. Od judského krále **Ásy** přes **Toúa, Habaka, Anasia, Vidua** až po **Ráchel** jsou zobrazeny na zdech při patě lucerny. Talmbek při výběru preferoval takové příběhy, aby počáteční jména hrdinů dala dohromady jméno světce: *EN ROMEDIUS A THAUR*.

Níže se nachází deset dvojic erbů vysokých církevních hodnostářů z thunovského a salmovského rodu ve tvaru obrácené slzy. Zastoupení obou rodů prezentuje manželský svazek stavebníka s Barborou Františkou ze Salmu. Každý z rodu má vyčleněno deset heraldických znaků. Určení umožňují Rivolovy rytiny doplněné o jméno a církevní hodnost svého nositele.

Na základě ztotožnění erbů s jejich nositeli je patrná i jejich skladba. Ze stavebníkova rodu byli vybráni především jeho současníci, kdežto Salmové jsou prezentováni prostřednictvím svých středověkých prelátů, kteří odkazují na svou proslulou minulost v církevních kruzích. Heraldické znaky plyně přecházejí přes štukové erbovní zvířata Thunů a Salmů

k nástěnným malbám, jež zobrazují legendu sv. Romedia. Cyklus pokračuje ve dvou pravoúhlých freskových obrazech nad postranními oltáři a je ukončen výjevem smrti tyrolského světce v sakristii. Jedno z nejrozsáhlejších dochovaných zobrazení života svatého poustevníka v Evropě, začíná scénou z období Romediova mládí, kdy žil na dvoře svého otce, hraběte z Thauru a obdaroval chudého almužnou. Následuje jeho rozmluva s tridentským biskupem Vigiliiem. V další scéně obléká řeholní roucho, aby se odebral do Říma k hrobům svatých mučedníků. Při cestě obrací pohany na Kristovu víru a v katolickém centru mu přichází vstříc jeho přítel a morální autorita, Vigilius. Romedius se následně se třemi svými druhy oddal poustevnickému životu. Malby se věnují i Romediovu vidění, kdy spatřil umučení legie Kapadocké a zázraku, který se stal při stavbě jeho poustevny. Scény v kupoli končí pohledem na Romedia a Vigiliiu jak žehnají lidu a patrně neznámějším výjevem, zkrácením divokého medvěda. Dvě další malby v pravoúhlých rámech zdí kaple zobrazují Romediovo vymítání ďábla a vidění sv. Vigiliiu po smrti sv. Romedia. Kompozice výjevů se v podstatě stereotypně opakuje. Hlavní scény jsou zasazeny do architektonického a krajinného rámce. Figury se vyznačují manýristicky protaženým tělem. Zvláště první dvě scény charakterizuje „divadelní rozvrh“ a jednotlivé postavy, v čele s Romediem, mají až taneční polohu. Rovněž kolorit těchto „světských výjevů“ je daleko pestřejší a převládají v nich teplé barevné odstíny, na rozdíl od scén, v nichž je Romedius prezentován jako poustevník.

Malířská složka je plně v zajetí štukového dekoru a nereflektuje tedy dobové snahy o dosažení aktuálního vývoje v této oblasti. V porovnání s malířskými podniky Romediova bratra Maxmiliána v *salla terrenè* v Děčíně a výzdobě hlavního sálu jeho malostranského paláce, kdy se malba naplno rozvinula na stropěch a stěnách, působí zdejší pojetí poněkud opožděně.

Nesmíme však zapomínat, že výzdobný program choltické sakrálního prostoru měl zcela jiné cíle.

Stěny kaple jsou v návaznosti na pilastry v kupoli rozděleny širokými pilastry do deseti polí. Jejich kanelované dřívky jsou obmotány výhonky vinné révy s hrozny, které doprovází v některých případech plně plastická těla puttů. V horní části je proraženo pět oválných oken a dalších pět je zazděno, aby vytvořily medailony pro malířsky zpracované téma tyrolských hradů a míst spojených s Romediem a Thunym.

Hrad Altaguardia až do jeho zániku v 18. století vlastnili Thunové. Romedioví přísluší medailon s pohledem na jeho poustevnu přestavěnou v průběhu staletí na vyhledávané poutní místo. V pomyslném ideovém středu je vyobrazena veduta s pohledem na Thunovské majetky v Tyrolsku. Nechybí ani malířsky zachycený pohled hradu Thaur, údajného světceva rodiště a klášter Andechs, spojený rovněž s představiteli tohoto rodu. V horních rozích šambrán dvou vstupů na kruchtě jsou usazeni ve vysokém štku dvojice heretiků: Jan Hus - Jeroným Pražský a Nestorius - Mání. Další čtveřice opanovala rám protějšších východních oken: Árius - Šimon Magus a Martin Luther - Jan Kalvín. Takto rozsáhlý soubor kacířů v sakrální prostoro patří k unikátu barokního umění a je zcela v rozporu s dekrety tridentského koncilu.

Ve vysokém reliéfu promodelovaným mužským postavám je společné podobné splývavé roucho a detailně propracovaná obuv. Expresivní výraz tváře odráží jejich utrpení, respektive boží trest za odklon od „víry pravé“. Originalita pojetí se nejvíce projevila u Nestoria, který sedí na rohu rámu vstupu. Pravou nohu má pokrčenou a ležérně přehozenou přes levou. Na jeho exotický původ odkazuje turban a odlišný typ bot. I některé další heretiky doplňují pro ně typické pokrývky hlavy. S kacíři úzce souvisí malované emblémy v oválných štukových rámech pod jejich nohama. Ve Friendelsově knize jsou doplněny o latinské lemma. Medailony jsou zavěšeny na obmotané stuze,



která se odděluje z bohatého štukového dekoru kolem oválných oken a volně se spouští po zdi kaple směrem dolů a v poslední třetině nad zemí se rozvíjí ve volně zakončený závěs.

K Ariovi (256-336) jako tomu, kdo popřel Kristovo božství a Nejsvětější Trojici se váže zobrazení s ropuchou, jež má vyhřezlé vnitřnosti. Emblém s drakem sraženým bleskem k zemi poukazuje na apokryfní příběh smrti Šimona Maga, zakladatele gnose. Jeho časté označení „kouzelník“ souvisí s jeho magickými schopnostmi, kterými si získal přízeň samotného císaře Nera. Ztotožňoval se s Kristem, což se snažil prokázat zázračným letem na nebesa. Mělo se jednat o paralelu s Kristovým Nanebevstoupením. Jeho počínání nakonec skončilo tragicky díky božímu zásahu, který si svou modlitbou vyprosil apoštol Petr.<sup>23</sup> Na událost upálení Mistra Jana Husa (1371-1415) odkazuje salamandr, symbol ohně. Jeronýma Pražského (před rokem 1370-1416), Husova stoupence s totožným tragickým osudem, zde prezentuje hořící netopýr. Nestorius (†440), zakladatel nestoriánství, je charakterizován tygrem, jehož vyplazený jazyk ožirají červy, protože ve svých spisech popíral jednotu Boha Otce a Syna. Jeho protějšek Mání (216-276) patří mezi zakladatele manicheismu, který se stal v proporcích antiky světovým náboženstvím a směle konkuroval křesťanství a judaismu. Mání byl zneuctěn dvojicí psů útočící na kance před vinicí Páně. I poslední dva reformátoři mají nelichotivé medailony. Martina Luthera (1483-1546) doprovází střemhlav dolů padající havran, Jana Kalvína (1509-1564) dokonce špinavé prase.

K výbavě choltické kaple náleží trojice oltářů. Hlavní oltářní obraz zasazený v bohatě utvářeném rámu je signován „*Joh. Michael Rottmayr fecit 1692*“. Zobrazuje Romediovu zázračnou vymýcení zlého ducha z posedlé ženy. Kompozice i koloristické ztvárnění ženské figury je ještě plně v intencích jeho benátského školitele, Johanna Carla Lotha. Zajímavé je srovnání choltického oltářního obrazu s apoteózou sv.

Františka v thunovské kapli františkánského kostela v Salcburku, který Rottmayr zhotovil o rok později. Vzájemná komparace poukazuje na obdobné komponování výjevu, analogicky ztvárněnou posedlou ženu a identicky pojatého „zlého ducha“. Salcburská olejomalba i přes staticčnost sv. Františka vykazuje díky postavám zobrazených v prvním plánu daleko větší dynamičnost. Obraz v hodnotě 350 zlatých do kaple věnoval salcburský arcibiskup Jan Arnošt.

Severní postranní oltář je dekorován kopií pasovského milostného obrazu Panny Marie Pomocné a protějškový oltář na jihu byl oproti původní sv. Barboře, patronce stavebníkovi manželky nahrazen na konci 18. století sv. Janem Nepomuckým.

Autorem všech tří oltářů byl snad pražský řezbář Jan Reiner, otec slavného Václava Vavřince. Ve svinčanských matrikách se objevuje dvakrát během roku 1686.<sup>24</sup>

Výzdobný program byl popsán v horizontálních pásech. Pokud uplatníme vertikální interpretaci lze se domnívat, že ikonografický koncept byl promyšlen v postupném stoupání pozemskými sférami od vyléčené posedlé ženy na oltářním obraze, přes emblémy a štukatury heretiků, tyrolské statky Thunů a rodiny Thaur. Pozemskou sféru zakončují erby Thunů a Salmů. Legenda ze života sv. Romedia, starozákonní výjevy a cyklus ctností se nachází v nebeské sféře a tvoří předpolí k dokonalosti samé, tedy k božské triádě.

Kaple se v první instanci stala velkorysou oslavou sv. Romedia. Přesto můžeme i v tomto tématu hledat poukaz na rod Thunů. Ten jak víme, choval k severoitalskému světcí mimořádnou úctu. Další rodové odkazy jsou na první pohled zřejmé. V privilegované sféře jsou nad cyklem obrazů ze života sv. Romedia zobrazeny erby církevních hodnostářů a rodová sídla Thunů. Pozoruhodný moment představují neobvykle umístění heretici. Jejich volba v rámci výzdobného kontextu se mohla vztahovat ke zdejšímu vlažnému postoji poddaných ke katolické církvi. Neúspěšné rekatolizační snahy dokládají dobové

záznamy, které zveřejnil kronikář Karel Kabeláč. Místní purkrabí Dvorský si 26. května 1651 stěžoval vrchnosti na neúspěšný proces obracení poddaných na víru: „S těmi sedláky přehroznou těžkost mám. O kterých jsem měl dobré zdání, že když se jim poručí, k svaté zpovědi půjdou a oni nejhorší jsou. Měl jsem jich ve vězení osm, seděli čtyři dny, žádný nechtěl jít propovědět, že půjde, až potom vidouce, že jich nepustím, přípověď udělali, že ve svátky půjdou. A zase jiné obesílám, nejvíce práce je s ženami.“<sup>28</sup> Ještě 22. února 1652 píše: „...z čeládky panské ze dvorů nechtěli nikdo dobrovolně katolíkem býti. Již jsem ten prostředek s pomocí boží našel. S jistými lidmi jsem je ze všech dvorců do zámku sebral a odtud nepustil, až všichni k svaté zpovědi šli. Pacholků, pohůnků, děveček bylo padesát dvě osoby. Jsem spokojenější, nebo jsem se za ně hrozně obával, aby mně nezutíkali. Jen toliko jeden mně velkou chytrostí utekl.“ O dva roky později informuje Dvorský hofmistra thunovských panství do Prahy, že „velkou těžkost mám s těmi poddanými. Někteří nechtějí s velikonocí k svaté zpovědi jíti, čeládce ve dvorech ani hned nesmím nic říkat, aby mně nezutíkali.“<sup>29</sup> Soupis obyvatel podle náboženství z roku 1657 potvrdil liknavý postoj ke katolické církvi. Z 390 obyvatel panství bylo 295 nekatolíků.

Programový podtext kaple se tak mohl vztahovat k demonstrativnímu se přihlášení stavebníka ke katolické víře a odmítnutí těch náboženských proudů, které se odklonily od lůna církve.

## 8. THUNOVÉ A SEBEREPREZENTACE

### *Ad maiorem domus gloriam*

Výše zmíněný text dokládá, že generace synů Jana Zikmunda Thuna představuje neoddiskutovatelný fenomén v rámci barokního mecenátu. Početný sourozenecký kruh se vzepjal k nevídaně četné objednavatelské činnosti, která vyústila v mimořádně hodnotné umělecké výsledky.

Zuzana Macurová ve své diplomové práci, uvedla na podkladě Ewy Sniezyňsky tři motivační kategorie, které podněcovaly mecenáše k jejich činnosti. Šlo o idealistické, psychologické a praktické důvody.<sup>1</sup> Pod idealistickou kategorií spadá dle Sniezyňské citová náklonnost k umění. Snaha o vlastní glorifikaci je výsledkem psychologické motivace a do poslední praktické skupiny zahrnula celou škálu důvodů, ať už náboženských, politických, společenských, dynastických či hospodářských.

Pokud sledujeme mecenát prizmatem této kategorizace, Thunové je naplňují všechny, bez výjimky. „Umělecká politika“ sledovaných osobností se podřizovala dobovému požadavku na ostentativní prezentaci své sociální příslušnosti. Reprezentace tedy měla svůj dobově podmíněný účel, a sice vytvářet a upevňovat představu o výjimečnosti a výlučnosti. Domnívám se však, že jejich rozmanité aktivity uměleckého rázu při takové šíři nebyly dány pouze aspektem aristokratické povinnosti, ale i osobním entuziasmem.

Při deskripci mecenátu rodových příslušníků si pro výstižnost dovoluji vypůjčit konstatování Aloise Kubíčka: „Všem bratřím Thunům bylo společnou touhou stavět.“<sup>2</sup> Touha jako impuls je nejcharakterističtější definicí a završujícím podněcujícím činitelem. Touha po okázalosti, sebereprezentaci a jistě i po realizaci svých vlastních uměleckých potřeb mohla být uskutečněna díky rodové rozsáhlé pozemkové základně v severních Čechách. Thunové ji dále rozšiřovali a ke konci 17. století výrazným způsobem překročili. Pro představu lze

uvést finanční ocenění thunovského majetku, které bylo vyčísleno kolem roku 1700, tedy krátce po smrti Michala Osvalda, Romedia Konstantina a v podstatě na samém sklonku života Maxmiliána. Celková suma dosáhla výše 1 264 233 zlatých.<sup>3</sup>

Rozsáhlá stavební činnost byla podmíněna i válkou poničených statků. Thunové jak se zdá patřili k informovaným objednavatelům. Jejich vkus mohly formovat kavalírské cesty. Prozatím jsou doloženy pouze u Jana Arnošta a Guidobalda. Lze však předpokládat, že i některý z dalších bratří absolvoval tuto studijní cestu, která byla zároveň pojímána jako vstup mladých šlechticů do období dospělosti. V oblasti architektury sledovali aktuální situaci a dokázali reagovat na změnu uměleckého vkusu. V šedesátých letech 17. století Michal Osvald zaměstnával předního architekta Carla Luraga a o několik let později pro něj projektoval Jean Baptiste Mathey, s kterým vstoupil na českou architektonickou scénu římský akademismus. Thunové zaměstnávali řadu umělců, jejichž umělecká kariéra byla teprve v počátcích. O tom, že dokázali rozpoznat jejich kvality, svědčí jména dvou umělců: Fischer a Rottmayr.

Nově budovaná profánní i sakrální architektura byla dokonale zasazena do krajinného i městského rámce a naplňovala tak jeden ze zásadních principů raného a následně vrcholného baroka. Salcburk, Pasov, Klášterec i Děčín jsou výsledkem virtuosity urbanistického cítění. V „thunovské architektuře“ rezonuje i další barokní prvek, který definoval Mojmir Horyna. Hovoří o tématu *„profánně-sakrální polarity a komplementaritě rozvrhu světa a její promítání do krajinných i urbanistických kompozic.“*<sup>4</sup> Takový to princip se promítl zvláště u kláštereckého a děčínského areálu. Je jim vlastní vyvážená kompozice dvou dominant tedy zámku a kostela podobně jako v Klášterci nad Ohří.

V těsné blízkosti zámeckých budov zakládali Thunovští stavebníci rozsáhlé i intimní zahrady. Vývoj zahradního umění vyústil v 17. století ve svébytný umělecký projev a zahrady se staly nezbytnou součástí aristokratických sídel. Krajinné plochy esteticky proměnily v unikátní zahradní celky, které byly doplněny o samostatnou zahradní architekturu, sochařské soubory a vodní element.

Dle podrobného popisu architektury jednotlivých fideikomisů je zřejmé, že každý ze tří rodových příslušníků měl odlišnou představu o svém sídle. Michal Osvald logicky výrazně stavebně nezasáhl do tehdy nedávno zbudovaného zámku v Klášterci nad Ohří. Svou pozornost přesunul na jeho okolí. Jeho aktivity v této oblasti se dále rozvíjely výstavbou vily v Žehušicích, letohrádku v Ledči nad Sázavou a vyvrcholily na sklonku jeho života monumentálním palácem na Hradčanském náměstí. Pražská stavba vyjadřuje Thunovu ctižádost a sebevědomí. Palácové průčelí je zcela cíleně komponováno jako protipól k Pražskému hradu. Michal Osvald se nesoustředil pouze na stavební aktivity. Ve svých službách zaměstnával sochaře Jana Brokofa. Interiéry zamýšlel bohatě dekorovat. Z inventáře z roku 1718 je patrné, že se ve speciálně upravené prostoře počítalo s obrazovou galerií.<sup>5</sup>

Ve světle této diplomové práce i dosavadního vědění se jeví jako nejkomplexnějším objednavatelem, potažmo mecenášem, Maxmilián. Jeho iniciovaná přestavba děčínského areálu patří k pozoruhodným architektonickým výkonům. Barokní zásahy na skalním ostrohu v Děčíně se dotkly pouze „předního“ zámku, západní hrad si udržel středověkou formu. Tato dichotomie byla podmíněna faktem, že si zdejší komplex i po třicetileté válce udržel statut zemské hraniční pevnosti. Nový pohled do této problematiky přinesl Petr Macek. Dvojí slohový charakter vyložil na základě interpretace moravských aristokratických objektů Jiřího Kroupy. Macek se domnívá, že stavebník požadoval zachování kontinuity starobylosti sídla ve smyslu

„pallazzo in fortezza.“ Z toho důvodu byl zachován pozdně gotický hrad, který dominoval a završoval hlavní kompozici areálu zosobněnou Dlouhou jízdou.<sup>6</sup>

O aktuálním uměleckém dění se Maxmilián nechával na počátku devadesátých let informovat z Vídně, z formujícího se centra uměleckého dění. Za mobilie svých sídel vynakládal horentní sumy. Obracel se na umělce první kategorie. Spolupracoval zvláště s malířem Rottmayrem, jehož početný obrazový soubor zdobil Thunovský palác na Malé Straně. Lze předpokládat, že patřil k těm sběratelům, pro které nebyl rozhodující počet kusů, ale kvalita. Thun pěstoval nákladné aristokratické záliby. Vlastnil knihovnu s mimořádně širokým oborovým záběrem. Byly v ní zahrnuty i důležité tisky z oblasti výtvarného umění. Její složení svědčí o všestranně vzdělaném majiteli. Maxmilián proslul jako milovník koní a lovu.

V tomto kontextu se zdá být zámek Romedia Konstantina „chudým příbuzným“. Oč jednoduše a stroze působí navenek, o to víc vyniká bohatý vnitřní dekor zámecké kaple. Pavel Preiss dokonce hovoří o „zbytnělém horror vacui.“<sup>7</sup> Sakrální prostor vyniká unikátní ikonografickou koncepcí, jejíž výsledná podoba je průsečíkem spolupráce stavebníka, duchovních autorit a umělců. Nemenší význam mají doprovodné knihy Amanda von Friedenfelse. V nich je do detailu interpretován celý výzdobný program. Romediův úzký vztah k výtvarnému umění dokládá i Friedensfelsův záznam o jeho architektonickém nadání.

## 9. ZÁVĚR

Předložená diplomová práce nastínila zakotvení tyrolského rodu Thunů v Království českém v pobělohorské době, jeho rychlé začlenění do zdejších společenských struktur a cílené rozšiřování majetkové základny, která se stala jedním z důležitých faktorů pro rozsáhlou stavební činnost.

Uceleně jsem se snažila popsat objednavatelské aktivity v oblasti výtvarného umění tří představitelů nově zřízených majorátů a zasadit je do kontextu vývoje barokního umění 17. století. Na základě poznanych skutečností se domnívám, že generace dětí Jana Zikmunda Thuna nebyla pouze ve „vleku“ dobové společenské nutnosti po náležité reprezentaci, byť tato složka hrála rozhodující roli. Stačí si připomenout cíle Michala Osvalda při stavbě Thunovského paláce na Hradčanském náměstí v Praze nebo průvodce na vedutě před nově zřízeným východním křídlem zámecké budovy v Děčíně. Průvodce na ní zřejmě podává učený výklad úzkému kroužku aristokratů o právě dokončených úpravách.

Zároveň je nepřehlédnutelné jejich umělecké cítění. Thunové se zařadili ke vzdělaným mecenášům své doby. Pro své vysoce formulované záměry dokázali zvolit vhodné umělecké osobnosti. Jejich výběr směřoval k uznávaným uměleckým autoritám nebo osobnostem, které stáli na počátku své umělecké kariéry. Naplnili jejich ambice a obohatily svými realizacemi českou, ale i rakouskou barokní krajinu.

Sledované téma je natolik široké a košaté, že do budoucnosti nabízí celou škálu námětů. Pro budoucí badatelskou činnost by bylo vhodné se detailněji koncentrovat nejen na biografické zpracování zde zmíněných osobností, ale i další členy rozvětveného rodu Thun Hohenstein.



## 10. POZNÁMKY

### ÚVOD

1. Hellmut Lorenz, Praha a Vídeň. Srovnání dvou barokních „rezidenčních měst“, in: Olga Fejtová (ed.), *Barokní Praha-Barokní Čechie 1620-1740*, Praha 2004, s. 152.

### ŠLECHTICKÝ ROD THUN HOHENNSTEIN A JEJICH PANSTVÍ 17. STOLETÍ V REFLEXI DOSAVADNÍHO POZNÁNÍ

1. Constantin Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* VL, Wien 1882, s. 1-59.

2. Skč [August Sedláček] heslo z Thunu a Hohensteina, in: *Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, 25. díl, T - Tzschirner, Praha 1906, s. 397-402.

3. Petr Mašek, *Modrá krev. Minulost a přítomnost 445 šlechtických rodů v českých zemích*, Praha 2003, s. 279-282.

4. [http://www.trentinocultura.net/catalogo/cat\\_fondi\\_arch/progetto\\_Thun/progetto\\_Thun\\_h.asp](http://www.trentinocultura.net/catalogo/cat_fondi_arch/progetto_Thun/progetto_Thun_h.asp), vyhledáno 15.10.2009.

5. Milan Skřivánek, *Rodinný archiv Thunů. Choltice 1630-1945*, strojopis 1970.

Josef Křivka - Josef Hanzal - Miloslav Košťál et.al., *Státní archiv v Litoměřicích. Průvodce po archivních fondech II.*, Praha 1963.

Kateřina Nová, *Rodinný archiv Thun-Hohensteinů. Klášterec nad Ohří 1459-1816*, strojopis 2002.

6. Franz Focke, *Aus dem ältesten Geschichts - Gebeite Deutsch - Böhmens. Eine geschichte Durchforschung des Elbe - und Eulau - Thales sammt Umgebung (an der Sächsischen Gränze) von frühester Zeit bis die Gegenwart I*, Warnsdorf 1879, s. 281-290.

7. Rudolf Langhammer, *Die Burgen des mittleren Egertales und sie Stadt Klösterle*, Klösterle 1934, 51-61.

8. Hana Slavíčková, *Portrétní galerie Thun-Hohensteinů*, Děčín 1998, s. 7 a 17.

9. Rosawitha Juffinger - Christoph Brandhuber - Walter Schlege et al., *Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654-1668. Ein Bauherr für die Zukunft*, Salzburg 2008, s. 23-57.
10. Tomáš Bílek, *Dějiny konfiskací v Čechách po roce 1618 I*, Praha 1882.  
Tomáš Bílek, *Dějiny konfiskací v Čechách po roce 1618 II*, Praha 1883.
11. Robert John Weston Evans, *Vznik habsburské monarchie 1550-1700*, Praha 2003.
12. Petr Maťa, *Svět české aristokracie (1500-1700)*, Praha 2004.
13. Ivana Čornejová - Jiří Kaše - Jiří Mikulec et al., *Velké dějiny země Koruny české. 1618-1683*, svazek VIII, Praha - Litomyšl 2008.
14. Lubomír Slavíček, *Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007.
15. Jiří Kroupa, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006.
16. Bohuslav Balbín, *Miscellanea historica regni Bohemiae I*, Praha 1680.  
Bohuslav Balbín, *Miscellanea historica regni Bohemiae III*, Praha 1681.
17. Mauritius Vogt, *Das jetzlebende Königreich Böhmen*, Frankfurt - Leipzig 1712.
18. Pro úplnost podávám pro jednotlivá místa konkrétní odkazy:  
Děčín: Jaroslav Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen V*, Prag - Wien 1787, s. 187-205.  
Klášteřec: Jaroslav Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen VII*, Prag - Wien 1787, s. 142-156.  
Ledeč: Jaroslav Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen VI*, Prag - Wien 1787, s. 187-205.  
Žehušice: Jaroslav Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen VI*, Prag - Wien 1787, s. 83-89.

- Choltice: Jaroslaus Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen XI*, Prag - Wien 1789, s. 28-31.
- 19.** Děčín: Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 1. Leitmerizer Kreis*, Prag 1833, s. 234-238.
- Kláštorec: Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 14. Gaazer Kreis*, Prag 1846, s. 192-200.
- Ledeč: Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 11. Časlauer Kreis*, Prag 1843, s. 202-207.
- Žehušice: Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 11. Časlauer Kreis*, Prag 1843, s. 318-319.
- Choltice: Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 5. Chrudimer Kreis*, Prag 1833, s. 26-29.
- 20.** zvláště Alžběta Birnbaumová, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Čáslavském*, Praha 1929.
- 21.** Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1, A-J*, Praha 1977.
- Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2, K-O*, Praha 1978.
- Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3, P-Š*, Praha 1980.
- Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4, T-Ž*, Praha 1982.
- 22.** zvláště
- August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého I.*, Praha 1993.
- August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého XII.*, Praha 1997.
- August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého XIV.*, Praha 1998.
- 23.** Oswald Reiche - Heinz Dopsch - Hans Spatzenegger, *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land II/1*, Salzburg 1988.
- 24.** Hans Ramisch, *Drei Fürstbischöfe aus dem Hause Thun-Hohenstein als Mäzene barocker Kunst: Guidobald, Erzbischof von Salzburg (1654-1668), Wenzeslaus, Bischof von Passau*

(1664-1674) und Johann Ernst Erzbischof von Salzburg (1687-1709), *Barockberichte* 31, 2001, s. 30-41.

25. Martin Krumholz, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Böhmen, *Barockberichte* 50, 2008, s. 273-278.

#### **ROD THUN HOHENSTEIN**

1. Kateřina Nová, *Rodinný archiv Thun-Hohensteinů. Klášterec nad Ohří 1459-1816*, strojopis 2002, s. 20.

2. Hana Slavíčková, *Portrétní galerie Thun-Hohensteinů*, Děčín 1998, s. 8.

3. Ibidem, s. 6.

4. Petr Maťa, *Svět české aristokracie 1500-1700*, Praha 2004, s. 68.

5. Pavel Preiss, *Česká barokní kresba*, Praha 2006, s. 11.

6. Petra Vokáčová, *Příběhy o hrdé pokoře. Aristokracie českých zemí a císařský dvůr v době vrcholného baroka* (dizertační práce), FF MU, Brno 2007, s. 20.

7. Pozdějšího císaře Ferdinanda III. a arcivévodý Leopolda Viléma.

8. V následující části diplomové práce používám jejich rodové jméno ve zkrácené podobě-Thun.

9. Milan Buben, *Encyklopedie heraldiky. Světská a církevní titulatura a reálie*, Praha 1994, s. 140.

10. Viz Maťa (pozn. 4), s. 69.

11. Tomáš Knoz, Althannové v sále předků-mezi legendou a skutečností, in: Bohumil Samek (ed.), *Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí*, Brno 2003, s. 7.

12. Rosawitha Juffinger - Christoph Brandhuber - Walter Schlege et al., *Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654-1668. Ein Bauherr für die Zukunft*, Salzburg 2008, s. 28.

13. Franz Focke, *Aus dem ältesten Geschichts-Gebeite Deutsch-Böhmens. Eine geschichte Durchforschung des Elbe- und Eulau-Thales sammt Umgebung (an der Sächsischen Gränze) von frühester Zeit bis die Gegenwart I*, Warnsdorf 1879, s. 287.

14. Ibidem, s. 287.
15. Skč [August Sedláček] heslo z Thunu a Hohensteina, in: *Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, 25. díl, T - Tzschirner, Praha 1906, s. 398.
16. Viz Slavičková (pozn. 2), s. 7.
17. Lancinger, Baštová, *Děčín. Hlavní zámecká budova*, SHP, strojopis 1983, s. 6.
18. Lubomír Slaviček, *Obrazová sbírka Thunů kolem roku 1700*, *Umění LIV*, 2006, s. 357.  
a Lubomír Slaviček, *Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007, s. 83-84.
19. Výše dlužné částky se odhadem pohybuje kolem 20 000-30 000 zlatých. Milan Skřivánek, *Rodinný archiv Thunů. Choltice 1630-1945*, strojopis 1970, s. VI.
20. Podle téže poslední vůle získala matka synů Markéta Anna po dobu svého vdovského života k užívání statek Benešov nad Ploučnicí a Markvartice. V roce 1663 byly prohlášeny za samostatné panství a po její smrti (1684) byl statek přiřčen ke kláštereckému fideikomisu Michala Osvalda.
21. Josef Křivka - Josef Hanzal - Miloslav Košťál et al., *Průvodce po archivních fondech 2*, Praha 1963, s. 256.
22. Viz Skřivánek (pozn. 19), s. VII.
23. U děčínského fideikomisu jsou známé další požadavky kladené na správce majorátu. Svým dvou bratrům vyplácet roční důchod 1500 florenů, v případě většího počtu měla být mezi bratry přerozdělena částka ve výši 4000 florenů. Sestry po dobu co byly svobodné měly získávat výživné 500 florenů a jako výbavu obdržet 2000 florénů.  
Viz Focke (pozn. 13), s. 292-293.

**SALCBURŠTÍ KNÍŽECÍ ARCIBISKUPOVÉ DRUHÉ POLOVINY 17. STOLETÍ  
Z RODU THUN HOHENSTEIN**

1. Dobroslav Líbal - Olga Novosadová, *čp. 180/III.*, (stavebně historický průzkum), strojopis 1973, s. 4.

Václav Ledvinka - Bohumír Mráz - Vít Vlnas, *Pražské paláce. Encyklopedický ilustrovaný přehled*, Praha 1995, s. 323.

2. Rosawitha Juffinger - Christoph Brandhuber - Walter Schlege et al., *Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654-1668. Ein Bauherr für die Zukunft*, Salzburg 2008, s. 61.

3. Peter Walter, Die Gründungen des Collegium Germanicum et Hungaricum in: *Jubiläumsausgabe zum 450jährigen Bestehen des Collegium Germanicum et Hungaricum*, 2002, s. 86-113.

4. Juffinger - Brandhuber - Schlege Viz (pozn. 2), s. 281.

5. Jakub Pátek, *Guidobald Thun, Karel Škréta a objednávka obrazů pro salcburský dóm*, nepublikovaný strojopis, nestránkováno.

6. Viz Juffinger - Brandhuber - Schlege (pozn. 2), s. 207.

7. Ibidem, s. 61 a 281.

8. Viz Pátek (pozn. 5), nestránkováno.

9. Ibidem, nestránkováno.

10. [http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1057098&imageID=1567864&total=204&num=120&parent\\_id=1056965&word=&s=&notword=&d=&c=&f=&k=0&sScope=&sLevel=&sLabel=&lword=&lfield=&imgs=20&pos=133&snum=&e=w](http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1057098&imageID=1567864&total=204&num=120&parent_id=1056965&word=&s=&notword=&d=&c=&f=&k=0&sScope=&sLevel=&sLabel=&lword=&lfield=&imgs=20&pos=133&snum=&e=w), vyhledáno 3.3.2010.

11. Oswald Reiche - Heinz Dopsch - Hans Spatzenegger, *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land II/1*, Salzburg 1988, s. 227.

13. Viz Juffinger - Brandhuber - Schlege (pozn. 2), s. 50.

14. Ibidem, s. 50.

15. V duchu nacionalistické noty zdůvodnil Hans Sedlmayr zdůvodnil arcibiskupovu orientaci na umělce narozené v rakouských zemích říšským patriotismem, který byl podnícen tehdejšími válečnými událostmi. Habsburkové na konci 17.

století sváděli litý boj na dvou frontách. Jihovýchod Říše paralyzovaly krvavé konflikty s Osmany a při západní hranici vedli jako koaliční strana boj proti francouzské armádě o dědictví falcké (1688-1697). Po podepsání míru v Rijswijku, který ukončil takzvanou Devítiletou válku brzy následoval opětovný střet mezi Habsburským domem a francouzskou korunou o španělské dědictví (1701-1714).

Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien, 1976, s. 46-47.

**16.** Fischer z Erlachu vystřídal na pozici dvorního arcibiskupského stavitele Giovanniho Gaspare Zuccalliho (1654-1717), kterého v té době zaměstnával spor s Thunem.

Bezvýsledně se domáhal zaplacení prací pro sebe a svoji italskou družinu mistrů na theatinském chrámu sv. Kajetána v Salcburku. V dopise adresovaném arcibiskupovi mimo jiné jako první přirovnal Salcburk k „německému Římu“.

Byl to právě Zuccalli, který prostřednictvím své tvorby umožnil arcibiskupské metropoli přijít do kontaktu s principy vrcholného baroka. Oba jeho zdejší kostely reagují na tehdejší římskou architekturu. V případě chrámu sv. Eduarda se Zuccalli nechal inspirovat sakrální stavbou sv. Lukáše a Martina od Cortony. Čerpal rovněž podněty u Berniniho, což je patrné u kupole kostela sv. Kajetána, která vykazuje analogické prvky s chrámem San Andrea al Quirinale.

Reiche - Dopsch - Spatzenegger Viz (pozn. 11), s. 241.

**17.** Sebastian Textor od devadesátých let 17. století působil v Salcburku jako profesor na zdejší benediktýnské univerzitě. Měl úzký vztah k arcibiskupovi a byl rovněž jeho osobním zповědníkem.

Regina Kaltenbrunner - Ulrich Nefzger, „ So sumptuose als prächtig und herrliche Gebäu“. Zu Zeichnung und Stich „Johann Ernst Thun und seine Stiftungen“ von Johann Friedrchich Pereth, *Barockberichte* 50, 2008, s. 326.

**18.** Ibidem, s. 331.

19. Ibidem, s. 332.
20. Friedrich Polleroß, *Pro Deo&Pro Populo. Die barocke Stadt als „Gedächtniskunstwerk“ am Beispiel von Wien und Salzburg, Barockberichte* 18/19, 1998, s. 163-164.
21. V srdci katolického světa se zdržoval mezi lety 1670-1685 a pracoval ve vyhlášené římské schorovské dílně jako sochař a medailér. K této tématice dále Christina Strunck (ed.), *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, München 2008.
22. Helmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zurich 1992, s. 22. a Hellmut Lorenz, *Architektur*, in: Hellmut Lorenz (ed.), *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 4, München-London-New York 1999, s. 226-227.
23. Roswitha Juffinger, *Baroque Comes for the Archbishops. Wolf Dietrich von Raitenau, Johann Ernst Count Thun, and Their Ideals of „Modern Art“ and Architecture*, in: Gary B. Cohen-Franz A. J. Szabo (ed.), *Embodiments of Power. Building Baroque Cities*, New York 2008, s. 48.
24. Václav Vančura, *Ottavio Mosto, Umění XLIII*, 1995, s. 338.
25. Günther G. Bauer, *Barocke Zwergenkarikaturen 1622-1777, Barockberichte* 42/43, 2005, s. 729.
26. Trpasličí galerie zdobily zahrady na zámku v Kremsmünster, Weikusheim, Neuwaldegg a klášterní zahrady Lambach, Gleink atd. Na českém území jsou známi trpasličí kabinety z Děčína a Kuksu.
27. Viz Bauer, (pozn. 25), s. 729.
28. Erich Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien - München 1981, s. 207.

Ostatní scény nástěnných maleb se vztahují k životu sv. Františka.



## **MICHAL OSVALD THUN HOHENSTEIN (1631-1694)**

1. List nejvyššího purkrabí Adolfa Vratislava ze Šternberka Kryštofu Leopoldovi Šafgočovi, 7. října 1689 (Jindřichův Hradec): „Ich vernembe, wie das herr hoffcammerpraesient [=Wolfgang Andrea Orsini-Rosenberg], herr veldtmarschall [Ernst Rüdiger] von starnberg undt herr graff Michel von Thun sich starck in die praetension gesetzt, fürsten zu werden, worüber herr graff [Leopold Wilhelm] von Königsegg, herr graff [Ferdinand Bonaventura] von Harrach unndt herr obrister cantzler [=František Oldřich Kinský] nichtwenig perplex und solches auf alle weiß zu hintertreiben suchen.“ Šternberk prý byl posledně jmenovanými varován, aby podobné ambice brzdil, a vybízí nyní ve vší tajnosti ke spolupráci i svého známého Šafgoče. Petr Maťa, *Svět české aristokracie. (1500-1700)*, Praha 2004, s. 720.

2. Michal Osvald například navýšil finanční příjmy získáním privilegia v roce 1666 od císaře Leopolda I. umožňující konat třikrát do roka výroční trhy.

3. Pavel Vlček - Olga Novosadová, *Kláštorec nad Ohří. Zámek* (stavebně historický průzkum), strojopis 1998.

4. Této stavební periodě, formálně zřejmě ještě pozdně gotické, nelze připsat v dnešní hmotě zámku žádné prostory, snad jenom dva sklepy, které nemají souvislost s dispozicí přízemního podlaží nad nimi. Ibidem, s. 5.

5. Ibidem, s. 90.

6. Pavel Vlček, *Encyklopedie českých zámků*, Praha 1999, s. 22.

7. Petr Macek - Pavel Zahradník, *Kláštorec nad Ohří. Kostel Nejsvětější Trojice* (stavebně historický průzkum), strojopis 1993 s. 3.

8. Antonín Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království Českého XIV*, Praha 1923, s. 68.

9. Rudolf Langhammer, *Die Burgen des mittleren Egertales und die Stadt Klösterle*, Klösterle 1934, s. 63.

10. Jaroslau Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen* VII, Prag - Wien 1787, s. 145.

11. Viz Vlček-Novosadová (pozn. 3), s. 5.

12. Lubomír Slavíček, *Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007, s. 85-86.

13. Milada Matyášová, *Zámecký park v Klášterci nad Ohří*, nedatovaný strojopis, s. 2.

14. Alois Kubíček zmiňoval kuželky.

Alois Kubíček, *Thunovský palác na Hradčanech*, *Umění* IV., 1956, s. 70.

V encyklopedii zahrad je interpretován jako prostor pro míčové hry. Božena Pacáková-Hošťálková - Jaroslav Petrů - Dušan Riedl et al., *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2004, s. 165.

15. Viz Vlček (pozn. 6), s. 573.

16. Viz Schaller (pozn. 10), s. 145.

17. PV [Pavel Vlček], heslo Carlo Lurago, in: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 383.

18. PV [Pavel Vlček], heslo Jean Baptiste Mathey, *Ibidem*, s. 410.

19. *Ibidem*, s. 410.

20. Ich Michael Obwaldt deß hel: Röm. Reichs Graff von Thun, Erbherr der herrschafften Klösterle, Fölixburg, Fünffhunden, Schehüschiß, Ledetsch, Bodanetsch, Schwo'schiß, Fre'enthurn und Maretsch, Pfandts Innhaber der Ka'l: Herrschafft Pröbñitß, der Röm: Kal: auch zu Hüngarn und Böhaimb Königl: Matt: würclich gegaimber Rath, Cammerer, Königl: Stadthalter und deß grösseren Landrechtens Beysißer im Königreich Böhaimb.-Uhrkunde hiemit, daß Johannes Prokoff seiner Kunst Ein Bilthauer auf mein Begehren Sich von Manetin Zu mir in die Arbeit den 21.ten Dezembr: A9.1685 begeben, Undt bis Unten gefeßten Dato darinnen verblieben ist, Wellen Er dann in

wehrender Zeit mit seiner Eheliebsten Elisabetha Einen Sohn  
erzeüget, welcher in der allhiesigen Pfarrkirchen dem  
Christlich Catholischen gebrauch nach den 28. ten April A9  
1686 ist getaufft undt mit Nahmen Michael Johannes Josephus  
denominieret worden, dessen Tauffbaath gewesen Ich Michael  
Oswald Graff von Thun, der hirige Pfarrer Joannes Casparus  
Göß, mein Secretarius Johann Michael Stolz, undt mein  
hauptmann Martin Klyber. Wann dann Ich daher gehorsaml:  
erbetten bin, Ihme einige Geburts Zeügnuszu ertheillen, undt  
mir eröffnet ist, daß solch Kind auß einem reinen  
undatelhaftten Ehebeth erzeüget worden.

Als habe solch billigen begehrens mich nit waigern Können noch  
mögen Sondern dießes der Wahrheit zur steüer Umb das  
Jedermänniglich Ihme guten glauben beylegen Kan, daß sichs in  
allem also verhaltet, Undt bedeüter Michl Johann Josef mir mit  
Keiner Unterhänigkeit Verbuden ist, in Grafft meines  
angebohrnen anhangenden Inn Siegls undt aigener handt  
Unterschrifft ertheillet.

Auf meinen Schloß Klösterle den 12ten Junij Anno 1687

Michl Gff v. Thun

Oskar Pollak, *Johann und Ferdinand Maxmilian Brokoff. Ein  
Beitrag zur Geschichte der österreichischen Barockplastik.*  
Prag 1910, s. 20.

**21.** Věra Nejedlá, Příspěvek k dílu Jana Brokoffa, *Umění XII*,  
1964, s. 8-9.

**22.** Viz Schaller (pozn. 10), s. 146-147.

**23.** Na místě dnešního domu čp. 10.

**24.** Viz Langhammer (pozn. 9), s. 166.

Langhamerovy dané informace pocházejí ze soudní knihy z června  
1651. Předcházející soudní kniha, zanikla za třicetileté  
války, a proto v lednu 1647 byla založená nová, do níž se  
postupně zapisovaly zápisy ze starší knihy.

**25.** Viz Macek - Zahradník (pozn. 7), s. 3.

**26.** Ibidem, s. 4.

27. Libuše Urešová, *Nové poznatky k činnosti stavitele Carla Luraga*, in: *Umění věků: Sborník k 70. narozeninám profesora dr. Josefa Cibulky*, Praha 1956, s. 209.
28. On je pod dohledem italského stavitele Rossi da Lucca celý nově opětovně vytvořen a jeho štukaturami zdobený, brzy poté slavnostně vysvěcen... Schaller Viz (pozn. 10), s. 144.
29. Václav Potůček - Bořivoj Rak, *Obnova a restaurování štukové a malířské nástěnné výzdoby v interiéru kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří* (restaurátorská zpráva), strojopis 2003, nestránkováno.
30. Viz Macek - Zahradník (pozn. 7), s. 10.
31. Ibidem, s. 11.
32. Viz Schaller (pozn. 10), s. 145.
33. Typologii Luragovy tvorby se věnují následující texty: Věra Naňková, *K typologii české sakrální architektury 17. století*, *Umění XXXIV*, 1986, s. 138.  
Rostislav Švácha, *Hlava pátá. 1620-1780*, in: (ed.) Petr Kratochvíl, *Velké dějiny země koruny české. Tématická řada Architektura*, Praha 2009, s. 408.
34. Viz Libuše Urešová (pozn. 27), s. 211-212.
35. Viz Macek-Zahradník (pozn. 7), s. 10.
36. Viz Libuše Urešová (pozn. 27), s. 212.
37. Mojmír Horyna, *Barokizace pasovského dómu. Luragovo dílo na rozhraní raného a vrcholného baroka a česká architektura kolem roku 1700*, *Umění II*, 2004, s. 221.
38. Ibidem, s. 226.
39. Panství Žehušice zahrnovalo dvory: Vlačice, Výčepy, Bučice, Chotusice, Horka a Brloh.
40. Panství Zbislav zahrnovalo dvory Starkoč, Lovčice a Zaříčany.
41. František Novák, *Dějiny městyse Žehušic*, Praha 1932, s. 28.
42. Jan Beránek - Petr Macek - Pavel Zahradník, *Žehušice. Zámek* (stavebně historický průzkum), strojopis 2005/8, s. 4.

Výsledky stavebně historického průzkumu prezentoval Petr Macek spolu s Janem Beránkem na odborném kolokviu *Karel Škréta a malířství 17.století v Čechách a v Evropě* konaném v roce 2010 a na 9. konferenci SHP téhož roku.

**43.** Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 11. Časlauer Kreis*, Praha 1843, s. 318.

**44.** Alžběta Birnbaumová, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Čáslavském*, Praha 1929, s. 399.

**45.** Viz Kubíček (pozn. 14), s. 66.

**46.** Viz Vlček (pozn. 6), s. 517.

**47.** Viz Beránek – Macek – Zahradník (pozn. 42), s. 146.

**48.** Viz Kubíček (pozn. 14), s. 71.

**49.** Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610–1700*, Praha 1998, s. 154.

**50.** Viz Beránek – Macek – Zahradník (pozn. 42), s. 140.

**51.** Viz Slaviček (pozn. 12), s. 87.

**52.** Martin Pavala, *Toskánský palác. Ideální rekonstrukce sálu*, strojopis 1997, s. XVII.

**53.** Spory se vedly o uličku při severní straně budoucího paláce, která sousedila s Martinickým palácem.

**54.** Spor Michala Osvalda Thuna a Martinice je detailně popsán: Kašička-Vilímková, *Hradčany čp. 182/IV* (stavebně historický průzkum), Praha 1972, s. 22–25.

**55.** Jižní pavilón spočívá na zdech nižších podlaží, zatímco severní se „vznáší“ nad stropem hlavního sálu. Pavilon musel stavitel vysadit na dvojici pasů doplněných masivními kovanými i dřevěnými táhly. Viz Pavala (pozn. 2), s. 6.

**56.** Po prodeji paláce v roce 1718 byly thunovské erby nahrazeny znaky toskánských majitelů.

**57.** Viz Pavala (pozn. 52), s. XII.

Canevalleho plány poprvé publikoval Podlaha. Antonín Podlaha, *Plány a kresby chované v kanceláři Hradu Pražského. Památky archeologické* 33, 1922–1923, s. 44–45.

- 58.** Johann Joseph Morper, *Der prager Architekt Jean Baptiste Mathey (Matthaeus Burgundus). Studien zur Geschichte des prager Barock*, München-Callwey, 1927.
- Oldřich Stefan, Příspěvky k dějinám české barokní architektury, Skupina římského směru, G. B. Matthaei, *Památky archeologické* 35, 1926-1927, s. 26-32.
- 59.** Mojmir Horyna (ed.), *Toskánský palác v Praze. Historie a rekonstrukce stavby*. Praha 1999.
- 60.** Petr Macek - Pavel Zahradník, Toskánský palác-představy architekta a stavebníka v konfrontaci s daným prostředím, *Průzkumy památek* VI, 1999, č. 1, s. 21-39.
- 61.** Viz Horyna (pozn. 59), s. 9.
- 62.** Srov. Ibidem, s. 72.
- Pavel Preiss - Mojmir Horyna - Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy*, Praha - Litomyšl 2000, s. 120.
- 63.** Petr Fidler, Římský akademismus v Praze. Jean Baptiste Mathey, Domenico Martinelli - inter principes famosus a Carlo Fontana - clebrissimo architetto di Roma, in: Olga Fejtová (ed.), *Barokní Praha-Barokní Čechie 1620-1740*, Praha 2004, s. 275.
- 64.** Viz Kašička - Vilímková (pozn. 54), s. 24.
- 65.** Karel B. Mádl, Bratři Brokofové, in: *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1920-21*, s. 42.
- 66.** Emanuel Poche - Josef Janáček, *Prahou krok za krokem. Průvodce městem*, Praha 1963, s. 221.
- 67.** Jiří Kačer - Zdeněk Fučík, *Toskánský palác. Sochařská výzdoba fasády* (restaurátorská zpráva), stojopis 1997, nestránkováno. Na základě fotografické dokumentace této restaurátorské zprávy jsem sochařský soubor popsala.
- 68.** Jiří Úlovec, *Ohrožené hrady, zámky a tvrze Čech 1*, A-M, Praha 2003, s. 385-386.
- 69.** Viz Kubíček (pozn. 14), s. 71.
- 70.** Ibidem, s. 66-71.

## **MAXMILIÁN THUN HOHENSTEIN (1638-1701)**

1. Rosawitha Juffinger - Christoph Brandhuber - Walter Schlege et al., *Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654-1668. Ein Bauherr für die Zukunft*, Salzburg 2008, s. 46.

2. Infantka Marie Terezie se však v roce 1660 provdala za nezletilého francouzského krále Ludvíka XIV. Leopold se nakonec v roce 1666 oženil s její sestrou Markétou Marií Terezií.

Hans Ramisch, *Die Kirche zum hl. Kreuz in Tetschen/Elbe (Děčín nad Labem)*, ein Werk des Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Das Münster* 49/2, 1996, s. 98.

3. Petra Vokáčová, *Příběhy o hrdé pokoře. Aristokracie českých zemí a císařský dvůr v době vrcholného baroka* (dizertační práce), FF MU, Brno 2007, s. 15.

4. Hana Slavičková, *Děčínská zastavení. Historický průvodce městem*, Děčín 1997, s. 30.

5. Lancinger - Baštová, *Děčín. Hlavní zámecká budova* (stavebně historický průzkum), strojopis 1983, s. 15-16.

6. František Šuman, *Návrat zámeckých obrazů*, *Děčínské vlastivědné zprávy* 19/1, 2009, s. 48-49.

7. Mauritius Vogt, *Das jetzlebende Königreich Böhmen*, Frankfurt - Leibzig 1712, nestránkováno.

8. Jaroslaus Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen V.*, Prag-Wien 1787, s. 187-205.

Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 1. Leitmerizer Kreis*, Prag 1833, s. 234-238.

9. Franz Focke, *Aus dem ältesten Geschichts - Gebeite Deutsch - Böhmens. Eine geschichte Durchforschung des Elbe - und Eulau-Thales sammt Umgebung (an der Sächsischen Gränze) von frühester Zeit bis die Gegenwart I*, Warnsdorf 1879.

10. František Gabriel, *Děčín - zámek* (stavebně historický průzkum), strojopis 1996.

11. Mojmír Horyna, *Zámek Děčín. Dlouhá jízda* (stavebně historický průzkum), strojopis 1983.

František Gabriel - Hana Slavíčková, *Děčín-zámek, jízdárna čp. 1354* (stavebně historický průzkum), strojopis 2000.

Anonym, *Děčín. Růžová zahrada*, nedatovaný strojopis.

**12.** Hana Slavíčková, *Zámek Děčín*, Děčín 1991.

Viz Slavíčková, *Děčínská zastavení* (pozn. 4)

Hana Slavíčková, *Portrétní galerie Thun-Hohensteinů*, Děčín 1998.

Hana Slavíčková, *Barokní jízdárna v Děčíně, Děčínské vlastivědné zprávy XI/1*, 2001, s. 49-57.

Hana Slavíčková - Petr Joza, *Děčín*, Praha 2005.

**13.** Martin Krummholz, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Böhmen, *Barockberichte* 50, 2008, s. 273-278.

**14.** Petr Macek, Zámek v Děčíně - dvojí barokní proměna panského sídla, *Průzkumy památek XVI*, 1/2009, s. 3-15.

**15.** Viz Slavíčková, *Děčínská zastavení* (pozn. 4), s. 30.

**16.** Viz Lacinger - Baštová (pozn. 5), s. 14.

**17.** Příkop příčně nepřetínal celý skalní masiv, ale byl zčásti přerušen rostlou skálou.

**18.** Viz Lacinger - Baštová (pozn. 5), s. 14.

**19.** Ibidem, s. 14.

**20.** Lubomír Slavíček, *Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007, s. 86.

**21.** Lubomír Slavíček, *Der rechte Splendor der Einrichtung. Das Palais Graf Maximilian Thuns auf der Prager Kleinseite und seine Ausstattung zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, in: *Barock in Mitteleuropa. Werke - Phänomene - Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Wien 2007, s. 199.

**22.** Viz Lacinger-Baštová (pozn. 5), s. 15.

**23.** Ibidem, s. 15.

**24.** Smlouva se zednickým mistrem Mathesem Hammanem je datována k 29. 3. 1674. Viz Gabriel - Slavíčková (pozn. 11), s. 19.

**25.** Ibidem, s. 5.



- 26.** Martin Mádl - Jerzy J. Kunicki-Goldfinger, Eiland: Georg Gundelach and the Glassworks on the Děčín Estate of Count Maximilian Thun-Hohenstein, *Journal of Glass Studies* 48, 2006, s. 262-264.
- 27.** Obdobné iluze jsou v architektuře té doby obvyklé. Francesco Borromini (1599-1667) použil rafinovanou hru sloupů v chodbě v Palazzo Spada, kde se intervaly sloupů zkracují a chodba je tak vizuálně delší.
- 28.** Maxmilián si v roce 1688 vzal za manželku Marii z Preysingu.
- 29.** Viz Slavičková, Děčínská zastavení (pozn. 4), s. 72.
- 30.** Srov. Viz Krumholz (pozn. 13), s. 274.
- 31.** Viz Gabriel - Slavičková (pozn. 11), s. 6.
- Výsledky stavebně historického průzkumu byly ve stručnosti publikovány v odborném článku Hany Slavičkové.
- Viz Slavičková, Barokní zámecká jízdárna v Děčíně (pozn. 12), s. 49-57.
- 32.** Stanislav Kasík, Heraldické památky v Děčíně, *Z minulosti Děčínska a Českolipska IV*, Ústí nad Labem 1985, s. 361-363.
- 33.** Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1967, s. 31.
- 34.** Děkuji Mgr. Janě Kunešové za podnětné připomínky.
- 35.** Anonym, *Děčín. Růžová zahrada*, nedatovaný strojopis.
- 36.** Milan Togner, *Antonín Martin Lublinský 1636-1690*, Olomouc 2004, s. 14.
- 37.** Dodnes se zachovala pouze trojice průhledových edikul. Čtvrtá z nich, která stála nad schodištěm ke gloriету byla zničena na počátku 19. století.
- 38.** Viz Macek (pozn. 14), s. 9.
- Srov. Johann Joseph Moper, *Schrifttum zum Fischer von Erlach - Jubiläum 1956*, Münster 1957, s. 49-51.
- 39.** Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974, s. 142.
- 40.** Sochy bojovníků jsou inspirované slavnou antickou sochou Gladiátora Borghese (100 př. n.l.) Socha Gladiátora byla objevena v roce 1611 jižně od Říma. Krátce na to se stala

součástí proslulé sochařské sbírky v římské Villa Borghese, podle které získala své pojmenování. Stala se inspiračním zdrojem pro celou řadu umělců.

Dnes je v majetku pařížského Louvru.

**41.** Sochy osazané na balustrádě gloriety jsou kopiemi originálů, které jsou umístěny v *salla terreně*.

**42.** Viz Naso (pozn. 32), s. 32.

**43.** Věra Naňková, Čtyři generace sochařské rodiny Kitzingerů, *Kulturní měsíčník Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem* 14, 1978, s. 27.

**44.** Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha - Litomyšl 2003, s. 260.

**45.** Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976, s. 249.

Srov. Viz Krumholz (pozn. 13), s. 274.

**46.** Hušek - Novosadová - Podroužek, *Zámek Děčín. Jižní zahrady* (stavebně historický průzkum), strojopis 2005, s. 7.

**47.** Kaple v kostele sv. Augustina ve Vídni byla zřízená nákladem císařovny Eleonory Mantovské v letech 1625-1627. Ferdinand IV. (1608-1654) ve svém testamentu stanovil, že po své smrti má být jeho srdce umístěno k nohám Panny Marie v této kapli. Den po jeho skonu v roce 1654 byla vykonána jeho vůle, na kterou navázali další habsburští představitelé. Kaple se stala místem posledního odpočinku celkem padesáti čtyř srdcí členů tohoto rodu a tím i příkladem k napodobení v celé monarchii.

**48.** Jan Bukovský, *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*, Praha 2000, s. 91.

**49** Viz Ramisch (pozn. 2), s. 98-108.

**50.** Viz Slavičková, *Děčínská zastavení* (pozn. 4), s. 80.

**51.** 2. září 1689 zaplatil za sochařskou výzdobu hrabě Thun 220 florenů a 4 vědra piva.

Václav Vančura, František Preiss, *Umění* XLI 1993, s. 102.

- 52.** Srov. Věra Naňková, K typologii české sakrální architektury 17. století, *Umění XXXIV*, 1986, s. 140.  
Rostislav Švácha, Hlava pátá. 1620-1780, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny zemí koruny české. Tématická řada Architektura*, Praha 2009, s. 437.
- 53.** Václav Vančura, Ottavio Mosto, *Umění XLIII* 1995, s. 352.
- 54.** Ibidem, s. 345.
- 55.** Anton Kropsbauer, *Das Glockenzeichen zur Dubel-Feier der 200jährigen Gründung der Dekanalkirche zum hl. Kreuze in Tetschen, 15. August 1891*, Tetschen 1891, s. 9.
- 56.** Viz Ramisch (pozn. 2), s. 98-108.
- 57.** Viz Krummholz (pozn. 13), s. 274.
- 58.** Věra Naňková, *Architektura 17. století v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I., Od počátku renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 278.
- 59.** Martin Pavlíček připsal kapli v Chlumci Jaenu Baptistu Matheyovi.  
Martin Pavlíček, Neznámé dílo Jeana Baptista Matheyho, *Zprávy památkové péče LXVI*, 2006, s. 505-506.
- 60.** Thunové od roku 1650 vlastnili bývalý Roupovský dům, ke kterému v roce 1662 přikoupili dva sousední domy v severním sousedství.  
Marie Beisetzerová, *Malá Strana. Sněmovní ulice čp. 176* (stavebně historický průzkum), strojopis 1960, s. 45.
- 61.** Pavel Preiss, *Pod Minerviným štítem. Kapitoly o rakouském umění ve století osvícenství a jeho vztahu ke Království českému*, Praha 2007, s. 18.
- 62.** Věra Naňková, Fischer z Erlachu v Thunovské korespondenci, *Umění XXXI*, 1983, s. 334.
- 63.** Viz Krummholz (pozn. 30), s. 274.
- 64.** Petr Fidler, Římský akademismus v Praze. Jean Baptiste Mathey, Domenico Martinelli inter - principes famosus a Carlo Fontana - clebrissimo architetto di Roma, in: Olga Fejtová

(ed.). Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740, Praha 2004, s 278.

65. Věra Naňková, Fischer z Erlachu a Martinelli v Thunovské korespondenci, *Umění* 21, 1973, s. 542.

66. Viz Fidler (pozn. 64), s. 275.

67. Jaroslav Schaller, *Beschreibung der Königlichen Haupt und Residenzstadt Prag II. Die Kleinseite*, Prag 1795, s. 202.)

68. Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien - München 1981, s. 141-142.

69. Viz Preiss (pozn. 61), s. 20.

70. Ibidem, s. 21.

71. Luomír Slavíček, Johann Michael Rottmayr und Graf Maximilian Thun. Neue Erkenntnisse zur Provenienz der Gemälde Rottmayrs, *Opuscula Historiae Atrium*, F52, Brno 2006, s. 27.

72. Ibidem, s. 28.

73. Viz Slavíček (pozn. 20), s. 88-89.

74. Viz Slavíček (pozn. 71), s. 32-34

75. Ibidem, s. 33.

76. Viz Beisetzzerová (pozn. 60), s. 8

.

#### **ROMEDIUS KONSTANTIN THUN HOHENSTEIN (1641-1700)**

1. [http:// www.muji.web.cz/www/jriehl/kronikaa.htm](http://www.muji.web.cz/www/jriehl/kronikaa.htm) , vyhledáno 10.12.2009.

2. Bohuslav Balbín, *Miscelanea historica regni Bohemiae III*, Praha 1681, s. 72.

3. Část Romediových ostatků přivezl Romedius Konstantin do kaple v Cholticích.

heslo Romedius, in: Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Alšova Jihočeská galerie 2001, nestránkováno.

4. František Nechvíle, *Choltice. Městys a bývalé panství na Chrudimsku*, Praha 1871, s. 29.

5. Ibidem, s. 28.

6. Pavel Preiss, *Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách*, Praha 2008, s. 180-181.
7. Srov. Antonín Jirka, Jan Santini a Jean Baptiste Mathey. (Kapitola ze společné problematiky.), *Umění XXII*, 1974, s. 261-273. - Věra Naňková, Na okraj dvou článků o barokní architektuře v Čechách, *Umění XXIV*, 1976, s. 119-147.
8. VN [Věra Naňková], heslo Vago Pietro Paolo, in: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 683.
9. Viz Preiss (pozn. 6), s. 183.
10. Na paralely obou kaplí poukázal Leoš Mlčák.  
Leoš Mlčák, Nástěnné malby Johanna Stegera v zámecké kapli v Tovačově, *Vlastivědný věstník moravský LIV*, 2002, č. 3, s. 281.
11. Viz Nechvíle (pozn. 4), s. 24-31.
12. Pavel Preiss, Muros Dei, die Thunische Schlosskapelle des heiligen Romedius in Choltice, *Der Schlern XLIV*, 1970, s. 229 - 236.
13. Viz Preiss (pozn. 6), s. 176-204.
14. Wolf Oerter, Der Mani von Choltice, in: *Ars baculum vitae: sborník studií z dějin umění a kultury: k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Praha 1996, s. 127-132.
15. Pavel Panoch - František R. Václavík, Jan František Kryštof Talmberk. Skica k portrétu barokního preláta, in: Martin Elbel - Milan Togner (ed.) *Historická Olomouc XIII. Konec švédské okupace a poválečná obnova ve 2. polovině 17. století*, Olomouc 2002, s. 187-188.
16. Amandus Friedenfels, *Gloriosus Sanktus Romedius: ex comitibus de Thaur Andek, & Altae Guardiae dominis, vallis Annaniae in Tyroli apostolus, magnáš tahumaturgus, & anachoreta, quem similem fecit Dominus in gloria sanctorum, & beatificavit illum in gloria (Eccli. 45): nec non gloriola domus comitum de Thun, illo Aggaei prophetae condecorat vaticinio, magna erit gloria domus istius (Cap. 2)*, 1699.

17. Milan Togner, *Antonín Martin Lublinský 1636-1690*, Olomouc 2004, s. 36.
18. Viz Preiss (pozn. 6), s. 188.
19. Viz Mlčák (pozn. 10), s. 277.
20. Viz Togner (pozn. 17), s. 36.
21. Viz Preiss (pozn. 6), s. 178-179.
22. Ibidem, s. 184-188.
23. Jan. A Dus, *Příběhy apoštolů. Novozákonní Apokryfy II.*, Praha 2003, s. 167.
27. Viz Preiss (pozn. 6), s. 178-179.
28. <http://www.choltice.cz/page.php?pageid=38>, vyhledáno 28. 3. 2010.
29. <http://www.choltice.cz/page.php?pageid=38>, vyhledáno 30. 3. 2010.

#### **THUNOVÉ A SEBEREPREZENTACE**

1. Zuzana Macurová, *Kapitoly z mecenátu Matouše Pertschera, představeného brněnského augustiniánského kláštera (1740-1777)* (diplomní práce), FFMU, Brno 2009, s. 6.
2. Alois Kubíček, *Thunovský palác na Hradčanech*, *Umění IV.* 1956, s. 66.
3. Josef Křivka - Josef Hanzal - Miloslav Košťál et al., *Průvodce po archivních fondech 2*, Praha 1963, s. 247.
4. Mojmír Horyna, *Baroko v české krajině a historické paměti*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 249-272.
5. Petr Macek - Pavel Zahradník, *Toskánský palác - představy architekta a stavebníka v konfrontaci s daným prostředím*, *Průzkumy památek VI*, 1999, č. 1, s. 38.
6. Petr Macek, *Zámek v Děčíně - dvojí barokní proměna panského sídla*, *Průzkumy památek XVI*, 1/2009, s. 4-5.
7. Pavel Preiss, *Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách*, Praha 2008, s. 178.

## 11. PRAMENY A LITERATURA

### **Prameny:**

Anonym, *Děčín. Růžová zahrada*, nedatovaný strojopis.

Bohuslav Balbín, *Miscellanea historica regni Bohemiae I*, Praha 1680.

Bohuslav Balbín, *Miscellanea historica regni Bohemiae III.*, Praha 1681.

Marie Beisetzerová, *Malá Strana. Sněmovní ulice čp. 176* (stavebně historický průzkum), strojopis 1960.

Jan Beránek - Petr Macek - Pavel Zahradník, *Žehušice. Zámek* (stavebně historický průzkum), strojopis 2005/8.

František Gabriel, *Děčín-zámek* (stavebně historický průzkum), strojopis 1996.

František Gabriel - Hana Slavíčková, *Děčín-zámek, jízdárna čp. 1354* (stavebně historický průzkum), strojopis 2000.

Mojmír Horyna, *Zámek Děčín. Dlouhá jízda* (stavebně historický průzkum), strojopis 1983.

Hušek - Novosadová - Podroužek, *Zámek Děčín. Jižní zahrady* (stavebně historický průzkum), strojopis 2005.

Jiří Kačer - Zdeněk Fučík, *Toskánský palác. Sochařská výzdoba fasády* (restaurátorská zpráva), strojopis 1997.

Kašička - Vilímková, *Hradčany čp. 182/IV* (stavebně historický průzkum), strojopis 1972.

Lancinger - Baštová, *Děčín. Hlavní zámecká budova* (stavebně historický průzkum), strojopis 1983.

Petr Macek - Pavel Zahradník, *Klášterec nad Ohří. Kostel Nejsvětější Trojice* (stavebně historický průzkum), strojopis 1993.

Zuzana Macurová, *Kapitoly z mecenátu Matouše Pertschera, představeného brněnského augustiniánského kláštera (1740-1777)* (diplomní práce), FFMU, Brno 2009.

Kateřina Nová, *Rodinný archiv Thun-Hohensteinů. Klášterec nad Ohří 1459-1816*, strojopis 2002.

Jakub Pátek, *Guidobald Thun, Karel Kréta a objednávka obrazů pro salcburský dóm*, nepublikovaný strojopis, nedatováno.

Milan Skřivánek, *Rodinný archiv Thunů. Choltice 1630-1945*, strojopis 1970.

Pavel Vlček - Olga Novosadová, *Klášterec nad Ohří. Zámek* (stavebně historický průzkum), strojopis 1998.

Petra Vokáčová, *Příběhy o hrdé pokoře. Aristokracie českých zemí a císařský dvůr v době vrcholného baroka* (dizertační práce), FF MU Brno 2007.

Martin Pavala, *Toskánský palác. Ideální rekonstrukce sálu*, strojopis 1997.

Václav Potůček - Bořivoj Rak, *Obnova a restaurování štukové a malířské nástěnné výzdoby v interiéru kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří* (restaurátorská zpráva), strojopis 2003.



**Literatura:**

Günther G. Bauer, *Barocke Zwergenkarikaturen 1622-1777, Barockberichte* 42/43, 2005, 729-736.

Tomáš Bílek, *Dějiny konfiskací v Čechách po roce 1618 I*, Praha 1882.

Tomáš Bílek, *Dějiny konfiskací v Čechách po roce 1618 II*, Praha 1883.

Alžběta Birnbaumová, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Čáslavském*, Praha 1929.

Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958.

Milan Buben, *Encyklopedie heraldiky. Světská a církevní titulatura a reálie*. Praha 1994.

Jan Bukovský, *Loretánské kaple v Čechách a na Moravě*, Praha 2000.

Ivana Čornejová - Jiří Kaše - Jiří Mikulec et al., *Velké dějiny země Koruny české. 1618-1683, svazek VIII*, Praha - Litomyšl 2008.

Jan. A Dus, *Příběhy apoštolů. Novozákonní Apokryfy II*, Praha 2003, s. 167.

Robert John Weston Evans, *Vznik habsburské monarchie 1550-1700*, Praha 2003.

Petr Fidler, Římský akademismus v Praze. Jean Baptiste Mathey, Domenico Martinelli inter - principes famosus a Carlo Fontana - clebrissimo architetto di Roma, in: Olga Fejtová (ed.). Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740, Praha 2004, s 273-293.

Franz Focke, *Aus dem ältesten Geschichts - Gebeite Deutsch - Böhmens. Eine geschichte Durchforschung des Elbe - und Eulau - Thales sammt Umgebung (an der Sächsischen Gränze) von frühester Zeit bis die Gegenwart I*, Warnsdorf 1879.

Amandus Friedenfels, *Gloriosus Sanktus Romedius: ex comitibus de Haur Andek, & Altae Guardiae dominis, vallis Annaniae in Tyroli apostolus, magnáš tahumaturgus, & anachoreta, quem similem fecit Dominus in gloria sanctorum, & beatificavit illum in gloria (Eccli. 45): nec non gloriola domus comitum de Thun, illo Aggaei prophetae condecorat vaticinio, magna erit gloria domus istius (Cap. 2)*, 1699.

Mojmír Horyna, Římský vliv v pražské sakrální architektuře 17. století a Jean Baptiste Mathey, in: Vilém Herold - Jaroslav Pánek (ed.), *Baroko v Itálii - baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem*. Praha 2003, s. 533-558.

Mojmír Horyna, Barokizace pasovského dómu. Luragovo dílo na rozhraní raného a vrcholného baroka a česká architektura kolem roku 1700, *Umění II*, 2004, s. 218-230.

Mojmír Horyna (ed.), *Toskánský palác v Praze. Historie a rekonstrukce stavby*. Praha 1999.

Mojmír Horyna - Jiří T. Kotalík - Petr Macek et al., *Toskánský palác v Praze. Historie a rekonstrukce stavby*, Praha 1999.

Božena Pacáková - Hošťálková - Jaroslav Petruš - Dušan Riedl, et al, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2004.

Erich Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien - München 1981.

Antonín Jirka, Jan Santini a Jean Baptiste Mathey. (Kapitola ze společné problematiky.), *Umění XXII*, 1974, s. 261-273.

Roswitha Juffinger, Baroque Comes for the Archbishops. Wolf Dittich von Raitenau, Johann Ernst Count Thun, and Their Ideals of „Modern Art“ and Architecture, in: Gary B. Cohen - Franz A. J. Szabo (ed.), *Embodiments of Power. Building Baroque Cities*, New York 2008, s. 43-52.

Rosawitha Juffinger - Christoph Brandhuber - Walter Schlege et al., *Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654-1668. Ein Bauherr für die Zukunft*, Salzburg 2008.

Regina Kaltenbrunner-Ulrich Nefzger, „So sumptuose als prächtig und herrliche Gebäu“. Zu Zeichnung und Stich „Johann Ernst Thun und seine Stiftungen“ von Johann Friedrich Pereth, *Barockberichte* 50, s. 327-333.

Viktor Karell, Die böhmischen Grafen von Thun als Fürstbischöfe von Passau, in: *Ostbairische Grenzmarken* 12, 1970, s. 76-80.

Stanislav Kasík, Heraldické památky v Děčíně, in: *Z minulosti Děčínska a Českolipska IV.*, Ústí nad Labem 1985, s. 357-396.

Tomáš Knoz, Althannové v sále předků - mezi legendou a skutečností, in: Bohumil Samek (ed.), *Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí*, Brno 2003, s. 7-24.

Anton Kropsbauer, *Das Glockenzeichen zur Dubel-Feier der 200jährigen Gründung der Dekanalkirche zum hl. Kreuze in Tetschen, 15. August 1891*, Tetschen 1891.

Jiří Kroupa, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006.

Martin Krumholz, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Böhmen, *Barockberichte* 50, 2008, s. 273-278.

Josef Křivka - Josef Hanzal - Miloslav Košťál et al., *Státní archiv v Litoměřicích. Průvodce po archivních fondech II*, Praha 1963.

Alois Kubíček, Thunovský palác na Hradčanech, *Umění IV.*, 1956.

Rudolf Langhammer, *Die Burgen des mittleren Egertales und die Stadt Klösterle*, Klösterle 1934.

Václav Ledvinka - Bohumír Mráz - Vít Vlnas, *Pražské paláce. Encyklopedický ilustrovaný přehled*, Praha 1995.

Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zurich 1992.

Hellmut Lorenz (ed.), *Geschichte der bildenden Künste in Österreich IV*, München - London - New York 1999.

Hellmut Lorenz, Praha a Vídeň. Srovnání dvou barokních „rezidenčních měst“, in: Olga Fejtová (ed.), *Barokní Praha-Barokní Čechie 1620-1740*, Praha 2004, s. 151-162.

Petr Macek, Zámek v Děčíně - dvojí barokní proměna panského sídla, *Průzkumy památek XVI*, 1/2009, s. 3-15.

Petr Macek - Pavel Zahradník, Toskánský palác-představy architekta a stavebníka v konfrontaci s daným prostředím, *Průzkumy památek* VI, 1999, č. 1, s. 21-39.

Karel B. Mádl, Bratři Brokofové, in: *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1920-21*, s. 41-47.

Martin Mádl - Jerzy J. Kunicki-Goldfinger, Eiland: Georg Gundelach and the Glassworks on the Děčín Estate of Count Maximilian Thun-Hohenstein, *Journal of Glass Studies* 48, 2006 s. 255-277.

Petr Mašek, *Modrá krev. Minulost a přítomnost 445 šlechtických rodů v českých zemích*, Praha 2003.

Petr Maťa, *Svět české aristokracie (1500-1700)*, Praha 2004.

Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009.

Leoš Mlčák, Nástěnné malby Johanna Stegera v zámecké kapli v Tovačově, *Vlastivědný věstník moravský* LIV, 2002, č. 3, s. 277-285.

Johann Joseph Morper, *Der prager Architekt Jean Baptiste Mathey (Matthaeus Burgundus). Studien zur Geschichte des prager Barock*, München-Callwey, 1927.

Johann Joseph Morper, *Schrifttum zum Fischer von Erlach - Jubiläum 1956*, Münster 1957, s. 49-51.

Věra Naňková, Fischer z Erlachu a Martinelli v Thunovské korespondenci, *Umění* 21, 1973, s. 541-542.

Věra Naňková, Na okraj dvou článků o barokní architektuře v Čechách, *Umění* XXIV, 1976, s. 119-147.

Věra Naňková, Čtyři generace sochařské rodiny Kitzingerů, Kulturní měsíčník Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 14, 1978, s. 27-28.

Věra Naňková, Fischer z Erlachu v Thunovské korespondenci, *Umění* XXXI, 1983, s. 334-339.

Věra Naňková, K typologii české sakrální architektury 17. století, *Umění* XXXIV, 1986, s. 138-143.

Věra Naňková, Architektura 17. století v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění I, Od počátku renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 249-278.

Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1967.

František Nechvíle, *Choltice. Městys a bývalé panství v Chrudimsku*, Praha 1871.

Věra Nejedlá, Příspěvek k dílu Jana Brokofa, *Umění* XII, 1964, s. 1-27.

Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974.

Wolf Oerter, Der Mani von Choltice, in: *Ars baculum vitae: sborník studií z dějin umění a kultury: k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Praha 1996, s. 127-132.

Josef Oswald, Fürstbischof Wenzeslaus Graf von Thun (1664-1673) und die Wiederaufbau des Domes und der Residenz zu Passau, in: *Ostbairische Grenzmarken*, 11, 1969, s. 15-19.

Pavel Panoch - František R. Václavík, Jan František Kryštof Talmberk. Skica k portrétu barokního preláta, in: Martin Elbel - Milan Togner (ed.) *Historická Olomouc XIII. Konec švédské okupace a poválečná obnova ve 2. polovině 17. století*, Olomouc 2002, s. 187-200.

Martin Pavlíček, Neznámé dílo Jeana Baptista Matheyho, *Zprávy památkové péče* LXVI, 2006, s. 505-506.

Antonín Podlaha, Plány a kresby chované v kanceláři Hradu Pražského. *Památky archeologické* 33, 1922-1923, s. 44-45.

Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, A-J, Praha 1977.

Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, K-O, Praha 1978.

Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3*, P-Š, Praha 1980.

Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, T-Ž, Praha 1982.

Emanuel Poche - Josef Janáček, *Prahou krok za krokem. Průvodce městem*, Praha 1963.

Oskar Pollak, *Johann und Ferdinand Maxmilian Brokoff. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Barockplastik*, Prag 1910.

Friedrich Polleroß, Pro Deo&Pro Populo. Die barocke Stadt als „Gedächtniskunstwerk“ am Beispiel von Wien und Salzburg, *Barockberichte* 18/19, 1998, s. 149-168.

Pavel Preiss, *Muros Dei, die Thunische Schlosskapelle des heiligen Romedius in Choltice, Der Schlern XLIV, 1970, s. 229-236.*

Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha-Litomyšl 2003, druhé rozšířené a přepracované vydání.*

Pavel Preiss, *Česká barokní kresba, Praha 2006.*

Pavel Preiss, *Pod Minerviným štítem. Kapitoly o rakouském umění ve století osvícenství a jeho vztahu ke Království českému, Praha 2007.*

Pavel Preiss, *Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách, Praha 2008.*

Pavel Preiss - Mojmír Horyna - Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy, Praha - Litomyšl 2000.*

Hans Ramisch, *Die Kirche zum hl. Kreuz in Tetschen/Elbe (Děčín nad Labem), ein Werk des Johann Bernhard Fischer von Erlach, Das Münster 49/2, 1996, s. 98-108 .*

Hans Ramisch, *Drei Fürstbischöfe aus dem Hause Thun-Hohenstein als Mäzene barocker Kunst: Guidobald, Erzbischof von Salzburg (1654-1668), Wenzeslaus, Bischof von Passau (1664-1674) und Johann Ernst Erzbischof von Salzburg (1687-1709), Barockberichte 31, 2001, s. 30-41.*

Oswald Reiche - Heinz Dopsch - Hans Spatzenegger, *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land II/1, Salzburg 1988.*



Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Alšova Jihočeská galerie 2001.

Jaroslav Schaller, *Beschreibung der Königlichen Haupt und Residenzstadt Prag II. Die Kleinseite*, Prag 1795.

Jaroslaus Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen V*, Prag - Wien 1787.

Jaroslaus Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen VI*, Prag - Wien 1787.

Jaroslaus Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen VII*, Prag - Wien 1787.

Jaroslaus Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen XI*, Prag - Wien 1787.

August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého I*, Praha 1993.

August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého XII*, Praha 1997.

August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého XIV*, Praha 1998.

Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976.

Skč [August Sedláček] heslo z Thunu a Hohensteina, in: *Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, 25. díl, T - Tzschirner, Praha 1906, s. 398.

Lubomír Slavíček, Johann Michael Rottmayr und Graf Maximilian Thun. Neue Erkenntnisse zur Provenienz der Gemälde Rottmayrs, *Opuscula Historiae Atrium*, F52, 2006, s. 23-42.

Lubomír Slavíček, Obrazová sbírka Thunů kolem roku 1700, *Umění* LIV, 2006, s. 357-366.

Lubomír Slavíček, *Sobě, přátelům a umění. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007.

Lubomír Slavíček, Der rechte Splendor der Einrichtung. Das Palais Graf Maximilian Thuns auf der Prager Kleinseite und seine Ausstattung zu Beginn des 18. Jahrhunderts. in: *Barock in Mitteleuropa. Werke - Phänomene - Analysen*. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 2007, s. 193-206.

Hana Slavíčková, *Zámek Děčín*, Děčín 1991.

Hana Slavíčková, *Děčínská zastavení. Historický průvodce městem*, Děčín 1997.

Hana Slavíčková, *Portrétní galerie Thun-Hohensteinů*, Děčín 1998.

Hana Slavíčková, Barokní jízdárna v Děčíně, *Děčínské vlastivědné zprávy* XI/1, 2001, s. 49-57.

Hana Slavíčková - Petr Joza, *Děčín*, Praha 2005.

Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 1. Leitmeritzer Kreis*, Prag 1833.

Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 5. Chrudimer Kreis*, Prag 1833.

Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 11. Časlauer Kreis*, Prag 1843.

Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen 14. Gaazer Kreis*, Prag 1846.

Oldřich Stefan, Příspěvky k dějinám české barokní architektury, Skupina římského směru, G. B. Matthaei, *Památky archeologické* 35, 1926-1927, s.26-32.

Christina Strunck (ed.), *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, München 2008.

František Šuman, Návrat zámeckých obrazů, *Děčínské vlastivědné zprávy* 19/1, 2009 s. 44-53.

Rostislav Švácha, Hlava pátá. 1620-1780, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země koruny české. Tématická řada Architektura*, Praha 2009, s. 389-521.

Milan Togner, *Antonín Martin Lublinský 1636-1690*, Olomouc 2004.

Libuše Urešová, Nové poznatky k činnosti stavitele Carla Luraga, in: *Umění věků: Sborník k 70. narozeninám profesora dr. Josefa Cibulky*, Praha 1956, s. 209-213.

Václav Vančura, František Preiss, *Umění* XLI 1993, s. 101-125.

Václav Vančura, Ottavio Mosto, *Umění* XLIII 1995, s. 338-353.

Pavel Vlček, *Encyklopedie českých zámků*, Praha 1999.

Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.

Pavel Vlček - Ester Havlová, *Praha 1610-1700*, Praha 1998.

Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost. 17. a 18. století*, Praha 2001.

Mauritius Vogt, *Das jetzlebende Königreich Böhmen*, Frankfurt - Leibzig 1712.

Peter Walter, Die Gründungen des Collegium Germanicum et Hungaricum in: *Jubiläumsausgabe zum 450jährigen Bestehen des Collegium Germanicum et Hungaricum*, 2002, s. 86-113.

Constantin Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich VL*, Wien 1882.

[http://www.trentinocultura.net/catalogo/cat\\_fondi\\_arch/progetto\\_Thun/progetto\\_Thun\\_h.asp](http://www.trentinocultura.net/catalogo/cat_fondi_arch/progetto_Thun/progetto_Thun_h.asp), vyhledáno 15.10.2009.

<http://www.muji.web.cz/www/jriehl/kronikaa.htm> , vyhledáno 10.12.2009.

<http://www.muji.web.cz/www/jriehl/kronikaa.htm> , vyhledáno 10.12.2009.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Guidobald\\_von\\_Thun](http://de.wikipedia.org/wiki/Guidobald_von_Thun), vyhledáno 15. 2. 2010

[http://de.wikipedia.org/wiki/Guidobald\\_von\\_Thun](http://de.wikipedia.org/wiki/Guidobald_von_Thun), vyhledáno 15. 2. 2010

[http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1057098&imageID=1567864&total=204&num=120&parent\\_id=1056965&word=&s=&notword=&d=&c=&f=&k=0&sScope=&sLevel=&sLabel=&lword=&lfield=&imgs=20&pos=133&snum=&e=w](http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1057098&imageID=1567864&total=204&num=120&parent_id=1056965&word=&s=&notword=&d=&c=&f=&k=0&sScope=&sLevel=&sLabel=&lword=&lfield=&imgs=20&pos=133&snum=&e=w), vyhledáno 3.3.2010

<http://www.choltice.cz/page.php?pageid=38>, vyhledáno 28. 3. 2010.

<http://www.choltice.cz/page.php?pageid=38>, vyhledáno 30. 3. 2010.

## 12. SUMMARY

In the second half of the 17th century there was a great boom of construction activities in the Czech lands, connected with the reconstruction needed after the 30-year war and with the thriving of the artistic patronism. At the conference on the phenomenon of Baroque period in Bohemia in September 2001, the Austrian historian Hellmut Lorenz pointed out the leading role of aristocracy in the support of arts, *especially in the crucial phase of the development towards the high baroque art between 1680-1700*. Noblemen either for a true love of art or for the need of self-presentation, summoned famous artists and so, along with the clergy, influenced the development of arts. The family of Thun, originally from Tyrol, were notable for their efforts. They came to Bohemia in the pulsing times after the Battle of White Mountain, and the times of political and social changes of the Habsburg lands and soon joined the elite noble families. The social engagement of this family provides a good example of life of aristocracy in the late 17th century.

This diploma thesis deals with the oldest family history, follows the gradual growth of family wealth and the stabilisation of their position in the church in their home Tyrol area in the period of the late Middle Ages. It also describes the circumstances of their entering Czech lands and stabilising their position there. The central three chapters follow the career and orders in the field of fine arts of the three brothers - Michal Osvald, Maxmilián and Romedius Konstantin, who presided the newly established Thun majorates (1671) - in Klášter, Děčín ach Choltice. All of the brothers contributed to the creation of valuable Baroque pieces of art, represented by architectonic complexes together with fine art and sculptural embellishments. In a few instances, the quality and originality exceeded the borders of the region.

These orders were often executed by famous authors, who were also employed by other members of the family. This connection demanded focus on another brother, Jan Arnošt, the Archbishop of Salzburg. The children of Jan Zikmund had been represented in Salzburg also two decades before - the Archbishop of Salzburg was Jan Arnošt's step brother Guidobald. Both brothers resumed the patron activities of their clergy predecessors and turned Salzburg into an important social, religious and cultural centre of the Czech part of Thun family. They cooperated with their brothers in Bohemia. Especially Jan Arnošt financed the enterprises of his brothers and he consecrated their ecclesial buildings. They all employed famous artists, such as Johann Bernhard Fischer of Erlach, Ottavio Mosto or Johann Michael Rottmayr.

This thesis summarizes the state of the art in this field, puts forward some less researched monuments and tries to broaden the scope of knowledge of the Czech branch of the family Thun Hohenstein in the second half of the 17th century. This diploma thesis analyses in detail the construction and art activities of Michal Osvald, Maxmilián and Romedius Konstantin Thun Hohenstein, who presided the newly established majorats in Klášter, Děčín and Choltice. Each person is dealt with in one chapter. This paper not only brings findings about realized works, but also concentrates on the relationship of the members of family to arts.

### 13. ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Zdeňka Krpálková
<b>Katedra:</b>	dějiny umění
<b>Vedoucí práce:</b>	Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2010

<b>Název práce:</b>	Kapitoly z uměleckého mecenátu Michala Osvalda, Maxmiliána a Romedia Konstantina Thun Hohenstein v druhé polovině 17. století
<b>Název v angličtině:</b>	Chapters from the Patronage Michal Oswald, Maxmilián and Romedius Konstantin Thun Hohenstein in second half 17th century
<b>Anotace práce:</b>	Diplomová práce podrobně analyzuje stavební a uměleckou činnost sourozenců Michala Osvalda, Maxmiliána a Romedia Konstantina Thun Hohensteina, kteří stáli v druhé polovině 17. století v čele nově zřízených majorátů: kláštereckého, děčínského a choltického. Každé z osobností je věnována jedna kapitola. Práce přináší nejen poznatky o realizovaných dílech, ale koncentruje svoji pozornost i na vztah rodových představitelů k umění.
<b>Klíčová slova:</b>	17. století, Thun Hohenstein, umění, mecenát, architektura
<b>Anotace v angličtině:</b>	This diploma thesis analyses in detail the construction and art activities of Michal Oswald, Mamilián and Romedius Konstantin Thun Hohenstein, who presided the newly established majorats in Klášter, Děčín and Choltice. Each person is dealt with in one chapter. This paper not only brings findings about realized works, but also concentrates on the relationship of the members of family to arts.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	17th century, Thun Hohenstein, art, patronage, architecture



<b>Přílohy vázané v práci:</b>	CD ROM
<b>Rozsah práce:</b>	170 stran
<b>Jazyk práce:</b>	čeština

## 14. TEXTOVÁ A OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Jan Zikmund Thun  
(1595-1646)  
1 Barbora z Thunu  
2 Anna Margareta z Wolkensteina-Trostburku  
3 Margaretha Anna z Oettingen-Baldern

1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3
Judita Anna *1. 8. 1614 †16.9. 1669	Guidobald *19.12. 1616 †1.6. 1668	Michal Oswald *13.10. 1631 †31.1.1694 1 Alžběta z Lodronu 2 Anna Cecilie z Thannhausenu	Johana Kateřina *5.9. 1635 †23.8. 1688	František Zikmund *1.9. 1639 †3.5. 1702	Klára Františka *13.2. 1642 †17.3. 1687 Arnošt Ferdinand ze Suysu	Rudolf Guidobald *13.7. 1644 †1697	Kryštof Šimon *17.11. 1615 †14.11. 1643 Anna Barbora z Trautmansdorfu	Václav *6.12. 1629 †6.1. 1673	Anna Magdaléna *16. 12. 1633 †31.1.1694 Jan Maxmilián z Herbersteinu	Maxmilián *19.8. 1638 †9.7.1701 1 Marie Františka z Lodronu 2 Marie Magdaléna z Liechtenštejna 3 Marie Adéla z Preysingu	Romedius Konstantin *2.3. 1641 †1.5. 1700 Barbora ze Salmu	Jan Arnošt *6.7. 1643 †20.4. 1709

**1/ Anonym, Pohled na malostranský palác (180/III),** 90. léta 17. století, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m, letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.

**2/ Johann Friedrich Pereth, Portrét knížecího arcibiskupa Jana Arnošta Thuna,** před rokem 1699, grafický list.

**3/ Ottavio Mosto, Flora,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.

**4/ Ottavio Mosto, Ceres,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.

**5/ Ottavio Mosto, Pomona,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.

**6/ Ottavio Mosto, Vesta,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.

**7/ Ottavio Mosto, Únos Persefony,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.

**8/ Ottavio Mosto, Zápas Hérakla s Antaiem,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.

**9/ Ottavio Mosto, Únos Heleny,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.

**10/ Ottavio Mosto, Aeneas zachraňuje Anchísa a Askania z hořící Tróje,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.

**11/ Anonym, Pohled na Klášterec nad Ohří se zámekem,** 90. léta 17. století, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m, letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.

**12/ Anonym, Letohrádek v zámeckém parku v Klášterci nad Ohří,** 90. léta 17. století, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m, letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.

**13/ Jan Brokof, alegorie Ameriky, 1685-1687, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**14/ Jan Brokof, alegorie Afriky, 1685-1687, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**15/ Jan Brokof, alegorie Asie, 1685-1687, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**16/ Jan Brokof, alegorie Evropy, 1685-1687, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**17/ Anonym, Obřezání v chrámu, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**18/ Anonym, Útěk do Egypta ve výklenkové kapli, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**19/ Anonym, Hledání dvanáctiletého Krista v chrámu ve výklenkové kapli, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**20/ Anonym, Zajetí Krista ve výklenkové kapli, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**21/ Anonym, Ukřižování, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**22/ Anonym, Snímání z kříže, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**23/ Anonym, Uložení do hrobu, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**24/ Carlo Lurago, kostel Nejsvětější Trojice, 1665-1670, Klášterec nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.**

- 25/ Carlo Lurago, průčelí kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří, 1665. Foto: Macek - Zahradník.**
- 26/ Carlo Lurago, dopis adresovaný Michalu Osvaldu Thunovi, 1665. Foto: Macek - Zahradník.**
- 27/ Carlo Lurago, podélný řez kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří, 1665. Foto: Macek - Zahradník.**
- 28/ Carlo Lurago, půdorys kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří, 1665. Foto: Macek - Zahradník.**
- 29/ Žehušice, zámek, dokončen 1679, klasicistně přestavěn v roce 1826. Foto: Černín Jaroslav.**
- 30/ Anonym, Pohled na zámek v Žehušicích, 90. léta 17. století, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m, letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.**
- 31/ Jean Baptiste Mathey, Toskánský palác (182/IV), 1685-1694, Praha Hradčanské náměstí, průčelí. Foto: Zdeňka Krpálková.**
- 32/ Ottavio Mosto, Archanděl Michael, okolo roku 1694, jihovýchodní nároží Toskánského paláce (182/IV), Praha Hradčanské náměstí. Foto: Zdeňka Krpálková.**
- 33/ Anonym, Pohled na Ledeč nad Sázavou, 90. léta 17. století, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.**
- 34/ Jean Baptiste Mathey?, zámecký letohrádek, 1689-1691, Ledeč nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.**
- 35/ J. Ziegler, Pohled na raně barokní děčínský areál od východu, 1711, grafický list.**
- 36/ Děčín, Dlouhá jízda, 1668-1683, pohled od východu. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**37/ Děčín, salla terrena, 1672, Růžová zahrada, pohled od východu. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**38/ Giuseppe Bragaglio, Triumfální vjezd boha Hélia na nebeskou klenbu, 1678, nástěnná malba, Děčín, salla terrena v Růžové zahradě. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**39/ Dílna Abrahama Kitzingera, Pallas Athéna, 80. léta 17. století, Růžová zahrada v Děčíně. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**40/ Děčín, gloriet, 80. léta 17. století, Růžová zahrada, pohled od východu. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**41/ Dílna Abrahama Kitzingera, Alegorie Léta, 80. léta 17. století, Růžová zahrada v Děčíně. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**42/ Děčín, kostel Povýšení svatého Kříže, 1687-1691, pohled od západu. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**43/ Děčín, kostel Povýšení svatého Kříže, 1687-1691, interiér. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**44/ Choltice, zámecká kaple sv. Romedia, 70. - 90. léta 17. století, pohled od západu. Foto: Zdeňka Krpálková.**

**45/ Choltice, zámecká kaple sv. Romedia, 70. - 90. léta 17. Století, interiér. Foto: Zdeňka Krpálková.**



1/ Anonym, **Pohled na malostranský palác (180/III)**, 90. léta 17. století, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m, letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.



2/ Johann Friedrich Pereth, Portrét knížecího arcibiskupa Jana Arnošta Thuna, před rokem 1699, grafický list.





3/ **Ottavio Mosto, Flora**, 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.



4/ **Ottavio Mosto, Ceres**, 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.



5/ **Ottavio Mosto, Pomona**, 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.



6/ **Ottavio Mosto, Vesta**, 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.



**7/ Ottavio Mosto, Únos Persefony,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.



**8/ Ottavio Mosto, Zápas Hérakla s Antaiem,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.



**9/ Ottavio Mosto, Únos Heleny,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.



**10/ Ottavio Mosto, Aeneas zachraňuje Anchísa a Askania z hořící Tróje,** 1690, mramor, zahrada zámku Mirabell v Salzburku. Foto: Zdeňka Krpálková.



11/ Anonym, **Pohled na Klášterec nad Ohří se zámek**, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.



12/ Anonym, **Letohrádek v zámeckém parku v Klášterci nad Ohří**, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m, letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.



**13/ Jan Brokof, alegorie Ameriky,**  
1685-1687, zámecký park v Klášterci  
nad Ohří.  
Foto: Zdeňka Krpálková.



**14/ Jan Brokof, alegorie Afriky,**  
1685-1687, zámecký park v Klášterci  
nad Ohří.  
Foto: Zdeňka Krpálková.



**15/ Jan Brokof, alegorie Asie** 1685-  
1687, zámecký park v Klášterci nad  
Ohří.  
Foto: Zdeňka Krpálková.



**16/ Jan Brokof, alegorie Evropy,**  
1685-1687, zámecký park v Klášterci  
nad Ohří.  
Foto: Zdeňka Krpálková.



17/ Anonym, **Obřezání v chrámu**, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.



18/ Anonym, **Útěk do Egypta**, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.



19/ Anonym, **Hledání dvanáctiletého Krista v chrámu**, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.



20/ Anonym, **Zajetí Krista**, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.



21/ Anonym, Ukřižování, 1692, reliéf ve výklenkové kapli, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.



22/ Anonym, Snímání z kříže, 1692, reliéf, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková



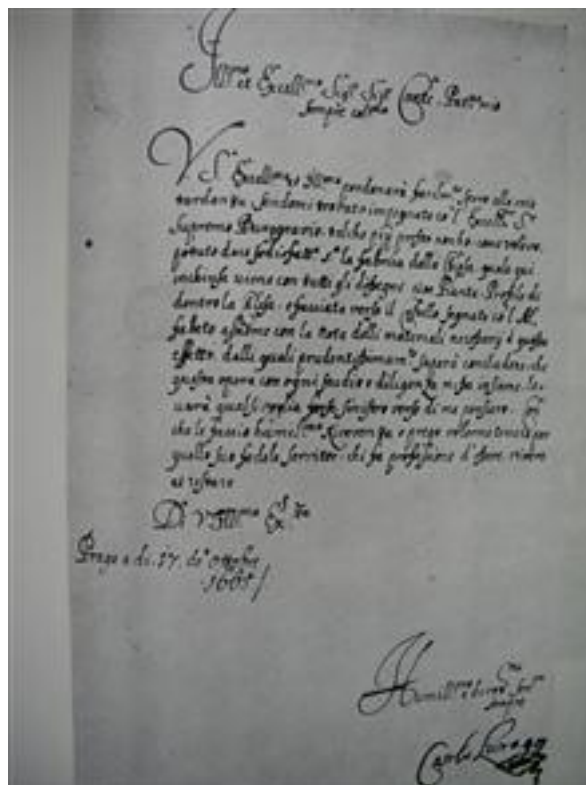
23/ Anonym, Uložení do hrobu, 1692, reliéf, zámecký park v Klášterci nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková



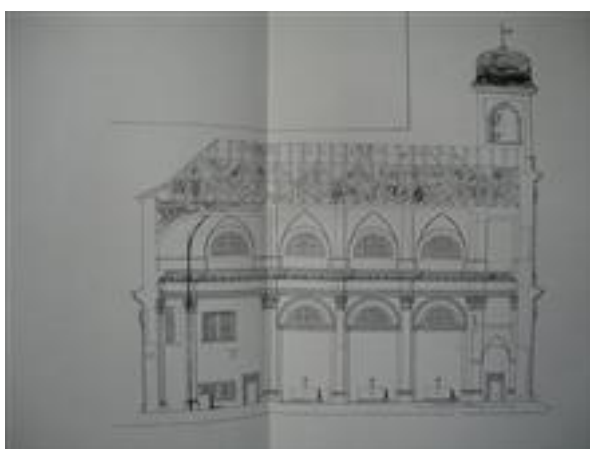
24/ Carlo Lurago, kostel Nejsvětější Trojice, 1665-1670, Klášterec nad Ohří. Foto: Zdeňka Krpálková.



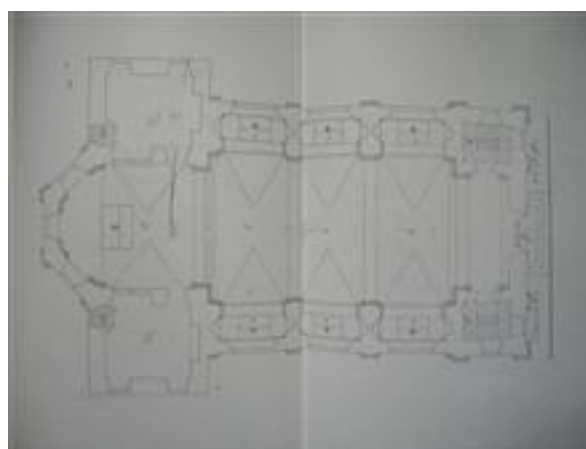
25/ Carlo Lurago, průčelí kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří, 1665. Foto: Macek - Zahradník.



26/ Carlo Lurago, dopis adresovaný Michalu Osvaldu Thunovi, 1665. Foto: Macek - Zahradník.



27/ Carlo Lurago, podélný řez kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří, 1665. Foto: Macek - Zahradník.



28/ Carlo Lurago, půdorys kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Ohří, 1665. Foto: Macek - Zahradník.





29/ **Žehušice, zámek**, dokončen 1679, klasicistně přestavěn v roce 1826. Foto: Černín Jaroslav.



30/ **Anonym, Pohled na zámek v Žehušicích**, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.



31/ **Jean Baptiste Mathey, Toskánský palác (182/IV), 1685-1694,**  
Praha Hradčanské náměstí, průčelí. Foto: Zdeňka Krpálková.



32/ **Ottavio Mosto, Archanděl Michael,**  
okolo roku 1694, jihovýchodní nároží  
Toskánského paláce (182/IV), Praha  
Hradčanské náměstí.  
Foto: Zdeňka Krpálková.



**33/ Anonym Pohled na Ledeč nad Sázavou**, nástěnná malba, 3,7 x 2,8 m letohrádek v Ledči nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.



**34/ Jean Baptiste Mathey?**, zámecký letohrádek, 1689-1691, Ledeč nad Sázavou. Foto: Zdeňka Krpálková.



35/ J. Ziegler, Pohled na raně barokní děčínský areál od východu, 1711, grafický list.



36/ Děčín, Dlouhá jízda, 1668-1683, pohled od východu. Foto: Zdeňka Krpálková.



37/ Děčín, salla terren, 1672, Růžová zahrada, pohled od východu. Foto: Zdeňka Krpálková.



38/ Giuseppe Bragaglio, Triumfální vjezd boha Héliá na nebeskou klenbu, 1678, nástěnná malba, Děčín, salla terrena v Růžové zahradě Foto: Zdeňka Krpálková.



39/ Dílna Abrahama Kitzingera, Pallas Athéna, 80. léta 17. století, Růžová zahrada v Děčíně. Foto: Zdeňka Krpálková.



**40/ Děčín, glorieta, 80. léta 17. století, Růžová zahrada, pohled od východu. Foto: Zdeňka Krpálková.**



**41/ Dílna Abrahama Kitzingera, Alegorie Léta, 80. léta 17. století, Růžová zahrada v Děčíně. Foto: Zdeňka Krpálková.**





42/ Děčín, kostel Povýšení svatého Kříže, 1687-1691, pohled od západu.  
Foto: Zdeňka Krpálková.



43/ Děčín, kostel Povýšení svatého Kříže, interiér, 1687-1691.  
Foto: Zdeňka Krpálková.



**44/ Choltice, zámecká kaple sv. Romedia,**  
70.-90. léta 17. století, pohled od  
západu. Foto: Zdeňka Krpálková.



**45/ Choltice, zámecká kaple sv. Romedia,**  
interiér, 70. - 90. léta 17.  
století. Foto: Zdeňka Krpálková.