

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

SOUČASNÁ NĚMECKÁ SKLOMALBA. MALÍŘI GERHARD RICHTER, NEO
RAUCH, MARKUS LÜPERTZ, SIGMAR POLKE A IMI KNOEBEL VYTVÁŘEJÍ
OKNA DO SAKRÁLNÍHO PROSTORU

DISERTAČNÍ PRÁCE

MARTINA ELGER MACHOVÁ

VEDOUCÍ PRÁCE: Prof. PhDr. PAVEL ŠTĚPÁNEK, Ph.D.

OLOMOUC 2014

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně za použití pramenů a literatury uvedených v Seznamu literatury v závěru práce.

V Kolíně nad Rýnem, 22. 8. 2014

.....

Poděkování bych na tomto místě chtěla vyslovit především vedoucímu mé práce, panu prof. Pavlu Štěpánkovi, za cenné podněty, připomínky a rady a také mému muži, Dietmaru Elgerovi, který mi byl v nelehkých dobách důležitou psychickou podporou.

Slova díky bych touto cestou chtěla vyjádřit rovněž umělcům Gerhardu Richterovi a Markusu Lüpertzovi, předsedovi Podpůrného spolku románských kostelů v Kolíně nad Rýnem, Helmutu Haumannovi, Siegfriedu Gohrovi, Miku Karstensovi, Magdaleně Claesges a Kerstin Kürster z Archivu Gerharda Richtera v Drážďanech, stejně jako mé rodině a blízkým.

Obsah

1. Úvod	6
1.1 Vymezení pojmu sklomalba, její historické pozadí a technická specifika.....	8
1.2 Přehled dosavadního stavu bádání.....	11
1.3 Recepce díla německých umělců v českém prostředí.....	33
2. Gerhard Richter	44
2.1 Dóm v Kolíně nad Rýnem.....	44
2.2 Sklomalebná výzdoba.....	47
2.3 Okno v jižním transeptu.....	51
2.4 Návrh Gerharda Richtera.....	54
2.5 Technické provedení Richterova návrhu.....	59
2.6 Význam kolínského projektu v díle Gerharda Richtera.....	62
2.6.1 Richterovy práce v kontextu veřejného a sakrálního prostoru.....	62
2.6.2 Rétorika barevných vzorníků.....	73
2.6.3 Náhoda v tvorbě Gerharda Richtera.....	81
3. Neo Rauch	91
3.1 Dóm sv. Petra a Pavla v Naumburku.....	91
3.2 Sklomalebná výzdoba.....	93
3.3 Kaple sv. Alžběty Durynské.....	96
3.4 Návrh Neo Raucha.....	98
3.5 Technické provedení Rauchova návrhu.....	101
3.6 Zařazení nových oken do kontextu Rauchovy tvorby.....	103
4. Markus Lüpertz	107
3.1 Kostel sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, jeho historie a dochovaná sklomalebná výzdoba.....	107
3.2 Návrh Markuse Lüpertze a jeho technické provedení.....	109
3.3 Zařazení nových oken do kontextu Lüpertzova díla.....	122
3.3.1 Lüpertzovy práce ve veřejném a sakrálním prostoru.....	122
3.3.2 Religiózní kořeny Lüpertzovy tvorby.....	132

4. Sigmar Polke	136
4.1 Katedrála Großmünster v Curychu, její historie a dochovaná sklomalebná výzdoba.....	136
4.2 Soutěž na nová okna.....	140
4.3 Vítězný návrh Sigmara Polkeho.....	143
4.4 Technické provedení Polkeho návrhu.....	152
4.5 Možné interpretace curyšských oken.....	154
4.6 Zařazení nových oken do kontextu Polkeho díla.....	161
4.6.1 Polkeho práce ve veřejném a sakrálním prostoru.....	161
4.6.2 „ <i>Nemůžeme se spoléhat na to, že se budou jednoho dne malovat dobré obrazy, musíme vzít sami věc do vlastních rukou.</i> “.....	164
5. Imi Knoebel	169
5.1 Katedrála Notre-Dame v Remeši.....	169
5.2 Sklomalebná výzdoba.....	172
5.3 Návrh Imiho Knoebela a jeho technické provedení.....	176
5.4 Zařazení oken do kontextu Knoebelovy tvorby.....	181
6. Shrnutí	187
7. Seznam použité literatury	196
8. Seznam obrazové přílohy	222
9. Obrazová příloha	233
10. Abstract / Abstrakt	276

Úvod

Téma předkládané disertační práce reaguje na aktuální fenomén prosazující se v posledním desetiletí na německé půdě, kterým je pronikání renomovaných umělců zvukných jmen do sakrálního prostoru, kde vytvářejí nová okna. Toto teritorium okupovali do této doby až na výjimky vyučení malíři-skláři, kteří v současnosti musejí uvolnit místo nováčkům v tomto oboru, upřednostňovanými zadavateli. Tuto výjimečnou situaci odstartovalo přidělení projektu na zasklení jižního transeptu kolínského dómu z roku 2005 (realizováno 2007) jednomu z nejrespektovanějších umělců současnosti, Gerhardu Richterovi (*1932). Ačkoli bychom do této problematiky mohli zahrnout i jiné německé malíře, např. Maxe Uhligu či Davida Schnella, soustředí se text na práce malířů téže generace a odchovanců prestižní akademie v Düsseldorfu Gerharda Richtera, Markuse Lüpertzeho (*1941), Sigmara Polkeho (1941–2010), Imiho Knoebela (*1940) a o generaci mladšího Neo Raucha (*1960), absolventa Vysoké školy grafiky a knižního umění v Lipsku, kteří patří k etablovaným umělcům nejen na německé, ale také mezinárodní výtvarné scéně a jejichž díla vznikla přibližně ve stejném časovém období.¹

Díla současných umělců ve významných středověkých katedrálách bezpochyby přispěla k nové vlně zájmu o toto médium, odsunuté v posledních desetiletích na okraj pozornosti odborného i veřejného publika. Zejména v posledních dvou letech narůstá geometrickou řadou počet článků v odborných periodikách, katalogů k výstavám, monografií a ambiciózních výstavních projektů věnovaných sklomalbě, které jsou podrobně rozebírány v kapitole zaměřující se na současný stav bádání o dané problematice.

Cílem práce je nejen detailní rozbor návrhů výše jmenovaných umělců s ohledem na dochovanou okenní výzdobu v kostelích a jejich technické provedení, ale také jejich zařazení do kontextu díla jednotlivých umělců. Za povšimnutí bude stát rovněž porovnání ikonografického zadání objednavatelů a reakce umělců či zodpovězení otázky, zda a do jaké míry umělci ve svých návrzích zohlednili dějiny kostela, případně

¹ K vitrajím Maxe Uhliga: Günter Kowa, *Prächtiger gekleidet als Salomon*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 6. 2013, s. 28 a Holger Brülls, *Max Uhlig in Merseburg und Magdeburg*, idem, *Glanzlichter. Gegenwartskunst Glasmalerei*, Petersberg 2014, s. 158-165. K novým oknům Davida Schnella v Lipsku a Naumburku: Holger Brülls, *Schnellschuss ins Glas. Kritische Notiz zur Glasmalerei der „Neuen Lepiziger Schule“*, *das münster*, 2/2012, s. 105-111 a idem, *David Schnell in Naumburg*, idem, *Glanzlichter. Gegenwartskunst Glasmalerei*, Petersberg 2014, s. 200-205.

jeho uměleckou výzdobu. Zajímavé bude mimo jiné také určit, do jaké míry se čistě figurální umělci Neo Rauch a Markus Lüpertz, nepředmětně vyjadřující se umělec Imi Knoebel a Gerhard Richter spolu se Sigmarem Polkem, jejichž tvorba osciluje mezi předmětností a abstrakcí, odklonili, respektive inspirovali ve svých návrzích svou dosavadní výtvarnou produkcí.

Stěžejní kapitolu představuje závěrečné shrnutí, kde se pokouším na základě nabytých poznatků o komparaci řešení, přístupu jednotlivých umělců nebo jejich postoje k víře. Současně se rovněž snažím vymezit pozitivní a negativní přínos tohoto fenoménu. Máme zde co dočinění s novým trendem, nebo je to pouze lokální a krátkodobý jev? Hraje náboženská příslušnost umělců u církevních zadavatelů vůbec ještě nějakou roli? A komu přináší tato nově nastalá situace prospěch: umělcům, či církvi, respektive potřebují dnes umělci církev, která byla hlavním objednavatelem uměleckých děl, nebo se situace obrátila a je nyní církev závislá na umělcích?

Církev se v posledních letech potýká s mnoha závažnými problémy, díky nimž ztrácí na důvěryhodnosti a oblibě u věřících, kteří se do jejích svatostánek nijak zvlášť nehrnou. Ohled na výběr umělců, jejichž jméno zaručuje předem kvalitu, tak může být snahou o moderní současnou image a otevřenost vůči aktuálním uměleckým trendům. Pokus o navázání dialogu mezi současným uměním a církví vychází z iniciativy papeže Jana Pavla II., který v otevřeném dopise umělcům z 4. dubna 1999 píše: „*Tímto dopisem se obracím na vás, umělce z celého světa, abych vám potvrdil moje uznání a přispěl k znovunavázání stále ještě užitečné spolupráce mezi uměním a církví. Z mé strany nabízím znovuoobjevení hloubky duchovní a religiózní dimenze, charakteristické v umění ve všech dobách v jejích nejušlechtlejších výrazových formách.*“² Na ni navázal o deset let později, v roce 2009, jeho nástupce v papežském úřadu, Benedikt XVI., který pozval v listopadu roku 2009 do Sixtinské kaple ve Vatikánu na dvě stě šedesát tři umělců z různých uměleckých oborů, malířství, sochařství, architektury, filmu, hudby, literatury a divadla.³ Tento nový postoj k současnému umění demonstroval Vatikán v

² Plné znění otevřeného dopisu papeže Jana Pavla II. umělcům z 4. dubna 1999 je k nalezení pod tímto internetovým odkazem: <http://www.farnoststrasnice.cz/doky/e-knihovna/jan-pavel-ii-umelcum.pdf>, vyhledáno 17. 8. 2014.

³ Papežovu promluvu k umělcům lze nalézt na tomto internetovém odkazu: http://de.radiovaticana.va/storico/2009/11/21/dokument:_ansprache_des_papstes_an_die_kuensler/ted-336228, vyhledáno 1. 10. 2013.

roce 2013 v rámci LV. bienále v Benátkách, kde poprvé prezentoval svůj vlastní pavilon.⁴

Materiály a prameny ke své práci jsem čerpala z ateliérů umělců Gerharda Richtera v Kolíně nad Rýnem a Markuse Lüpertze v Düsseldorfu. Významným a neopomenutelným zdrojem informací pro moje bádání představoval Richterův archiv v Drážďanech, založený v roce 2005, který shromažďuje umělcovu korespondenci, fotografie, důležité dokumenty a také veškerou literaturu vážící se k dílu tohoto neobyčejného umělce. Kromě umělecké knihovny při Ludwigově muzeu v Kolíně nad Rýnem (Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln), jsem pro své záměry rovněž využívala univerzitní knihovnu v Drážďanech (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek) a archiv institutu shromažďujícího německá periodika v Dortmundu (Institut für Zeitungsforschung). Cenným zdrojem informací byly rovněž osobní rozhovory vedené s umělci Gerhardem Richterem a Markusem Lüpertzem.

1.1 Vymezení pojmu sklomalba, její historické pozadí a technická specifika

Sklomalba patří mezi jeden z nejtradičnějších malířských oborů, známý již v Byzanci, který byl znamenitě rozvinut ve středověkých chrámech. I přes současné obohacení technických postupů a druhů skla se princip její výroby od středověku výrazně nezměnil a současný sklář by se bez problémů dokázal orientovat v dílně skláře středověkého. Mezi nejdůležitější změny ulehčující výrobu vitrají patří řezání skla „kolečkem“ či použití pece poháněné elektrickým proudem. Pod označením *vitraj* se skrývá klasické zhotovení oken z barevného skla s ornamentální nebo figurální výzdobou v barvách nebo grisailli (malba v šedém tónu napodobující reliéf), prováděná metodou mozaiky.⁵ Skleněné díly, různě zbarvené oxidy kovu, jsou pospojovány pomocí rozličně silných olověných profilů. Ty mají vedle konstrukční také estetickou funkci, neboť jsou nositeli lineární kompozice, tvořící hlavní kresbu zvenčí prosvětlovaného obrazu. Vnitřní kresba a stínování se provádí hnědočernou nadglazurovanou barvou, tzv. švarclotem rozšířeným v evropské oblasti, která podle tloušťky nánosu pokryje průsvitnou barvu daného podkladového skla nebo ji ztlumí, respektive jí dodá kontrastem ještě více světla, a která je při vysokých teplotách do skel vpalována.

⁴ Vatikánský pavilon reprezentoval na Benátském bienále český fotograf Josef Koudelka, americký malíř Lawrence Carroll a umělecká skupina z Milána Studio Azzurro. Více k vatikánskému pavilonu: Ute Diehl, Vatikán, *art. Das Kunstmagazin*, 6/2013, s. 54.

⁵ Heslo vitraje, in: *Lexikon malířství a grafiky*, Praha 2006, s. 636-637.

Sklomalba zdobila okna patrně již v karolinských dobách, jak dokládají fragmenty vitrají z 9. století dochované v benediktinském klášteře Lorsch.⁶ Nejstarší dochovaný vitrajový cyklus románských oken s dvaceti dvěma figurami proroků bychom našli v augsburském dómu z doby okolo roku 1100. Největší rozkvět zažila sklomalba v období gotického katedrálního stavitelství, tedy ve 12. a 13. století, a to v monumentální formě. Vedoucí postavení patřilo od 12. do 14. století Francii.⁷ V barevném světle procházejícím prosklenými stěnami středověkých chrámů, kde okenní výplně s barevnou výzdobou zaujímaly čím dál větší plochu, spatřovala středověká světelná mystika manifestaci samotného Boha: „*Skleněná okna v kostele jsou Boží spisy..., které zářivým světlem a pravým Sluncem, totiž Bohem, zalévají kostel a také srdce věřících a přítomné osvěcují.*“⁸ Okna s figurálními vyobrazeními měla navíc didaktickou funkci, zprostředkovávající středověkému, ve velké většině negramotnému obyvatelstvu biblické příběhy.

V období pozdní gotiky vystřídal Francii ve vedoucím postavení Německo. Zatímco středověk znal pouze červené, modré, fialové, zelené, hnědé a bílé sklo, které bylo opravdu bílé a nikoliv bezbarvé, existovalo na sklonku 15. století celé barevné spektrum.⁹ Tato změna měla za následek to, že se sklomalba vyrovnala deskové malbě, mozaiková technika i pruty se staly nadbytečnými (nebyly již součástí kompozice a sloužily pouze k upevnění) a byly proto redukovány na minimum. V baroku se sklomalba ocitla s rozvojem nástěnného malířství téměř na pokraji zániku a její technické základy byly pozapomenuty. K jejímu znovuoživení přispěl až v 19. století romantismus a historismus. Její základy byly přesto otřeseny natolik, že musela být takřka podruhé znovu objevena.¹⁰

⁶ Louis Grodecki, *Romanische Glasmalerei*, Stuttgart 1977, s. 45.

⁷ Ibidem. Nejstarší příklady vitrají ve Francii se nalézají v katedrále v Le Mans, datovatelné do let 1140/1145 a 1160/1170. Ze stejného časové období pochází také zasklení v chóru klášterního kostela v Saint-Denis (1140-1145). Dále okno v osově kapli s Ukřižováním Krista v katedrále v Poitiers (1165-1170), západní okno katedrály v Chartres (1150) a vitraje katedrály Châlons-sur-Marne (před 1147 a okolo 1155).

⁸ Eva Frodl-Kraft, *Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien - München 1970, s. 8. K významu světla ve středověkém sakrálním prostoru také: Günther Binding, *Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau*, Stuttgart 2003. Cisterciácký opat Bernhard z Clairvaux kritizoval nadšení mnichů při výzdobě klášterů a v roce 1132 proto zakázal v cisterciáckých klášterech barevné a figurální vitraje, odpoutávající pozornost od Boha. Povoleny byly vedle čistého zasklení pouze ornamentální grisaillové tabulky.

⁹ Jutta Dresch, Gottfried Heinersdorff und Johan Thorn Prikker. *Zwei Protagonisten der Glasmalerei der klassischen Moderne in Deutschland*, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Landesmuseum Karlsruhe 2011, s. 21-29, cit. s. 23.

¹⁰ Frodl-Kraft (pozn. 8), s. 12. Srov. Sebastian Strobl, *Die Techniken der Glasmalerei, Lichtblicke. Glasmalerei des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (kat. výst.), Deutsches Glasmalerei-Museum, Linnich 1997, s. 144-168.

Významnou kapitolu v historii moderní sklomalby se hráli ve Francii ve třicátých letech redaktori časopisu *L'Art Sacré*, založeného v roce 1935 Josephem Pichardem, dominikánští mniši Marie-Alain Couturier (1887–1954) a Pie-Raymond Régamey (1900–1996). Časopis se pod jejich vedením v letech 1936 až 1954 proměnil v oficiální orgán převratu uvnitř církevního umění.¹¹ Po druhé světové válce se pak nově profiloval, v reakci na Couturierův exil v Americe a jeho seznámení se s Chagallem, Légerem nebo Dalím a následnou změnu postoje vůči zprvu odmítanému abstraktnímu umění: „(...) *křesťanské umění má být v první řadě uměním a nemusí být proto nutně vytvářeno křesťanskými umělci.*“¹² Díky iniciativě obou dominikánů mohly být ve Francii realizovány odvážné církevní projekty, na kterých se podílela tehdejší francouzská umělecká elita. Za všechny na tomto místě můžeme jmenovat například výzdobu kostela v Assy (vysvěcen v roce 1950), Růžencovou kapli ve Vence nebo poutní kapli v Ronchamp, obě vysvěceny v roce 1955.

Nejfragilnější ze všech malířských odvětví sestává ze tří základních složek: skla jako nositele barvy, olova, spojovací a stabilitu zajišťující konstrukce a současně nositele lineární kompozice a konečně malby, modulátoru světla a nositele vyobrazení. Bližší pohled na klasickou techniku je důležitý již z toho důvodu, že většina německých malířů, jejichž vitrajemi se tato práce zabývá, se ve svých návrzích přiklonila právě k této tradiční středověké technice, kterou mnich Theophilus popsal ve svém spisu z 1. poloviny 12. století *De diversis artibus*.¹³

Na počátku každé realizace stojí umělcův návrh, barevná kresba často provedená akvarelem a tuší. Po přesné výměře okna se vytvoří karton, pracovní náčrt na zesíleném papíru v poměru 1:1, na který se návrh přenesou. Vedle hlavních linií, tvořících konturu olověných pásků, se na něj zanesou také stínování, řazení oděvů apod. Ve středověku bylo nejčastěji podkladem pracovního náčrtu místo dnes běžně užívaného papíru dřevo, které bylo pokaždé nově přetřeno. Prokreslením linií, tvořících síť z olověných pásků, na pauzovací papír vzniká tzv. olověný náčrt, pomocný prostředek při řezání skla a předloha pro spojení jednotlivých dílů olověnými profily.

¹¹ Karen Evers, Die Art Sacré-Bewegung in Frankreich. Zur Etablierung avantgardistischer Glasmalerei im sakralen Kontext, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Landesmuseum Karlsruhe 2011, s. 75-85, cit. s. 76. K tomuto tématu také: Sven Ochsenreither, *Kunst und Kirche am Ende der klassischen Moderne: Eine kunsthistorische Untersuchung am Beispiel der art sacré in Frankreich*, Frankfurt am Main 2004 a Anne-Marie Bonnet, Art Sacré. Die „Moderne“ in Frankreich und die religiöse Glaskunst bzw. Kirche und Moderne in Frankreich (1930-1960), in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.*, Köln 2012, s. 29-39.

¹² Ibidem, s. 77.

¹³ Informace převzaty od Evy Frodl-Kraft (pozn. 8) a Sebastiana Strobela (pozn. 10).

Ten se rozstříhá na jednotlivé díly, nikoliv pomocí běžných nůžek, ale nože se zdvojenou čepelí nebo nůžek s trojitou čepelí, nastavenými na požadovanou šířku, které při stříhání již zohledňují, respektive odebírají běžnou šířku 1,5 mm, kterou zaujímají olověné profily.

Sklo se dnes vyrábí ve formě tabulí, které mají zpravidla rozměr 90 x 60 cm. Nejrozšířenější je v současné době ručně foukané sklo vyráběné na antický způsob.¹⁴ Hlavním specifikem středověkého skla je rozdílná tloušťka variující v rámci jedné desky a jeho přirozené zakalení způsobené nečistotami, strukturami a bublinami vznikajícími při výrobním procesu, díky němuž sice světlo propouští, ale je neprůhledné. K řezání skleněných tabulí se používá od konce 19. století ocelové kolečko, kterým se vede tah podél šablony. Již v této fázi jsou vyřezané díly sestaveny na skleněné desce ve výslednou kompozici za účelem kontroly a případné korekce barev.

Vlastní umělecký krok představuje malba švarclotem, v principu emailové barvy sestávající ze sklářského prášku, jehož tavící teplota je nižší než u skla, na které je vpalován. Sklářský prášek bývá smíchán pomocí špachtle s vodou nebo arabskou gumou (výměšek africké akácie), usnadňující rychlé schnutí barvy. Prostřednictvím švarclotových vrstev jsou světlo a barvy v negativním smyslu manipulovány tak, že se jim ubírá na intenzitě. Pomalované skleněné díly jsou poté rozmístěny na železné desky a vzájemně odděleny práškovou křídou nebo sádrou, aby se neslepily, a posléze je barva vpalována na sklo v elektrické peci při teplotě minimálně 600 stupňů Celsia.

Poslední krok představuje spojení skleněných dílů pomocí ohebných olověných profilů ve tvaru písmene H. Jejich využití má historické, praktické i finanční důvody. Olovo je levná a dostupná látka, ze které lze bez problémů lehce zpracovatelné profily odlít. Ty se navíc dokážou přizpůsobit sebesložitější formě a jsou stabilní natolik, že odolávají tlaku větru a nekorodují. Profily lze rovněž slitinou z olova a zinku za poměrně nízké teploty pospájet elektrickou nebo plynovou pájkou v místech, kde se dotýkají, a to na obou stranách. K zesílení stability se prostory mezi sklem a profily na vnější straně zatmelují zpravidla lněným olejem. Zatmelená plocha je posypána dřevitou

¹⁴ Nejčastěji používaným materiálem v oblasti sklomalby je v nejnovější době ručně foukané sklo, pro které se rozšířil název pravé antické sklo. Jeho výhodou oproti jiným druhům skla je skutečnost, že existuje ve více než 5000 barvách. Označení pravé antické sklo se nevztahuje na stáří použitých skleněných desek, ale na proces jejich výroby, který je sklářům známý od 3. století. Sklář vyfouká pomocí sklářské píšťaly cylindrické formy, které jsou po obou stranách naříznuty, ještě v měkkém stavu rozvinuty a nakonec pomocí dřevěného bloku uhlazeny (Strobel, pozn. 10, s. 148-149).

moučkou, která absorbuje přebytečný tmel, a očištěna textilií. Po osazení na místo bývá okno v ostění zacementováno vápennou maltou.

1.2 Přehled dosavadního stavu bádání

Expanze malířů do sakrálního prostoru a jejich příspěvků k současné sklomalbě si jako první všímal Holger Brülls. V názvu své statě, kterou otiskl časopis *das münster*, poprvé uplatnil označení „Künstlerfenster“, které interpretuje jako „*práce na architekturu vázané sklomalby, které ale nejsou dílem řádných malířů-sklářů, ale do této oblasti importovaných cizích talentů.*“²⁹ Jeho článek pojednává o komplikovaném vztahu současné malby a sklomalby, nabírajícímu kritické rozměry, ke kterým přispívají mimo jiné zvučná jména z německé výtvarné scény, a na níž má podíl souhra čtyř faktorů, které dále ve svém textu detailně rozebírá.

Obliba a četnost přehlídek zabývajících se v posledních letech současnými trendy v oblasti sklomalby svědčí o aktuálnosti a znovunabytém zájmu o toto odvětví, které po druhé světové válce zažilo velký rozkvět, aby se posléze dostalo na okraj uměleckého i odborného zájmu. Průlomovou akcí v tomto ohledu představuje výstava z roku 2011 v Badisches Landesmuseum v Karlsruhe, která přinesla jeho dlouho očekávanou revizi a která mapovala vývoj tohoto tradičního malířského oboru v uplynulém století s důrazem na německou oblast.³⁰ Kvalitně zpracovaná doprovodná publikace k výstavě je rozdělena na textovou část, na níž navazuje katalog s vybranými příklady, kde bychom pod položkou číslo 81 až 83 našli hesla k dílům Markuse Lüpertze, Gerharda Richtera a Neo Raucha.³¹

Pomyslný štafetový kolík převzalo od Karlsruhe o rok později dánské Køst Museum of Art in Public sídlící v Køge, které soustředilo svůj zájem především na dánské umělce a

²⁹ Holger Brülls, Wozu „Künstlerfenster“? Über das prekäre Verhältnis von Malerei und Glasmalerei in der Gegenwart, *das münster*, 3/2007, s. 186-200. K malířům pronikajícím do sakrálního prostoru také Angelika Kindermann, Ein bisschen überwältigt, *art. Das Kunstmagazin*, 1/2008, s. 106. V českém prostředí o nových oknech zpravoval Petr Kováč, Slavní současní malíři vytvářejí vitráže pro katedrály (článek je dostupný na internetové adrese: <http://www.novinky.cz/kultura/130772-slavni-soucasni-maliri-vytvareji-vitraze-pro-katedraly.html>, vyhledáno 25. 3. 2014).

³⁰ *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Museum, Karlsruhe 2011. Výstava probíhala od 9. 7. do 9. 10. 2011. Výchozím impulsem celého projektu byla podle slov Harald Siebenmorgena, jednoho ze spoluautorů výstavy, náhlá a neočekávaná aktuálnost tohoto malířského odvětví.

³¹ H.Br. [Holger Brülls], kat. č. 81, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Museum Karlsruhe 2011, s. 223-225, K.E. [Karen Evers], kat. č. 82, ibidem, s. 225-226 a H.S. [Harald Siebenmorgen], kat. č. 83, ibidem, s. 226-227.

jejich díla v sakrálním prostoru.³² Mezinárodní pozice na výstavě hájil trojlístek německých výtvarníků Imi Knoebel, Sigmar Polke a Gerhard Richter.³³ Lene Bøgh Rønberg v katalogu k výstavě porovnává jejich díla a dochází k závěru, že shodně použili stejné postupy a náměty ze své tvorby, a tyto cizorodé motivy, představující myšlenky a zážitky ze sekundárního světa vně kostelních zdí, interpretují dramatické narativní příběhy z Bible novým, neočekávaným a expresivním způsobem.³⁴

Aspekty současné německé sklomalby tematizoval rovněž náročný výstavní projekt ve francouzském Chartres, který navázal na tradici z roku 1985.³⁵ Jeho kurátor, německý historik umění a konzervátor památkového úřadu v Halle Holger Brülls zvolil výběr exponátů tak, aby obsáhl co nejširší spektrum aktuálních uměleckých výrazových forem. Vůbec poprvé nabídla tato přehlídka konfrontaci „*noviců zvučných jmen*“ s „*rutinéry tohoto oboru*“.³⁶ Vynikající dvojjazyčná doprovodná publikace k výstavě čítá obsáhlé příspěvky k jednotlivým umělcům, jejichž díla jsou předmětem zkoumání této práce.³⁷

Zatím nejčerstvějším příspěvkem k současné německé sklomalbě je velkoryse pojatá přehlídka volně navazující na výstavu v Chartres, v rámci níž jsou k vidění práce více než třiceti pěti německých umělců zahrnujících jak zvučná jména starší generace, tak uznávaných malířů včetně Raucha, Polkeho, Richtera, Lüpertze a Knoebela, ale také výtvarníků mladší generace.³⁸ Její autoři Holger Brülls a Holger Kunde chtěli

³² *Give us today...When art goes to church* (kat. výst.), Køe Museum of Art in Public Spaces, Køge 2012. Výstava probíhala od 11. 10. 2012 do 24. 2. 2013, její další zastávkou bylo Museum of Religious Art v Lemnigu (9. 3. - 2. 7. 2013).

³³ ALM [Anna Louise Manly], Gerhard Richter, Window for the Cathedral in Cologne, Germany, 2007, *Give us today...When art goes to church* (kat. výst.), Køe Museum of Art in Public Spaces, Køge 2012, s. 28-33, JLW [Jeppe Lentz Wildt], Imi Knoebel, Stained-glass windows for the Notre-Dame de Reims, France, 2011, ibidem, s. 34-39 a JLW [Jeppe Lentz Wildt], Sigmar Polke, Stained-glass windows in Grossmünster, Zürich, 2009, ibidem, s. 40-47.

³⁴ LBR [Lene Bøgh Rønberg], The motifs and strategies of contemporary art in church, *Give us today...When art goes to church* (kat. výst.), Køe Museum of Art in Public Spaces, Køge 2012, s. 26.

³⁵ *L'art contemporain du vitrail en Allemagne / Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland* (kat. výst.), Centre international du vitrail, Chartres 2012. Výstava probíhala od 21. 6. 2012 do 30. 9. 2013. Již v roce 1985 (od 15. 6. do 30. 9. 1985) se na tomto místě konala výstava se stejným názvem (*L'art contemporain du vitrail en Allemagne* (kat. výst.), Centre international du vitrail, Chartres 1985, zkoumající trendy v soudobé německé sklomalbě.

³⁶ Holger Brülls, Einleitung, *L'art contemporain du vitrail en Allemagne / Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland* (kat. výst.), Centre international du vitrail, Chartres 2012, s. 10-16, cit. s. 16. Neo Rauch jako jediný odřekl účast na výstavě. Jeho práce je přesto v katalogu zhodnocena.

³⁷ Holger Brülls, Imi Knoebel, *L'art contemporain du vitrail en Allemagne / Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland* (kat. výst.), Centre international du vitrail, Chartres 2012, s. 82-88. Idem, Gerhard Richter, ibidem, s. 170-175. Idem, Markus Lüpertz, ibidem, s. 176-182. Idem, Neo Rauch, ibidem, s. 184-190. Idem, Sigmar Polke, ibidem, s. 200-208.

³⁸ Přehlídka nesoucí titul *Glanzlichter. Meisterwerke zeitgenössischer Glasmalerei im Naumburger Dom* je k vidění od 1. 6. do 2. 11. 2014 v prostorách naumburského dómu a na

reprezentativní výběr stovky děl připravit jinak než jako obvyklou muzeální prezentaci, a umístili proto exponáty čítající výsledné realizace, ale i zkušební tabulky a volné obrazy na skle přímo do středověkého sakrálního prostoru naumburského dómu.³⁹

Od momentu, kdy byl Gerhard Richter dómskou kapitulou oficiálně pověřen vytvořením návrhu na nové okno v jižním transeptu kolínského dómu, provázal celou akci velký mediální zájem, a to rovněž ze strany veřejnosti, která umělcův návrh přijala kladně.⁴⁰ Kontroverzní dílo na prominentním místě jedné z nejdůležitějších sakrálních památek na území Německa, které se pro zahraniční turisty stalo „*objektem identifikace s německým uměním a kulturou vůbec*“, plnilo od začátku stránky kulturních rubrik předních německých periodik.⁴¹ Jak upozornil Holger Brülls: „*Existuje v dějinách moderní sklomalby jen málo děl, o kterých bylo již v počátečním stádiu návrhu u širší veřejnosti tak prudce, kontroverzně, ale také hypoteticky a nevěcně diskutováno.*“⁴²

V *Süddeutsche Zeitung* píše Stephan Koldehoff, že již návrhy na nové okno nechávají tušit, že zde máme co dočinění s „*jedním z nejlepších sakrálních*

dalších čtyřech místech (klášterních kostelech v Schulpforte a Memleben, v dómě v Merseburku a mariánském kostele ve Freyburku). K výstavě vyšla doprovodná publikace od Holgera Brüllse (pozn. 1), jejíž pasáž nazvaná *Ins Blau. Versuch einer Situationsbeschreibung der Glasmalerei in der Kunst- und Architekturszene der Gegenwart* obsahuje, mimo jiné, stručnější ale kvalitní charakteristiku děl umělců, které blíže zkoumá také tato práce. Podnětem k výstavě byly realizace nových oken v dómech v Naumburku a Merseburku od Maxe Uhligé, Xenie Hausner nebo Thomase Kuzia a jiných dalších umělců na území Sasko-Anhaltska, kterým jsou věnovány speciální kapitoly v závěrečné části publikace. Recenzi k výstavě z pera Güntera Kowy nazvanou *Im Bann strahlenden Farblichts* otiskly *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2. 7. 2014, s. 15).

³⁹ Práce Lüpertzé, Knoebela, Raucha, Richtera a Polkeho byly prezentovány v hlavním výstavním prostoru naumburského dómu.

⁴⁰ Hubertus Butin, Anmerkungen zu Gerhard Richters Kölner Domfenster, in: *Colonia Romana XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.*, Köln 2012, s. 67-75, cit. s. 67. Podíl na tom měl bezpochyby fakt, že se jednomu z fotografů podařilo během osazení zkušebního vzorku v okně jižního transeptu kolínského dómu, který velikostí ani formátem neodpovídal výslednému řešení, udělat snímek, který následně uveřejnila média.

⁴¹ Petra Kipphoff, Zufall und Erleuchtung, *Neue Zürcher Zeitung*, 13. 9. 2007, s. 25.

⁴² Holger Brülls, Kirchenfenster als Impulsgeber für die Glasmalerei der Gegenwart: Erfahrung aus der Moderne, in: Wilhelm Derix (ed.), *Lüpertz. Richter. Schreiter. Große Glasmalereiprojekte in 2007 in Köln und Mainz*, Tanusstein-Wehen 2008, s. 12-55, cit. s. 42. Chronologicky řazený přehled článků týkajících se Richtera okna v kolínském dómu: Johanna di Blasi, 72 Farben statt moderner Märtyrer, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 29. 7. 2006, s. 28, Andreas Rossmann, Dom-Farben: Richters Entwurf für Köln, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. 7. 2006, s. 38, Ingeborg Ruthe, Ungläubiger Sympathisant, *Berliner Zeitung*, 22. 12. 2006, s. 26, Georg Imdahl, Der Zweifel und die Schönheit, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 9. 2. 2007, s. 3, Stephan Koldehoff, Siebzig verschiedene Farben können nicht irren, *Süddeutsche Zeitung*, 23. 8. 2007, s. 13, Klaus Honnēf, Mystik und Moderne, *Die Welt*, 25. 8. 2007, s. 23, Ingeborg Ruthe, Alle Farben dieser Welt, *Berliner Zeitung*, 25. 8. 2007, s. 8, Andreas Rossmann, Richters Lichter, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 26. 8. 2007, s. 22. V českém prostředí o novém okně informoval pouze Jan Skřivánek, Zrnící obrazovka v katedrále, *Art&Antiques*, 7/2007, s. 50.

uměleckých děl současnosti“.⁴³ *Die ZEIT* vyzdvihuje meditativní rozměr okna, když tvrdí, že ti, kteří se do okna ponoří, mají dojem „*jakoby se hrdá středověká loď na její dlouhé cestě dějinami dostala na místo, kde se vnější svět zjevuje jako chaos z pixelů.*“⁴⁴ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* jej přirovnává k „*ohromnému kaleidoskopu nabízejícímu všechny jen myslitelné nálady*“ a konstatují, že „*s tak přiznanou profánností se moderní umění po celé jedno století do kostela neodvážilo.*“⁴⁵ Michael Stürmer na stránkách *Die ZEIT* vyslovuje názor, že „*ačkoli nové okno zobrazuje náhodu a nikoli Boží prozřetelnost, nalézá se přesto v sakrálním prostoru na správném místě*“ a dále, „*že bez víry ve vyšší sílu nebo něco neuchopitelného by nemohlo existovat.*“⁴⁶ Georg Imdahl v *Kölner Stadt-Anzeiger* hodnotí Richterovo okno jako „*zářící mistrovské dílo*“, které od svého odhalení prokázalo, že je „*milníkem sakrálních oken*“.⁴⁷ Ingo Meller, rovněž v *Kölner Stadt-Anzeiger*, ho naopak považuje za „*mimořádné umělecké dílo činící z dómu místo zážitku přesvědčivého současného umění, které vyhovuje sakrálnímu požadavku zakázky.*“⁴⁸

Rovněž pozitivně je na Richterovo okno nahlíženo na druhé straně Atlantiku. Uznávaný historik umění a jeden z předních interpretátorů Richterova díla Benjamin Buchloh o okně v kolínském dómu píše: „*Měli bychom rozpoznat, že Richterův návrh uvádí velkolepé finále jeho celoživotního projektu spočívající v dočasném suspendování malby v multiplicitu dialektických vztahů: v tomto mocném gestu se umělec vrací k mateřským původům barvy v zasklení okna středověké evropské katedrály.*“⁴⁹

Kritické hlasy lze vypočítat na prstech jedné ruky. Mimo galeristy Waltera Schillinga, který návrh přirovnal k „*barevnému koktejlu*“ a čtverec uplatňující se v Richerově řešení chápe jako „*konec veškeré fantazie*“, dómskou kapitulou odmítnutého malíře Egberta Verbeeka, který se vyslovil v tom smyslu, že „*Richterovi se podařilo osvobodit dómskou kapitolu od »břemene« jejích témat a*

⁴³ Stefan Koldehoff, Das Quadrat ist ihm heilig, *Süddeutsche Zeitung*, 29./ 30. 7. 2006, s. 13.

⁴⁴ Luca di Blasi - Johanna di Blasi, Da ist alles drin, *Die ZEIT*, 23. 8. 2007, s. 46.

⁴⁵ Werner Spies, Ein Ozean aus Glas. Gerhard Richter-Fenster für den Kölner Dom, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. 8. 2007, s. Z1/Z2.

⁴⁶ Michael Stürmer, Wie sieht ein katholisches Fenster aus?, *Die Welt*, 1. 9. 2007, s. 29.

⁴⁷ Georg Imdahl, Die göttlichen Farbpixel, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 25./ 26. 8. 2007, s. 3.

⁴⁸ Ingo Meller, Das Fenster im Querhaus lässt einen Moment der Überzeitlichkeit spüren.

Künstler äußern sich über das Kölner Domfenster von Gerhard Richter, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 20. 12. 2007, s. 31.

⁴⁹ Benjamin Buchloh, The best of 2007. Gerhard Richter. Cologne Cathedral, *Artforum*, 2007, No. 12, s. 306-309, 376, cit. s. 308. O oknu v kolínské katedrále informoval v zámoří rovněž Peter Schjeldahl, Many-colored Glass, *The New Yorker*, 12. 5. 2008, s. 124-126.

obrazů“, malíře Markuse Lüpertze, který naopak vyjádřil své obavy v souvislosti s použitou technikou silikonového gelu, a konečně amerického umělce Josepha Marioniho, podle nějž má nové okno pro kolínskou katedrálu „*nevhodnou barevnost a světlo*“, kteří se k odmítnutí nového okna postavili veřejně, se do role největšího odpůrce Richterova díla svými nevhodně formulovanými prohlášeními pasoval sám kolínský arcibiskup, kardinál Joachim Meisner.⁵⁰ Kardinál na adresu nového okna uvedl, že „*by se spíše hodilo do mešity či modlitebny jiné, než katolické církve*“, a dále, že: „*Když už máme mít nové okno, tak by mělo také zřetelně odrážet naši víru. A ne jen tak nějakou.*“⁵¹

Meisner není, laicky řečeno, pánem ve svém domě. Dómský probošt a patnáct kapitulárních děkanů disponují autonomním právem v otázkách církevního provozu a výzdoby v metropolitním chrámu.⁵² I přes kardinálovu nevoli nakonec kapitula prosadila Richterovo abstraktní řešení. Meisner, který si v jižním transeptu přál figurální vyobrazení novodobých mučedníků, se demonstrativně nezúčastnil ani slavnostní mše spojené s vysvěcením nového okna, a původně dokonce zamýšlel přemístit v dómu biskupský stolec, aby se na Richterovo dílo nemusel dívat.⁵³

Meisnerova slova spustila debatu o významu a autonomii nepředmětného umění v sakrálním prostoru, kterou ale, aniž by se mohla rozvinout, utnul kardinál sám. Kolínský arcibiskup nevyčkal, až se utiší mediální bouře, kterou rozpoutal, ale o měsíc později přilil znovu vody do ohně, když se 14. září 2007 v rámci vysvěcení budovy nového diecézního muzea Kolumba od architekta Petera Zumthora nechal slyšet, že „*smyslem umění je vysledovat ve světě tvůrčí myšlenky Boží a dát jim znovu tvar*“ a že „*každá kultura, která se nevěnuje božskému uctívání, je zvrhlá.*“⁵⁴ Za volbu přídavného jména „zvrhlý“ si kardinál vysloužil všeobecné

⁵⁰ EB, *Quadrat ist Ende der Fantasie, Kölnische Rundschau*, 8. 8. 2006, s. 17, Egbert Verbeek, *Märtyrer fallen gelassen, Süddeutsche Zeitung*, 12. 8. 2006, s. 37, dpa, Meisner kann hoffen: Fenster hält nicht ewig, *Aachener Nachrichten*, 18. 12. 2007, s. 5 a Joseph Marioni, Nur ein weltliches Fest. Künstler schreiben über das Kölner Domfenster von Gerhard Richter, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 29. 12. 2007, s. 31.

⁵¹ Meisnerův citát přejet od Wolfganga Ullricha, Religion gegen Künstlerreligion. Zum Kölner Domfensterstreit, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 2, 62. Jahrgang, Februar 2008, s. 93-102, s. 94.

⁵² Butin (pozn. 40), s. 68.

⁵³ Für die Diplomatie ungeeignet (Rozhovor Joachima Frankeho s Joachimem Meisnerem), *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15. 12. 2007, s. 3.

⁵⁴ Butin (pozn. 40), s. 68. K tomuto tématu také: Georg Imdahl, Spalten statt versöhnen, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15. 9. 2007, s. 28 a Rainer Haubrich, Kardinal Meisner beschädigt sein eigenes Projekt: Das meisterhafte Museum für die Kunstsammlung des Erzbistums in Köln, *Die Welt*, 17. 9. 2007, s. 25.

opovrzení a zdiskreditoval se natolik, že jeho názory – i na nové okno v kolínském dómu – už nikdo nebral vážně.⁵⁵

Umělec sám tušil, že Meisnerovi se jeho návrh nebude líbit a v *Kölner Stadt-Anzeiger* uvedl, že „to může být jediný [kardinál], kterému dojde, že to okno opravdu není katolické.“⁵⁶ Proti kardinálově výroku umělec namítl, že „islám není jeho kultura“ a že je pevně přesvědčen o tom, že „(...) máme minulost, která nás ovlivňuje a je jedno, jestli jsem teď katolík či nikoliv. Křesťanství také vytvořilo ateisty.“⁵⁷

Se svým názorem zůstal kolínský arcibiskup široko daleko jediný, a to i mezi jinými církevními představiteli.⁵⁸ Proti Meisnerovým slovům narážejícím na islámskou tradici zakazující božské vyobrazení, argumentovala výtvarná kritika okolností, že okna v chórových kaplích kolínského dómu nesla původně také abstraktní tabulky, a kardinálova kritika se proto jeví jako bezpředmětná.⁵⁹ Kromě obsahu Meisnerova výroku se kritika rovněž pozastavila nad způsobem a formou, jakými se o novém okně vyjadřoval, nedůstojnými postavení umělce, jeho díla ani místa, pro něž je vytvořil.⁶⁰

V souvislosti s kardinálovým „útokem na Richterovo dílo, na Richterovo životní dílo“ zarážela Wenera Spiese ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* „ostrost, s jakou kardinál okno odsoudil, způsob, jakým jej přátelsky nabízí jiné konfesi(...)“, a jeho ataky „odhalují pokračování výhrad proti experimentu, který předmětné církevní umění na zakázku nemůže považovat za neomylný umělecký výraz.“⁶¹

⁵⁵ Ullrich (pozn. 51), s. 93.

⁵⁶ Georg Imdahl, „Meisner irrt sich ein bisschen“, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1. 9. 2007, s. 27.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Dómský probošt Norbert Feldhoff o Richterově okně prohlásil, že „animuje, naplňuje, podněcuje k meditaci a vytváří zvláštní atmosféru otevírající se víře“, Ullrich (pozn. 51, s. 99). Podle cášského biskupa Heinricha Mussingshoffa jsou rovněž nefigurální okna pro katedrálu vhodná (Wie „katholisch“ muss Kunst sein? *Paulinus*, 9. 9. 2007, Ausgabe 36, s. 1). Katolický kněz, vysokoškolský profesor a dlouholetý vedoucí kolínského Kunststation Sankt Peter Friedhelm Mennekes napsal, že nové okno „ve své ohromné osobitosti a síle sedí jistě a suveréně na svém místě“ a že „zůstane navždy cizím prvkem, který ale dóm snese“, Friedhelm Mennekes: Der Dom verträgt den Fremdkörper, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 29. 1. 2008, s. 21. Původní nezkrácená verze textu je k nalezení zde: Friedhelm Mennekes, Lichtblicke in Köln. Gerhard Richters Domfenster und das Kunstmuseum Kolumba, *Stimmen der Zeit*, Januar 2008, s. 48-64.

⁵⁹ Andreas Rossmann, Bildlos geistig, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 8. 2007, s. 35, Andreas Rossmann, Es leuchtet doch, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31. 8. 2007, s. 33, ksta, Corpus Vitrearum: Meisners Kritik nicht stichhaltig, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1. 9. 2007, s. 27 a Butin (pozn. 40), s. 73.

⁶⁰ Rossmann, Es leuchtet doch (pozn. 59), s. 33.

⁶¹ Werner Spies, Der Kardinal züchtigt den Maler. Bannstrahl gegen Gerhard Richters Domfenster, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. 9. 2007, s. 35.

Na otázku oprávněnosti abstraktního řešení v sakrálním prostoru reagoval Georg Imdahl v *Kölner Stadt-Anzeiger*, když podle něj Richter „s autonomním formálním jazykem 20. století, mřížkou, propojil obsahy víry v Boha.“⁶² A konečně uznávaný německý historik umění Hans Belting si obecně položil otázku: „Žijeme v době závislé na obrazech. Musíme tedy pořád vidět obrazy?“⁶³ Wolfgang Ullrich ve svém příspěvku *Víra proti víře umělců* dospěl k závěru, že „samo o sobě významově otevřené okno uprostřed jasně formovaného církevního prostoru není možné vnímat libovolně, ale přeci jen vstupuje do služeb víry.“⁶⁴

Paralelně s vysvěcením Richterova okna přichystalo kolínské Ludwigovo Muzeum přehlídku, na které se prezentovaly jednak nerealizované návrhy, a jednak nová práce *4900 barev (4900 Farben)* z roku 2007, profánní pandán k dómskému oknu.⁶⁵ Kvalitně připravený doprovodný katalog k výstavě obsahuje příspěvky tehdejší dómské stavitelky Barbary Schock-Werner, osvětlující genezi celého projektu, Hubertuse Butina, který se ve svém textu pokusil jako první o umělecko-historický rozbor nového okna, a Birgit Pelzer, sledující princip náhody v Richterově tvorbě.⁶⁶

Barbara Schock-Werner uveřejnila v roce 2007 rozsáhlou stat' rozvíjející její text z výstavního katalogu.⁶⁷ Její příspěvek je z hlediska rekonstrukce celého projektu a pochopení volby dómské kapituly v přehledu dosavadního stavu bádání neopomenutelný. Barbara Schock-Werner mimo jiné rozebírá na vybraných

⁶² Georg Imdahl, Kultur ist auch an die Sprache gekoppelt, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 20. 9. 2007, s. 28. Americká teoretička umění Rosalind Kraus označuje mřížku za emblém moderního umění, neboť se objevuje až v umění 20. století, v evropském malířství 19. století bychom ji nenalezli. Hubertus Butin, Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder, in: Hubertus Butin - Stephan Gronert (edd.), *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004* (Catalogue Raisonné), Ostfildern-Ruit 2004, s. 9-83, cit. s. 30.

⁶³ Článek je dostupný na této internetové adrese: www.katholische-kirche.de/2315_22240.htm, vyhledáno 11. 9. 2007.

⁶⁴ Ullrich (pozn. 51), s. 99. Autor mimo jiné připomíná jiný podobný případ z let 1808-1809, tzv. Ramdohrův spor o *Děčínský oltář* od Caspara Davida Friedricha. K tomuto tématu také Carla Schulz-Hoffmann, Was verbindet den Tetschener Altar, die Brooklyn Crucifixion und das Südquerhausfenster des Kölner Doms? in: Günther Schauerte - Moritz Wullen (edd.), *Denken in Bildern. 31 Positionen zu Kunst, Museum und Wissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2008, s. 194-203.

⁶⁵ Rossmann, Bildlos geistig (pozn. 59), s. 35.

⁶⁶ Barbara Schock-Werner, Das neue Fenster als Teil der historischen Domverglasung. Zur Genese eines Entwurfs, *Gerhard Richter - Zufall. 4900 Farben und Entwürfe zum Kölner Domfenster* (kat. výst), Museum Ludwig, Köln 2007, s. 21-31, Hubertus Butin, Gerhard Richters Kölner Domfenster, ibidem, s. 45-53 a Birgit Pelzer, Der Zufall als Partner. Gerhard Richters Farbfelder 2007, ibidem, s. 67-86. Výstava v Ludwigově muzeu probíhala od 25. 8. 2007 do 6. 1. 2008.

⁶⁷ Barbara Schock-Werner, Das Südquerhausfenster des Kölner Domes. Zur Genese eines Entwurfs, in: *Kölner Domblatt* 72, 2007, s. 349-378.

příkladech dochovanou okenní sklomalbu v dómu, odůvodňuje odmítnutí figurálního řešení a věnuje se rovněž technickému provedení návrhu.

Richterův archiv v Drážďanech disponuje zkušebním výtiskem monografie *Gerhard Richter: Okno v jižním transeptu*, 2007, která ale doposud nebyla – pro umělcův nesouhlas – publikována.⁶⁸ Z pohledu kolínského okna je zajímavá proto, že jedním z jejích autorů je Mike Karstens, který pro Richtera nechal vytvořit speciální počítačový program určující podle náhodnosti pořadí barevných čtverců v okně kolínského dómu.

Holger Brülls ve svém textu z roku 2008, porovnávajícím ve stejné době realizované projekty Markuse Lüpertze, Johannese Schreitera a Gerharda Richtera, uštědřil posledně jmenovanému v rozporu k jinak obecně kladným reakcím na jeho práci pořádnou dávku konstruktivní kritiky pramenící ze znalosti a dobré orientace na poli současné a moderní sklomalby.⁶⁹ Brülls Richterovo řešení charakterizuje jako „*děsivě jednoduché, ba dokonce ubohé*“, za „*práci bez nápadu*“.⁷⁰ Umělec podle něj zklamal očekávání proto, že „*právě v tomto okně nerozvinul repertoár svých malířských možností a nedodal žádný mistrovský kousek*“.⁷¹

Druhé rozšířené vydání monografie *Gerhard Richter, malíř* z roku 2008 z pera umělcova biografa a vedoucího Richterova archivu v Drážďanech Dietmara Elgera zahrnuje kapitolu zabývající se oknem v kolínském dómu, které autor hodnotí jako „*typickou a vynikající umělcovu práci, vrchol v jeho tvorbě, kterému Gerhard Richter v numerovaném přehledu svého díla přiřadil významné číslo 900*“.⁷²

Na stránkách časopisu specializujícího se na sakrální tvorbu, *Kunst und Kirche* z roku 2008, se Richterovo okno stalo předmětem zájmu dvou autorů. Filozoficky orientovaný příspěvek Philippa Stoellgera zkoumá nové okno v kontextu termínů francouzské filozofky Marie-José Mondzain – inkorporace či stabilizování a jeho přímého protikladu inkarnace, neboli labilizování.⁷³ Podle mínění autora

⁶⁸ Mike Karstens - Klaus Hagemeister - Marc Guddorp, *Gerhard Richter. Südquerhausfenster, 2007* (nepublikovaná monografie, přístupná v Archivu Gerharda Richtera v Drážďanech).

⁶⁹ Brülls, Kirchenfenster als Impulsgeber (pozn. 42).

⁷⁰ Ibidem, s. 45.

⁷¹ Ibidem, s. 48.

⁷² Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2008, s. 391.

⁷³ Philipp Stoellger, Ikonische Energie. Das Bild als Medium des Begehrens?, *Kunst und Kirche*, 1/2008, s. 24-27. Inkorporované (přičleněné, vtělené) obrazy jsou normalizovány nebo-li intergrovány, pokud jsou použity jako prostředek instituce sloužící vyššímu účelu. Potom jsou

druhého článku, Johannes Rauchenbergera, komparujícího ve své stati nové práce v sakrálním prostoru – od Neo Raucha v Naumburku, Flory Neuwirth v rakouském Gnasu a Gerharda Richtera v kolínském dómu – je dílo posledně jmenovaného vydařenější, neboť: „*Momentálně nemáme na víc – než si ukázat rozpixelování naší minulosti, než podporovat právě v našich řadách destrukci mylných a vyčpělých vyprávění, než zachytit rezonanci barev.*“⁷⁴

V ročence Podpůrného spolku románských kostelů v Kolíně (Förderverein Romanische Kirchen Köln) vydané v roce 2012, jsou řazeny texty autorů, kteří je přednesli v rámci kolokvia věnovaného moderní a současné sklomalbě, konaného u příležitosti 70. narozenin předsedy spolku Helmuta Haumanna. Richterovým kolínským oknem se ve sborníku zabývá Hubertus Butin, jenž se pokouší nalézt odpovědi na formálně-estetické a symbolické významy okna a na neposledním místě je řadí do kontextu umělcovy produkce a zbylé okenní výzdoby v kostele.⁷⁵

Holger Brülls v remešském výstavním katalogu z roku 2012 o něco slevil z ostrosti svých dřívějších tvrzení, když o okně v jižním transeptu kolínského dómu napsal, že nejen perfektně zapadá do (novo)gotického prostoru dómu a svou barevností odpovídá estetickým očekáváním širšího publika, ale že díky němu světelné poměry v kostele ztratily na své dramatickosti.⁷⁶

Nejnověji na okno v kolínském dómu zaměřila pozornost Claudia Pohl, která kriticky tematizuje aspekty zadání a výsledného řešení. V závěru líčí bezprostřední dojmy, které na ni při návštěvě dómu nové okno udělalo: „*Díky opakování a zrcadlení rozeznatelným teprve při bližším pohledu, je meditativní ponoření se do okna permanentně iritováno (...) Barevná chladnost vede k iritaci a zdá se, že zůstala dlužna médiu skla (...) Barevnost nebývá obvykle asociována s chladností studené barvy, ale naopak se ztechnizovanými plochami a mediálními obrazy.*“⁷⁷

V zatím své poslední, nejaktuálnější publikaci z roku 2014, zabývající se současnou německou sklomalbou, charakterizoval Holger Brülls Richterovo okno

také zdomestikovány, zpoddajněny a zneužity. V inkarnaci se naopak projevuje svoboda myšlenky, fikce a touha.

⁷⁴ Johannes Rauchenberger, Was Auftraggeber wollen können sollen, *Kunst und Kirche*, 1/2008, s. 51-54.

⁷⁵ Butin (pozn. 40).

⁷⁶ Brülls, Gerhard Richter (pozn. 37), s. 172.

⁷⁷ Claudia Pohl, Gerhard Richters Fenster im Kölner Dom, in: Regine Heß - Martin Papenbrock - Norbert Schneider (edd.), *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica Gesellschaft*, Band 14, 2012, s. 43-54, cit. s. 51.

jako „*vrchol moderní tradiční řady rastrových obrazů, které jsou založeny na sériovém opakování čtverců*“ a jeho popularita podle jeho mínění tkví v tom, že vychází ze středověkého principu musivní techniky a svou barevností naplňuje očekávání spojené s oknem v sakrálním prostoru jako nádhernou světelnou a barevnou mozaikou.⁷⁸

První kroky badatele zabývajícího se v roce 2007 slavnostně odhalenými okny od Neo Raucha v naumburském dómu usnadnila do jisté míry o rok později vydaná brožovaná publikace nazvaná *Alžbětina kaple v naumburském dómu s vitrajemi vytvořenými Neo Rauchem*.⁷⁹ Třebaže ji nelze považovat za vážný umělecko-historický pokus o zmapování daného tématu, k prvotnímu seznámení s touto problematikou postačuje. Kniha je rozdělena do třech tematických okruhů, z nichž je z pohledu Rauchových oken stěžejní prostřední pasáž obsahující text z pera Haralda Kundeho.⁸⁰

Za přínosný a důležitý zdroj informací lze označit vybrané novinové články, z nichž se svou úrovní a rozsahem vymezují především tři.⁸¹ Mezi ně se řadí příspěvek Hanno Rauterberga, který k oknům zaujímá kritický postoj. Podle něj působí scény na oknech v Naumburku bezživotně a vypadají jako ilustrace, na nichž Alžbětin osud působí jako komiksová šifra, jako pohádka z dávných časů.⁸² Druhým článkem, který si na tomto místě zaslouží pozornost, je text Petera Richtera, který v souvislosti s novými okny v Alžbětině kapli vyzdvihuje Rauchovu odvahu za riziko, které malíř na zenitu své slávy podstupuje, a

⁷⁸ Brülls, Glanzlichter (pozn. 1), s. 37 a 39.

⁷⁹ Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.), *Die Elisabethkapelle im Naumburger Dom. Mit den von Neo Rauch gestalteten Glasfenstern*, Petersberg 2008.

⁸⁰ Harald Kunde, Anima trifft Caritas. Neo Rauch und die Glasfenster der Elisabethkapelle im Dom zu Naumburg, in: Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.), *Die Elisabethkapelle im Naumburger Dom. Mit den von Neo Rauch gestalteten Glasfenstern*, Petersberg 2008, s. 49-55.

⁸¹ Chronologicky řazený výčet v přehledu dosavadního bádání dosud neuvedených příspěvků vztahujících se k Rauchovým oknům: Uta Baier, Die Heilige Elisabeth mit Hemdbluse, *Berliner Morgenpost*, 14. 12. 2007, s. 23, idem, Dem Höchsten zu Ehren, *Die Welt*, 14. 12. 2007, s. 27, Susanne Altmann, Das Saatkorn ist aufgegangen, *art. Das Kunstmagazin*, 1/2008, s. 107, Jörg Stratmann, Uta hat Konkurrenz bekommen, *General-Anzeiger Bonn*, 23. 2. 2008, s. 20, Tim Ackermann, Kunst im Dom - Neo Rauchs Kirchenfenster (článek je dostupný na této internetové adrese: <http://www.welt.de/kultur/article1460983/Kunst-im-Dom-Neo-Rauchs-Kirchenfenster.html>, vyhledáno 12. 6. 2014) a Günter Kowa, Domfenster von Neo Rauch werden präsentiert (článek je dostupný na internetu pod tímto odkazem: <http://www.mz-web.de/kultur/einweihung-domfenster-von-neo-rauch-werden-praesentiert,20642198,18556374.html>, vyhledáno 27. 2. 2012).

⁸² Hanno Rauterberg, Glühende Schaufenster, *Die ZEIT*, 19. 12. 2007, s. 59.

vyslovuje názor, že se zde přední zástupce Nové lipské školy ocitá až nebezpečně blízko Staré Lipské škoie.⁸³

V jiném příspěvku se Daniel Kletke zabývá celkovým vyzněním oken s dominantním červeným barevným tónem, v novodobých dějinách negativně spojeným se socialismem.⁸⁴ Z ustáleného formálního repertoáru socialismu si Rauch vypůjčil typ figur, například nedostatečně feminní kontury světice v po kolena sahající sukni. Afinita s malířským tvaroslovím socialismu se odráží rovněž v duchovním rozpoložení zobrazených figur: v gestu Ludvíka se sklopenou hlavou opouštějícího svoji ženu se nám vybaví odchod muže do války.⁸⁵

K negativnímu hodnocení Rauchových oken se přiklonil také Johannes Rauchenberger na stránkách časopisu *Kunst und Kirche*, jejich kvalitu snižuje skutečnost, že motivy na nich nejsou provedeny v duchu tradiční sklomalby, ale vyfrézovány.⁸⁶ Autor novým oknům dále vytýká, že z nadčasovosti Alžbětina příběhu soustředěného do tří scén v praxi nic nezbylo: „ (...) *pohledy postav se mívají, nemocní nejsou opravdu nemocnými, Alžbětina tvář bez odvahy, zlosti, vášně (...) výsledný produkt se dá jednoduše označit jako prostý, až děsivý svoji jednoduchostí: socialistický personál, ponořený do rudé, rudé, rudé: syntéza křesťanské Alžběty a mladších rudých dějin východního Německa mohla dopadnout jinak.*“⁸⁷

V roce 2009 vyšla publikace s podrobným popisem sklomalebné výzdoby v naumburském dómu. Zejména druhý příspěvek od Guido Sieberta a Matthiase Ludwiga Rauchova okna detailněji zkoumá. Autoři v něm správně zpochybňují označení sklomalba v případě nových oken, které se podle nich se dají chápat jako

⁸³ Peter Richter, *Werke der Warmherzigkeit, Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 12. 2007, s. 31. Lipskou školou rozumíme směr moderní malby 70. a 80. let minulého století, jehož čelní zástupci Bernhard Heisig (1925–2011), Wolfgang Mattheuer (1927–2004) a Werner Tübke (1929–2004) studovali na akademii v Lipsku (dnešní Vysoká škola grafiky a knižního umění), na které později sami vyučovali. Společný je jim různorodý výtvarný projev a stejné místo působení, odrážející se v názvu. V bývalém východním Německu propagujícím socialistický realismus tvořilo Lipsko jejich zásluhou epicentrum moderní malby a připravilo půdu pro mezinárodní ohlas (díky zprávám Eduarda Beaucampse ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung*) tzv. Nové lipské školy po roce 1989, kam se řadí umělci jako Neo Rauch, David Schnell či Matthias Weischer.

⁸⁴ Článek Daniela Kletkeho, *Rubinrotes déjà-vu* je k nalezení pod tímto internetovým odkazem: <http://www.artnet.de/magazine/elisabethfenster-von-neo-rauch-fur-den-naumburger-dom/>, vyhledáno 12. 4. 2011.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Rauchenberger (pozn. 74).

⁸⁷ *Ibidem*.

sklomalba pouze v přeneseném slova smyslu.⁸⁸ Celkově ale Rauchovu práci hodnotí kladně a vyzdvihují především nové působení prostoru, vyváženost a soulad architektonické, skulpturní a malířské výzdoby Alžbětiny kaple.

Sborník vydaný Podpůrným spolkem románských kostelů v Kolíně obsahuje stať Haralda Kundeho, která zde sice nese jiný titul, ale která je ve skutečnosti až na poslední odstavec totožná s jeho textem *Anima se setkává s Caritas* z roku 2007.⁸⁹ V něm autor přináší zajímavé shrnutí nových oken, ve kterých chybí „jinak typická vícesměrnost vyprávění, tajemné představené činnosti a zásadní otevřenost jakémukoli konání“, díky kterým stojí naumburská okna v programovém protikladu ke gestu zneklidnění v díle Neo Raucha.⁹⁰

Nejkritičtějšímu pohledu ze všech vykladačů umění podrobil Rauchova okna Holger Brülls. Podle jeho názoru se obrazový program oken blíží spíše banální situacím všedního charakteru než legendárnímu příběhu světice. Proto také Rauch záměrně nezobrazil jeden z nejčastějších a nejoblíbenějších momentů z Alžbětiny ikonografie, tzv. zázrak s růžemi.⁹¹ Jako dobrý krok hodnotí Brülls umělcovo omezení se na intenzivní červený tón v prostorách malé kaple. Zatímco v médiu malby působí kartony vlivem „*monochromatického rozvinutí jednoho jediného barevného tónu a nervózních tahů štětcem*“ svěžím dojmem, v jejich převedení na sklo z nich zbývá stěží více než dvourozměrná grafika.⁹² V závěru svého příspěvku zasazuje autor oknům poslední ránu, když je označuje za „*příležitostnou práci*“ a viní je z toho, že nehledají dotykové body se sklomalbou.⁹³

Cyklus nových oken Markuse Lüpertzeho v severním a jižním rameni transeptu kolínského kostela sv. Ondřeje sice nezůstal v ústraní zájmu jiných sklomalebných projektů, ale doposud nebyl odbornou literaturou monograficky

⁸⁸ Guido Siebert - Matthias Ludwig, Die Glasmalerei im Naumburger Dom, in: Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.) *Glasmalerei im Naumburger Dom von Hohem Mittelalter bis in die Gegenwart*, Petersberg 2009, s. 27-93, cit. s. 37.

⁸⁹ Harald Kunde, Die Glasfenster der Elisabeth-Kapelle zu Naumburg und ihr Stellenwert im Werk Neo Rauch, in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 77-82.

⁹⁰ Ibidem, s. 82.

⁹¹ Holger Brülls, Neo Rauch (pozn. 37), s. 186. V tzv. zázraku s růžemi se chléb v Alžbětíně zástěře proměnil při kárání jejího tchána v růže.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem. Tento názor zopakoval autor také ve své publikaci z roku 2014. Srov. Brülls, Glanzlichter (pozn. 1), s. 87-88.

zpracován, ačkoli by si to svým významem a také rozsahem zaslouhal. Z článků průměrné kvality a spíše informativního charakteru, otištěných v předních německých periodikách stojí za zmínku především dva.⁹⁴ Klaus Honnef v *Die Welt* konstatuje, že to jsou „nevšední, nádherně barevná okna (...) rytmicky stupňována skrze kontrasty“.⁹⁵ V jiném příspěvku, který přinesly *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, porovnává Andreas Rossmann Lüpertzovy práce s oknem v nedalekém kolínském dómu: „Na světlo zjevení, které produkuje abstraktní okno agnostika Richtera, nedosahují ilustrace ke katolictví konvertovaného Lüpertze: a tak zůstává ve stínu svého kolegy – podobně jako sv. Ondřej ve stínu kolínského dómu.“⁹⁶ Oproti oknu od Gerharda Richtera si kardinál Meisner, který soubor Lüpertzových oken v rámci slavnostní mše vysvětil, nová okna pochvaloval a nechal se slyšet, že „svatý Kolín je o jednu svátost bohatší.“⁹⁷

Na poli dosavadního stavu bádání jsou Lüpertzova okna v kostele sv. Ondřeje co do porovnání s okny jiných umělců zatím málo zmapovaná. K důvěrnějšímu obeznámení se s touto problematikou přispívají nepočetné statě a hesla ve výstavních katalozích, ve kterých autoři jednomyslně vyzdvihují tradiční umělecko-řemeslné kvality Lüpertzových oken. Jako vůbec první se do výkladu nových oken pustil Holger Brülls, který oceňuje jejich řemeslné zpracování, když je nazývá „skvostnými příklady sklomalby v klasické technice“ a který si v nich všímá nově definovaného vztahu mezi ornamentem a figurou, kdy „ornament ztrácí na své nevinnosti a figura zase na své přednostní funkci jako významný nositel ikonografických příběhů.“⁹⁸

Podpůrný spolek románských kostelů v Kolíně vydal v roce 2010 brožovaného průvodce s texty osvětujícími ikonografickou náplň oken.⁹⁹ V časopise *Kunst und*

⁹⁴ K Lüpertzovým oknům rovněž: Ein Verlangen nach Ewigkeit (Rozhovor Hanny Styrie s Markusem Lüpertzem), *Kölnische Rundschau*, 18. 12. 2007, s. 10, Emmanuel Stein, Die Martyrien der Machabäer, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 30./31. 8. 2008, s. 25 a Sven Gösmann, Lüpertz-Kirchenfenster für Köln, *Rheinische Post*, 21. 6. 2010, s. C6.

⁹⁵ Klaus Honnef, Das Lichttheater von St. Andreas, *Die Welt*, 7. 1. 2008 (článek je dostupný na této internetové adrese: www.welt.de/1525320, vyhledáno 27. 3. 2014).

⁹⁶ Andreas Rossmann, Tor zum Himmel: Markus Lüpertz' Fenster für Köln, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. 4. 2008, s. 36.

⁹⁷ Jörk Böhnk, Kunstwerke für die Ewigkeit, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21. 6. 2010, s. 25. Slavnostní řeč kolínského biskupa Joachima kardinála Meisnera, Das heilige Köln ist um ein Heiligtum reicher geworden. Predigt zur Einweihung der Fenster, otištěna v brožuře: Förderverein Romanische Kirchen Köln (ed.), *Einweihung der zwölf Kirchenfenster von Professor Markus Lüpertz*, Köln 2010 (nestr.).

⁹⁸ Brülls, Kirchenfenster als Impulsgeber (pozn. 42), cit. s. 39 a 37. V době, kdy vyšla tato publikace, byla hotová okna pouze v jižním závěru příčné lodi.

⁹⁹ Förderverein Romanische Kirchen Köln (ed.), *Die Fenster im Machabäerchor und im Marienchor von St. Andreas, Köln von Markus Lüpertz*, Köln 2010.

Kirche pozornost na Lüpertzova okna zaostřila Bettina Schürkamp, která je sice vnímá pozitivně, ale na druhé straně se, podle jejího názoru tím, že jsou rozkouskována do nevelkých figurálních zobrazení, vše koncentruje pouze do nich a využívají proto naplno potenciál příčné lodi.¹⁰⁰

V kvalitním katalogovém hesle prorokuje Holger Brülls novým oknům oblibu u široké veřejnosti s ohledem na jejich vynikající umělecko-řemeslné zpracování, pestrou paletu barev a z ní pramenící ohlas středověkých církevních oken.¹⁰¹ Jejich kvalita tkví podle autora v „*reaktivaci extatického figurálního stylu, spočívajícího na dokonalém průniku malířských a kreslířských textur*“ a (v) Lüpertzově příspěvku „*k malířsky propracované moderní ornamentice, elementy, stojící ve vývoji sklomalby posledních desetiletí zcela izolovaně.*“¹⁰²

V příspěvku předního znalce díla Markuse Lüpertze, Siegfrieda Gohra, z roku 2012 uplatnil umělec v nových oknech oba principy své tvorby: figuraci a abstrakci, a to paralelně vedle sebe ve formě syntézy, která nechává rozeznat meziprostory mezi vzájemně propojenými elementy. Nositeli této funkce jsou ornamenty, bujně se rozrůstající z klasicky utvářeného rámování oken směrem do obrazu, kde kontrastní motivy oddělují, ale také slučují.¹⁰³

Holger Brülls se Lüpertzovými okny zabýval rovněž v remešském katalogu, v němž popisuje výchozí situaci a podmínky v kostele, detailně rozebírá techniku, aby posléze přistoupil k charakteristice okenní výzdoby v obou chórech příčné lodi. Zatímco medailonová okna v mladším severním chóru působí konvečnějším a ornamentálnějším dojmem, překvapují okna v jižním chóru asymetrickým, volným kompozičním stylem, originalitou a bohatstvím zobrazených scén.¹⁰⁴

Souboru nových oken pro curyšský kostel Grossmünster vytvořený předním německým umělcem Sigmarem Polkem věnovala jak média, tak i výtvarná kritika neprávem malou pozornost. Důvody pro to lze hledat, jak zdůraznil Holger Brülls, v obrovské vlně zájmu o okna Polkeho malířských kolegů Richtera, Lüpertze, Raucha a Knoebela, která vznikla ve stejné době a v jejichž stínu curyšská okna

¹⁰⁰ Bettina Schürkamp, Ambivalenz zwischen Figuration und Abstraktion. Der Fensterzyklus von Markus Lüpertz in St. Andreas in Köln, *Kunst und Kirche*, 3/2010, s. 61-62.

¹⁰¹ Brülls, Markus Lüpertz (pozn. 37), s. 224.

¹⁰² Ibidem, s. 224-225.

¹⁰³ Siegfried Gohr, Markus Lüpertz in St. Andreas Köln, in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, Köln 2012, s. 17-28, cit. s. 26.

¹⁰⁴ Brülls, Markus Lüpertz (pozn. 37), s. 172.

zůstala.¹²⁰ Výjimku v tomto ohledu tvoří Stefan Tolksdorf zpravující o nových oknech na stránkách *Die Welt a Badische Zeitung*.¹²¹

Podíváme-li se na poměrně dlouhý výčet publikací, statí, článků otištěných v renomovaných periodikách, které se Polkeho okny od jejich osazení v roce 2009 zabývala, nezbývá než konstatovat, že curyšským oknům se vykladači umění po Gerhardu Richterovi a jeho oknu v jižním traseptu kolínského dómu věnovali ze všech nejpilněji. Výtvarná kritika shodně hodnotí Polkeho práce pozitivně, a to i v zámoří, kde o nich velmi obsírně informoval Peter Schjeldahl na stránkách literárního časopisu *New Yorker*.¹²²

Na počátku přehledu bádání o curyšských oknech stojí stat' farářky Grossmünsteru Käthi La Roche otisknutá v časopise *Kunst und Kirche*.¹²³ Autorka v ní přesvědčivě a z bezprostřední blízkosti popisuje průběh uměleckého klání o nová okna, podrobně vykládá přednosti a nedostatky předložených konceptů přizvaných umělců včetně toho vítězného od Sigmara Polkeho. Její text doprovázejí reprodukce návrhů všech pěti zúčastněných umělců, které nebyly na jiném místě publikovány.

S odstupem dvou let, v roce 2009, vydala Käthi La Roche teologického průvodce kostelem, hodnotícího nová okna v kontextu kostela a zbylé výzdoby, ve kterém je s ohledem na nová okna důležitá první část, v níž autorka rozkrývá teologické pozadí jednotlivých vyobrazení na pěti předmětných oknech.¹²⁴

Na monografické zpracování Polkeho oken v Curychu lze nahlížet jako na vzor pro ostatní takto zaměřené publikace.¹²⁵ Třebaže umělec úvodní přípravy alespoň na dálku podporoval, jejího vydání v září roku 2010 mu nebylo dovoleno se dožít.

¹²⁰ Holger Brülls, Sigmar Polke (pozn. 37), s. 201.

¹²¹ Stefan Tolksdorf, Edelsteine für Zwingli's Kirche, *Die Welt*, 17. 10. 2009, s. 36 a idem, Sigmar [sic] Polke: Erhabene Spiele in Zürich, *Badische Zeitung*, 23. 12. 2009 (článek je dostupný na této internetové adrese: <http://www.badische-zeitung.de/kultur-sonstige/sigmar-polke-erhabene-spiele-in-zuerich--24591670.html>, vyhledáno 20. 1. 2014). Článek otištěný v *Badische Zeitung* je kratší verzí autorova textu publikovaného v *Die Welt*. K slavnostnímu vysvěcení oken také Philipp Meier, Manchmal hört man besser mit den Augen: Einweihung der Kirchenfenster von Sigmar Polke im Zürcher Grossmünster, *Neue Zürcher Zeitung*, 18. 10. 2009 (článek je dostupný na této internetové adrese: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/einweihung-der-neuen-kirchenfenster-von-sigmar-polke-im-grossmuenster-1.3886620>, vyhledáno 20.1.2014) a Georg Imdahl, Sündenbock und Sonnenwagen, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 24./ 25./ 26. 12. 2009, s. 30.

¹²² Schjeldahl (pozn. 49).

¹²³ Käthi La Roche, Man sieht nur mit Ohren gut - aber mit den Augen hört man manchmal besser. Überlegungen und Erfahrungen aus dem Zürcher Grossmünster, *Kunst und Kirche*, 1/2007, s. 31-40.

¹²⁴ Käthi La Roche, *Kunstwerk Grossmünster*, Zürich 2009.

¹²⁵ Gottfried Boehm - Jacqueline Burckhardt - Bice Curiger et al., *Sigmar Polke. Fenster - Windows. Grossmünster Zürich*, Zürich - New York 2010.

Skupina předních švýcarských historiků umění v čele s Bice Curiger připravila překvapivě svěží, informacemi nabitou a co do obsahu kvalitní monografii v anglickém a německém jazyce, přibližující historii kostela, dochovanou okenní výzdobu nebo vznik nových, technicky náročných oken, která obsahuje mimo jiné důležitý obrazový materiál a ze které by měl umělec jistě velkou radost.

V zajímavém příspěvku v časopise *Kunst und Kirche* přirovnává Johannes Stückelberger Polkeho okna k „zářivým perlám v románské stavbě, magickým lucernám“ a nešetří slovy chvály a respektu na umělcovu adresu: „Polkeho okna jsou nesmírně komplexní. Generace v nich budou pořád nalézat nové významy a nově je číst. Co se může církvi lepšího přihodit, než že má obrazy reflektující komplexnost jejich vlastních témat?“¹²⁶

Stat' velmi dobrého znalce Polkeho díla Martina Hentschela z roku 2012 vrhá na curyšská okna nové světlo.¹²⁷ Nejenže se snaží zařadit je do kontextu umělcovy tvorby, ale odhaluje pozadí jejich politicky i privátně orientovaných významů a otevírá tak nové možnosti jejich vnímání a interpretace. V závěru svého textu vyzdvihuje Hentschel hodnotu a kvalitu Polkeho souboru oken, když píše: „Za počin století smí platit, že Polke stavbě jako celku vepsal komplexní ikonografický program a tím také architekturu, která byla doposud orientována na osu východ-západ, vpravdě zakřivil. A konečně si může troufnout jen tak významný umělec jako Polke sloučit biblickou, politickou a osobní ikonografii ve veřejném prostoru.“¹²⁸

Co do kvality srovnatelný s Hentschelovou statí je příspěvek Holgera Brüllse ze stejného roku v remešském výstavním katalogu.¹²⁹ Autor svůj pohled zaměřuje na formální a obsahové aspekty Polkeho oken a v neposlední řadě vysvětluje jejich náročné technické provedení. Nejzajímavějším místem jeho textu je pasáž, kde se věnuje ikonografii Polkeho figurálních oken a transformaci středověkých předloh. Umělec podle Brüllsova tvrzení odmítl biblické postavy na svých oknech podrobit aktualizaci odpovídající dnešnímu vkusu a době a ponechal je ve zdánlivě formálně primitivním charakteru středověké figurální kresby.¹³⁰ Sáhnutím po

¹²⁶ Johannes Stückelberger, Polkes Glasfenster im Grossmünster Zürich, *Kunst und Kirche*, 1/2010, s. 68-69, cit. s. 68.

¹²⁷ Martin Hentschel, Zur Genealogie und Deutung der Fenster von Sigmar Polke im Grossmünster Zürich, in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.*, Köln 2012, s. 83-92.

¹²⁸ Ibidem, s. 91.

¹²⁹ Brülls, Polke (pozn. 37).

¹³⁰ Ibidem, s. 207.

kvalitativně slabších předlohách z románské knižní malby se Polke záměrně vyhnul líbivosti a konvenčnosti vyobrazení, neboť je mu vlastní „*pátravý, tázavý a také pochybovačný pohled, který se jednoduše nespokojí s obrazy, postavami a symboly, ale který je nejprve znovu zpochybní v tom, že se ptá po jejich významu a aktuálnosti v dnešní době.*“¹³¹

V roce 2012 vydala Společnost švýcarských dějin umění (Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte) průvodce curyšským kostelem v anglickém jazyce, v němž Ulrich Gerster detailně popisuje okenní výzdobu dvou odlišných umělců Augusta Giacomettiho a Sigmara Polkeho.¹³² Svoji pozornost autor soustředí na jejich vznik, detailní rozbor, zařazuje je do kontextu umělcova díla a vytváří tak ideální pozici k pochopení nejednoznačně interpretovatelných Polkeho oken.

U příležitosti Polkeho aktuální retrospektivní přehlídky vydalo newyorské Muzeum moderního umění obsáhlý katalog, v jehož závěrečné části nechybí stať věnující se poslednímu velkému Polkeho projektu, curyšským oknům, z pera umělce Paula Chana.¹³³

Holger Brülls ve své publikaci z roku 2014 potvrdil statut Polkeho oken v Curychu, když je označil za „*nejpozoruhodnější výkon současné malby na sklo*“ a dále napsal, že nad ostatními okny jeho uměleckých kolegů vynikají mimo jiné také proto, že z nich na první pohled číší profesionalita vyučeného skláře, který je schopen myslet daleko za hranice tohoto tradičního oboru a přeci splnit požadavky, které ze znalosti právě této tradice vycházejí.¹³⁴

O politicky i kulturně prestižní události, vytvoření šesti oken do bočních kaplí katedrály v Remeši podle návrhu německého umělce Imiho Knoebela v roce 2009, přinesla německá výtvarná kritika několik kvalitních článků. Názory autorů na nová okna se v nich ale rozcházejí. Jako jeden z jejich negativních účinků uvádějí skutečnost, že umělec v barevnosti svého řešení nerespektoval okna v

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ulrich Gerster, *The Windows of the Grossmünster Zürich. Augusto Giacometti - Sigmar Polke*, Bern 2012.

¹³³ Putovní retrospektivní přehlídku *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010* uspořádalo Muzeum moderního umění v New Yorku (19. 4. 2014 - 3. 9. 2014) Jejími dalšími zastávkami jsou Tate Modern v Londýně (1. 10. 2014 - 8. 2. 2015) a Ludwigovo Muzeum v Kolíně (14. 3. 2015 - 5. 7. 2015). Paul Chan, *Sins and Precious Stones: Polke's Windows at Grossmünster*, *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 2014, s. 242-248. K Polkeho oknům také Kathrin Rottmann, *Polke in Context: A Chronology*, s. 20-63, idem, s. 60-61.

¹³⁴ Brülls, *Glanzlichter* (pozn. 1), s. 95 a 99.

osové kapli od Marca Chagalla, se kterými obě kaple s Knoebelovými okny po levé a pravé straně sousedí, a které tak vlivem svého nového souseda ztrácejí na svém uměleckém výrazu.¹³⁵ Výjimku v tomto ohledu tvoří přední německý historik umění Horst Bredekamp, podle nějž z bezprostředního sousedství těží jak komplexní barevná Knoebelova okna, tak chmurný pašijový cyklus v oknech Chagallových.¹³⁶ Bredekamp v *Süddeutsche Zeitung* na okna v remešské katedrále nešetřil slovy chvály, když píše, že jejich síla tkví v „*schopnosti být explozivními obrazy, které se ve stejném okamžiku reintegrují do architektury, aby vyrovnaly napětí a kontrakci.*“¹³⁷

Jiný, neméně zajímavý článek Wenera Blocha v *Die Welt* si hned v úvodu klade otázku, zda je nezbytně nutné, aby se ateista zvětšil v jednom z nejdůležitějších svatostánků křesťanství, a Knoebelovo dílo v Remeši charakterizuje jako „*zářící, podivně egoistické, téměř autistické dílo*“.¹³⁸ Ursula Wöll v *Die Tageszeitung* vyslovila tvrzení, že z důvodu absence zelené barvy a teplých přírodních tónů v barevné paletě oken působí Knoebelova okna spíše ztuhlým dojmem, než že by z nich vycházelo spirituální teplo.¹³⁹ Důležitou statí, která v přehledu dosavadního stavu bádání nesmí chybět, je rozsáhlý text Wenera Spiese, který přinesly *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*.¹⁴⁰ Knoebelova okna přirovnává k „*rozbitému, planoucímu sklu, ze kterého lze cítit obrovskou detonaci*“, které katedrále v každém ohledu svědčí.¹⁴¹

Monografické zpracování oken v podobě publikace následovalo bezprostředně po jejich vysvěcení v roce 2011.¹⁴² V přímé komparaci s podobně orientovanou monografií pojednávající o nových oknech Sigmara Polkeho v Curychu ta remešská jednoznačně ztrácí a celkově budí dojem díla šitého horkou jehlou. Do rubriky se souhrnným označením nedostatky by se dala zahrnout například absence stručné historie či popisu katedrály či nezodpovězení otázky, proč se komise (její složení není rovněž nikde uvedeno) obrátila právě na Knoebela. Úkol,

¹³⁵ Werner Bloch, Und es ward Licht, *Die Welt*, 2. 7. 2011, s. 25, Nina Pauer, Ohne Rücksicht auf Chagall, *Die ZEIT*, 30. 6. 2011, s. 56, Werner Spies, Splitter im Auge der anderen, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 10.7.2011, s. 26 a Ursula Wöll, Wer hat Angst vor der Farbe Grün, *Die Tageszeitung*, 15. 7. 2011, s. 10.

¹³⁶ Horst Bredekamp, Die Wiederkehr des Lichts, *Süddeutsche Zeitung*, 29. 6. 2011, s. 9.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Bloch (pozn. 135).

¹³⁹ Wöll (pozn. 135).

¹⁴⁰ Spies, Splitter (pozn. 135).

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Jean-Paul Ollivier (ed.), *Imi Knoebel, Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims*, Bielefeld - Leipzig - Berlin 2011.

který si autoři prostřednictvím této publikace vytyčili, tedy doprovodit významný kulturně historický počin, rozhodně nesplnila. Z kolísavé úrovně textů sedmi autorů vyniká hned první příspěvek Marca Noushiho obsahující několik cenných informací. Naushi se podílel na přípravě a realizaci celého projektu a jeho text vychází z dlouhého rozhovoru s umělcem.

Ve stejném roce vyšlo zvláštní německé číslo francouzského periodika *Connaissance des Arts* věnované Remeši a novým oknům v katedrále od Imiho Knoebela.¹⁴³ S ohledem na Knoebelovu práci je velmi přínosný příspěvek Damiena Sausseta zkoumající remešská okna v kontextu umělcovy tvorby nebo jejich technickou stránku, doplněný mnoha zajímavými vyobrazeními.¹⁴⁴ Knoebelovy návrhy pro katedrálu v Remeši byly prezentovány v rámci přehlídky z přelomu let 2011 a 2012 zabývající se moderní a současnou sklomalbou na francouzském území.¹⁴⁵ V doprovodném katalogu k výstavě bychom k nim našli příspěvek z pera Raimunda Steckera.¹⁴⁶ V odborných periodikách bychom obsáhlejší zprávu o remešských oknech hledali marně. Výjimku tvoří stať Helgy Meister z roku 2012 v *Uměleckém fóru*, vycházející z rozhovoru s umělcem v jeho düsseldorfském ateliéru.¹⁴⁷

Nejintenzivněji se remešskými okny zabýval Holger Brülls na stránkách časopisu *das münster*, kde mimo jiné píše, že „*zatímco toto [Richterovo okno] se esteticky bez rizika pohybuje v dráhách všeobecně akceptovatelné a proto také dávno církevně-kompatibilní modernity (...), která je jednoduše vnímána jako krásná*“, jsou Knoebelova okna v této souvislosti „*sklomalbným dilem fulminantního působení, které každého, kdo hájí určité architektonické představy o harmonii a toto okno poprvé vidí, vyděsí*.“¹⁴⁸ Kritická nařčení dále odmítá s tím, že neberou v potaz konkrétní prostorovou situaci v kostele. Na svůj příspěvek navázal Brülls v rámci doprovodného katalogu k remešské výstavě, který je jeho

¹⁴³ Reims. Die Kathedrale und die Glasfenster von Imi Knoebel, *Connaissance des Arts* (zvláštní německé vydání), Paris 2011.

¹⁴⁴ Damien Sausset, Die neuen Glasfenster der Kathedrale, *Connaissance des Arts*, Paris 2011, s. 20-37.

¹⁴⁵ Výstava *Couleurs & lumière. Chagall, Sima, Knoebel, Soulages...des ateliers d'art sacré au vitrail d'artiste* probíhala od 15. 10. 2011 do 26. 2. 2012.

¹⁴⁶ Raimund Stecker, Le sublime est à Reims, *Couleurs & lumière. Chagall, Sima, Knoebel, Soulages...des ateliers d'art sacré au vitrail d'artiste* (kat. výst.), Musée des Beaux-arts de Reims 2011, s.124-133.

¹⁴⁷ Helga Meister, Die neuen Farbglasfenster in der Kathedrale von Reims, *KUNSTFORUM International*, Band 213, Januar-Februar 2012, s. 368-371.

¹⁴⁸ Holger Brülls, In Farbgewittern. Imi Knoebels neue Fenster im Chorumgang der Kathedrale zu Reims, *das münster*, 1/2012, s. 42-49, cit. s. 46 a 42.

lehce obměněnou a zkrácenou variantou, kde oceňuje Knoebelův individuální umělecký přístup a okna hodnotí jako „*nepřekonatelnou krásu*“, a to i přesto, že jsou „*nepochybně zapouzdřeným uměleckým dílem a ve svém rázně demonstrovaném nároku na autonomii možná vůbec k vzteku naivní dílo*.“¹⁴⁹

Velmi obšírnou zprávu o Knoebelových oknech podává text Michaela Kesslera z roku 2013.¹⁵⁰ Autor ve svém příspěvku přibližuje dojmy ze slavnostního vysvěcení oken v katedrále, kterého se zúčastnil, hodnotí situaci a východiska současné francouzské sklomalby, věnuje se historickému a symbolickému významu předního francouzského svatostánku, Knoebelově projektu, jeho provedení či zařazení do tvorby a na neposledním místě roli abstrakce v jeho díle.

V rámci výstavy v německém Chelmně nazvané *Imi Knoebel – Okna pro katedrálu v Remeši*, na které se prezentovaly umělcovy přípravné a realizované návrhy spolu se čtyřiapadesátidílnou sérií *Řezů nožem (Messerschnitte)*, výchozí zdroj umělcova řešení, vyšel kvalitativně velmi slabý doprovodný katalog v německém a francouzském jazyce.¹⁵¹ Katalogové texty se ve velké míře soustředí na historii a architekturu remešské katedrály. Relevantní je z hlediska informací pouze text Horsta Bredekampa, který poprvé uveřejnily *Süddeutsche Zeitung* a který je v přehledu bádání již zmíněn.¹⁵² Přehled dosavadního stavu bádání o remešských oknech završuje Holger Brülls ve své zbrusu nové publikaci z roku 2014, kde znovu ukázal, že patří k příznivcům Knoebelových oken, když o nich napsal, že jsou „*nejvitálnější, barevně nejskvostnější a nejnestydatější uměleckým dílem tohoto druhu posledních desetiletí*.“¹⁵³

Obecně lze shrnout, že nejvíce výtvarnou kritiku – a shodně i vykladače umění – po právu zaměstnávalo okno v kolínské katedrále od Gerharda Richtera, kterému věnovala oproti jiným, souběžně vznikajícím projektům velkou pozornost. Obrovský zájem spojený s Richterovým oknem vysvětlit postavením umělce na mezinárodní výtvarné scéně a také významem místa, pro které je vytvořil. Až na několik málo výjimek, z nichž konstruktivní kritika přišla pouze ze strany Holgera

¹⁴⁹ Holger Brülls, *Imi Knoebel* (pozn. 37), s. 86.

¹⁵⁰ Michael Kessler, *Reise nach Reims*, in: idem (ed.), *Heilige Kunst*, Jahrgang 37, Ostfildern 2013, s. 44-62.

¹⁵¹ Výstava *Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims* probíhala od 24. 11. 2013 do 9. 2. 2014. *Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims. Vitraux pour la cathédrale de Reims* (kat. výst.), Kunstsammlungen Chemnitz 2013.

¹⁵² Viz Bredekamp (pozn. 136).

¹⁵³ Brülls, *Glanzlichter* (pozn. 1), s. 39.

Brüllse, který svůj názor na okno v kolínském transeptu v průběhu několika let relativizoval, se Richterovo abstraktní řešení dočkalo pozitivního přijetí, a to jak u odborné, tak i laické veřejnosti, stejně jako u zástupců církve, vyjma někdejšího kolínského arcibiskupa Joachima kardinála Meisnera, jenž se svými kontroverzními výroky katapultoval do role největšího odpůrce kolínského okna.

Rovněž převažující pozitivní reakce si vysloužila nová okna Markuse Lüpertzze zdobící interiér dominikánského kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem. Třebaže se jimi výtvarná kritika nezabývala s takovou intenzitou, cení si na nich především jejich umělecko-řemeslnou kvalitu a také skutečnost, že se jako jediná chtějí měřit s jinými velkými díly z historie moderní sklomalby. K jejich velké škodě k nim doposud nevyšlo žádné monografické zpracování, které by si svým rozsahem i kvalitou žádala.

V hledáčku výtvarné kritiky se pak zcela na okraj zájmu dostal soubor oken jiného, neméně slavného a renomovaného německého umělce Sigmara Polkeho, Richterova vrstevníka a velkého konkurenta, který s ním co do kvality a pestrosti své tvorby jako jeden z mála umělců dokázal do poslední chvíle držet krok. Soubor Polkeho nejednoznačně interpretovatelných a po technické stránce také inovativních oken v Curychu, jeho poslední opus magnum, hodnotí odborné i laické publikum jednohlasně kladně. Vedle Richterova příspěvku se curyšská okna stala oblíbenou látkou vykladačů umění. Kromě výborné doprovodné publikace se v poměrně krátkém časovém horizontu (od jejich realizace v roce 2010 až po současnost) objevila celá řada velmi kvalitních statí v odborných periodikách či výstavních katalozích.

Problematickou recepci zaznamenaly dvě práce. Figurativním oknům v naumburském dómu od Neo Raucha výtvarně zpracovávajícím život sv. Alžběty kritika vytýká plakativnost, na první pohled viditelnou při komparaci s přípravnými kartony, a také fakt, že jsou v podstatě pouze kamufláží, protože motivy jsou do skel vyfrézovány. V názorech na abstraktní a barevně velmi výrazná okna v remešské katedrále, jejichž autorem je Imi Knoebel, není kritika jednotná. Jejich odpůrcům se na nich především nelíbí fakt, že umělec v jejich barevné skladbě nerespektoval dochovanou okenní výzdobu a vytvořil proto dominantní dílo, které ostatní okna v kostele zastiňuje. Naopak jejich příznivci na nich vyzdvihují řemeslné zpracování a na neposledním místě také umělcovu odvahu.

1.3 Recepce díla německých umělců v českém prostředí

Třebaže se českým historikům umění zatím nepodařilo vydat monografii zasvěcenou Richterově dílu, můžeme vyslovit tvrzení, že o umělcově tvorbě přehled mají a poctivě informují o důležitých událostech spjatých se jménem německého malíře. České prostředí váže s dílem tohoto umělce rok 1967, kdy berlínský galerista René Block oslovil jednadvacet německých výtvarníků, aby na přehlídku nazvanou *Hommage à Lidice*, pořádanou u příležitosti pětadvaceti letého výročí vypálení středočeské obce, věnovali svá díla.¹⁵⁴

V následujícím roce se soubor představil domácímu publiku v rámci výstavy v pražské Špálově galerii, aby následně – formou darů – obohatil Lidickou sbírku, která v té době vznikala z podnětu anglického lékaře sira Barnetta Strosse.¹⁵⁵ Do Lidic se tak dostal jeden z Richterových prominentních příkladů fotorealismu, obraz *Strýček Rudi* (1965). Třebaže umělec v době, kdy ho maloval, netušil, že dílo bude jednou viset v místě, které se stalo symbolem zločinů proti lidskosti páchaných nacisty během druhé světové války, byl s volbou svého obrazu pro Blockovu berlínskou přehlídku více než spokojený. „*Byl to ten nejvhodnější obraz a měl jsem radost z toho, že ostatní tak příhodné dílo neměli,*“ vzpomínal umělec.¹⁵⁶

Strýček Rudi je Richterovým jediným obrazem zastoupeným v tuzemských sbírkách, jedním z nejvýznamnějších děl světového poválečného malířství u nás, a logicky se tak u odborného publika těší obrovskému zájmu. O jeho nepopiratelné hodnotě vypovídá fakt, že je často zapůjčován na výstavy po celém světě. Jeho umístění v Lidické sbírce je svým způsobem kontroverzní, protože u většiny pamětníků může vyvolávat nepříjemné emoce. Jan Skřivánek černobílou, lehce rozmlženou podobiznu oblíbeného Richterova strýce z matčiny strany, který několik dní po svém narukování na frontu zemřel, přirovnal k „*symbolickému*

¹⁵⁴ *Hommage à Lidice* (kat. výst.), Galerie René Block, Berlin 1967. Výstava probíhala od 22. 10 do 17. 11. 1967. Rozhovor s René Blockem, ve kterém berlínský galerista hodnotí svůj vztah k Lidicím a popisuje důvody k uspořádání výstavy a sbírky pro Lidice, otiskl 69. bulletin Moravské galerie v Brně z roku 2013 na str. 128-138.

¹⁵⁵ Výstava *Západoněmecká a západoberlínská avantgarda Lidicům* se konala od 4. 7 do 28. 7. 1968 ve Špálově Galerie v Praze, která k ní vydala stejnojmenný katalog. Lidická sbírka byla v letech 1967-2003 ve správě Středočeské galerie a následně Českého muzea výtvarného umění. Do Lidic, kam byla původně zamýšlena, se přesunula až na jaře roku 2003. Stálá expozice Lidické sbírky v areálu Památníku Lidice byla po rekonstrukci 29. března 2012 znovu otevřena.

¹⁵⁶ Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002, s. 182.

zrcadlu, které mladí v 60. letech nastavili generaci svých rodičů. Vyvolává vzpomínky, které by byly nejráději zapomenuty, a odhaluje, že nacistický režim nebyl jen záležitostí úzké vrstvy stranických elit, jak si samotní Němci bezprostředně po válce rádi nalhávali, ale že se na něm podíleli téměř všichni. Že svého strýce Rudiho má v rodině každý.¹⁵⁷

V roce 1997 uvedlo České muzeum výtvarných umění v Praze novodobou výstavu *Pro Lidice. 52 umělců z Německa*.¹⁵⁸ Téměř po třiceti letech navázal René Block na iniciativu ze šedesátých let, když se mu podařilo rekonstruovat berlínskou přehlídku z roku 1967 a paralelně vystavit výtvarné práce jednatřiceti současných německých umělců, mezi nimi např. Thomase Ruffa nebo Rosemarie Trockel, kteří se rozhodli zopakovat velkorysé gesto svých předchůdců a přenechali svá díla Lidické sbírce.

Muzeum moderního umění v New Yorku zorganizovalo umělci u příležitosti jeho životního jubilea, 70. narozenin, které Richter v roce 2002 oslavil, velkolepou retrospektivu.¹⁵⁹ Na tuto významnou událost v tisku upozornil asi nejpilnější domácí Richterův zpravodaj Jan Skřivánek, který v článku otisknutém v *Lidových novinách* pravdivě vystihl podstatu malířova díla, které ani po čtyřiceti letech neztratilo nic na své atraktivnosti: „Před Richterovými obrazy se člověku neustále vnucuje otázka, zda to všechno vlastně není jen žert (...) Dobrat se jednoznačných odpovědí není možné a snad ani žádoucí. Právě tato směs zneklidňující samozřejmosti a nesamozřejmosti Richterových obrazů, banality a možných filozofických přesahů je tím, co činí jeho dílo přitažlivým.“¹⁶⁰

¹⁵⁷ Jan Skřivánek, Gerhard Richter, Nejvlivnější malíř na světě, *Euro*, březen 2005, č. 8, s. 16-17. Tento výrok se objevil také v pozdějším autorově textu: Jan Skřivánek, Gerhard Richter, *Art+Antiques*, 4/2009, s. 66-68, cit. s. 67. K tomuto obrazu také: Jan Skřivánek, Strýček a tetička, *Euro*, červenec 2006, č. 27, s. 64 a Petr Volf, Gerhardův strýček Rudi, *Reflex*, 6. 8. 2009, č. 32 (článek je dostupný na internetové adrese <http://reflex.cz/Clanek37133.html>, vyhledáno 6. 9. 2009) a Luba Hédlová, Lidická sbírka nově, *Art+Antiques*, 3/2012, s. 34-37.

¹⁵⁸ Výstava *Pro Lidice. 52 umělců z Německa* probíhala v Domu U Černé matky Boží mezi 9. 3. a 6. 4. 1997. K výstavě vyšel doprovodný katalog *Pro Lidice. 52 umělců z Německa* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1997. V katalogu bylo rovněž otištěno prohlášení předsedy britského výboru *Lidice budou žít* Barnetta Strosse. Z první sbírky pořádané pro Lidice reprezentoval na výstavě Richterovo dílo opět *Strýček Rudi*.

¹⁵⁹ Přehlídka *Gerhard Richter. Forty Years of Painting* se z Muzea moderního umění v New Yorku (14. 2. - 21. 5. 2002) přemístila do Art Institut v Chicagu (22. 6.-15. 9. 2002), Muzea moderního umění v San Francisku (11. 10. 2002 - 14. 1. 2003) a Sculpture Gargen ve Washingtonu, D.C. (20. 2. - 18. 5. 2003).

¹⁶⁰ Jan Skřivánek, Není to vlastně všechno takový žert?, *Lidové noviny*, 14. 5. 2002.

Důležitý mezník v oblasti výtvarného umění u nás přichystal rok 2005, ve kterém brněnský Dům umění hostil Richterovu první samostatnou výstavu.¹⁶¹ V rámci putovní přehlídky *Přehled* pořádané Institutem pro zahraniční vztahy ve Stuttgartu se českému příznivci umění naskytla příležitost prohlédnout si sedmadvacet děl ze šedesátých až devadesátých let. Vedle abstraktních pláten tvořily většinu vystavených exponátů fotografie nebo reprodukce Richterových obrazů přenášených fotografickou cestou na různé materiály, tzv. multipla. V kritice na brněnskou výstavu z pera Josefa Chuchmy se dočteme: „*Richterovo představení Domem umění je tak v jedné své rovině vylepšenou základní informací: hledíme na exponáty, které umělec podepsal, odsouhlasil a jimiž si svým způsobem přidrží vlastníctví a prodlužuje existenci děl, která jsou majetkem již někoho jiného a žijí svým vlastním životem.*“¹⁶² V jiném hodnocení výstavy od Petra Kováče se píše: „*Richter si v mnoha případech kreativně hraje s technikami. Jeho rozostřené malby vznikly jako imitace fotografie a nyní jsou znovu vyfocené obrazy nabídnuty divákovi jako svérázná fotografika (...) pár dobrých nápadů je však k celkovému úspěchu málo.*“¹⁶³

Z ohlasů na brněnskou výstavu je patrné, že kritika vnímala Richterovu přehlídku jako zklamání. Důvodem ke kritickému podtónu obou výše citovaných článků je očividně prezentace malířových nejoblíbenějších děl *Strýčka Rudiho* nebo *Betty* v „pouhé“ fotografické modifikaci, kterou oba autoři chápou jako podřadnou kopii proslulejších předloh.¹⁶⁴ Richterovy tisky podle slavných obrazů jsou autonomní umělecká díla, která sám umělec chápe jako součást své tvorby. Jejich hodnota se na uměleckém trhu pohybuje řádově v desetitisících dolarů. Jan Skřivánek si pravděpodobně jako jeden z mála uvědomil důležitost celé výstavy, když napsal: „*To, že se nyní v brněnském Domě umění koná jeho [Richterova]*

¹⁶¹ Výstava *Gerhard Richter. Přehled* probíhala od 11. 2. do 20. 3. 2005. K přehlídce vyšel doprovodný katalog *Gerhard Richter. Übersicht* (kat. výst.), Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 2000. K výstavě také: DU Brno [Dům umění města Brna], Gerhard Richter. Autorův výběr děl v Brně, *Art&Antiques*, 2/2005, s. 94.

¹⁶² Josef Chuchma, Jít na Richtera? Jak se to vezme (článek je dostupný na internetové adrese <http://kultura.idnes.cz/jit-na-richtera-jak-se-to-vezme-den-/vytvarneum.asp?c=A050303184615vytvarneumkot>, vyhledáno 9. 9. 2009).

¹⁶³ Petr Kováč, Richterovy fotografie kapitalistického režimu (článek je dostupný na této internetové adrese: <http://novinky.cz/kultura/50714-richterovy-fotografie-kapitalistickeho-realismu.html>, vyhledáno 9. 9. 2009).

¹⁶⁴ Tento fakt je v úvodu katalogu k výstavě vysvětlen poukazem na to, že se jedná o díla, která byla pro Richtera důležitá a kterých se chtěl tímto způsobem znovu zmocnit, neboť jejich originály jsou dnes rozmístěny ve sbírkách po celém světě.

výstava, je podobná událost, jako kdyby zde počátkem 60. let vystavoval Pablo Picasso nebo Henri Matisse.“¹⁶⁵

Sledujeme-li chronologický výčet důležitých, v tisku objevivších se recenzí, měli bychom zmínit podařenou kritiku umělcovy düsseldorfské retrospektivy z pera Františka Schäfera, kterou přinesl *Ateliér*.¹⁶⁶ Další možnost k nahlédnutí do Richterova širokého výtvarného rejstříku nabídla v roce 2006 Galerie hlavního města Prahy prostřednictvím výstavy současného německého umění probíhající v prostorách Městské knihovny. Mezi hlavní body rozsáhlé přehlídky patřilo představení vývoje německé malby posledních čtyřiceti let. Mezi umělci Josefem Beuysem, Georgem Baselitzem či Neo Rauchem nemohl Gerhard Richter chybět. Kateřina Tučková nás v *Literárních novinách* informuje o úrovni zmiňované výstavy: „Zápůjčky z mnoha německých galerií, a především profesionální a citlivý výběr kurátorky, galeristky českého původu působící v Německu Ljuby Beránkové tento cíl rozhodně splnily. První velká expozice představující téma současné německé malby je nadmíru zdařilá a má nezastupitelný význam – doufejme, že provedení tohoto projektu inspiruje i jiné instituce k podobným přehlídkám.“¹⁶⁷

V roce 2007 se uskutečnil dvanáctý ročník *Dokument*, legendární přehlídky současného umění pořádané od roku 1955 v německém Kasselu. *Ateliér* v této souvislosti uveřejnil recenzi Olgy Wewerky, která mylně uvedla, že malířův v Kasselu vystavený obraz *Betty* (1977) „v kompozici i barvách připomíná jeho [Richterův] známý *RAF* cyklus.“¹⁶⁸ Jedno z nejznámějších malířových děl formálně vychází z černobílých fotorealistických pláten ze šedesátých let, zatímco portréty Richterovy dcery Babetty dominují intenzivní barevné tóny.

¹⁶⁵ Skřivánek, Nejvlivnější malíř (pozn. 157), s. 16.

¹⁶⁶ František Schäfer, Retrospektiva Gerharda Richtera, *Ateliér*, 2005, č. 9, s. 8. Retrospektivu hostil dům umění K20 od 12. 12. 2004 do 16. 5. 2005. V témže periodiku (*Ateliér*, 2007, č. 7, s. 2) vyšel zajímavý článek Prehistorie vizuálních studií od Marty Filipové, zkoumající možné významové vztahy mezi atlasem vizuálního materiálu Aby Wartburga, tzv. *Mnemosyné* a *Atlasem* Gerharda Richtera. *Atlas* představuje sbírku, ve které Richter od roku 1962 pečlivě shromažďuje a chronologicky třídí novinové a časopisecké výstřižky, vlastní fotografie, koláže, návrhy a skici, které mnohdy tvoří přímé předlohy k jeho pracím. Tuto ojedinělou sbírku získala od umělce v roce 1996 mnichovská Städtische Galerie im Lenbachhaus a v současné době čítá 802 panelů.

¹⁶⁷ Kateřina Tučková, Co bych byl bez tebe (článek je dostupný na této internetové adrese: http://literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=2583, vyhledáno 9. 9. 2009). Výstava „Co bych byl bez tebe...Německé umění posledních čtyřiceti let“ se konala v Městské knihovně v Praze mezi 4. 7. a 22. 10. 2006. Na výstavě se vedle *Strýčka Rudího* objevily také dvě Richterovy abstraktní kompozice ze sedmdesátých let *Šedá* (1973) a *Bez názvu* (1979).

¹⁶⁸ Olga Wewerka, Zpátky do budoucnosti, *Ateliér*, 2007, č. 16-17, s. 6. Dvanáctý ročník *Dokument* se uskutečnil v Kasselu mezi 12. 6. a 23. 9. 2007.

Zajímavou úvahu Petra Vaňouse, zamýšlejícího se nad nelichotivou bilancí současné české malby v kontextu evropské a zaoceánské výtvarné scény, ve kterém se v poslední době nejvíce daří německým malířům, přinesl týdeník A2. Podle Vaňouse sehrál centrální úlohu v procesu pozitivní recepce německého umění na druhé straně Atlantiku právě Gerhard Richter, jenž „*dokázal natolik propojit a syntetizovat malířskými prostředky emotivní vůli, intelektuální úvahu a historickou komplexnost, postavenou na dobových reáliích.*“¹⁶⁹

Závěr roku 2008 ozdobily v severním Porýní dvě paralelně probíhající Richterovy výstavy: v domovském Kolíně nad Rýnem abstraktní obrazy, přemalované fotografie v nedalekém Leverkusenu.¹⁷⁰ O své dojmy z obou přehlídek se podělil ve svém příspěvku Čestmír Lang. Zatímco kolínská výstava byla pro Langa zklamáním a abstraktní plátna přirovnal k „*chladným modelkám předvádějícím bez sebemenších emocí zajímavé, ale jen harmonické produkty haute couture: krása pro krásu, která sice svět ozvláštňuje, ale chybí jí jak iritace, tak hravost*“, v případě Leverkusenských lakem a olejem přemalovaných fotografií nešetřil slovy chvály.¹⁷¹

V nedávné době jsme o Gerhardu Richterovi mohli často slyšet v souvislosti s jeho výstavou ve vídeňské Albertině. Z tohoto důvodu bychom v tisku našli několik recenzí, z nichž některé dosahují velmi dobré úrovně.¹⁷² Mezi ně můžeme počítat příspěvek Jana Skřivánka, který o ní nehovořil zrovna v superlativech, ale svoji funkci dle jeho názoru splnila. „*V některých oddílech je sice poznat, že organizátoři neměli příliš z čeho vybírat – výstava je poskladaná téměř výhradně*

¹⁶⁹ Petr Vaňous, Vyprahlé území nikoho, A2, 2007, č. 30 (článek je dostupný na internetové adrese: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/30/vyprahle-uzemi-nikoho>, vyhledáno 14. 2. 2011).

¹⁷⁰ Výstava *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder* pořádaná Ludwigovým muzeem v Kolíně nad Rýnem (18.10.2008-1.2.2009) se poté přesunula do Haus der Kunst v Mnichově (27. 2. - 17. 5. 2009). Výstava *Gerhard Richter. Übermalten Fotografien* probíhala v Muzeu Morsbroich v Leverkusenu (17. 10. 2008 do 18. 1. 2009) a jejími dalšími zastávkami byly Centre de la photographie v Ženevě (29. 1. - 29. 3. 2009) a Fundación Telefónica v Madridu (3. 6. - 26. 7. 2009).

¹⁷¹ Čestmír Lang, Abstrakce mimo kontrolu, A2, 2008, č. 48 (článek je dostupný na internetové adrese <http://www.advojka.cz/archiv/2008/48/abstrakce-mimo-kontrolu>, vyhledáno 14. 2. 2011).

¹⁷² Výstava probíhající od 30. 1. do 3. 5. 2009 byla rozšířenou podobou putovní přehlídky nazvané *Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen*, kterou odstartovalo v Muzeu Frieder Burda v Baden-Badenu (19. 1. - 27. 4. 2008). Dosud neuvedené články vztahující se k výstavě: Martina Buláková, Gerhard Richter, Picasso současnosti, bilancuje ve Vídni (článek je dostupný na internetové adrese: http://zpravy.idnes.cz/gerhard-richter-picasso-soucasnosti-bilancuje-ve-vidni-piv-/kavarna.asp?c=A090316_134803_kavarna_bos, vyhledáno 5. 4. 2011), Jiří Machalický, Picasso 21. století (článek je dostupný na internetové adrese: http://www.lidovky.cz/ln_noviny.asp?r=ln_noviny&c=A090312_000132_ln_noviny_sko, vyhledáno 5. 4. 2011) a Magdalena Platzová, Od půdy do sklepa – 3 x v Albertině (článek je dostupný na internetové adrese: <http://Respekt.iHNed.cz/glosy/c1-36903460-od-pudy-do-sklepa-3x-v-albertine>, vyhledáno 10. 4. 2011).

ze soukromých německých a rakouských sbírek, základní představu o pestrosti Richterova díla však poskytuje,“ shrnul autor.¹⁷³

O zajímavou konfrontaci s dílem Gerharda Richtera se postarala pražská Národní galerie, která si do Veletržního paláce vypůjčila „mistrovská díla z Albertina Museum a Batlinerovy sbírky“.¹⁷⁴ Jako při listování učebnicí dějin moderního umění si musel připadat návštěvník při procházce Veletržním palácem: Claude Monet, Vasilij Kandinskij, Andy Warhol či Yves Klein – věhlasná jména zaručující komerční úspěch, která se v českém prostředí často nevidí. Ve vybrané společnosti velikánů světového moderního a postmoderního malířství Gerhard Richter nechyběl.¹⁷⁵

Kurátoři Tomáš Vlček a Olga Uhrová postavili koncepci výstavy na výběru jednotlivostí se zřetelem na to, co není dostatečně nebo vůbec zastoupeno v pražské Národní galerii.¹⁷⁶ Kladný dojem z celé výstavy však zastínil fakt, že si pořadatelé přehlídky s uvedením vybraných děl do širších souvislostí či s přípravou reprezentativního katalogu moc hlavu nelámali. Trefně zhodnotil přínos výstavy renomovaný historik umění Vojtěch Lahoda v *Ateliéru*: „Na výstavě si tak každý mohl přijít na své, podobně jako v nějaké vyhlášené cukrárně ochutnáme pár vybraných delikates ne proto, abychom se nasytili, ale abychom zjistili kouzlo každé jednotlivosti (...) jejich speciálnost je v tom, že jsou od věhlasných klasiků moderního umění a že se s takovými pochutinami u nás neseťkáváme.“¹⁷⁷

Letní program pražské galerie Rudolfinum vyplnil divácky úspěšný výstavní projekt nazvaný *Já, bezesporu*, který se soustředil na reflexi a proměny vnímání identity v současném umění.¹⁷⁸ Vůbec poprvé se v rámci jedné výstavy vedle sebe tváří v tvář postavily dva pozoruhodné soubory významných mužských a

¹⁷³ Skřivánek, Gerhard Richter (pozn. 157), s. 68. K výstavě ve vídeňské Albertině také Petr Volf, Gerhard Richter a jeho doba, *Reflex*, 8. 4. 2009, č. 15 (článek je dostupný na internetové adrese <http://reflex.cz/Clanek35672.html>, vyhledáno 9. 9. 2009).

¹⁷⁴ Přehlídka *Monet - Warhol. Mistrovská díla z Albertina Museum a Batlinerovy sbírky* probíhala ve Veletržním paláci od 13. 10. 2010 do 7. 1. 2011.

¹⁷⁵ Richter byl na výstavě zastoupen třemi plátny: *Portrét Heidi Kuhnové* (1968), *Pijící žena* (1968) a *Letní den* (1999).

¹⁷⁶ *Monet - Warhol. Mistrovská díla z Albertina Museum a Batlinerovy sbírky* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2010.

¹⁷⁷ Vojtěch Lahoda, *Monet - Warhol. Mistrovská díla z Albertina Museum a Batlinerovy sbírky, Ateliér*, 2010, č. 24, s. 16.

¹⁷⁸ Výstava *Já, bezesporu* se uskutečnila v pražském Rudolfinu mezi 26. 5. až 14. 8. 2011. K výstavě vyšel doprovodný katalog *Já, bezesporu* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum v Praze 2011. Výstavu připravil kurátor Petr Nedomá spolu s kolegy z Muzea umění ve Wolfsburgu, odkud koncept výstavy i některá díla přímo převzal.

ženských představitelů západní kultury od Richtera a rakouského umělce Gottfrieda Hellnweina.¹⁷⁹ Ačkoli se kurátorovi výstavy Petru Nedomovi podařilo zapůjčit pouze fotografickou verzi Richterových *48 portrétů* (plátna jsou částí stálé expozice Ludwigova muzea v Kolíně nad Rýnem), přesto si jeho nasazení a nápad umístit oba cykly vedle sebe zaslouží uznání. Nedoma se nechal v jednom článku slyšet: „*To si nedovedete představit, jak obtížné bylo dostat sem toho Richtera. Zkoušel jsem to na několika místech v Německu, nakonec ho máme půjčeného z Petrohradu. Já myslím, že lidé ani nevědí, jaký je Gerhard Richter třída.*“¹⁸⁰

Významnou výstavní událost uzavírající přehled recepce díla Gerharda Richtera v českém prostředí představuje u příležitosti jeho osmdesátých narozenin pořádaná retrospektivní přehlídka.¹⁸¹ V reakci na Richterovu výstavu otiskl *Reflex* poměrně rozsáhlý text Petra Volfa psaný ve velmi volném, populárně naučném stylu, ve kterém se jeho autor bohužel soustředí na biografické údaje a rané, fotorealistické obrazy v čele s jeho oblíbeným *Strýčkem Rudim* a *Tetou Marianne*, místo aby zmiňovanou výstavu čtenáři lépe přiblížil.¹⁸² Londýskou retrospektivou se ve svém příspěvku zabývala také Irena Goldscheider, která ji hodnotí jako „*decentní, vyváženou, do detailu promyšlenou*“ a jejíž síla tkví podle ní v tom, že „*využívá srovnání i kontrastu, když osciluje mezi fotorealismem a krajní abstrakcí, monochromií na jedné straně a vzorníky barev inspirovanými obrazy na druhé.*“¹⁸³

Neotřelý a velmi osobní pohled na zahajovací přípravy Richterovy výstavy v německém hlavním městě podal v *Lidových novinách* Tomáš Pospiszyl. Během svého pobytu v Berlíně navštívil Neue Nationalgalerie, kde byl, jak sám píše,

¹⁷⁹ Chronologicky starší cyklus *48 portrétů* Richter namaloval v roce 1972 pro německý pavilon na benátském bienále. Předlohy pro černobílé podobizny evropských a amerických intelektuálů výhradně bílé pleti Richter čerpal z encyklopedie a následně je ve fotorealistickém stylu přenesl na plátno. V reakci na Richterovu moderní galerii předků, která se podle Nedomy řadí mezi klíčová díla umění druhé poloviny dvacátého století, namaloval rakouský umělec Gottfried Hellnwein v roce 1991 rovněž *48 portrétů*, ale tentokrát ženských zástupkyň. Oproti Richterovi Hellnwein zvolil škálu teplých barevných tónů a do svého výběru zařadil jak ženy černé pleti, tak ženy ze světa zábavního průmyslu.

¹⁸⁰ Silvie Šeborová, Od uvědomění si identity k její ztrátě, *Art+Antiques*, 7+8/2011, s. 94-95, cit. s. 94. Vedle zmíněných *48 portrétů* se na výstavě objevil také Richterův *Strýček Rudi* (1965).

¹⁸¹ Retrospektivní přehlídka s názvem *Gerhard Richter. Panorama* probíhala v prostorách Tate Modern v Londýně mezi 6. 10. 2011 až 8. 1. 2012. Jejími dalšími zastávkami byly Neu Nationalgalerie v Berlíně (12. 2. - 13. 5. 2012) a Center Pompidou, Musée national d'art moderne v Paříži (6. 6. - 24. 9. 2012).

¹⁸² Petr Volf, Gerhard Richter, *Reflex*, 2012, č. 7, 16. 2, s. 66-68.

¹⁸³ Irena Goldscheider, Gerhard Richter, *Ateliér*, 2012, č. 1, s. 8.

svědkem „malého privátního preview berlínské kulturní události sezony“.¹⁸⁴ V jiném článku otisknutém v *Lidových novinách* vyzvedává jeho autor Martin Dostál dva hlavní momenty berlínské přehlídky, kterým je jednak nehierarchické střídání umělcových poloh, jednak skutečnost, že před návštěvníky defilují všechny fazety uhrančivé richterovské malířskosti.¹⁸⁵

V epicentru zájmu domácího kulturního dění, a to především díky monografické přehlídce v Galerii Rudolfinum, stanula hvězda tzv. Nové Lipské školy, německý malíř s futuristickým jménem Neo Rauch. Horečka jménem Rauch, která v posledních letech zachvátila umělecký trh a z malířových pláten učinila nedostupné zboží, u nás eskalovala v roce 2007 výstavou, jež byla zmenšenou verzí Rauchovy retrospektivy v Kunstmuseum ve Wolfsburgu, pro niž vytvořil řadu nových pláten.¹⁸⁶

Početné ohlasy na výstavu objevivší se ve výtvarné kritice oscilují na stupnici hodnocení mezi nadšenými až po rozpačité. Do skupiny prvně jmenovaných se řadí recenze Denisy Kollmannové v *Art&Antiques*, kde se autorka věnuje mimo jiné Rauchově biografii a zkoumá ambivaletní pozici ve vnímání Rauchova díla na Západě a v bývalých postkomunistických zemích: „*Společným prvkem většiny Rauchových obrazů (...) je atmosféra skrytého strachu a neurčité hrozby (...) pocity latentního strachu a dezorientace, v balení, které připomíná socialistický realismus, může zaoceánským sběratelům připadat exoticky přitažlivé i důvěrně zároveň (...) publiku na východní straně železné opony může Rauch svým brutálně plakátovacím stylem vhodně připomenout nepříjemné zážitky a vzpomínky.*“¹⁸⁷

Zasvěceně o Rauchově představení v Rudolfinu informovala Lenka Lindaurová ve své kritice blížící se apologii umělcova díla.¹⁸⁸ Autorka v ní vyvrací tvrzení některých historiků umění, že staré německé vyprávění je už vyčpělé a neatraktivní. Podle ní v něm naopak „*existují démoni, které Rauch – sice trochu*

¹⁸⁴ Tomáš Pospiszyl, Privátní náhled na Gerharda Richtera, *Lidové noviny*, 3. 2. 2012, s. 8.

¹⁸⁵ Martin Dostál, Richter magnetizuje Berlín, *Lidové noviny*, 16. 2. 2012, s. 11.

¹⁸⁶ Výstava *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006* probíhala v Galerii Rudolfinum v Praze od 10. 5. do 5. 8. 2007, kam se přesunula z Muzea umění ve Wolfsburgu (11. 11. 2006 - 11. 3. 2007). K výstavě vyšel katalog *Neo Rauch. Neue Rollen* (kat. výst.), Kunstmuseum Wolfsburg 2006. Rauch se představil i v rámci přehlídky *Co bych byl bez tebe...Německé umění posledních čtyřiceti let* pořádané Galerií hlavního města Prahy v roce 2006.

¹⁸⁷ Denisa Kollmannová, Neo Rauch. Dobře prodaná ostalgie, *Art&Antiques*, 5/2007, s. 16.

¹⁸⁸ Lenka Lindaurová, Neo Rauch. Riskantní malba a mnoho otázek (článek je dostupný na internetové adrese:

http://www.artservis.info/archiv/cervenec/pages/recenze_cervenec_neo_rauch.html, vyhledáno 4. 4. 2011).

obsesivně – umí vyvolat. A protože to dělá až na hraně možné snesitelnosti, jsou jeho obrazy fascinující.“¹⁸⁹ Dlouhodobě v Německu působící historička umění Noemi Smolik, která je s tamějším děním na výtvarné scéně velmi dobře obeznámena, si všimla ve svém článku dvou fenoménů charakterizujících Rauchův výtvarný projev: na jedné straně jeho plátna dokazují, že Rauch bravurně ovládá malířskou techniku, na druhé straně zaráží morbidita a patos jeho obrazů náležející do sféry snů a bigotních fantazií maloměšťáků, které dnes působí strnule a zatuchle.¹⁹⁰

Hlasy z druhého tábora naopak napadaly vývojové zpoždění, se kterým Rauchova retrospektiva do Prahy doputovala. Podle názoru Petra Vaňouse „vstupuje Rauchova výstava na naši uměleckou scénu v době, kdy je lipská škola natolik mezinárodně etablovaná, že dochází k prvním projevům její stagnace a výsevu mnohačetných epigonů. A není to jediné zpoždění, které máme.“¹⁹¹ Na stranu Rauchových kritiků se postavil také umělec a kurátor Václav Magid, jehož příznačně pojmenovaná recenze *Prázdná v komiskové bublině* patří mezi nejkvalitnější texty vážící se k dílu lipského rodáka.¹⁹² Podle Magida Rauch přesně načasoval dobu, kdy ve své tvorbě dospěl k charakteristickému tvůrčímu projevu (rok 1995) s poptávkou uměleckého trhu, který začal čím dál hlasitěji volat po návratu malby. Z děl vytvořených po roce 2000 je dle Magida cítit stagnace a stále větší únava. „Zkoumání obrazových stop, které v našem podvědomí zanechala totalitární éra, již není na pořadu dne, a tak nyní v Rauchových obrazech nepozorujeme nic víc než samoučelnou hru s vizuálními odkazy na různé umělecké epochy a žánry. Z charakteristického malířského stylu, který vznikl pod vlivem Neo Raucha a dostal označení *Nová lipská škola*, se mezitím stala nudná komerční manýra“, uzavřel nekompromisně autor.¹⁹³

V severočeském Liberci narozený výtvarník Markus Lüpertz patří mezi jednu z nejvýraznějších osobností generace německých poválečných umělců. S dílem tohoto výstředního umělce, jenž sám sebe nazývá géniem, jsme se měli možnost

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Noemi Smolik, V čem spočívá úspěch Neo Raucha?, *Ateliér*, 2007, č. 13, s. 1.

¹⁹¹ Vaňous (pozn. 169).

¹⁹² Václav Magid, *Prázdná v komiskové bublině*, *A2*, 2007, č. 25 (článek je dostupný na této internetové adrese: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/25/prazdno-v-komiksove-bubline>, vyhledáno 4. 4. 2011).

¹⁹³ Ibidem.

na české výtvarné scéně setkat jen příležitostně.¹⁹⁴ Až v roce 2011, téměř po čtyřiceti pěti letech od odchodu Lüpertzovy rodiny do Porýní (1948), mu liberecká Oblastní galerie uspořádala u příležitosti jeho sedmdesátých narozenin první samostatnou přehlídku nazvanou *Mýtus a metamorfóza*, zahrnující padesát jedna prací z období posledního dvacetiletí jeho tvorby.¹⁹⁵ Liberecká výstava, jejíž těžiště tvořily obrazy, grafiky, kresby a drobnější plastiky s náměty z antické mytologie, byla vůbec první rozsáhlejší prezentací jeho díla u nás. Paralelně s ní hostila pražská galerie Litera výstavu Lüpertzových grafik z osmdesátých a devadesátých let s ústředním cyklem *Vanitas*, podle něž celá přehlídka dostala název.¹⁹⁶ Dvojici umělcových monografických přehlídek v létě uzavřela kolektivní výstava v pražské Galerii Zdeňka Sklenáře, který se v ní kromě Lüpertze zaměřil na tvorbu A. R. Pencka a domácího výtvarníka Lubomíra Typlta, jenž u obou umělců studoval na düsseldorfské akademii.¹⁹⁷

V Evropě i za oceánem vysoce ceněná tvorba Sigmara Polkeho nenašla zatím, jak se zdá, na domácí scéně patřičnou odezvu. Nevalnou bilanci jednoho z nejpřednějších německých výtvarníků u nás charakterizují zlomkovité ohlasy ve výtvarné kritice, lehce spočitatelné na prstech jedné ruky. Na zhodnocení díla nedávno zesnulého malíře v podobě monografie či větší výstavy si zatím také musíme počkat. Sečteno a podtrženo: Polke tu doposud k velké škodě domácího publika přišel zkrátka. Světlym bodem – nahlíženo Polkeho optikou – tak zůstává rok 1999, kdy se zásluhou Českého muzea výtvarného umění ve spolupráci s Institutem pro zahraniční vztahy ve Stuttgartu a Goethe institutem v Praze do

¹⁹⁴ Součástí souborné přehlídky *Co bych byl bez tebe...Německé umění posledních čtyřiceti let* v Městské knihovně v Praze z roku 2006 (pozn. 16) byl také Lüpertzův obraz *Krajina s červenožlutými mřížemi* z roku 1997. Na přelomu let 2008/2009 uspořádal Městský spolek *Spacium* v libereckých ulicích zimní sochařské symposium *Sculpture Forum Winter*, v rámci kterého se představila v ulici Na Rybníčku Lüpertzova bronzová socha *Paris sans bras*. Tato iniciativa navázala na slavnou přehlídku *Socha a město* z roku 1969, kdy bylo po celém Liberci nainstalováno čtyřicet pět děl významných českých umělců.

¹⁹⁵ Výstava *Markus Lüpertz. Mýtus a metamorfóza* v Oblastní galerii v Liberci probíhala mezi 14. 4. až 4. 9. 2011 a byla redukovanou variantou stejnojmenné umělcovy přehlídky, kterou připravilo Kunstforum Ostdeutsche Galerie v bavorském Řezně (19. 11. 2010-13. 2. 2011), jež k ní vydalo doprovodný katalog v anglickém a německém jazyce (*Markus Lüpertz, Mythos und Metamorphose / Myth and Metamorphosis*, Ostdeutsche Galerie Regensburg 2010). V souvislosti s Lüpertzovou prezentací v Liberci přinesl *Art+Antiques* (4/2011, s. 40-44) rozhovor s umělcem.

¹⁹⁶ Přehlídka *Vanitas* probíhala v pražské Galerii Litera mezi 11. 4. až 27. 5. 2011. Cyklus *Vanitas* umělec poprvé vystavil v roce 1999 v prostorách uhelného lomu Zollverein v Essenu, ve kterém se těžilo do roku 1986 a který dnes patří na seznam chráněných památek Unesco.

¹⁹⁷ Výstavu *Markus Lüpertz, A. R. Penck a jejich žák Lubomír Typlt* hostila pražská Galerie Zdeňka Sklenáře od 1. 6. do 30. 7. 2011.

hlavního města dostala komorní výstava čtyřiceti malířových kvašů z roku 1996 pojmenovaná *Hudba nejasného původu*. Patřičný rozruch, jak by se na malířskou hvězdu Polkeho formátu slušelo, s sebou ale nepřinesla.¹⁹⁸ Polkeho dílo je rovněž zastoupeno v Lidické sbírce obrazem *Dvouportrét* z roku 1965, který jí (stejně jako Richter) věnoval a který byl k vidění v rámci novodobé výstavy *Pro Lidice. 52 umělců z Německa* z roku 1995. Jeho tvorba se prezentovala rovněž v rámci kolektivní přehlídky *Co bych byl bez tebe...Německá malba posledních čtyřiceti let* z roku 2006.¹⁹⁹

První vlaštovku v oblasti zprostředkování Polkeho výtvarného odkazu u nás tak představuje vynikající recenze Petra Vaňouse *S vyloučením patosu* z roku 1997, která je tak vůbec prvním vážným pokusem o umělecko-historickou sondu do Polkeho díla.²⁰⁰ O tom, že se Vaňous dobře orientuje v Polkeho rozmanité výtvarné produkci a že má více než dobré povědomí o uměleckém vývoji u našich západních sousedů, není pochyb a díky svým znalostem vytěžil v textu maximum: „*Sigmar Polke (1941) patří společně s Gerhardem Richtrem do kategorie umělců, jenž provedli důležitý krok v dějinách umění: oba radikálně tematizovali obraz jako místo, kde se »odehrává vlastní akt malířství«(…) Zatímco u Richtera převládalo skeptické východisko k obrazu jako zobrazení, aktualizoval Polke malbu jinak – jako živé experimentální médium schopné zachytit stopy univerzálního tvůrčího zaujetí, které se nezalekne prvků banality a všednosti.*“ Vaňousovi se tu se podařilo s kritickým nadhledem přiblížit Polkeho umělecký vývoj od jeho počátků, kdy se orientoval na americký pop art (rastrové obrazy), až k jeho vrcholné tvůrčí fázi (tzv. tekuté obrazy).

Na snahu Petra Vaňouse zpopularizovat Polkeho tuzemským příznivcům umění navázal o dva roky později Tomáš Glanc v *Art+Antiques*, kde se objevil jeho příspěvek přinášející postřehy z Polkeho retrospektivy v hamburské Kunsthalle.²⁰¹

¹⁹⁸ K výstavě, kterou připravilo České muzeum výtvarného umění, vyšel doprovodný katalog v německém jazyce (*Sigmar Polke, Musik ungeklärt Herkunft*, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1997) a probíhala od 1. 6. do 25. 7. 1999.

¹⁹⁹ Galerie hlavního města Prahy bohužel nebyla schopna dohledat ve svém archivu výstav, jakými pracemi byl umělec na této přehlídce zastoupen.

²⁰⁰ Vaňousův text *S vyloučením patosu*. Retrospektiva Sigmara Polkeho vyšel u příležitosti Polkeho retrospektivy v Muzeu Frieder Burda v Baden-Badenu probíhající od 3. 2. do 13. 5. 2007 a je dostupný na internetové adrese:

http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=9), vyhledáno 4. 4. 2011.

²⁰¹ Tomáš Glanc, *Sigmar Polke, Art+Antiques*, 6/2009, s. 64-66. Výstava *Sigmar Polke. Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen* probíhala od 13. 3. 2009 do 31. 3. 2010 v

Minimalistickou tvorbu Imiho Knoebela mohl český příznivec umění sledovat v rámci několika společných výstavních projektů: v roce 1997 na přehlídce *Pro Lidice. 52 umělců z Německa*, v roce 2006 na výstavě *Co bych byl bez tebe...Německé umění posledních čtyřiceti let* a nejnověji na přelomu let 2010/2011 v rámci prezentace *Monet-Warhol. Mistrovská díla z Albertina Museum a Batlinerovy sbírky*.²¹⁰ V roce 2004 přichystala umělci samostatnou výstavu někdejší budějovická Galerie současného umění (dnešní Dům umění).²¹¹

2. Gerhard Richter

2.1 Dóm v Kolíně nad Rýnem

Římskokatolický metropolitní kostel s patrociniem sv. Petra, situovaný přímo v srdci moderního velkoměsta mezi hlavním nádražím a Ludwigovým muzeem, se zvedá na uměle vytvořeném betonovém návrší po levém břehu Rýna. Kolínský dóm je orientovanou, pětিলodní bazilikou na půdoryse latinského kříže, s trojlodním transeptem a mohutným dvouvěžovým průčelím na západě [1]. Chór obíhá ochoz s věncem kaplí. Příčné lodě a chór sestávají ze čtyř, hlavní loď ze šesti polí křížové klenby. Mezi dvojicí západních věží, z nichž každá zaujímá čtyři kvadratická pole bočních lodí, je vklíněna oproti hlavní lodi podstatně užší předsíň.

Jeho již z dálky rozpoznatelným znamením je bezmála 160 m vysoké dvouvěžové průčelí, které z něj činí druhou nejvyšší církevní stavbu na evropském kontinentu. Stavebním typem navazuje kolínský dóm na francouzské vzory gotického stavitelství, jmenovitě na katedrály v Remeši, Chartres a Amiens.²¹⁶ V případě kolínského dómu byla idea gotické katedrály dovedena k vrcholu, neboť jako jedno z mála rozestavěných středověkých torz byla 15. října 1880 slavnostně dokončena. K turisticky vyhledávanému dómu, do něhož zavítá denně v průměru dvacet tisíc návštěvníků,

hamburské Kunsthalle. Objevná byla výstava rovněž tím, že kurátoři do jejího centra zasadili cyklus málo známých prací z let 1974-1976.

²¹⁰ Na první výstavě Knoebel zastoupen dílem *Sendvič* z roku 1993, na druhé přehlídce obrazem *Čistá radost* z roku 2005 a v rámci výstavního projektu prací *Modré pondělí* z roku 1999.

²¹¹ Výstavu *Imi Knoebel. Obrazy* hostila od 12. 5. do 12. 6. 2004 Galerie současného umění (dnešní Dům umění) v Českých Budějovicích.

²¹⁶ Peter Kurmann, Köln und Reims im 13. Jahrhundert, in: *Kölner Domblatt* 72, 2007, s. 97-114.

vzhlíží nejen příznivci architektury a umění, ale k srdci přirostl rovněž laické veřejnosti, která ho vnímá jako svoji nejoblíbenější kulturní památku.²¹⁷ Od roku 1996 se dóm po právu řadí mezi poklady světového kulturního dědictví Unesco.

Dnešnímu dómu předcházely již od 4. století nejrůznější sakrální stavby vrcholící po požáru v roce 855 novostavbou karolinské trojlodní baziliky v severovýchodním cípu původního římského osídlení se dvěma chóry (východní chór zasvěcen Panně Marii, západní sv. Petru) a s transepty na západní i východní straně, nazývanou také starý dóm.²¹⁸ V roce 1164 doputovaly do Porýní zásluhou kolínského arcibiskupa Rainalda z Dasselu vzácné ostatky Tří králů, dar císaře Friedricha I. po vyplenění Milána, a Kolín se tak rázem zařadil mezi nejvýznamnější poutní destinace. Nárokům důstojného úložiště cenných relikvií spojeného se zástupy poutníků starý dóm nevyhovoval, a proto v roce 1247 rozhodla kapitula o stržení původní baziliky a o výstavbě nového dómu, jehož základní kámen byl položen dne 15. srpna následujícího roku. Stavba postupovala na východě velmi rychle, ochoz s kaplemi stál patrně již v roce 1260 a v roce 1322 mohl být slavnostně vysvěcen chór, kam byl přenesen zlacený tříkrálový relikviář. Stavba nového dómu pokračovala jižními vedlejšími loděmi a položením základů jižní věže, jejíž dvě spodní a část třetího patra stály brzy po roce 1400.²¹⁹ V průběhu následujícího století přibýly severní vedlejší loď, z nichž bylo zaklenuto šest západních polí, a vyvedeny části severní věže. V roce 1528 utichly na dlouhou dobu stavební práce, což bylo způsobeno jednak nedostatkem finančních prostředků, jednak nezájmem o rozestavěnou stavbu.

Necitlivé zásahy v 18. století, motivované snahou o opravu a zkrášlení interiéru kostela, korunoval v roce 1794 příchod francouzských revolučních vojsk. Kolínský dóm přišel o svoji původní liturgickou funkci a sloužil jako sklad na obilí. Teprve o sedm let později, v roce 1801, zde mohl být obnoven bohoslužebný provoz. V těchto nelehkých časech sílilo v důsledku romantických myšlenek a s nimi úzce provázaného uvědomění

²¹⁷ Článek je dostupný na této internetové adrese:

<http://www.welt.de/reise/article5338874/Koelner-Dom-bleibt-beliebteste-Sehenswuerdigkeit.html>, vyhledáno 1. 4. 2014.

²¹⁸ Stavební dějiny kostela převzaty z publikace *Georg Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (přepřac. vydání), Nordrhein-Westfalen I, München - Berlin 2005, s. 571-595. V kolínském chrámové huti působil Jindřich Parlér, otec Petra Parléře, který se v Kolíně narodil. Tovaryšská léta zavedla Petra Parléře pravděpodobně znovu do Kolína, odkud si přivedl svou první ženu Gertrudu, dceru kameníka Bartloměje z Hammu. V roce 1356 byl povolán do Prahy jako druhý stavitel katedrály sv. Víta.

²¹⁹ Stavební jeřáb, jeden z největších strojů z období středověku a poznávací znak města Kolína, byl z rozestavěné jižní věže odstraněn až v roce 1868. Více k tomuto tématu: Arnold Wolff, *Der Kölner Domkran*, in: *Kölner Domblatt* 75, 2010, s. 67-84.

si národní identity nadšení pro dóm a jeho dostavbu.²²⁰ Financování umožnila z části pruská státní pokladna a v roce 1841 založený Zentral-Dombau-Verein. Štěstěna se ke kolínskému dómu přiklonila v roce 1814, kdy byl nalezen plán západní fasády, považovaný za nezvěstný, podle kterého tak bylo možné pokračovat ve středověkých stavebních plánech.²²¹ Dne 4. září roku 1842 proběhlo symbolické zahájení stavebních prací podle návrhu tehdejšího dómského stavitele Ernsta Friedricha Zwirnera za přítomnosti arcibiskupa a pozdějšího kardinála Jana z Geisselu a pruského krále Friedricha Wilhelma IV. Již v roce 1863 byl dokončen interiér kostela a v roce 1880 obě věže.

V průběhu druhé světové války utrpěl dóm vlivem ničivého bombardování těžké újmy. Celkem čtrnáct leteckých pum, které dóm zasáhly, zapříčinily zřícení bezmála poloviny klenebních polí a ztráty více než poloviny sklomalebné výzdoby. Vyzdvihnout na tomto místě je třeba nasazení Willyho Weyrese (1903–1989), spravujícího kolínský dóm v letech 1944 až 1972. Jeho role je vývoji poválečných dějin kostela nezastupitelná.²²² Weyres dokázal díky svému organizačnímu talentu sehnat ve složitém období nutný stavební materiál a s velmi omezeným počtem pomocných sil se mu v roce 1948, v 700. výročí od založení dómu, podařilo zprovoznit východní část dómu. Weyresovo dlouholeté působení na pozici dómského stavitele v tak důležitém období je i dnes na kostele patrné. Jeho nevráživost vůči umění 19. století a inklinace k soudobým moderním trendům vyústila v šanci nahradit zničená umělecká díla, včetně architektonických detailů a plastické výzdoby, novými. Kladně jsou přijímány bronzové dveře v jižním portálu odlité podle návrhu Ewalda Mataré z let 1947–1954, biskupský trůn z roku 1952 či zasklení hlavní lodi a transeptu realizované podle Weyresova projektu v letech 1948–1953.

²²⁰ Klíčovou roli v této souvislosti sehrál Joseph Görres a jeho apel z listopadu 1814 na dokončení kolínského dómu, a také Sulpiz Boisseré, který dóm od roku 1808 vědecky zkoumal a přeměřoval. Plody jeho práce vyústily v monumentální dílo *Domwerk*, publikované v letech 1821-1831, obsahující mědirytiny s naddimnezovanými pohledy, řezy a dílčími částmi kolínského dómu, které stavbu zpopularizovalo a vzbudilo tak o ni zájem u veřejnosti.

²²¹ Arnold Wolff, Die Wiedererfindung des Fassadenplanes F und seine Ausstellung in Kölner Dom, in: *Kölner Domblatt* 72, 2007, s. 275-304. 406 cm vysoká a 166 cm široká středověká architektonická kresba, jejíž autorství se připisuje staviteli Arnoldovi, je vystavena v Janově kapli v dómu. Georg Moller našel v Darmstadtu levou část se severní věží v průčelí a Carl Sieveking v Paříži potom díl s pravou částí s jižní věží.

²²² Barbara Schock-Werner, Willy Weyres und der Kölner Dom, in: *Kölner Domblatt* 69, 2004, s. 265-288.

2.1 Sklomalebná výzdoba

Kolínský dóm je symbiózou středověké architektury a historizujícího novogotického stavebního slohu, což je dobře patrné také v okenní výzdobě kostela. Rozsáhlou a formálně velmi rozmanitou kolekci dochované sklomalebné výzdoby můžeme rozdělit do dvou skupin. Vznik časově starší z nich spadá do rozmezí let 1260 a prvního desetiletí 16. století a našli bychom ji v nejstarším východním prostoru kostela a severní lodi. Herbert Rode považuje cyklus středověkých tabulek za „*nejrozsáhlejší, nejdůstojnější a nejkompletnější monument vrcholněgotické (sklo)malby v Německu.*“²²³ Mladší soubor okenní výzdoby v dómu obsahuje historizující práce z 19. století a okna z druhé poloviny 20. století, jejichž vznik podmínily dobové představy o kráse a v neposlední řadě také bombardování města za druhé světové války. Pozice poválečného vývoje sklomalby v kolínské katedrále zastupují díla Wilhelma Geyera, Willyho Weyrese, Wilhelma Teuwena či Huberta Schaffmeistera, a také nejmladší práce od Gerharda Richtera v jižním transeptu.²²⁴ Popis oken se chronologicky zaměřuje na nejkvalitnější příklady na straně jedné a na straně druhé na výtvarné práce, které dominují interiéru kostela.

Nejstarší tabulky s výzdobou nesou okna v chóru. Do sedmi kaplí na půdorysu pěti stran osmiúhelníku přináší světlo celkem osmnáct dvoudílných kružbových oken (v obou vnějších kaplích po dvou, ve zbylých po třech oknech) se třemi trojlisty ve vrcholu. Okna v této části kostela, kam měli původně přístup pouze duchovní, zdobily grisaillové tabulky s vegetabilním námětem z doby kolem roku 1260 s výjimkou barevného, tzv. mladšího biblického okna v osově kapli s typologickými scénami. Neobvyklé a atypické řešení pouze s jedním figurativním oknem a čistě abstraktními ornamentálními tabulkami, které vyžaduje poučeného znalého pozorovatele, je možno vysvětlit tak, že elitářskému okruhu vzdělaných duchovních pasovalo lépe, než narativní obrazový cyklus.²²⁵

²²³ Herbert Rode, *Der Kölner Dom. Glasmalereien in Deutschlands größter Kathedrale*, Augsburg 1968, s. 9.

²²⁴ Prostřední okno v kapli Panny Marie věnované čtyřem papežům Piovi IX. až Piovi XII. vytvořil v roce 1956 Wilhelm Geyer. Ornamentální pole v horní části okna provedena v roce 1948 podle návrhu Willyho Weyrese.

²²⁵ Ulrike Brinkmann - Rolf Lauer, *Die mittelalterlichen Glasfenster des Kölner Domchores, Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248-1349)* (kat. výst.), Museum Schnütgen, Köln 1998, s. 23-32, cit. s. 24. Výstava probíhala v prostorách kolínské Josef-Haubrich-Kunsthalle od 20. 11. 1998 do 7. 3. 1999.

Původní plán počítal s vystavením relikvií v křížení kostela, který „měl jako magnet přitahovat zástupy poutníků.“²²⁶ Chór měl být naopak vyhrazen pro bohuslužby arcibiskupa a dómské kapituly, ohoz pak procesím duchovních a v chórových kaplích měly probíhat mše bez účasti laického publika. Po roce 1322, kdy byl vysvěcen chór, dostala okna v důsledku přenesení tříkrálového relikviáře do této části kostela nové barevné vitraje a do spodních čtyř polí byla proto vsazena barevná skla s novým ikonografickým programem. Prakticky se tak chór otevřel pro poutníky a laické publikum a výzdoba jeho oken nesla pro požadavky poutníků upravený barevný obrazový program, který se nevztahoval pouze k reliviím Tří králů, ale také k jiným svatým, kteří měli pro dóm z poutního hlediska zvláštní význam, nebo jej teprve měli nabýt.²²⁷ Okna v chórových kaplích datovatelná do doby kolem roku 1330/1340 signalizují nový stylistický začátek v tom, že se neorientují na okna s králi ve vysokém chóru, ale vykazují paralely s malířskou výzdobou chórových lavic v dómu a v oknech sakristie kolínského kostela sv. Gereona.²²⁸

Do samotného chóru přinášejí světlo čtyřdílná okna, jejichž tabulky zdobí již zdálky dobře rozeznatelné figury králů vázící se na původně plánované umístění tříkrálového relikviáře v křížení kostela. Cyklus královských oken, započatý pravděpodobně již v devadesátých letech 13. století, ale dokončený až kolem roku 1330/1340, je nejrozsáhlejším dochovaným souborem sklomalebné výzdoby 14. století v Evropě. V celkem patnácti z téměř 18 metrů vysokých oken jsou v dolní třetině vyobrazeny postavy čtyřiceti osmi králů v pestrobarevném šatu na střídavě červeném a modrém pozadí, rámované tabernákly s vysokými baldachýny a s erby donátorů na konzolách. V osovém okně se objevuje scéna s Klaněním tří králů. Polím nad figurami králů dominují, s výjimkou osového okna nesoucího obrazové výjevy se světcí, králi, anděli, sluncem a měsícem, barevně střídme ornamentální koberce vyplněné kruhy, kosočtverci

²²⁶ Kurmann (pozn. 216), s. 107.

²²⁷ S vzácnými ostatky Tří králů se do Kolína v roce 1164 dostaly také relikvie sv. Felixe, Nábora, Řehoře Spoletského a Sylvestra uložené v tříkrálovém relikviáři. V dómu je rovněž uchovávána relikvie z Kristovy lebky a berla sv. Petra. Brinkmann - Lauer (pozn. 225), s. 25.

²²⁸ Brinkmann - Lauer (pozn. 225), s. 32. Vybraná literatura věnující se tomuto tématu: Herbert Rode, Die mittelalterlichen Glasfenster des Kölner Domes, in: *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Deutschland IV 1, Berlin 1974, s. 98-140 a Rüdiger Becksmann, Bilderfenster für Pilger. Zur Rekonstruktion der Zweitverglasung der Chorkapellen des Kölner Domes unter Erzbischof Walram von Jülich (1322-1349), in: *Kölner Domblatt* 67, 2002, s. 137-194. Cyklus se do dnešní doby zachoval fragmentálně. V kapli po severní straně s patrocinem sv. Engelberta jsou na oknech zobrazení čtyři svatí kolínští arcibiskupové Gero, Bruno, Heribert a Engelbert, dar skláře Wilhelma Rupprechta z roku 1956 ke dni německých měst.

a zašpičatělými ovály na struktuře tvořené grisaillovým pletencem.²²⁹ V kružbové části nabývá barevná intenzita znovu na své síle. Zasklení triforia opakující ornamentální vzor nad figurami králů je výsledkem rekonstrukce probíhající v letech 1988–1993.

Velmi kvalitní a zajímavá je také pětice tzv. bavorských oken v jižní vedlejší lodi z roku 1848, jejichž donátorem je bavorský král Ludvík I. Okna formálně sledují příklad nazarénské malby s ústředními kristologickými výjevy Klaněním tří králů, Oplakáváním, Sesláním Ducha svatého a okny zasvěcenými apoštolům Janovi a Štěpánovi. Navázání na příklady deskové malby pozdní gotiky a renesance, které bychom našli u nazarénů či prerafaelitů a které stojí v přímém kontrastu ke středověké musivistické technice malby na sklo, reprezentují v německém prostředí v roce 1827 v Mnichově králem Ludvíkem I. založené Královské sklářské dílny (Königliche Glasmalereianstalt), kde bavorská okna vznikla. Tento intaktně zachovaný celek lze pokládat za jeden z nejranějších příkladů monumentální sakrální malby na skle.²³⁰

Stavební práce na rozestavěném kolínském dómu zahájila v roce 1842 výstavba příčné lodi v novogotickém slohu, jejíž dokončení lze datovat do roku 1863. Do tohoto časové období lze zařadit rovněž vznik historizující sklomalebné výzdoby v transeptu a lodi kostela, která byla nejpozději v roce 1880 dokončena. Při zasklení celkem dvaceti osmi oken posloužily jako výchozí orientační bod středověké tabulky v chóru, jak ukazuje Šalamounovo okno v severním transeptu, jehož výzdobu lze rozdělit do tří, od sebe navzájem dobře barevně a stylisticky odlišitelných částí: spodní zónu ovládají starozákonní a novozákonní proroci zahalení do pestrého šatu, stojící na rodových znacích donátorů podobně jako postavy králů v chóru. Figury pak rámuji náročně řešené zdobené tabernákly. Na barevně nevýrazné tabulky s opakujícími se geometrickými vzory nad postavami proroků, které volně opakují motivy z ornamentálních polí nad postavami králů v chóru, navazují ornamentální a barevně intenzivní výplně v kružbové části.

Po předložení ikonografického konceptu dómským stavitelem Zwirnerem pověřila kapitula v roce 1854 vytvořením figurálních částí v dolní zóně oken Friedricha Baudriho (1808–1874), který se ve svém návrhu záměrně orientoval na středověké tabulky ze 14. století s velkorysým použitím švarclotové barvy. Kartony k osmdesáti z celkem sto dvanácti postav však nenakreslil Baudri sám, nýbrž jeho žák Michael Welter

²²⁹ K ornamentálním tabulkám více Eva Frodl-Kraft, *Die Ornamentik der Chor-Obergadenfenster des Kölner Domes, Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248-1349)* (kat. výst.), Museum Schnütgen, Köln 1998, s. 45-50.

²³⁰ Stephan Dahmen, *Die Bayernfenster des Kölner Domes 1844-48*, Köln 2009.

(1808–1892), kterému se „ve zjevně nekončící řadě stojících postav podařilo skrze variaci jednotlivých motivů a ošacení, rytmizaci a citlivou, částečně výraznou barvenost vyhnout se monotónnosti.“²³¹ Zatímco osazení ornamentálních tabulek, jejichž autorem je architekt Wilhelm Hoffmann, proběhlo již v létě roku 1863, byly spodní figurální části oken pobity prkny do té doby, než se najde donátor připravený financovat jejich realizování. Zasluhou štědrých mecenášů především z řad kolínského měšťanstva, na něž upomínají pod stojícími postavami umístěné erby, mohlo být v roce 1880 všech osmadvacet oken kompletně zaskleno.

Přibližně ve stejné době bylo do západního průčelí vsazeno okno, jehož vznik inicioval pruský korunní princ a pozdější císař Friedrich III. a jeho žena Victoria. Tvůrcem osmnácti biblických scén z Nového a Starého Zákona zobrazujících dobré a špatné skutky a v kružbové části s centrálním výjevem Posledního soudu je lübecký malíř Carl Julius Milde (1803–1875). Ačkoli bylo Mildeho okno již v roce 1877 osazeno, nahradil jej Willy Weyres v roce 1963 novým oknem podle návrhu Vincenze Piepera, jež vyvolalo u kolínských občanů vlnu nevole.²³² Po doplnění v partiích kružby a triforia se proto Mildeho okno v roce 1980 vrátilo na své původní místo.

Rovněž monumentální okno v severní příčné lodi, pandán k Richterovu oknu v jižním transeptu, neslo původně historizující zasklení z roku 1865 ze sklářské dílny Friedricha Baudriho. Protože ale bylo s výjimkou stojících starozákonních figur zničeno během druhé světové války, vybrala pro něj kapitula v roce 1948 novou ikonografickou náplň v podobě starozákonních symbolů (archa úmluvy, Šalamounův trůn) odkazujících na Krista. Po spletitém a vleklém vývoji celé akce byla v roce 1968 kružbová část okna doplněna podle návrhu Wilhelma Teuwena, který je rovněž autorem zasklení triforia pod příslušným oknem s pro jeho tvorbu charakteristickým motivem padajícího listu a s protáhlými, manýrismem ovlivěnými sibylami v trojlístech.²³³ V roce 1980 byly

²³¹ Schock-Werner, *Das neue Fenster* (pozn. 66), s. 22-23.

²³² Schock-Werner, *Das Südquerhausfenster* (pozn. 67), s. 360 a 362.

²³³ Z uměleckého klání vyšel jako vítěz v roce 1952 Heinrich Campendonk, který z důvodu zhoršujícího se zdravotního stavu po třech letech práci vzdal. Dovedením rozpracovaného návrhu do výsledné podoby byl pověřen jeho někdejší žák Teuwen, kterému se v roce 1957 podařilo prosadit vlastní návrh kompletního zasklení. Z něj byla ale z důvodu nemoci spějící v roce 1967 k rychlému konci realizována pouze kružbová část. Více k tomuto tématu: Mathias T. Engels, *Wilhelm Teuwen*, Recklinghausen 1970, s. 22-26 a H.Br. [Holger Brülls], heslo 50 a-b, Wilhelm Teuwen, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Museum, Karlsruhe 2011, s. 186-187. Přesvědčivou interpretaci okna přinesl Martin Papenbrock, *Das „Nordfenster“ des Kölner Domes. Kritische Beobachtungen zur Ikonographie und Geschichte nach 1945*, in: *Kölner Domblatt* 57, 1992, s. 197-216, který rozpoznává v heorickém charakteru figur církev jako ochránkyni před válkou a fašismem.

ornamentální partie nad postavami proroků doplněny podle návrhu jeho žáka Huberta Schaffmeistera.

Velká okna v lodi a části transeptu včetně triforia realizovaná podle návrhu dómského stavitele Williho Weyrese v letech 1948 až 1953 patří mezi to nejkvalitnější z nabídky německé poválečné malby na skle. O detailně členěných a barevně velmi střídmych ornamentálních kobercích sestávajících z jednoduchých geometrických forem a studených odstínů šedé, modré a zelené barvy Weyres v roce 1958 napsal: „*Je třeba se pokusit nenápadně pokračovat v chóru udávaným barevným akordem s ornamentálním zasklením směrem do lodi. Přitom je pro jednotlivá okna vybrána lehká variace v barevném ztvárnění, aby bylo dosaženo určité protiváhy proti přísnému opakování polí. Zasklení v ramenech transeptu dominují světlejší barvy, křížení musí být akcentováno skrze vedení světla.*“²³⁴

2.3 Okno v jižním transeptu

Rozměrné šestidílné okno s bohatě členěnou rozetou ve vrcholu v jižním křídle příčné lodi znázorňovalo v životní velikosti stojící figury panovníků Karla Velikého, Jindřicha II., Zikmunda Burgundského, doplněné o zástupce duchovní sféry biskupy Anna, Engelberta a Ottu Bamberského, a kolínskému dómu jej daroval pruský král a pozdější německý císař Vilém I. (1797–1888). Realizace návrhu se ujaly berlínské Královské sklářské dílny (Königliche Glasmalereianstalt) a v roce 1863 bylo osazeno na své místo. Před vypuknutím druhé světové války byly v roce 1939 všechny středověké tabulky, ale pouze část zasklení z 19. století (bavorská okna, zasklení severní lodi a části transeptu) vyskleny a uloženy do bezpečí.²³⁵ Ostatní sklomalba včetně okna v jižním transeptu, která zůstala na místě, byla zničena při bombardování města. Ačkoli dómský stavitel Weyres píše v roce 1956 ve zprávě o válečných ztrátách, že „*z oken z 19. století se nezachovalo nic kromě tzv. mnichovských oken v jižní vedlejší lodi a skupině figur v oknech severní příčné lodi*“, zapomněl uvést, že z historizující okenní výzdoby od Michaela Weltera v oknech hlavní a příčné lodi přežilo bombardování padesát dva figur

²³⁴ Schock-Werner, Willy Weyres (pozn. 222), s. 282. K oknům více G.E. [Gerald Eng], heslo 44 a-c, Willi Weyres, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Museum, Karlsruhe 2011, s. 180-181.

²³⁵ Více k tomuto tématu: Niklas Möring, Kriegsschutzmaßnahmen am Kölner Dom im Zweiten Weltkrieg, in: *Kölner Domblatt* 74, 2009, s. 145-193.

z celkem sto dvanácti.²³⁶ O umělecké kvalitě historizujících tabulek od Weltera neměl Weyres valné mínění a rozhodl se jej nahradit zbrusu novým ornamentálním zasklením podle vlastního návrhu.

V roce 1948 nechal Weyeres okno v jižním transeptu nově zasklít podle kvalitního abstraktního a barevně decentního řešení německého umělce Wilhelma Teuwena (1908–1967), které provedla kolínská firma Melchior [2]. Teuwenův koncept opakuje geometrickou figuru sestávající z navzájem pronikajících se kruhů tvořících čtyřlíst postavený na vrcholu. Charakteristická je pro toto okno velmi zdrženlivá barevnost, oscilující mezi studenými odstíny modré barvy. Teuwen je rovněž autorem zasklení triforiové části pod oknem z roku 1959. Tabulkám ve vnitřním ochozu dominují okrové a hnědé barevné tóny a objevuje se v nich, podobně jako v protějším okně v severní příčné lodi, motiv padajícího listu kombinovaného s v kruzích umístěnými atributy vázícími se k řemeslné výrobě (jako kladivo, nůžky a sekera), odkazujícími na donátora okna, řemeslnickou komoru v Kolíně (Kreishandwerkerschaft Köln), která rovněž financovala Weyresova okna v lodi a transeptu kostela.

Třebaže okno od Teuwena vykazuje nesporné umělecké kvality, vyplynuly brzy po jeho osazení na povrch jeho slabiny. Nevýhodou tohoto okna je – s ohledem na jeho orientaci – redukováná barevnost. Jižní fasáda kostela, vystavená celodennímu přívalu slunečních paprsků, propuštěla do interiéru světlo vytvářející nepříjemné studené klima, které navíc oslepovalo věřící v lodi kostela. Metropolitní kapitule se brzy stalo Teuwenovo okno trnem v oku a přála si na tomto místě opět barevné zasklení. V roce 1998 do pozice dómské stavitelky nastoupivší Barbaru Schock-Werner pověřila kapitula úkolem najít pro okno v jižním transeptu nové řešení.²³⁷ Protože rekonstrukce původní historizující sklomalby nebyla podle slov Barbary Schock-Werner myslitelná, neboť příslušný materiál (kartony) shořel a do dnešní doby se dochovaly pouze dvě černobílé fotografie zachycující okno v interiéru a exteriéru, nezbývalo jí tedy než hledat zcela nový návrh.²³⁸

O ikonografické náplni nového okna rozhodla kapitula v roce 2003.²³⁹ Početné řady starozákonních a novozákonních světců měli rozšířit v okně v jižní příčné lodi

²³⁶ Schock-Werner, Willy Weyres (pozn. 222), s. 282. Weyres nechal dvacet osm figur od Weltera na jejich původním místě, dvacet čtyři skončilo v depozitáři.

²³⁷ Schock-Werner, Das Südquerhausfenster (pozn. 67), s. 360. Barbara Schock-Werner (*1947) architektka, historička umění a vysokoškolská profesorka je vůbec první ženou v dějinách kolínských dómských stavitelů. Úřad vedla od 1. 1. 1999 do 31. 8. 2012. Na postu ji vystřídal Michael Hauck.

²³⁸ Ibidem, s. 360. Srov. Schock-Werner, Das neue Fenster (pozn. 66), s. 24-25.

²³⁹ Ibidem, s. 360. Srov. Schock-Werner, Das neue Fenster (pozn. 66), s. 25.

významní němečtí mučedníci dvacátého století: karmelitánka Edith Stein (1891–1942), mnichovský jezuita Rupert Mayer (1876–1945), diecézní kněz působící v Münsteru, Karel Leisner (1915–1945), berlínský dómský probošt Bernhard Lichtenberg (1875–1943), člen křesťanského odborářského hnutí Mikuláš Groß (1898–1945) a polský kněz Maximilián Kolbe (1894–1941). Vedle tohoto tématu favorizovala kapitula také obrazové ztvárnění holokaustu a apokalypsy 20. století.²⁴⁰ V souvislosti s nahrazením nevyhovujícího Teuwenova okna rozhodla kapitula odstranit také zasklení v triforiu pod příslušným okem.²⁴¹

Problémy vážící se k řešení obsahově jasně definovaného programu vyplývají na povrch při výčtu parametrů a orientace okna, které zaujímá plochu o 106 m², je 22 metrů vysoké a zvedá se ve výšce 20 metrů nad zemí. Navíc je situováno na jih směrem k Roncalli Platz, kde čelí od úsvitu až do soumraku sluneční paprskům. Před jižní frontou dómu se navíc otevírá rozlehlé betonové prostranství s nedaleko vzdálenými budovami Ludwigova a Římsko-germánského muzea. Z této strany je tak možný nepřerušovaný pohled na celou jižní fasádu, ve které okno v jižním transeptu zabírá extrémní plochu. V interiéru je naopak opticky spojeno se středověkými tabulkami v chóru i historickou sklomalbou příčné lodi.

V souvislosti s hledáním nového řešení pro okno v jižním transeptu rozhodla dómská kapitula také o postupné rekonstrukci a znovunavrácení dvaceti čtyř Welterových figurálních tabulek nově uskupených do celkem třinácti čtyřdílných oken. Po restaurování baldachýnů nad postavami a rekonstrukci ornamentálních polí podle dochovaných kartonů z ruky Wilhelma Hoffmanna bylo jako první ve východní části severního ramene příčné lodi osazeno v červenci 2005 Šalamounovo okno, které v listopadu 2006 následovalo Abrahamovo, v prosinci 2007 Náthanovo okno a jako poslední ve východní části Tobiášovo okno.²⁴² Rekonstrukce postupovala v západní části východního transeptu v lednu 2012 osazením okna Jana Křtitele a Josefovým oknem v květnu téhož roku. Části originálních segmentů Weyersových ornamentálních tabulek, které nahradily původní tabulky Hoffmannovy, nechala dómská kapitula archivovat a zbylé rozdělila z kapacitních důvodů do dílů o různé velikosti, které správa

²⁴⁰ Ibidem, s. 364.

²⁴¹ Ibidem, s. 360. Rozhodnutí kapituly vysvětlila Barbara Schock-Werner tím, že by hnědé barevné tóny převažující v zasklení triforia neharmonovaly s žádným novým řešením.

²⁴² Barbara Schock-Werner, 44. Dombaubericht von Oktober 2002 bis September 2003, in: *Kölner Domblatt* 67, 2002, s. 7-56. Kapitula rozhodla o novém umístění figur a jednotlivá okna dostala podle vyobrazených světců nové názvy.

kolínského dómu na počátku prosince roku 2008 nabízela v rozmezí 180 až 250 euro za kus.²⁴³

2.4 Návrh Gerharda Richtera

Pro tak významnou stavbu jakou kolínský dóm bezpochy je, bychom jako další krok po definování ikonografického tématu očekávali vypsání otevřené soutěže na nové okno. Místo toho oslovila dómská stavitelka již v roce 2002 u příležitosti oslavy narozenin tehdejšího kolínského biskupa Friedhelma Hoffmanna přítomného umělce Gerharda Richtera a s Hofmannovým vědomím ho vybídla, aby se pokusil nalézt výtvarné řešení pro okno v jižním transeptu.²⁴⁴ Richter, jak sám přiznal, byl touto nabídkou „*okamžitě nadšen, ale také vyděšen*.“²⁴⁵ Vypsání možného uměleckého klání se v tomto případě nezdálo dómské stavitelce smysluplné. Podle jejího mínění se sklomalba v průběhu uplynulého století až na několik výjimek odchýlila od vývoje současného umění a i přes veškeré snahy nenašla v současné sklomalbě podnět řešící výše uvedenou problematiku okna v jižním transeptu.²⁴⁶

Jako velmi zavádějící se jeví její tvrzení, podezírající současnou sklomalbu z neochoty sladit svoji barevnost s barevnou skladbou již stávajících oken v dómu na straně jedné, na straně druhé inklinuje podle Barbary Schock-Werner abstraktní poloha současné sklomalby k redukci barvy v podobě monochromních polí, která s ohledem na monumentální měřítko okna v kolínském dómu nepřichází v úvahu.²⁴⁷ Z argumentace dómské stavitelky vyplývá na povrch její úmysl vyžadující značnou míru odvahy a

²⁴³ Článek je dostupný na internetové adrese: http://www.koeln.de/koeln_holen_sie_sich_ein_stueck_koelner_domfenster_nach_hause_98301.html, vyhledáno 1.12.2013.

²⁴⁴ Der Maler und der Bischoff (Rozhovor Ralpha Heringlehnera s Gerhardem Richterem), *Mainpost*, Würzburg, 12. 5. 2012, s. 6. Friedhelm Hofmann (*1942) dřívější kolínský biskup, uznávaný poradce v otázkách moderního církevního umění a od roku 2004 biskup würzburšký patří mezi blízké umělcovi přátele.

²⁴⁵ Rossmann, *Dom-Farben* (pozn. 42), s. 38.

²⁴⁶ Schock-Werner, *Das Südquerhausfenster* (pozn. 67), s. 362. Srov. Schock-Werner, *Das neue Fenster* (pozn. 66), s. 26.

²⁴⁷ Schock-Werner, *Das Südquerhausfenster* (pozn. 67), s. 362 a 364. Srov. Schock-Werner, *Das neue Fenster* (pozn. 66), s. 26. Barbara Schock-Werner měla na mysli dílo jednoho z nejvlivnějších a německých malířů na sklo a hlavního představitele tohoto proudu v moderní sklomalbě Johannese Schreitera (*1930), jehož práce v sakrálním prostoru jsou obecně pozitivně přijímány, ať už je to soubor oken pro kostel sv. Ducha v Heidelbergu nebo okna pro dóm v Mohuči (Myriam Wierschowski, *Notizen zu zwei außergewöhnlichen Gesamtkunstwerken: Die Propheten und Apostelfenster Georg Meistersmannsim Dekagon von St. Gereon in Köln und die Fensterentwürfe Johannes Schreiters für Heiliggeist-Kirche in Heidelberg*, in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.*, 2012, s. 41-54).

odhodlání, kterým bylo od počátku prosazení Gerharda Richtera. Svoji volbu odůvodnila kvalitou díla tohoto umělce, který je podle jejího mínění jako jediný schopen přinést uspokojující umělecké řešení, jehož jméno ale v souvislosti se sakrální tvorbou či sklomalbou nebylo do té doby skloňováno.²⁴⁸ Dómskou stavitelku mohly k jejímu výběru vést i taktické kroky: Richter patří mezi umělce s mezinárodní reputací, jeho práce dosahují na uměleckém trhu závratných částek a každá z jeho přehlídek je velkou kulturní událostí, kterou provází obrovský mediální zájem. Vidinu získat pro kolínský dóm prestižní dílo Picassa 21. století, za kterého bývá Richter označován, nesmíme v souvislosti s jeho oslovením podcenit.²⁴⁹

Po obdržení podkladů vztahujících se k oknu v jižním transeptu, požadovanému námětu a stávající sklomalebné výzdobě v dómu Richter nejprve vypracoval dva menší návrhy.²⁵⁰ Jako výchozí materiál umělci posloužily dobové černobílé fotografie zachycující popravu páchané nacisty za druhé světové války. Děsivé scény s oběšenými a zastřelenými se nakonec ukázaly jako nevhodné a jiné historické motivy jako složité a neodpovídající době.²⁵¹ Pokus přetavit fotografie v historickou malbu musel v tomto případě ztroskotat, neboť, jak upozornil vykladač umění Hubertus Butin, bude převedení fotografie, primárního média formujícího spolu filmem, televizí a v neposlední řadě také internetem naše vnímání posledních dvou století, do malby „*pouze zoufalou a již nevyzvednutelnou fakticitou smrti zobrazených, neboť na ní postavy budou neodvratně ukazovány v minulosti.*“²⁵² Barbara Schock-Werner si sama položila otázku, týkající se po praktické stránce vhodnosti tohoto tématu v prostředí kostela, když se ptala, jakou barevnou škálou by disponovalo nové okno, jehož programem by byl tísnivý motiv smrti. Pravděpodobně by v něm převládaly tmavé barvy s dominancí černé, která se pro sklomalbu jeví jako jedna z nejméně vhodných.²⁵³ Tyto návrhy umělec dómské stavitelce ani Hofmannovi neprezentoval, neboť je shledal nevyhovujícími.²⁵⁴

Na možnost zobrazit dómskou kapitulou preferované mučedníky umělec rezignoval již na samotném počátku. Pro Gerharda Richtera přicházelo pro přehodnocení všech možností v úvahu pouze nefigurální řešení. V roce 2006 si umělec poznamenal ve svých

²⁴⁸ Ibidem, s. 365.

²⁴⁹ Za „*Picassa 21. století*“ Richtera označil britský deník *The Guardian* v souvislosti s jeho retrospektivní přehlídkou pořádanou v roce 2002 v Muzeu moderního umění v New Yorku.

²⁵⁰ Butin, Gerhard Richters Domfenster (pozn. 66), s. 46. Srov. Butin, Anmerkungen (pozn. 26) s. 68.

²⁵¹ Ibidem. Srov. Butin, Anmerkungen (pozn. 40), s. 68.

²⁵² Butin, Anmerkungen (pozn. 26), s. 69.

²⁵³ Schock-Werner, Das Südquerhausfenster (pozn. 67), s. 364.

²⁵⁴ Ústní sdělení Dietmara Elgera ze dne 23. 1. 2014.

poznámkách: „Na začátku roku 2002 mi dómská stavitelka naznačila, abych vytvořil návrhy pro jižní okno. Zadáním bylo zobrazení šesti novodobých mučedníků. Samozřejmě na mne tato čestná nabídka udělala velký dojem, brzy jsem ale zjistil, že je tento úkol absolutně nad mé síly. Po několika marných pokusech přiblížit se tomuto tématu a v odhodlání to definitivně vzdát, se mi na stůl dostalo velké vyobrazení mé práce 4096 barev. Překryl jsem jím šablonu okna a pochopil jsem, že to je jediná cesta.“²⁵⁵ 4096 barvami (4096 Farben, 359) z roku 1974, které v titulu odrážejí počet náhodně rozmístěných barevných kvadrátů, vrcholí Richterův zájem o barvu a barevné vzorníky z šedesátých a sedmdesátých let.²⁵⁶

Odezva dómské kapituly na Richterův záměr vyplnit plochu okna v jižním transeptu různobarevnými pravouhlými čtverci byla zpočátku rozpačitá, ačkoli dómská stavitelka sama uvedla, že „rozhodující pro přesvědčivé řešení byla v každém případě barevnost.“²⁵⁷ K rozvrácení pochyb o nemožnosti předmětného ztvárnění požadovaného tématu měly přispět návrhy dvou vybraných malířů, které kapitula v roce 2003 pověřila vytvořením návrhu s vyobrazením šesti novodobých mučedníků. První z nich, malíř a sochař usazený v Bonnu, Egbert Verbeek (*1953) není v církevních kruzích žádným nováčkem, neboť má na svém kontě již tři sakrální zakázky v podobě oltářních obrazů pro kostely a kaple v Porýní.²⁵⁸ Dorothea Eimert napsala o Verbeekově malířském projevu blízcímu se magickému realismu v předmluvě k výstavnímu katalogu, že jeho poetická a citlivá malba bez spontánních malířských aktů a bez expresivní barevnosti je důležitá po obsahové stránce.²⁵⁹

Verbeek předložil kapitule řešení, ve kterém se v šesti polích objevují novodobí mučedníci identifikovatelní na základě upravených černobílých portrétních fotografií [3]. Verbeekovi se tak sice podařilo obejít problém spojený s tmavými řádrovými oděvy

²⁵⁵ Gerhard Richter, Notizen zur Pressekonferenz, 28. Juli 2006, in: Dietmar Elger - Hans Ulrich Obrist (edd.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, s. 526-528, cit. s. 527.

²⁵⁶ Richter si od roku vede numerický katalog svých malířských a sochařských prací (s výjimkou některých děl provedených technikou olej na papíře či tužkou na plátně) tzv. Werkverzeichnis (Přehled díla), který pro něj zosobňuje programatický nový začátek po přesídlení na Západ. Číslo jedna v jeho Přehledu díla patří plátnu *Stůl (Tisch)* z roku 1962. Umělec pokračuje i v dnešní době v numerování svých děl. Na základě podčísel (např. 902-1, 902-3 a 902-4) je skutečný celkový počet vzniklých obrazů a soch daleko větší, jeho přehled díla čítá přibližně 3000 prací. Čísla uvedená v závorkách odkazují na pořadí výtvarných prací v rámci umělcova vlastního přehledu díla.

²⁵⁷ Schock-Werner, *Das Südquerhausfenster* (pozn. 67), s. 364.

²⁵⁸ Mezi jeho realizace patří figurální triptychony pro Newmanhaus v Bonnu (1975-1976), kapli vzdělávacího centra ve v Cloppenburg-Stapelfeldu (1978) a kapli vzdělávacího centra v Coesfeldu (1982-1983).

²⁵⁹ *Egbert Verbeek. Stilleben. Bildnisse. Altarbilder. Landschaften. Flucht- und Grenzbilder* (kat. výst.), Leopold Hoesch Museum, Düren 1983.

mučedníků, ale použití portrétních fotografií působí na tomto místě staticky a pokud si je představíme ve výšce 22 metrů nad zemí, tak přinejmenším komicky. O detailním vzezření biblických postav toho moc nevíme a z jejich anonymity je mnohdy vyzdvihuje až atribut, díky kterému je dokážeme přesně identifikovat. Jinak je tomu v případě novodobých mučedníků, jejichž přesná podoba je dobře známa, čímž se výrazně odlišují od jiných vypoštění svatých. Jako nejvíce problematická se v návrhu od Verbeeka jeví prostřední pasáž okna s podobiznami mučedníků, které malíř zasadil do červenobílého architektonického rámce s kolejemi a stavbou v pozadí, asociující transporty židů do koncentračních táborů, ve kterých se může odrážet přání dómské kapituly na vyobrazení holocaustu, a odkazující mimo jiné na fakt, že Edith Stein a Maximilián Kolbe zemřeli v koncentračních táborech. V polích nad nimi zobrazil umělec symbolicky ostnatý drát, součást oplocení koncentračních táborů. Barevné škále okna dominuje modrá barva, jejíž nadvládu přerušuje prostředkem okna od triforia směrem vzhůru do vrcholu okna stoupající rudý plamen či záře.

V Norimberku tvořící figurální malíř Manfred Hürlimann (*1958), zpracovávající ve svém díle s oblibou biblické a mytologické náměty, se považuje za umělce, jenž chce a dokáže zvládnout velké plochy a který ve svém výtvarném projevu rád používá veselé, komplementární barvy, které mají docílit tematické přístupnosti jeho obrazů.²⁶⁰ Hürlimann ztvárnil novodobé mučedníky tradičně jako volně stojící figury rámované architekturou a stojící na blíže neidentifikovatelných erbech [4]. Dominantní prvek jeho návrhu tvoří modrofialový apokalyptický dým vycházející z pravého dolního rohu v triforiové části směrem do levé poloviny okna, jež zcela pohltil jednoho z vyobrazených mučedníků. Barevná škála okna osciluje mezi fialovými a modrými barevnými tóny s akcenty červené a žluté barvy.

Paralelně pověřila kapitula Gerharda Richtera detailnějším propracováním jeho návrhu. Richter se jako nováček na poli sklomalby musel potýkat s mnoha technickými i formálními problémy, které mu pomáhali řešit specialisté ze sklářské dílny místní dómské huti, především restaurátor Günter Hettinger. Hledání vhodné velikosti kvadrátu ulehčila přímo na místě montáž zkušební fólie se čtverci o různé velikosti. Po několika pokusech umělec nakonec zvolil čtverec o rozměrech 9,6 x 9,6 centimetrů. Jeden z nejnáročnějších úkolů spočíval v určení barevnosti nového okna a volbě druhu skla.

²⁶⁰ *Dantes Inferno. Bilder von Manfred Hürlimann* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1994, s. 6.

Barbara Schock-Werner několikrát zdůraznila, že nové okno musí ve svém barevném složení bezpodmínečně brát ohled na již stávající sklomalbu.²⁶¹ Ve shodě s podmínkou kapituly o tom, že nové pohledově exponované okno se musí ve své barevnosti podřídít a sladit s dochovanou okenní výzdobou v kostele, vyčlenil umělec z nepřeborného množství barev sto, které později korigoval na sedmdesát dva, a které se objevují v koloritu dochované sklomalebné výzdoby v kostele. Z kontroly zkušebních vzorků osazených in situ vyšlo najevo, že světlé barvy pozorovatel při intenzivní sluneční záři nevnímá. Umělec proto světlé tóny redukoval na úkor tmavých, které v barevné paletě nového okna převládají.

V souvislosti s výběrem vhodného druhu materiálu se Richter rozmýšlel mezi ručně foukaným antickým sklem a fúzovaným sklem.²⁶² Po provedení a osazení zkušebních vzorků v obou druzích skla se Richter přiklonil k prvně jmenovanému, které dodala sklářská huť Lamberts sídlící v bavorském Waldassenu, a ze kterého jsou rovněž provedeny historické tabulky v kostele. Barevné čtverce z fúzovaného skla vnášely do interiéru kostela jednak cizí barevnost, jednak se brzy po osazení na zkušebním vzorku objevily trhliny.²⁶³

Takto předběžně definované Richterovo řešení spolu s návrhy Verbeeka a Hürlimanna hodnotila na začátku února roku 2004 metropolitní kapitula.²⁶⁴ Oběma přizvaným malířům Verbeekovi a Hülimannovi vytýkala slabé zpracování ornamentálních partií nad figurami a od Richtera naopak očekávala, že barevnost svého návrhu ještě více sladí s barevnou paletou dochovaných oken v kostele.²⁶⁵ Po předložení přepracovaných návrhů všech tří umělců kapitula dospěla k závěru, že návrhy Verbeeka a Hürlimanna nejsou pro danou situaci v jižním transeptu kolínského dómu vhodné, rozhodla se ustoupit od svého původního záměru a nechala plochu okna vyplnit barevným kobercem z pravoúhlých čtverců od Gerharda Richtera. Na zasedání kapituly dne 2.

²⁶¹ Schock-Werner, *Das Südquerhausfenster* (pozn. 67), s. 360.

²⁶² Strobl (pozn.10), s. 168. Fúzování je technika, přicházející v posledních letech do módy, při které jsou nařezané díly skla opět poskládány na nosnou desku a poté v peci do sebe staveny tak, že tvoří nedílnou součást nosné tabule. Tato metoda skýtá nespočet možností: kusy skla mohou být staveny bez nosné desky, mohou se překrývat nebo při zahřátí měnit tvar za účelem vytvoření trojrozměrného efektu.

²⁶³ Napětí mezi světlými a tmavými čtverci, které se vlivem termálních podmínek rozdílně rozpínají, bylo v tomto případě veliké. Schock-Werner, *Das Südquerhausfenster* (pozn. 67), s. 368.

²⁶⁴ Kapitulu na přání dómského probošta Norberta Feldhoffa doplnili tři externí poradci: prelát Josef Sauerborn, předseda umělecké komise kolínského arcibiskupství a arcidiecézní konzervátor Martin Struck a někdejší ředitel kolínského Diecézního muzea Joachim Plotzek.

²⁶⁵ Schock-Werner, *Das Südquerhausfenster* (pozn. 67), s. 370. V návrhu, který Richter kapitule předložil, byla barevnost okna již upravena. Na zkušebním vzorku, který měla kapitula k dispozici, nikoliv.

května 2006 byl schválen konečný návrh s přepracovanou barevností a dómská kapitula oficiálně pověřila Richtera vytvořením návrhu [5].²⁶⁶ Dne 28. června 2006 kapitula svolala tiskovou konferenci, na níž byl návrh představen veřejnosti. V rámci ní prezentovala kapitula také leták, prostřednictvím kterého si slibovala získat potenciaální dárcy, kteří by nákladný projekt zafinancovali. Architektonické studio Toulouse/ Lengyel vytvořilo u této příležitosti počítačovou vizualizaci jižní příčné lodi s novým oknem od Richtera a postupně navrátilivšími se Welterovými okny.²⁶⁷

2.5 Technické provedení Richtera návrhu

Jedinečným dokumentem provázejícím několikaletý komplexní proces vzniku kolínského okna je film Corinny Belz z roku 2008, která měla možnost z bezprostřední blízkosti sledovat přípravu, realizaci a osazení nového okna.²⁶⁸ K technickému provedení návrhu přizvala kapitula pět předních německých sklářských ateliérů, aby prověřily možnosti realizování Richtera řešení.²⁶⁹ V roce 2005 a na počátku následujícího roku představily oslovené ateliéry kapitule své návrhy. Dva z nich, Andriase Dieriga a Heina Derixe, kapitula vyloučila, neboť dále rozvíjely možnosti umělcem zavrhnutého fúzovaného skla. Odborníci ze sklářské dílny dómské huti zkoumali možnosti výroby okna tradiční technikou za použitím sítě z olověných pásek držící pohromadě barevné čtverce. Tenké olověné profily na zkušebním vzorku, který nechala kapitula zhotovit, sice nebyly z větší vzdálenosti rozeznatelné, ale přesto je pozorovatel vnímal a umělcův koncept spočívající ve volném, ničím nerušeném přechodu jednotlivých barev by tato technika značně omezila.²⁷⁰ To platí i pro jiná řešení, počítající upevnit barevné čtverce do sítě z ušlechtilé oceli.²⁷¹

Důvěru a pozitivní reakce u kapituly vzbudily především dva návrhy, mezi nimiž do poslední chvíle váhala. První z nich představoval mechanickou fixaci jednotlivých

²⁶⁶ Ibidem, s. 370.

²⁶⁷ V rámci vizualice bylo v jižním transeptu u všech šesti oken použito v roce 2005 osazené Šalamounovo okno.

²⁶⁸ Corinna Belz, *Gerhard Richter. Das Kölner Domfenster*, Gerhard Richter Archiv Dresden / zero one film, Berlin 2008 (DVD s anglickými a francouzskými titulky).

²⁶⁹ Návrhy na technické provedení předložily tyto ateliéry: Andreas Dierig Glasgestaltung, Überlingen; Hein Derix KG, Werkstätten für Glasmalerei, Mosaik und Restaurierungen, Kavelear; Derix Glasstudios, Taunustein; Mayer`sche Hofkunstanstalt GmbH Glasgestaltung und Mosaik, München; Glasmalerei Peters GmbH, Paderborn. Realizaci návrhu chtěla kapitula svěřit tomu ateliéru, který představí nejpřesvědčivější technické provedení. Soutěž mezi jednotlivými dílnami měla být vypsána pouze v případě, že se kapitula rozhodne pro tradiční techniku zasklení pomocí olověných pásek.

²⁷⁰ Schock-Werner, *Das Südquerhausfenster* (pozn. 67), s. 371.

²⁷¹ Ibidem.

čtverců pomocí šroubů s maticemi uchycenými lepidlem na nosném skle v místě dotyku kvadrátů. Zdokonalení návrhu spočívající ve vpuštění šroubů přímo do nosného skla umožnilo nejen volný pohyb jednotlivých čtverců vlivem termálních podmínek, ale také časově nenáročnou a poměrně snadnou výměnu jednotlivých sklíček. Jeho slabinou byla skutečnost, že v exteriéru nebyly barevné čtverce vinou odstupu skleněných políček a nosného skla vnímatelné, a proto jej kapitula vyloučila.²⁷²

Uspokojení přinesla až v současné době velmi rozšířená technika představená sklářskou dílnou Derix sídlící v Tanussteinu, která barevné čtverce na nosnou desku z bezpečnostního bezbarvého skla upevnila pomocí transparentního netuhnoucího dvousložkového silikonového gelu a mezi sebou slepila černým silikonovým lepidlem o síle 2 mm. Tato technika umožňuje „volný“ pohyb jednotlivých čtverců vlivem teplotních podmínek. Navíc jsou především světlá barevná políčka dobře viditelná z dómského náměstí po jižní straně dómu a tato velká prosklená plocha tudíž nepůsobí monotóním dojmem. Práce se silikonovým gelem se v současné době těší velké oblibě, přesto volba v historii poměrně nové techniky na místo tradičních a staletými prověřených olověných pásků vzbudila u kapituly určité pochyby. Ty se podařilo rozptýlit prostřednictvím posudků přizvaných specialistů v oboru.²⁷³

V září 2006 zadala kapitula vyhotovení okna sklářskému studiu Derix. Při rozmístění celkem 11 263 čtverců o sedmedesáti dvou barvách do plochy okna se umělec obrátil na známého tiskaře Mike Karstense, jehož studio sídlící v Münsteru vyhledávají věhlasní domácí, ale i zahraniční umělci. Karstens s Richterem spolupracoval již v roce 2004 na vytvoření bezmála desetimetrového offsetového tisku atomové struktury molekulového chemického prvku stroncia pro novou budovu De Youngova muzea v San Franciscu.

Karstens spolu s programátorem Klausem Hagemeisterem nechal naskenovat umělcem vybraných sedmdesát dva barevných tónů, z nichž každému bylo přiděleno číslo. Ty byly následně zadány do počítače a pomocí speciálně vytvořeného počítačového programu fungujícího na principu náhodnosti rozmístěny do mřížky ve formě gotického okna v jižním transeptu kolínského dómu. Počítačový program sestavil barevné kompozice, ze kterých umělec vybíral realizovatelnou variantu vyhovující jeho uměleckým kritériím. Mylné by bylo představit si tvůrčí proces vzniku návrhu jako pouhý příkaz počítačovému programu, kliknutí na klávesnici trvajícím zlomek vteřiny.

²⁷² Ibidem, s. 372. U tohoto řešení hrozilo také nebezpečí, že se v odstupu mezi barevnými poli a nosným sklem může srážet voda, která by v průběhu času měla za následek zanesení tohoto meziprostoru nečistotami.

²⁷³ Posudek týkající se trvanlivosti silikonového gelu vyhotovil Eberhard Achenbach. Wolfgang Kahlert se ve své expertíze věnoval statické bezpečnosti okna.

Ačkoli umělec přenechal rozmístění čtverců počítačovému programu, jeho autonomii mohl ovlivňovat tak, že mu například zadal příkaz jeden barevný tón opakovat častěji než ostatní. V barevném složení finálního převažují tmavé odstíny modré, fialové a červené na úkor okrových, světle zelených a modrých, které jsou zastoupeny v nejmenším počtu. Přiklonění se k tmavým tónům lze odvodit z orientace okna, kde by světlá barevná paleta neobstála. Při detailním pozorování je patrné, že v dolní části okna dominují žluté tóny, prostřední pásáží zelené a naopak v horní partii okna červené tóny. Na několika místech Richter počítačem navrženou kompozici korigoval, jako například v dolní partii, kde uskupené barevné čtverce asociovaly číslici jedna. Richter k pracovnímu postupu využívajícímu počítačový program prohlásil: „*Já sám jsem se spíše držel zpátky. Chtěl jsem, aby to vyzařovalo něco samozřejmého, všedního, každopádně by to nemel být žádný barevný záchvat. Ne příliš teplé, ne příliš studené, zdrženlivé, neutrální, jak jen to jde.*“²⁷⁴

Ve skutečnosti počítačový program zaplnil barevnými čtverci pouze polovinu vymezené plochy. Ve druhé polovině se opakují jednotlivé dráhy, a to tak, že jsou zrcadlově převrácené. Dráze číslo 1 odpovídá dráha číslo 3, dráze číslo 2 dráha číslo 5 a dráze číslo 4 dráha číslo 6. Tímto krokem, který běžný pozorovatel nevnímá, dosáhl umělec vyváženého působení okna, přinesl řád a symetrii do celkové kompozice a na okně v jižním transeptu tak dosáhl „*vlastně pravého opaku náhody*“.²⁷⁵

Demontáž okna od Wilhelma Teuwena na začátku roku 2007 odhalila jeho špatný technický stav. V květnu, červnu a červenci téhož roku proběhla montáž celkem čtyři sta šestnácti skleněných polí, největší z nich o rozměru 1,05 x 0,85 m, nejmenší tvoří pouze čtverec o 9,6 x 9,6 cm.²⁷⁶ Odhalení nového okna za umělcovy přítomnosti, spojené se slavnostní bohoslužbou dne 25. srpna 2007, pojala kapitula jako velkolepou kulturní událost.²⁷⁷

Financování projektu, jehož náklady se vyšplhaly na částku 370 tisíc euro, pomohla vyřešit veřejná darovací akce uveřejněná na internetu. I v současnosti je možné nahlédnout na listinu se jmény dárců, kteří díky svým bohatým peněžním darům pokryli

²⁷⁴ Karstens – Hagemeister (pozn. 68).

²⁷⁵ Gerhard Richter schenkt Köln ein Meisterwerk (Rozhovor Christiane Hoffmans s Barbarou Schock-Werner), *Welt am Sonntag*, 26. 8. 2007, s. 11.

²⁷⁶ V triforiu celkem 108 skleněných polí (z toho 48 čtvercových polí a 60 kružbových elementů), v samotném okně v jižním transeptu 56 čtvercových polí a 252 částí v partii kružby.

²⁷⁷ Text kázání preláta dómské kapituly Josefa Sauerborna je k nahlédnutí v Archivu Gerharda Richtera v Drážďanech pod inventárním číslem 300/2007. Bohoslužbu vedl dómský probošt Norbert Feldhoff. Bez zajímavosti není, že kapitula nechala před hotové okno v interiéru až do slavnostního odhalení nainstalovat obrovský tmavý závěs chránící jej před pohledy nedočkavých diváků i zvědavých novinářů.

nejen výrobní náklady, ale také velkou část vedlejších výdajů.²⁷⁸ Gerhard Richter se honoráře za svůj návrh zřekl. Realizaci nového okna v jižním transeptu doprovázela Richterova přehlídka v sousedícím Ludwigově muzeu, v rámci které se publiku prezentovaly nerealizované návrhy, a mimo jiné práce *4900 barev (4900 Farben)*, na které Richter paralelně pracoval.²⁷⁹

2.6 Význam kolínského projektu v díle Gerharda Richtera

2.6.1 Richterovy práce v kontextu veřejného a sakrálního prostoru

Než přistoupíme k detailnímu popisu Richterových prací určených pro veřejný a sakrální prostor, měli bychom se na tomto místě alespoň krátce dotknout několika zakázek privátních společností, které, podobně jako umělcova díla vytvořená pro určitý prostor, zůstávají přesto mobilními nástěnnými obrazy, které mohou být bez problémů svěšeny a mohou fungovat v jiném prostoru a kontextu. První z nich, *Dómské náměstí, Milán (Domplatz, Mailand, 169)* Richter vytvořil v roce 1968 pro pobočku německé firmy Siemens Elettra v italském Milánu. Na bezmála 300 x 300 cm velkém plátnu Richter zobrazil ve fotorealistickém stylu proslulé milánské náměstí s dómem. V roce 1993 umělec vzpomínal: „*Někdy jsem rád maloval obrazy na zakázku, abych objevil něco, na co bych sám nepřišel. Siemens tak touto zakázkou ovlivnil vznik všech následujících obrazů s pohledy na město. Kromě toho je příjemné, když obrazy jednou naleznou jisté místo.*“²⁸⁰

O pět let později, v roce 1973, následovala zakázka pro předního německého výrobce aut, firmu BMW (Bayerische Motoren Werke), která do vstupní haly své nové mnichovské centrály zamýšlela nainstalovat tři velké obrazy o rozměrech 300 x 600 cm. *Červená, žlutá, modrá (Rot, Gelb, Blau, 345/1-3)* ukazují zvětšený fotografický detail

²⁷⁸ Seznam donátorů je dostupný na této internetové adrese: <http://www.dombau-koeln.de/index.php?id=41>, vyhledáno 16. 12. 2013.

²⁷⁹ Výstava nazvaná *Gerhard Richter - Zufall. 4900 Farben und Entwürfe zum Kölner Domfenster* se konala v Ludwigově muzeu v Kolíně nad Rýnem od 25. 8. 2007 do 13. 1. 2008. K výstavě vyšel stejnojmenný katalog v anglickém a německém jazyce.

²⁸⁰ Elger (pozn. 156), s. 201. Obraz vydražila newyorská pobočka aukční síně Sotheby's v květnu roku 2013 za rekordních 37 125 000 USD.

smíchaných primárních barev. Richter vlastnoručně pořízené snímky promítl na plátno a následně olejovými barvami obmaloval.²⁸¹

V roce 1986 umělec pracoval na dvou zakázkách, které jsou si formálně velmi blízké. O něco mladší jsou dva abstraktní triptychony, každý z panelů o rozměrech 160 x 150 cm, do recepční haly komplexu kancelářských budov společnosti BOC Group v britském Surrey (588/1-3 a 589/1-3). Prvnímu z tryptychonů dominuje zelená barva, druhému naopak modrá. Plocha plátna navozuje prostřednictvím „*gestickýh tahů štětce, zamalovaných ploch, flekatých struktur a měkkých přemaleb*“, výtvarných fines příznačných pro toto umělcovo tvůrčí období, iluzivní prostor, kterému v centru dominují rombické útvary.²⁸²

Ve stejném roce umělec vyhrál soutěž düsseldorfské pojišťovací společnosti Victoria na dva rozměrné obrazy. V pronajaté hale v bezprostřední blízkosti sídla pojišťovny Richter vytvořil pomocí jednoduchých pomůcek žebříku, štětce a stěrky upevněné na dlouhé tyči dvě monumentální abstraktní práce o formátu 608 x 406 cm s údernou paletou složenou z primárních barev (601 a 602), v jejichž názvu se odráží jméno objednavatele.

Známa německá firma Vorwerk, specializující na výrobu koberců a elektrických vysavačů, oslovila v rámci projektu Dialog umělce, mezi nimiž figurovala také proslulá jména z oblasti architektury – Oswald Matthias Ungers, Norman Foster či zaoceánské hvězdy umělecké scény – malíři David Hockney či Roy Lichtenstein, aby vytvořili návrhy, podle kterých firma nechala v roce 1988 vyrobit podlahové koberce. Jak se píše v propagačním materiálu, nebylo záměrem této akce vytvořit elitářskou edici pro vybraný okruh milovníků designu a umění, ale naopak vyvinout produkt, který by byl za přijatelnou cenu dostupný všem.²⁸³

Jedním ze dvanácti vybraných umělců byl také Gerhard Richter, z jehož dvou návrhů se realizace dočkal pouze jeden. Richter se ve svém řešení vrátil k barevným čtvercům. Koberec o rozměrech 100 x 92 cm vyplňuje celkem dvě stě šedesát šest bílých, žlutých, oranžových, červených, modrých, zelených a černých libovolně uspořádaných čtverců. Druhý z návrhů počítal s převedením abstraktního plátna z roku 1981 (464-1) na

²⁸¹ Helmut Friedel, *Gerhard Richter. Rot-Gelb-Blau. Die Gemälde für BMW*, München 2007. Niklas Maak, Vom Malen zum Mars: Gerhard Richters Bilder für BMW, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 11. 2007, s. 40.

²⁸² Elger (pozn. 156), s. 315.

²⁸³ Reklamní materiál *Vorwerk Dialog. Teppichboden von Künstlern und Architekten* je uložen v Richterově archivu v Drážďanech pod inventárním číslem 12/2007.

plochu koberce. Přes vynaložené úsilí postrádala výsledná kompozice na textilií hloubku a prostorovost malby na plátně.²⁸⁴

Jméno Gerharda Richtera jsme ve spojení se sakrálním uměním či sklomalbou neměli do této doby možnost často slyšet. Pouze zasvěceným znalcům neuniklo, že má na svém kontě již jednu, z pohledu kolínského projektu velmi zajímavou zakázku z roku 1989. Pro schodiště berlínské vily právníka Fritze Otteho z roku 1922 od významného německého architekta Waltera Gropiuse vytvořil Richter okno o rozměrech 273 x 268 cm, které by se na první pohled mohlo zdát zmenšenou kopií dómského okna [6]. *Skleněné okno, 625 barev (Glasfenster, 625 Farben, 703)* kombinuje jednobarevné čtverce, které mezi sebou oddělují klasické olovňené pásky a ve kterém to podle vyjádření umělce právě díky použití tradiční techniky „*nepasuje správně dohromady*“.²⁸⁵ Oproti kolínskému projektu Richter v tomto případě použil nejen tradiční techniku, ale navíc v barevném složení uplatnil světlé tóny, které v Kolíně eliminoval na úkor tmavých. Zvláště bílá políčka se jeví jako nejméně vhodná, neboť vytvářejí prázdná pole. V Berlíně Richter rozvinul řešení, ke kterému se s odstupem dvou desetiletí v kolínském dómu znovu vrátil, tentokrát však ve zdokonalé formě a monumentálním měřítku.

Tři důležité státní zakázky ve veřejném prostoru z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let a v závěru let devadesátých spojuje okolnost, že vznikla v rámci tzv. projektu Umění na stavbě (Kunst am Bau).²⁸⁶ V květnu roku 1979 Richter obdržel zajímavou zakázku do foyer Středního odborného učiliště ve westfálském Soestu. Roli zprostředkovatele zde sehrál architekt nové budovy Wolfgang Schwartz, jenž umělce doporučil. Richter již v samém počátku rezignoval na stálou instalaci, která je podstatou

²⁸⁴ *Bodenreform. Teppichboden von Künstlern und Architekten* (kat. výst.), Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main 1989. K Richterovi zvl. s. 110-117. Výstava se z Frankfurtu nad Mohanem (4. 3. - 23. 4. 1989) přemístila do Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou v Paříži (25. 5. - 19. 6. 1989).

²⁸⁵ Gespräch mit Georg Imdahl 2005, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 508.

²⁸⁶ Tento projekt odvolávající se na usnesení Německého spolkového sněmu z roku 1950 o tom, že procentuální podíl celkových nákladů všech státních staveb má být vyhrazen na vytvoření uměleckých děl (u větších stavebních akcí zpravidla 0,5%, u menších až 1,5% z celkového rozpočtu), má v Německu dlouholetou tradici a je založen na myšlence, že umění má být součástí veřejného života. V státem pravidelně vypisovaných veřejných soutěžích může uspět pouze umělecké dílo splňující následující kritéria: musí představovat svébytný umělecký příspěvek vztahující se ke stavebnímu zadání, architektuře či funkci stavebního díla, které zaujme uměleckou kvalitou a výpovědní hodnotou (www.bbr.bund.de/BBR/DE/Bauprojekte/KunstAmBau/kunstambau_node.html, vyhledáno 27. 2. 2014). K této problematice více: Claudia Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin 2011. V socialistickém Československu platilo nařízení ze 16. 3. 1950 o tom, že při novostavbě a obnově všech správních budov je 1 až 2% z celkového rozpočtu vyhrazeno uměleckému ztvárnění prostorů díly lidového a realistického umění (ibidem, s. 20).

výše jmenovaného projektu, a chtěl vytvořit mobilní závěsné obrazy. Proto původně zamýšlel namalovat do podlouhlého prostoru vstupní haly několik abstraktních kompozic, od tohoto plánu ale brzy upustil.²⁸⁷ Místo něj rozvíjel koncept založený na dvou monumentálních, extrémně podélných formátech ovlivněných architektonickými podmínkami vymezeného prostoru, které jsou zvětšenými žlutými tahy štětcem jednou na modrém (*Strich auf Blau*, 451) a jednou na červeném (*Strich auf Rot*, 452) podkladu. Dvojici přípravných skic k obrazům provedených v oleji o rozměrech 10 x 100 cm Richter nejdříve vyfotografoval, následně prostřednictvím episkopu zvětšil v měřítku 1:20 a promítl na plátno. V další fázi promítnuté kontury obtáhl úhlem a obmaloval. Náročný pracovní postup a kolosální formát 1,90 x 20 m (každé dílo tvoří celkem čtyři smontovaná plátna o formátu 1,90 x 5 m) metrů si vynutil pomoc asistenta.²⁸⁸

Obě monumentální díla lze vnímat ve dvou protikladných rovinách odvíjejících se od místa pozorovatele. S dostatečným odstupem se pozorovateli zobrazují jako dva předmětné tahy štětcem, v opačném případě ukazují neidentifikovatelnou změť barevných flekatých struktur. Ačkoli může pozorovatel distanci mezi sebou a obrazem ovlivňovat, nebude nikdy schopen vidět obraz v obou rovinách zároveň.²⁸⁹ Soestská plátna jsou tak malířským potvrzením umělcevy skepse o hranicích možností našeho vnímání a nemožnosti vytvořit obraz světa, ve kterém žijeme: „*Nevěřím v absolutní obraz, existují pouze přiblížení, nové a nové pokusy a přístupy*“.²⁹⁰ Skeptické ptaní se po našich znalostech o realitě a snaha jí s pomocí proměnlivých malířských pokusů dosáhnout je alfou a omegou jeho díla. Richter nejprve oběma dílům přisoudil významnou pozici ve své tvorbě: „*V každém případě je to práce, která pro mne hodně znamená ...(...) a ještě nikdy mě žádné dílo nestálo tolik úsilí a času*“, od které se ale postupem času distancoval.²⁹¹

Jinou Richterovou realizací ve veřejném prostoru je umělecká koncepce stanice metra König-Heinrich-Platz v Duisburgu z roku 1980, realizovaná v letech 1988 až 1992, od architekta Hanse Ulricha Zigana, na které se podílela tehdejší umělkova žena, přední

²⁸⁷ Elger (pozn. 156), s. 306.

²⁸⁸ Jürgen Hohmeyer, *Strich am Bau*, *Der Spiegel*, 9. 6. 1980, s. 202-203, cit. s. 202.

²⁸⁹ Elger (pozn. 156), s. 309. Richter se v tomto případě inspiroval poznatky německého fyzika a nositele Nobelovy ceny Wernera Heisenberga (1901–1976) o tom, že polohu a hybnost elementární částice v kvantové fyzice nemůžeme současně a se stejnou precizností změřit. Čím přesněji určíme jednu z vlastností, tím méně přesně můžeme určit druhou. Pokus jedno z kritérií přesně určit vede k neostrosti definice druhého.

²⁹⁰ Gespräch mit Jan Thorn-Prikker über den Zyklus 18. Oktober 1977 1989, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 230-250, cit. s. 240.

²⁹¹ Elger (pozn. 156), s. 312-313.

německá sochařka Isa Genzken (*1948).²⁹² Při výtvarné koncepci přestupní stanice zahrnující dvě podzemní podlaží včetně vstupních hal a pohyblivých schodišť kladli oba umělci důraz na prostor nástupišť, jejichž výhodou je podle jejich názoru skutečnost, že zde pozorovatel stojí v přirozené pozici čekajícího na příjezd vlaku a rovněž fakt, že na tomto místě by umění čekal málokdo a může tak překvapit.²⁹³

Dvě protilehlé stěny nástupiště v nejspodnějším, třetím podzemním podlaží o délce 116 metrů zdobí po celé jejich délce zakřivené kruhové segmenty od Isy Genzken, opakující v určitém měřítku zakřivení planet tak, že „jedna dráha odpovídá zakřivení Merkuru v měřítku 1:1000, druhá zase Venuši v měřítku 1:40000“.²⁹⁴ Fádňí prostor nástupiště ve druhém podzemním podlaží ožívuje po obou stranách šest jednobarevných emailových panelů střídajících se s celkem dvaceti čtyřmi zrcadly o celkovém rozměru 3 x 19 m. Zrcadlíci se ploše umělci připisují několik pozitivních účinků: příjemně prodlužuje prostor a navozuje dojem nekonečnosti, díky zrcadlíci se ploše stupňuje výraz protilehlých barevných panelů a v neposlední řadě má sociální rozměr: lidé sami sebe spatřují v kontextu okolí nástupiště a ve spojení s ostatními cestujícími, což „může mírnit obvyklou izolaci a možnou agresi“.²⁹⁵

Texty čtyřadvaceti jednobarevných, v emailu provedených informačních panelů ve východní vstupní hale se váží k historii města Duisburgu. Západní halu zdobí volná abstraktní kompozice v sytých barvách na emailových panelech o celkovém formátu 23 x 2,5 m. Richterovým záměrem bylo, aby tato nástěnná kompozice v žádném ohledu nebyla zaměňována s jeho obrazy, a proto jí propůjčil zářivé barvy [7]. V kombinaci s panely působí tato práce navíc velmi plošně a nejvíce se blíží podstatě výtvarných děl vzniklých v rámci projektu Umění na stavbě.²⁹⁶ Obecně lze jejich přístup ke koncepci stanice městské dráhy hodnotit jako velmi moderní a nadčasový, jehož záměrem bylo

²⁹² Isa Genzken studovala na düsseldorfské akademii v ateliéru Gerharda Richtera, za kterého byla v letech 1982-1994 provdána. Muzeum moderního umění v New Yorku umělkyni v roce 2013 přichystalo velkou retrospektivní přehlídku (*Isa Genzken. Retrospective* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 2013). V roce 1980 rozhodla městská rada Duisburgu o spolupráci architektů a umělců při budování stanic metra. Kromě stanice od Richtera a Genzken byly v rámci tohoto projektu nově koncipovány ještě další čtyři: stanice Duisburger Rathaus (Manfred Vogel, Helmut Kohl); stanice Hauptbahnhof (Yael Niemeyer, Heido Stumpf); stanice Meiderich Süd (Tomas Riehle, Jörg Husarek) a stanice Auf dem Damm (Eberhard Bosslet, Kornelia Raberg a Heinrich Jochems).

²⁹³ Gerhard Richter - Isa Genzken, Beschreibung der Konzeption für die Gestaltung des U-Bahnhofes „König-Heinrich-Platz“ 1980, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 116-119.

²⁹⁴ Ibidem, s. 117. Výběr těchto dvou planet, římské bohyně lásky Venuše a válečného boha Marta, odhaluje alegorii vztahu mezi Isou Genzken a Gerhardem Richterem. Elger (pozn. 156), s. 317.

²⁹⁵ Ibidem, s. 118.

²⁹⁶ Elger (pozn. 156), s. 320.

oživení jinak velmi uniformního prostoru určeného k přepravě cestujících, kam si kvalitní moderní umění cestu našlo jen pozvolna.

Současnou podobu berlínského Říšského sněmu, dílu německého architekta Paula Wallota, s prosklenou kupolí, na kterou je možno vystoupat, jí vtiskl v roce 1997 uznávaný britský architekt Norman Foster. Spolu s přestavbou nového sídla německého parlamentu vyrostl v jeho blízkosti také komplex budov, na jejichž uměleckou výzdobu německý Spolkový sněm vyčlenil v rámci velkolepého projektu Umění na stavbě sedmdesát miliónů německých marek. Umělecká rada na doporučení poradního grémia vyzvala na dvě stě německých umělců (s výjimkou Christiana Boltanski, Jenny Holzer, Normana Fostera a Grisha Bruskina), aby vytvořili díla vážící se k německým dějinám či historii a architektuře objektu. Třicet tři metrů vysokou západní vstupní halu, „nejčestnější, nejmimořádnější a nejvíce navštěvované místo“, navrhli historici umění Gotz Adriani a Karin Stempel vyčlenit dvěma nejvýznamnějším německým umělcům současnosti: Sigmaru Polkemu pravou stranu a Gerhardu Richterovi levou stěnu.²⁹⁷ Oba umělci pojali své práce zcela odlišně. Zatímco Polke neváhal, jak jsme u něj zvyklí, ve svém výtvarném návrhu experimentovat a dovolil si rovněž ironické komentáře dobových historických událostí, Richter vsadil na esteticky uhlazené a redukované řešení. Levou stranu vstupní haly zdobí šest panelů, přesněji řečeno skleněných tabulí, jejichž zadní stranu tvoří emailové barvy vypálené během procesu výroby skla na zadní stranu, umístěné párově pod sebou o celkovém rozměru 20,72 x 3,17 metru v barvách německé trikolory [8].²⁹⁸ V *Černé, červené, žluté (Schwarz, Rot, Gold, 856)* z roku 1997 na první pohled zaujme fakt, že podélné barevné pruhy Richter pozměnil v šest výškových, čímž se až na použitou trojici barev nápadně liší od německého státního symbolu. Richter použitím tohoto materiálu, který ve svém díle poprvé uplatnil v *Zrcadle (Spiegel, 485/1)* z roku 1981, dosáhl zrcadlíci se plochy reflektující své bezprostřední okolí.

Neslavně proslulou etapu z historie tohoto významného místa, které Uwe Fleckner výstižně charakterizoval jako „centrální pamětní místo Němců, na kterém se psalo

²⁹⁷ Sebastian Preuss, Bilder für den Reichstag, *Berliner Zeitung*, 19. 4. 1999, s. 12. K tématu také Götz Adriani - Andreas Kaernbach - Karin Stempel (edd.), *Kunst im Reichstagsgebäude*, Köln 2002 a Peter Chametzky: Beyond Beuys: Gerhard Richter's Choice, in: *Objects as History in Twentieth-Century German Art. Beckman to Beuys*, Berkeley - Los Angeles - London 2010, s. 197-253.

²⁹⁸ Ústní sdělení Dietmara Elgera z 8.5.2014. Zlatou barevnou vrstvu tvoří pravé zlato.

dramatické století německé historie“, chtěl Richter ve svém konceptu tematizovat.²⁹⁹ Panely s přípravnými návrhy v *Atlase* (panel č. 647 až 655) zachycují zajímavé a velmi různorodé způsoby řešení. Richter měl nejprve v úmyslu nainstalovat na stěnu ve vestibulu čtyři rozměrné, pod sebou umístěné černobílé olejomalby ve fotorealistickém stylu tematicky zpracovávající tabuizované téma holocaustu.³⁰⁰ Obrazový materiál, přibližně dvě stovky černobílých snímků, ukazující strach náhanějící podoby pronásledování a likvidování židovského obyvatelstva za druhé světové války (*Atlas*, panel č. 635 až 646), získal Richter z izraelských a německých dokumentačních center.³⁰¹ V užším umělcově výběru se nakonec ocitly umírněnější scény, na nichž není násilí páchané na židovském obyvatelstvu podáno v celé své hrůze (*Atlas*, panel č. 648) [9].

Tíživým a na půdě našich západních sousedů háklivým tématem se umělec zabýval již v druhé polovině šedesátých let. V rámci společné přehlídky s malířem a úspěšným galeristou Konradem Fischerem (1939–1996), později Luegem, připravoval Richter v roce 1967 projekt pro düsseldorfskou Galerie Niepel s šokujícím titulem *Sex a masové vraždění* (*Sex und Massenmord*). Richterův příspěvek zahrnoval velmi vulgární pornografické scény a dokumentární snímky z koncentračních táborů, které umělec opětovně vyfotografoval a manipuloval tak, že motivy na nich znečitelnil nebo koloroval pestrými barvami (*Atlas*, panel č. 16-20). Oba umělci od svého výstavního záměru nakonec upustili, neboť jakékoli umělecké ztvárnění tohoto tématu se jevilo nad jejich síly.³⁰² I s odstupem třech desetiletí Richter nedokázal v prostorách Říšského sněmu toto téma výtvarně zpracovat: „*V zásadě není pro umělce žádné téma tabu (...)* Asi to byl stud či pietní důvody, které mě držely zpátky. Nikdy jsem to nedokázal určit.“³⁰³ Richter na svůj smělý plán rezignoval patrně i po zkušenosti s patnáctidílným cyklem *18. říjen 1977* z roku 1988 (667-674), který se dotýká citlivého politického tématu z novodobých německých dějin a který byl kritikou kontroverzně přijat.³⁰⁴

²⁹⁹ Uwe Fleckner, Die Demokratie der ästhetischen Erfahrung. Gerhard Richters Wandbild Schwarz Rot Gold im Berliner Reichstagsgebäude, in: Inge Stephan and Alexandra Tacke (edd.), *Nachbilder der Wende*, Cologne - Weimar - Vienna 2008, s. 283-300, cit. s. 285.

³⁰⁰ Ústní sdělení umělce z 22.11.2013.

³⁰¹ David Galloway, Quick-Change Master, *ARTnews*, 3/2002, s. 104-107, cit. s. 107.

³⁰² Elger (pozn. 156), s. 125.

³⁰³ Galloway (pozn. 301), s. 106. Podle Dietmara Elgera (pozn. 156, s. 418) by obrazy s tematikou holocaustu v tomto prostředí vyvolávaly nepochopení. Uwe Fleckner (pozn. 299, s. 292) zase namítá, že by neodpovídaly reprezentativní funkci haly a námětem a formátem by spíše vyhovovaly muzeálnímu kontextu.

³⁰⁴ Název cyklu, jež do svých sbírek zakoupilo Muzeum moderního umění v New Yorku, označuje v německé historii tragické vyvrcholení střetu mezi státem a militantní levicovou opozicí, která pod záminkou rozsévání spravedlnosti ve zločiném kapitalismu likvidovala

Panel č. 649 představuje velmi odlišná řešení: v levé horní části bychom našli variantu v podobě čtyř pod sebou umístěných abstraktních kompozic, jejichž ploše dominuje divoká spleť linií. Vedle nich, vpravo nahoře, se nalézá návrh se čtyřmi pod sebou řazenými monochromními šedými kompozicemi. Návrh vlevo dole počítal s monumentálním abstraktním obrazem výškového formátu provedeným „klasickým“ malířovým rukopisem za využití stěrky, díky které je jedna barevná vrstva transportována do druhé.

Následující panel č. 650 [10] je z hlediska kolínského projektu mimořádně zajímavý, neboť na něm umělec rozvíjel čistě dekorativní výtvarný návrh ve formě pravoúhlých, mezi sebou oddělených barevných kvadrátů. Vedle něj Richter zkoumal také působení kompozice (panel č. 651 vlevo nahoře), kdy barevné čtverce protáhl v obdélníky postavené na výšku a rozestupy mezi nimi eliminoval tak, že se navzájem dotýkají. Panel č. 652 [11] je vyhrazen spontánním řešením, kde si Richter hrál a zkoušel pomocí nastříhaných barevných obdélníků, jejichž barevnost si vypůjčil z německé státní vlajky, různé možnosti jejich utváření tak, že svislé barevné pruhy umístil do rozdílné výšky nebo v nahodile rozmístěných barevných obdélnících dosáhl úplné dekonstrukce vlajky.

Richterova práce v budově Říšského sněmu vzbudila rozpačité až negativní reakce. Kritické hlasy měly umělci za zlé, že vytvořil banální dílo, pouhou dekoraci bez kritického či ironického podtextu.³⁰⁵ Ostrá slova se na Richterovu hlavu snesla z úst poslankyně Antje Vollmer, která umělce obvinila ze „šarlatánství“.³⁰⁶ Richter na svou obranu v jednom rozhovoru uvedl: „(...) *Co mám říci? Chtěl jsem tyto tři barvy představit – či vytvořit, aby vypadaly co nejlépe: pro prostor a účel. Viditelné a takřka hmatatelné jako tenké desky vznášející se před stěnou, obrovské a zároveň fragilní a samozřejmě zrcadlící se. Někdo by je tam měl pouze čas od času očistit.*“³⁰⁷

Podle Flecknera se Richterova varianta německé trikolory pohybuje na pomezí dvou interpretací rovin: na straně jedné se hlásí k tradici monumentálního malířství ve veřejných budovách a institucích, které muselo po konci éry dvorské reprezentace hledat nové ikonografické obsahy, na straně druhé mohou umělci na konci 20. století

nevině lodi. Dne 18. října 1977 bylo v Mogadišu osvobozeno teroristy unesené letadlo a tři hlavní představitelé teroristické skupiny Frakce rudé armády Andreas Bader, Gundrun Enslin a Carl Raspe byli nalezeni mrtví ve svých vězeňských celách. K recepci tohoto cyklu: Ulrich Wilmes (ed.), *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Presseberichte*, Frankfurt am Main - Köln 1989.

³⁰⁵ Preuss (pozn. 297), s. 12. K recepci Fleckner (pozn. 299), s. 283.

³⁰⁶ Interview mit Stefan Koldehoff 1999, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 357-365, cit. s. 359.

³⁰⁷ Ibidem.

jen stěží uplatnit historickou či alegorickou malbu, a proto Richter politickou symboliku svého řešení omezil pouze na zevnějšek – na motiv vlajky.³⁰⁸

Obliba a kult kapucínského mnicha Pia (1887–1986) působícího v malém městě na východním pobřeží Itálie, San Giovanni Rotondo, se po jeho smrti a zejména po svatořečení v roce 2002 šířila takovou rychlostí, že se místní kapucínští bratři rozhodli vybudovat mu nový svatostánek. Novostavba poutního kostela byla v roce 1995 svěřena renomovanému italskému architektovi Renzu Pianovi, jenž druhou největší církevní stavbu v Evropě dokončil v roce 2004. Důležitou funkci mělo v novém kostele zastávat umění. Podle korespondence uložené v umělcově archivu v Drážďanech měl být jedním z umělců podílejících se na výzdobě kostela také Gerhard Richter, jehož v této souvislosti oslovil sám Renzo Piano. V dopise od Piana z 30. května 1997 adresovaném Gerhardu Richterovi se dozvídáme, že by místní řádoví bratři rádi pověřili Richtera vytvořením série nástěnných prací inspirovaných životem jejich zakladatele sv. Františka.³⁰⁹ Podle přiložené architektonické skici se čtyřmi stejně vysokými a širokými stěnami vymezenými půlkruhovými oblouky, z nichž dvě prorážejí ve spodní části vstupy, si umělec mohl udělat dobrou představu o nabídnutém prostoru a podle svého uvážení zvolit místa, která výtvarně pojedná.

Richter proslul především jako umělec vyjadřující se v abstraktním jazyce, což nemohlo Renzu Pianovi ani zadavatelům uniknout, ale i přesto od umělce očekávali figurativní obrazy. Richter se nejprve snažil přání františkánů vyjít vstříc a zobrazit stigmatizaci sv. Františka, aby posléze zjistil, že tohoto úkolu není schopen. V dopise z 17. března 1998 adresovaném italskému výtvarnému teoretikovi a kurátorovi Mariu Codognatovi, prostředníkovi mezi zástupci církve a umělcem, Richter píše: „*Třebaže je mi to velmi líto, řekl jsem vám, že nejsem schopný vytvořit figurativní obrazy. Opravdu jsem se o tom velmi pokoušel, ale veškeré moje úsilí a pokusy bohužel selhaly.*“³¹⁰

Třebaže umělec novodobou variantu Cimabueho nebo Martiniho stigmatizovaného Františka nebyl schopen výtvarně převést na plátno, přesto jej zakázka a především prostor novostavby velmi lákaly a k výše uvedenému psaní přiložil architektonický náčrt se čtyřmi obrazy ve formě kosočtverce [12]. Richter v roce 1998 namaloval šest abstraktních pláten (851/1-6, pět přibližně stejně velkých o rozměrech 1,8 x 2,1 m a

³⁰⁸ Fleckner (pozn. 299), s. 293.

³⁰⁹ Dopis (bez inventárního čísla) je uložen v umělcově archivu v Drážďanech. Ikonografický koncept výzdoby kostela vypracoval člen kapucínského řádu Crispino Valenziano (Renzo Piano, *Mein Architektur-Logbuch*, Ostfildern-Ruit 1997, s. 186. K tomuto tématu také Interview mit dem Spiegel, 2001, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 380.

³¹⁰ Dopis (bez inventárního čísla) je uložen v umělcově archivu v Drážďanech.

jeden větší o formátu 2,3 x 2,5 m) s typickou strukturovanou plochou s prosvítajícími spodními barevnými vrstvami. Fotografie zachycující kompozice v umělcově ateliéru v pokročilé fázi rozpracování odhalují, že Richter nejdříve výtvarně pojednal monumentální podélnou plochu plátna, ze které obrazy vyřízl [13].

Určujícím rysem šesti abstraktních kompozic je sytá, červená barva a rombická forma. Na afinitu s ranami po stigmatizaci na těle zakladatele žebrového řádu poukazuje dramatický barevný tón. Pravidelná rombická forma má antropomorfní rozměr, neboť může asociovat rozpražené ruce a lidský trup. Umělec potvrdil domněnku, že formát téměř pravoúhlého čtverce postaveného na vrcholu přejal ze své práce vzniklé v předešlém roce nesoucí název *Kříž (Kreuz)*. Abstraktní krucifix odlitý v oceli a ve zlatě má nezvyklé proporce. Nejenže jsou ramena kříže příliš dlouhá, ale nápadné je i vysoko položené místo jejich křížení, které Richter vysvětlil následovně: „*Každý člověk, který by měl stejné proporce jako tradiční křesťanský krucifix, by musel být neforemný. Měl by příliš dlouhou hlavu a docela krátké paže, to není žádná lidská proporce. Chtěl jsem si ušetřit figuru Krista a přišel na tento nápad. Postavil jsem se ke zdi, změřil se a pak to tak udělal. Vytvořil jsem člověka a kříž v jedné a té samé formě.*“³¹¹

Antropomorfní měřítko Richter poprvé uplatnil ve studii k instalování osmi pláten s monochromní šedou plochou z roku 1975.³¹² Zajímavé přitom ale je, že proporce obrazů o velikosti 225 x 175 cm odvodil ze své figury: první údaj odpovídá Richterově výšce s nataženými pažemi a druhý údaj jeho výšce. Rozestupy mezi plátny korespondují s rozpětím Richterových paží (175 cm) a střed zavěšených obrazů se rovná Richterově výšce (175 cm). O své velikosti nás umělec informuje ve fiktivním textu k výstavnímu katalogu z roku 1966 v hannoverské Galerii h, na kterém se podílel také Sigmar Polke, kde se sám s dávkou ironie popsal těmito slovy: „*Jsem průměrně zdravý, průměrně vysoký (172 cm), průměrně hezký. Zmiňuji to, neboť tak člověk musí vypadat, aby uměl malovat dobré obrazy.*“³¹³

Komise složená z mnichů, Renza Piana a zástupců Vatikánu abstraktní obrazy odmítla s odůvodněním, že „*nejsou vhodné do kontextu kostela, který si žádá specifickou ikonografickou náplň.*“³¹⁴ Richterova plátna poté paradoxně skončila na uměleckém trhu. Od britského galeristy Anthony d'Offay, který je prezentoval v rámci umělcovy

³¹¹ *Gerhard Richter. Malerei* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 2002, s. 83.

³¹² Za tento podnět srdečně děkuji Dietmaru Elgerovi.

³¹³ Text für Ausstellungskatalog der Galerie h, Hannover, 1966, zusammen mit Sigmar Polke, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 36-44, cit. s. 40.

³¹⁴ Dopis Maria Codognata z 7. dubna 1998 (bez inventárního čísla) adresovaný Gerhardu Richterovi je k uložení v umělcově archivu v Drážďanech.

monografické přehlídky v roce 1998, je zakoupilo zámořské Museum of Fine Arts v Houstonu.³¹⁵

V době, kdy umělec pracoval na projektu nového zasklení transeptu kolínského dómu, dostal prostřednictvím dopisu z 16. března 2004 od Georgese Poulla, regionálního ředitele pro kulturní vztahy oblasti Champagne-Ardenne, nabídku, aby vytvořil návrh na šest oken do remešské katedrály.³¹⁶ Součástí umělcova psaní z 30. listopadu 2005 adresovaného Poullovi jsou také čtyři přiložené přípravné skici možného řešení, formálně opakující princip nahodile uspořádaných barevných čtverců, koncept, jehož podoba mezitím dostávala v Kolíně jasné obrysy. Zatímco v transeptu kolínského dómu musel Richter čelit problému uspořádání čtverců do monometální plochy pouze jediného okna, v korunovační katedrále francouzských králů měl umělec k dispozici sice podstatně menší okna v postranních kaplích lemujících osovou s vitrajemi od Marca Chagalla, ale za to dobře přístupná.

Zřejmě aby zamezil nežádoucímu opakování obou projektů a aby obě formálně příbuzná řešení od sebe odlišil, měly barevné paletě jednotlivých oken v Remeši dominovat červené, modré a zelené tóny [14]. V dopise z 30. listopadu 2005 píše umělec Poullovi: *„Přiložené návrhy vycházejí ze škály zahrnující přibližně osmdesát barevných tónů, které se při dosavadní práci s barevnými skly osvědčily jako vhodné. Zatímco v mých obrazech inspirovaných barevnými vzorníky ze 70. let a později pro dóm obsahuje škála všechny čtyři barvy (včetně mezitónů) v rovnoměrných odstupech, upravil jsem naopak v těchto návrzích jejich poměr tak, že v návrhu 1 jsou červené tóny zastoupeny častěji, v návrhu 2 pak modré a v návrhu 3 převládají žluté tóny.“*³¹⁷ Z těchto vět vyplývá, že se zde Richter odklonil od systematického omezení se na primární barvy spolu se zelenou, které má za cíl dosažení neutrálně působícího celku. Při práci na kolínském projektu, kde rozmístění barevných čtverců do plochy okna určil speciální počítačový program, se Richter patrně seznámil s možností ovlivňovat prostřednictvím programu opakování jednoho barevného tónu v rámci kompozice.³¹⁸ Z návrhu, který autorce poskytl galerista a tiskař Mike Karstens, vychází najevo, že v

³¹⁵ Výstava *Gerhard Richter* v londýnské Anthony d'Offay Gallery probíhala od 11. 9. do 22. 10. 1998. Jeden z červených kosočtverců ozdobil obálku stejnojmenného katalogu k výstavě.

³¹⁶ Z korespondence (bez inventárního čísla) uložené v umělcově Archivu v Drážďanech vyplývá, že šestičlenná komise Richtera zvolila jednomyslně a že rozpočet na nová okna počítal s 1 000 000 eur. Richterovou podmínkou bylo, aby bylo technické provedení jeho návrhu svěřeno firmě. Zadavatelům nikterak nevadilo, že Richter podobnou myšlenku realizuje již v kolínském dómu.

³¹⁷ Dopis je uložen v ateliéru Gerharda Richtera v Kolíně nad Rýnem.

³¹⁸ Manuel Jennen, Domfenster: Der Zufall aus Münster half, *Münstersche Zeitung*, 25. 8. 2007, s. 4.

druhé kapli druhé se měla barevná okna opakovat. Červené okno měla odpovídat červenému, žluté žlutému a modré modrému, přičemž měla být stranově převrácena.

Ačkoli byla veřejnost 20. dubna 2006 oficiálně seznámena s pověřením Gerharda Richtera vytvořením nových oken do remešské katedrály, nakonec Richter bez uvedení důvodu od celé akce odstoupil.³¹⁹ V souvislosti s přidělením projektu Knoebelovi spekulovala výtvarná kritika o možných důvodech Richtera rozhodnutí. Jako jeden z nich uvádí okna v osově kapli od Marca Chagalla s dominantním modrým barevným tónem z roku 1974, jejichž sousedství prý mělo u umělce vzbuzovat obavy.³²⁰ V umělcově korespondenci bychom ale v tomto ohledu nenalezli žádnou narážku. V již zmiňovaném dopise z 30. listopadu 2005 naopak Richter Poullovi vysvětluje, že jeho uměleckým záměrem je, aby nová okna napravo od Chagallových určovala pronikavá červená barva.³²¹ S velkou pravděpodobností Richter nechtěl svůj návrh s barevnými čtverci opakovat a jiné řešení jej nenapadlo, což by potvrzoval i tento jeho výrok: „*Chci mít svobodu, než budu moci říci: to můžete mít. A když ne, tak pak je to směla.*“³²² Richter v roce 2008 prohlásil, že nechce být umělcem pracujícím na zakázku, ani specialistou na církevní okna, a proto jakýkoli další budoucí projekt dopředu vyloučil.³²³ Holger Brülls Richtera odřeknutí hodnotí jako pozitivní krok, díky kterému si kolínský dóm podržel svoji výjimečnost a remešskou katedrálu zase uchránil před duplikátem.³²⁴

2.6.2 Rétorika barevných vzorníků

Již ve druhé polovině šedesátých let Richtera fascinovaly obyčejné barevné vzorníky zahradního nábytku či lodních laků, které se mu dostaly do rukou ve specializovaném düsseldorfském obchodě s barvami Sonnenherzog.³²⁵ Vůbec první odezva na toto

³¹⁹ Kessler (pozn. 150), s. 46 (zde poznámka č. 7).

³²⁰ Bloch (pozn. 135), s. 25, Spies, Splitter (pozn. 135), s. 26 a Sausset (pozn. 144), s. 22.

³²¹ Dopis Gerharda Richtera z 30. listopadu 2005 (bez inventárního čísla) adresovaný Georgesovi Poullovi je uložen v umělcově archivu v Drážďanech.

³²² Georg Imdahl, Meisner irrt sich (pozn. 56), s. 27. K tomuto vysvětlení se přiklání rovněž Bredekamp (pozn. 121), s. 9.

³²³ dpa, Gerhard Richter: Keine weiteren Kirchenfenster, *Westdeutsche Zeitung*, 21. 1. 2008, s. 19.

³²⁴ Brülls, In Farbgewittern (pozn. 148), s. 43.

³²⁵ Elger (pozn. 156), s. 185. Vzorníky barev se poprvé objevily již v osmdesátých letech 19. století v reakci na poptávku míchaných barev pro domácnosti, malíře pokojů a natěrače. V poslední čtvrtině 19. a první čtvrtině století 20. století chtěly malířské společnosti prostřednictvím ambiciózních kampaní přesvědčit veřejnost, že zkrášlit si vlastní příbytek dokáže každý. Široké spektrum nových zákazníků si vynutilo potřebu nových karet, brožur a katalogů prezentujících nebřeberné množství malířských barev. Jejich forma si uchovala

setkání vyústila v řadu nevelkých prací provedených v laku, znázorňujících jednobarevné, pomocí bílých pásků od sebe vzájemně oddělené čtverce a obdélníky (135-144). Na počátku zájmu o barevné vzorníky stojí plátno *192 barev (192 Farben)*, 136) z roku 1966, na němž umělec umístil do bílé mřížky sto devadesát dva různobarevných pravoúhlých čtverců.³²⁶ Pořadí jednotlivých barev ale nově nakombinoval bez viditelného kompozičního klíče (např. teplých či studených barev nebo na základě komplementárního kontrastu) tak, že neupomínají na svůj vzor, kde jsou jednotlivé barevné odstíny zobrazeny vzestupně či sestupně v řádcích nebo sloupcích. Model s mezi sebou oddělenými barevnými poli, příslušným číslem a názvem odstínu pod vyobrazenou barvou Richter sice přejal, jak prozrazují skici v *Atlase* (panel č. 275, 276, 279 a 280), na plátno už ale číslo ani název odstínu nepřenesl a zatajil tak původ svého inspiračního zdroje. Podobným způsobem si Richter počínal také při obmalování fotografií nalazených v novinách a časopisech avšak s tím rozdílem, že na plátno přenesl text či dokonce celé textové pasáže poukazující na původní předlohu.³²⁷

Richterovi se na jeho tabulkách oproti formálně příbuzným dílům malířů starší generace Josefa Alberse (1888–1976) či švýcarským umělcům Maxi Billovi (1908–1994) a Richardu Paulu Lohsemu (1902–1988) více zamlouvalo „*neumělecky vkusné a profánní podání barevných tónů.*“³²⁸ Albers, působící jako pedagog do roku 1933 na německém Bauhausu, zámořské Black Mountain Colllege (1933–1949) a později na Yalu (1950–1960), zkoumal v letech 1950 až 1976 ve své sérii nazvané *Pocta čtverci (Homage to the Square)* vzájemné působení barev, jejichž teoretické základy ukotvil

neměnou podobu až do současnosti: sbírka individuálních barev jednotně řazených do řad či sloupců na neutrálním podkladu. Ann Temkin, *Color shift, Color chart: Reinventing Color, 1950 to Today* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 2008, s. 16-27. Stejnoujmenná výstava probíhala od 2. 3. do 12. 5. 2008.

³²⁶ První dílo inspirované vzorníky barev Richter namaloval v roce 1966 technikou oleje na plátně (*192 barev*, 136). Ve svém přehledu díla ale úmyslně pozměnil pořadí obrazů ve prospěch dvou variant, které namaloval lakem a které vznikly až po *192 barvách (Deset barev, 135-1 a Dvanáct barev, 135-2)*, obě z roku 1966). Za tuto poznámku děkuji Dietmaru Elgerovi. Průmyslově vyráběný lak má naopak proti tradičním olejovým barvám neutrální, neumělecký charakter (Elger, pozn. 156, s. 185) a lépe vyhovoval umělcovým záměrům.

³²⁷ Patrné je to např. u obrazů *Skládací sušák (Faltbarer Trockner, 4)* z roku 1962, *Prezident Johnson snažící se utěšit paní Kennedyovou (Präsident Johnson versucht Mrs. Kennedy zu trösten, 11-2)* z roku 1963, nebo v případě *Ferrari (Ferrari, 22)* z roku 1974, kde se na obrazové ploše objevují celé textové pasáže.

³²⁸ Notizen zu Pressekonferenz, 28. Juli 2006, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 526-528, cit. s. 526.

ve spise *Interaction of Color*, publikovaném v roce 1963.³²⁹ Ideologický střet mezi Albersovou generací a generací mladších umělců, ke kterým patřil Richter či Albersův žák Robert Rauschenberg, obrazně vystihuje anekdota, podle které Richter v roce 1972 v Benátkách, kde v rámci bienále prezentoval čtyři varianty svých *180 barev*, náhodně potkal tehdy sedmdesátiletého umělce Lohseho. „*Lohse zachytil můj pohled a začal skákat a třást se jako Rumpelstiltskin (Rumpelcimprcampr), přistoupil k tehdy čtyřicetiletému umělci a zasyčel: »Jak jste to mohl udělat?«*, čímž měl na mysli náhodné umístění barevných kvadrátů vedle sebe, rovnající se v jeho očích kacírství hodnému umělcovy exkomunikace.³³⁰

Tyto zvětšené barevné vzorníky, banální předměty konzumní spotřeby, Richter na straně jedné v duchu pop artu povýšil nad jejich všední rámec a propůjčil jim novou kvalitu, na straně druhé jej vysvobodily z uměleckého vzduchoprázdna, slepé uličky, ve které se v té době ocitl. Po fotorealistickém období se umělci jevilo obrazové téma vyčerpané. Ačkoli Richter zpočátku o umělecké legitimitě těchto děl pochyboval, pozitivní reakce jeho přítele Konrada Luega při návštěvě ateliéru pro něj znamenaly důležité potvrzení.³³¹

Výtvarné práce odvozené od barevných vzorníků navíc disponují jednou pro umělce rozhodující kvalitou – emocionální neutrálností, již bylo nyní možné docílit i bez fotografické předlohy.³³² Po svém přesídlení na Západ v roce 1961 Richter nejdříve koketoval s tehdy velmi populárním informelem, který platil za oficiální protějšek politicky orientovaného figurativního umění v zemích socialistického bloku, od kterého se chtěl rychle oprostít. Nepředmětná plátna z roku 1962 s existenciálně laděnými názvy jako *Jizva*, *Zranění* či *Agrese* spojuje v té době velmi oblíbený pastózní barevný projev a obrat do vlastního nitra, které umělec na těchto plátech obnažuje. Richter později všechna díla z tohoto krátkého intermezza zničil a hodnotil je velmi kriticky: „*Kdo ví, co by ze mě bývalo bylo, kdybych měl s těmito obrazy úspěch.*“³³³ Richter ve své tvorbě až na pár výjimek nikdy více nepřipustil tolik emocionálnosti a vždy si držel chladný odstup.³³⁴

³²⁹ Josef Albers, *Interaction of Color*, New Haven - London 1963. K Josefu Albersovi a jeho teorii barev více: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 2009, zvl. s. 264-266.

³³⁰ Temkin (pozn. 325), s. 18.

³³¹ Elger (pozn. 156), s. 188.

³³² Ibidem, s. 186.

³³³ Ibidem, s. 51.

³³⁴ Výjimku v tomto ohledu tvoří obrazy, na nichž Richter zobrazil své nejbližší, jako např. série *S. s dítětem* (*S. mit Kind*, 827/1-8) z roku 1995, *Mořic* (*Moritz*, 863/1-3) z roku 2000, *Ella* (*Ella*, 903-1) z roku 2007 a *Abstraktní obraz* (*Theo*) z roku 2007 (*Abstraktes Bild*, *Theo*, 907-2) nebo

V 70. letech se Richter k barevným vzorníkům znovu vrátil tentokrát s novým, zdokonaleným postupem: „*Zajímalo mne více neutrální a systematické uchopení všech barev, které můžeme vidět a jejich náhodně určené umístění na plochu obrazu. Díky této metodě jsem zamezil barevným kreacím a formě všech konfigurací v obrazu a určit jsem nyní musel pouze formát obrazu, proporce mřížky a materiál.*“³³⁵ Již v roce 1971 vznikly dvě skupiny prací (300/1-4) a (301/ 1-20). Tři verze *180 barev (180 Farben, 300/1-3)* byly vystaveny v roce 1972 v rámci pátého ročníku mezinárodní přehlídky s uměním v Kasselu.³³⁶ Na plátno o rozměrech 200 x 200 cm Richter rozmístil sto osmdesát různobarevných čtverců, které jsou v tomto případě ještě uspořádány do bílé mřížky. Od ranějších *192 barev* se liší tím, že Richter všech sto osmdesát barevných tónů, z nichž každý se uplatňuje pouze jednou, namíchal pouze ze tří základních barev. Zatímco o rozmístění jednotlivých barevných čtverců až do této doby rozhodoval sám, zde – a to je velmi důležité – poprvé do uměleckého procesu přizval náhodu, v jejíž rukou nyní leží určení pořadí jednotlivých čtverců. Richter rozlosování barev prováděl tak, že z kloubouku postupně vytáhl papíry s čísly určujícími barevné tóny. Někdy oslovil také své přátele, aby obraz „vylosovali“. Při fyzicky velmi náročném výrobním procesu Richter využil pomoci z řad studentů.³³⁷

U druhé skupiny prací (301/1-20) Richter rozdělil sto osmdesát barevných čtverců do dvaceti samostatných tabulek o devíti barvách oddělených bílými pásky. Barevné tóny umělec opět namíchal z palety tří základních barev, přičemž pořadí čtverců pravděpodobně určil sám.³³⁸ Jednotlivé barevné tabulky nejsou myšleny jako celek, naopak, každá z nich je pojata jako unikát. Ačkoli záměrem umělce bylo, aby působily neutrálně, má každá z nich rozdílný barevný charakter.

O dva roky později, v roce 1973, Richter svůj koncept ještě více systematizoval. Výsledkem je skupina čtyř plátnen nesoucí název *1024 barev (1024 Farben, 350/1-4)* o rozměrech 254 x 478 cm, které Richter vytvořil v naději na možnou výstavní prezentaci. Ve výstavním katalogu z roku 1974 umělec podhaluje zákulisí vzniku těchto obrazů: „*Abych mohl vytvořit obraz, na kterém by byly zastoupeny všechny možné barevné tóny, rozvíjel jsem systém – vycházející ze tří základních barev a šedé [sic] – umožňující ve*

obrazy s biografickým pozadím *Strýček Rudi (Onkel Rudi, 86)* a *Teta Marianne (Tante Marianne, 87)*, oba z roku 1965.

³³⁵ Notizen zu Pressekonferenz, 28. Juli 2006, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 526-528, cit. s. 526-527.

³³⁶ Pátý ročník *Dokument* probíhal v německém Kasselu od 30. 6. do 8. 10. 1972.

³³⁷ Ústní sdělení Dietmara Elgera z 7. 2. 2014. Richter mezi lety 1971 až 1993 působil jako profesor na düsseldorfské akademii.

³³⁸ Za tuto informaci srdečně děkuji Dietmaru Elgerovi.

stále pravidelných skocích další diferencování. $4 \times 4 = 16 \times 4 = 64 \times 4 = 246 \times 4 = 1024$. Číslice „4“ jako multiplikátor byla nezbytná, neboť jsem chtěl zachovat neměnou proporci velikosti obrazu, rozměru a počtu polí. Použití více než 1024 barev (např. 4096) se mi zdálo nesmyslné, protože přechody od jednoho k druhému barevnému tónu by už nebyly viditelné. Uspořádání barevných tónů v polích se uskutečnilo pomocí náhody, aby bylo docíleno difúzního, libovolného působení celku, zatímco detail může být podněcující. Pevný rastr zamezuje vzniku figurací, které mohou být s úsilím přesto viditelné.³³⁹

Systematické omezení se na primární barvy v kombinaci se zelenou má za cíl opět jako v předchozích případech dosažení neutrálně působícího celku. Vytyčeného úkolu umělec dosáhl tak, že míchal čtyři základní barvy mezi sebou ve stále stejných rozestupech od světlé po tmavou.³⁴⁰ Zelenou barvu Richter k primárním barvám přiřadil proto, že i při dosažení zelené barvy pomocí míchání modré a žluté byly barevné přechody moc velké.³⁴¹ Ve *180 barvách* z roku 1971, kdy Richter stoosmdesát barev namíchal pouze ze tří primárních barev, se absence zelené barvy nepříznivě projevila tak, že obrazy působily příliš červeně.³⁴² Potvzení o intuitivní správnosti svého počínání Richter našel u Schopenhauera, který zelenou pokládal vedle červené, modré a žluté za čtvrtou základní barvu.³⁴³ V *1024 barvách* uplatnil Richter zelenou barvu podvědomě, neboť Schopenhauerovu teorii v té době ještě neznal.³⁴⁴

Mezi umělcovy úkoly patří i nadále výběr materiálu a stanovení formátu mřížky. Právě vhodný formát mřížky a potažmo také určení odstupů mezi čtverci tvoří jeden z nejnáročnějších formálně estetických oříšků: „Jednou se mě jeden architekt zeptal, co je na těch barevných tabulkách dobré, co na nich má být umění. Zkoušel jsem mu vysvětlit, že mi dalo velmi mnoho práce, než jsem rozvinul správné proporce a vytvořil krásný vzhled (...) Existují jiné možnosti, jak realizovat tuto myšlenku. Mohl bych tyto oplatky

³³⁹ V textu k výstavě z roku 1974 z pera umělce (Katalogtext für Gruppenausstellung im „Palais des Beaux Arts“, Brüssel 1974, in: Elger - Obrist (pozn. 255, s. 91), na které se jeho práce poprvé prezentovaly, uvádí Richter vedle primárních barev šedou barvu na místo barvy zelené (umělec autorce ústně 8. 12. 2013 potvrdil, že se v katalogu jedná o chybu a že vedle primárních barev použil zelenou barvu). Tuto chybu přejali z katalogu i jiní autoři. V svém příspěvku jmenuje Birgit Pelzer, *Der Zufall als Partner, Gerhard Richter - Zufall. 4900 Farben und Entwürfe zum Kölner Domfenster* (kat. výst.), Museum Ludwig, Köln 2008, s. 67-86 správně kromě žluté, modré a červené také zelenou barvu.

³⁴⁰ Peter Gidal, *Endlose Endlichkeit, Teil II*, in: Dietmar Elger (ed.), *Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben*, Ostfildern 2009, s. 27-44, cit. s. 40.

³⁴¹ Ústní sdělení Gerharda Richtera z 16. 12. 2013.

³⁴² Gidal (pozn. 340), s. 39.

³⁴³ *Ibidem*, s. 40. Srov. Spies, *Ein Ozean aus Glas* (pozn. 45), Z2.

³⁴⁴ Za tuto informaci děkuji Dietmaru Elgerovi.

*zde barevně pomalovat a rozházet po místnosti a taky bych pak měl 1024 barev v náhodné formě.*³⁴⁵

S barevnými tabulkami vytvořenými v šedesátých letech mají práce z let semmdesátých jen málo příbuzného. Ve svých poznámkách se Richter o raných barevných tabulkách vyjádřil takto: „1966: různé náměty (...) barevné tabulky (obmalované barevné vzorníky; paralelně vedle fotomalby, ale radikálnější a chladnější; „»konstruktivní invence jsou většinou příliš osobní a lehce prohlédnutelné, aby mohly být dobré)«“ a později je označil za „silná a sugestivní díla, která proto není jednoduché prezentovat vedle jiných obrazů.“³⁴⁶ U barevných tabulek ze šedesátých let byl určovatelem barev a jejich pořadí Richter sám. S výsledkem ale nebyl spokojený, neboť kompozice nepůsobila neutrálně. U děl vzniklých o desetiletí později vstupuje do popředí snaha tento osobní podíl v tvůrčím procesu eliminovat. Podobně Richter postupoval u fotorealistických kompozic, kdy mu fotografická předloha poskytla instrument, díky kterému bylo možné obejít kompoziční pravidla a vyloučit z uměleckého procesu vlastní subjektivní účast: „Když kreslím – lidskou bytost, objekt – musím vnímat proporce, přesnost, abstrakci či deformaci a tak dále. Když obmalovávám fotografii, je vědomé myšlení vyřazeno z provozu. Nevím, co dělám.“³⁴⁷

V případě fotomalby si Richtel našel v prosazení svých uměleckých záměrů oporu v médiu fotografické předlohy, u barevných tabulek si vypomohl náhodným rozlosováním. Na nápad zapojit do tvůrčího procesu náhodu a přenechat jí určení pořadí čtverců přišel Richter již v roce 1970. V tomto roce vytvořil společně se svým blízkým přítelem, malířem Blinky Palermem (1943–1977), vlastním jménem Peter Heisterkamp, u příležitosti v roce 1972 v Mnichově konaných Olympijských her dva návrhy pro nově vzniklé budovy sportovní haly a plaveckého bazénu. Ve svém nefigurativním řešení navrhovali umělci prosklenou frontu sportovní haly vyplnit 1350 okny o dvaceti sedmi různých barvách, přičemž každá barva se měla celkem padesátkrát opakovat a jejich pořadí mělo být rozslosováno [15].³⁴⁸ Fasádu plavecké haly mělo zdobit deset obíhajících pruhů v rozličných barvách, šířkách a odstupech. Olympijský organizační výbor oba návrhy nejenže zamítl s odůvodněním, že „oběma umělcům muselo být

³⁴⁵ Interview mit Hans Ulrich Obrist 1993, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 298-312, cit. s. 306.

³⁴⁶ Arbeitsübersicht 1968, in: ibidem, s. 264-275, cit. s. 274.

³⁴⁷ Notizen 1964-65, in: ibidem, s. 29-35, cit. s. 29.

³⁴⁸ Elger (pozn. 156), s. 230.

dopředu jasné, že jejich myšlenky jsou nerealizovatelné“, ale rovněž se bránil vyplatit umělcům honorář za jejich návrhy.³⁴⁹

Nevyhnutelným krokem v dalším vývoji barevných vzorníků bylo vysvobození barevných čtverců z přísného geometrického rastru. Richter předvídal, že barevné čtverce bez dělicích pásků nebudou dobře působit. Přesvědčil se ale, že tento anarchistický způsob kladení jakéhokoli barevného tónu bezprostředně vedle jiného funguje a celek vždy působí dobře.³⁵⁰ V *4096 barvách (4096 Farben, 359)* z roku 1974, které posloužily jako předloha pro okno v jižním transeptu kolínského dómu, se každá z celkem 1024 rozlosovovaných barev na plátně o rozměrech 250 x 250 m opakuje celkem čtyřikrát [16]. Oko pozorovatele nyní přišlo o pevnou strukturu, díky které se mohlo v kompozici orientovat. Barevný koberec sestávající z bezprostředně vedle sebe kladených barevných čtverců namaloval umělec podle svých slov impresionistickým způsobem.³⁵¹

Chronologicky nejmladší a bezesporu velmi významná práce rozvíjející dále koncept barevných tabulek nese titul *4900 barev (4900 Farben, 902)*. Richter na ní pracoval paralelně vedle projektu pro kolínský dóm a stejně jako v případě okna v jižním transeptu využil k rozmístění barevných čtverců počítačový program fungující na principu náhodnosti. V *4900 barvách* Richter nemusel brát v potaz kulturně historický kontext a vytvořil tak mobilní variantu kolínského projektu. Rozměrná kompozice pravidelného formátu o rozměru 680 x 680 cm sestává z celkem 196 kvadratických, stejně velikých desek o formátu 48,5 a 48,5 cm, jejichž plochu zaplňuje pětadvacet náhodně uspořádaných barevných čtverců. Jejich pořadí určil speciální počítačový program, do kterého Richter zvolené barevné spektrum o 25 barvách zadal. Ve výstavním katalogu z roku 2008 umělec podává návod ke vzniku této práce: „*Škála: 25 různých barev, které v co nejrovnoměrěji odstupňovaných odstínech od jedné barvy k druhé, od světlé k tmavé, znázorňují známé spektrum tak, že žádný z barevných odstínů není dominantní.*“³⁵² Každý z 25 losů označuje číslem od 1 do 25 barevný tón použité škály. K jejich rozlosování měl umělec na výběr ze tří variant označených písmeny A, B a C. Při jednoduchém tahu A má umělec ve virtuálním osudí 25 losů, které jsou jeden

³⁴⁹ Ibidem, s. 231. Podle ústního sdělení Dietmara Elgera se oba umělci domáhali svého oprávněného finančního nároku před soudem.

³⁵⁰ Belz (pozn. 268).

³⁵¹ Kommentare zu einigen Bildern 1991, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 264-275, cit. s. 274.

³⁵² Gerhard Richter, Erläuterungen zu 4900 Farben auf 196 Einzelbildern, *Gerhard Richter-Zufall. 4900 Farben und Entwürfe zum Kölner Domfenster* (kat. výst.), Museum Ludwig, Köln 2007, s. 96. Richterův text je rovněž otisknut v publikaci: Dietmar Elger (ed.), *Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben*, Ostfildern 2009, s. 9.

po druhém vylosování. Tento jednoduchý proces opakuje umělec celkem 196, což znamená, že každá z 25 barev se v rámci jedné tabulky může opakovat pouze jednou. Při tahu B je každý z 25 losů v osudí obsažen 196 krát, to znamená, že se v osudí nalézají celkem 4900 losů. Prakticky se tak v rámci jedné tabulky může jedna barva objevit hned několikrát, a to i bezprostředně vedle sebe. Při tahu C má umělec v osudí opět pouze 25 losů, ale po každém tahu je tažený los okamžitě vrácen do osudí tak, že při každém dalším tahu je k dispozici vždy znovu 25 losů.

Při detailním pohledu na jednotlivé tabulky o 25 barvách je zřetelné, že Richter v rámci rozlosování uplatnil variantu C, neboť jeden barevný tón se v rámci jedné tabulky opakuje i třikrát. Své rozhodnutí umělec odůvodnil následovně: „*Při jednoduchém tahu [A] tvoří každý jednotlivý obraz tentýž počet týž prvků, které jsou pokaždé jinak uspořádány. Sloučením vzniká celkový obraz o průběžném homogenním působení. Při tahu B a především tahu C mohou naopak vznikat extrémně rozlišné jednotlivé obrazy a podle toho překvapivě heterogenní celkové obrazy. (...) Uspořádání jednotlivých obrazů do výsledné kompozice není [při tahu C] jako při tahu A náhodné, nýbrž vytvořené.*“³⁵³

U předchozích prací vážících se na barevné vzorníky Richter používal klasické plátno, na něž nejprve olejovými a poté výhradně průmyslově vyráběnými barvami maloval barevné čtverce. 4900 barev tvoří v tomto ohledu výjimku, neboť jako výchozí materiál Richter upřednostnil hliníkové dibondové desky o síle 2 mm.³⁵⁴ S tímto odlehčeným a vysoce odolným materiálem rozšířeným především pro tisk kvalitních fotografií Richter experimentoval již v devadesátých letech. V roce 1996 vznikla pod nabytými dojmy z cesty po Japonsku edice *Fuji* (839/1-110) čítající 110 abstraktních obrazů vytvořených technikou olejových barev na alucobond.³⁵⁵ Na aludibondové desky pak pomocí stříkácí pistole nanasl počítačovým programem rozlosované barevné čtverce.³⁵⁶ Použitím průmyslově vyráběného materiálu v kombinaci s emailovými barvami Richter docílil rovnoměrné, zrcadlí se plochy.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Pod termínem dibond se skývá vysoce odolný tuhý kompozitní materiál o konstrukci, ve které jsou dvě hliníkové desky tepelně vázány na centrální desku z polyethylenu. Výhodou dibondových desek je nízká hmotnost a vysoká stabilita materiálu.

³⁵⁵ Pod označením alucobond se skrývá vysoce odolný a zároveň flexibilní kompozitní materiál, který je složený ze tří vrstev, a to dvou krycích hliníkových plechů 0,5 mm a jádra z plastu či minerální hmoty. Ideálním spojením těchto materiálů vzniká fasádní obkladová deska, která se s oblibou uplatňuje v moderní architektuře. Edici *Fuji* Richter vytvořil v roce 1996 pro mnichovskou Städtische Galerie in Lenbachhaus, která od něj zakoupila *Atlas* a již chtěl touto cestou podpořit.

³⁵⁶ Benjamin H. D. Buchloh, *Das Diagram und das Farbfeld Gerhard Richters 4900 Farben*, in: Dietmar Elger (ed.), *Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben*, Ostfildern 2009, s. 11-25, cit. s. 18.

Nejvýraznější kvalitou tohoto díla je jeho variabilita, neboť štěpením a kombinací jednotlivých desek lze kromě jednoho velkého obrazu vytvořit ještě jiných deset variant. Richter vytvořil vizuální umělecké dílo, které lze prezentovat na jedenáct možných způsobů. Zatímco v kolínském Ludwigově muzeu upřednostnil poslední jedenáctou možnost, kdy 196 tabulek utváří jeden velký obraz, zvolil o rok později v prostorách londýnské Serpentine Gallery druhou variantu sestávající ze 49 desek o rozměrech 97 x 97 cm, z nichž každá nese 100 (4 x 25) barevných čtverců a je tedy čtyřnásobnou kombinací tabulky o 25 barvách.³⁵⁷

Základní orientační jednotku uvnitř 4900 barev tvoří tabulka o 25 barvách, která se objevuje celkem 196 krát. Každé z nich Richter přidělil číslo, které je zaznamenáno na zadní straně. Pořadí základních tabulek o 25 barvách v celkem jedenácti variantách Richter rozlosoval a vytvořil šablony s mřížkami a čísla uvedenými na zadní straně tabulek, podle kterých je možné je sestavit do požadované kompozice jedné z verzí I až XI. V některých případech ale náhodné pořadí vylosované počítačem upravil a tabulky zaměnil.³⁵⁸

2.6.3 Náhoda v tvorbě Gerharda Richtera

Zavedení náhody, „nevypočitatelného principu unikajícímu našemu rozumu a záměru“, vděčí historie jedné z nejvýraznějších postav moderního umění 20. století, Marcelu Duchampovi.³⁵⁹ Ve svém pseudomatematicko-fyzikálním pokusu z let 1913/1914 nesoucím titul *Trois Stoppage Étalon* nechal Duchamp z výšky jednoho metru na zem dopadnout jeden metr dlouhé, horizontálně natažené, bavlněné vlákno a tento proces zopakoval třikrát za sebou. Vlákna v jejich nově získaném tvaru „délkové jednotky“ zafixoval na tři pruhy modrého plátna a ty zase na tři tenké skleněné pásky.³⁶⁰ Běžná dřevěná pravítka potom ořezal podle kontury vláken a celý ansámbl naaranžoval do dřevěné krabice na krocket.³⁶¹

³⁵⁷ Druhá verze Richterovy práce *4900 barev* se prezentovala v rámci výstavy *Gerhard Richter 4900 Colours: Version II* probíhající od 23. 9. do 6. 11. 2008 v londýnské Serpentine Gallery. K výstavě vyšel doprovodný katalog *Gerhard Richter 4900 Colours* (kat. výst.), Serpentine Gallery, London 2008, kde je otisknuto všech jedenáct variant.

³⁵⁸ Ústní sdělení Gerharda Richtera z 16. 12. 2013.

³⁵⁹ Annerose Rist, *Der Zufall als zweite schöpferische Instanz, Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter* (kat. výst.), Sprengel Museum Hannover 2013, s. 8-13, cit. s. 8. Výstava probíhala od 15. 5. do 15. 9. 2013.

³⁶⁰ Herbert Molderings, *Marcel Duchamp*, Frankfurt am Main 1983, s. 37.

³⁶¹ *Trois Stoppage Étalon* je ovlivněn podle Herberta Molderingse (pozn. 360, s. 36-37) dobovými vědeckými diskusemi. Duchampa oslovila především filozofie agnosticizmu a dílo matematika a fyzika Henriho Poincaré (1854–1912), který základní fyzické principy jako

Duchamp označil svoji práci za důležité dílo, a to z toho důvodu, že jej vysvobodilo z tradičního chápání umělce jako geniálního tvůrce uměleckého díla a jeho rukopisu, které je osobním, individuálním projevem, na jehož místo nyní nastupuje náhoda: „Řekl bych, že »Trois Stoppages« z roku 1913 je moje nejdůležitější dílo. Byl to okamžik, kdy jsem našel hlavní hnací síly pro moji budoucnost. Samo o sobě to nebylo tak významné dílo, ale připravilo mi cestu – cestu k uniknutí před tradičními výrazovými metodami (...). V té době jsem ještě nechápal, na co jsem při tom narazil. (...) Pro mne byl »Trois Stoppages« jedním z prvních gest, které mne osvobodilo od minulosti.“³⁶²

V souvislosti s použitím losu jako prostředku k určení pořadí barev, který Richter uplatnil nejdříve v roce 1971 v rámci *180 barev*, je zajímavá ještě jiná Duchampova práce z roku 1913, nesoucí název *Erratum musical*. Notový zápis pro tři hlasy Duchamp vytvořil spolu se svými dvěma sestrami Yvonne a Magdaleine tak, že každý z trojice náhodně vylosoval z klobouku dvacet pět not a Duchamp zapsal jejich pořadí. Počínaje Marcelem Duchampem umělci ve svých dílech zkoumají a rozvíjejí různé formy a aspekty náhody. Rovněž Gerhard Richter patří k těm, kteří do svého uměleckého procesu nechávají vstupovat nelogické a nepředvídatelné za účelem vytvořit něco lepšího, než na co mohou sami přijít: „Nemám před sebou zcela určitý obraz, ale chci na konci získat takový, který jsem vůbec neplánoval (...) Chtěl bych rád získat něco zajímavějšího než to, co sám můžu vymyslet.“³⁶³

Jako hlavní inspirační zdroj jmenuje Richter v této spojitosti vlivného amerického hudebního experimentátora a spisovatele Johna Cage (1912–1992), jehož vystoupení v rámci dvoudenního festivalu Festum Fluxorum Fluxus měl příležitost sledovat v roce 1963 v aule düsseldorfské akademie, a kterému vzdal v roce 2006 poctu sérií šesti rozměrných abstraktních pláten.³⁶⁴ V rozhovoru z roku 2004 Richter vysvětluje, proč je Cageovo dílo pro něj důležité: „A co se týče náhody, jejího použití (...) tam je pro mne vzorem John Cage. Jeho aletorické kompozice nejsou nikdy pouhým v poměru 1:1 přejatým náhodným akustickým děním, ale rozvinul rafinovaný systém filtrující z

trojrozměrnost prostoru či zákon o gravitaci chápe jako čisté produkty vědomí, libovolná stanovení, která mohou být také jinak formulována.

³⁶² Lida von Mengden, Amusement, Ambiguität und Agnostik. Zu Marcel Duchamps „Trois stoppages étalon“, *Zufall als Prinzip* (kat. výst.), Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1992, s. 27-32, cit. s. 28. Výstava probíhala od 18. 1. do 5. 3. 1992.

³⁶³ Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 256-263, cit. s. 262.

³⁶⁴ Pořadatelem happeningu Festum Fluxorum Fluxus probíhajícího 2. a 3. února 1963 byl Joseph Beuys. K tématu John Cage a Gerhard Richter také Robert Storr, *Gerhard Richter. Die Cage-Bilder*, Köln 2009.

hloupého množství struktury“ a v jiném interview přiznává, že „náhoda je krásná a použitelná tehdy, když je námi formována“, princip, který objevil u Cage.³⁶⁵

Náhoda se v Richterově tvorbě poprvé uplatnila ve *180 barvách* z roku 1971 a všech následujících dílech vycházejících tematicky z barevných vzorníků ze šedesátých let. V posledních dvou velkých, souběžně vznikajících dílech navazujících na tuto skupinu, okně v jižním transeptu kolínského dómu a *4900 barvách* z roku 2007, nevylosoval pořadí sám Richter, nýbrž k tomuto úkolu speciálně sestavený počítačový program. Richter vysvětlil příklonění se ke generátoru náhodnosti takto: „*Když před třiceti pěti lety Palermo vylosoval jeden obraz, zdálo se mi to vtipné. Pak ale přišlo zklamání. Přišli lidé a tvrdili, že je na první pohled vidět, že tento obraz vylosoval Palermo. A nyní jsem si řekl: buď to udělám sám, nebo generátor náhody.*“³⁶⁶

Vedle této skupiny děl si náhoda rovněž prorazila cestu i do jiných sfér umělcovy tvorby, konkrétně do nepředemětné polohy jeho díla, dominující až na několik málo výjimek jeho výtvarnému projevu od konce sedmdesátých let, přesněji od roku 1976, nepočítáme-li barevné vzorníky, monochromní šedá plátna a obrazy, jejichž plochu zaplňují barevné, rozmazané, do sebe zamalované šmouhy (tzv. Vermalungen). Rozhodujícím momentem v hledání vlastní pozice uvnitř abstraktního umění se pro Richtera stal proces nanášení barvy. K aplikování barev na plátno Richter využívá stěrky z průhledného plexiskla či dřeva o síle dvaceti pěti centimetrů, pomůcky, která se podobně uplatňuje při sítotisku k protlačení barvy skrze síto.³⁶⁷ V rozhovoru z roku 1990 Richter zpětně vzpomínal na dobu, kdy přišel na nápad využít stěrky: „(...) *Začalo to v roce 1976 malými abstraktními obrazy, které mi umožnily dělat vše, co jsem si předtím zakázal: jednoduše svévolně něco spustit, abych pak zjistil, že to nikdy nemůže být libovolné.*“³⁶⁸

Historička umění Camille Morineau uvádí jako první dílo, ve kterém Richter použil stěrky, nerozměrnou abstraktní kompozici z roku 1980 (456-1).³⁶⁹ Bližší pohled na abstraktní obraz z roku 1979 (449-1-4) odhaluje skutečnost, že tento originální malířský

³⁶⁵ Interview mit Jan Thorn-Prikker über die Arbeit WAR CUT 2004, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 469-492, cit. s. 471 a Interview mit Babette Richter 2002, in: ibidem, s. 449-462, cit. s. 455.

³⁶⁶ Spies, Ein Ozean aus Glas (pozn. 45), s. Z2.

³⁶⁷ Za největšího vyznače tohoto malířského doplňku platí informální malíř Karl Otto Götz (*1914), v jehož ateliéru Richter v roce 1962 krátce studoval na düsseldorfské akademii.

³⁶⁸ Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 256-263, cit. s. 261.

³⁶⁹ Camille Morineau, The Blow-Up, Primary Colours and Duplications, *Gerhard Richter. Panorama* (kat. výst.), Tate Modern, London 2011, s. 123-136, cit. s. 127. Stejnomená retrospektivní přehlídka probíhala v prostorách Tate Modern v Londýně mezi 6. 10. 2011 a 8. 1. 2012. Jejimi dalšími zastávkami byly Neu Nationalgalerie v Berlíně (12. 2. - 13. 5. 2012) a Center Pompidou, Musée national d'art moderne v Paříži (6. 6. - 24. 9. 2012).

doplněk pronikl do Richterova malířského procesu již o rok dříve. Nepředmětná plátina vznikající od roku 1987, zabírající dvě třetiny jeho výtvarné produkce, se vyznačují pro Richterovu výtvarnou produkci příznačným, barevně strukturovaným povrchem plátina, který je poznávacím znamením jeho obrazů a po kterých je na uměleckém trhu velká poptávka.

Na stěrku, naddimenzovanou, vlastnoručně zhotovenou tenkou lištu s úchopy na přední straně, jejíž délka se pohybuje v rozmezí 60–320 cm Richter nakládá až několikakilový barevný náklad a ve fyzicky náročném procesu s pomocí stěrky nanesenou barvu stírá v horizontálním či vertikálním směru a překrývá či naopak odkrývá spodní vrstvy barev.³⁷⁰ I v těchto zdánlivě uvolněných spontánních obrazech lze vycítit kontrolu a smysl pro řád. Ačkoli malíř rozhoduje, v jakém pořadí budou jednotlivé barvy následovat, určuje, zda spodní barevnou vrstvu nechá zaschnout, či do ní nanese nové barvy, a tlakem vyvíjeným na stěrku může do jisté míry kontrolovat, které vrstvy obnaží, vstupuje do nezvyklého způsobu práce prvek náhody, i když, jak sám malíř připouští: „*Přesto při veškeré technické zkušenosti nedokážu přesně předvídat, co tam vznikne, když s tak velikou špachtlí nanesu nebo odeberu barvu. Vznikají tam vždy překvapení, někdy plná zklamání, jindy potěšující, v každém případě změny a obrazy, které musím nejprve mým rozumem dosáhnout, než mohu jít dál.*“³⁷¹

Jiné médium v Richterově díle, kde bychom se s náhodností rovněž setkali, představují přemalované fotografie. Od roku 1986, respektive 1989, začal Richter přemalovávat olejovými barvami či lakem buď vlastnoručně pořízené fotografie, či snímky zaslané přáteli. Tyto soukromé momentky běžného pohlednicového formátu 10 x 15 cm zachycují nejbližší členy umělcovy rodiny při procházkách nebo na dovolené. Nepodařené rozmazané snímky či dubleta, kterých mu bylo líto se jednoduše zbavit, shromažďuje Richter v krabici. Vedle těchto fotografií privátního charakteru Richter přemalovává rovněž fotografie určené a priori pro umělecký kontext. Ve svých fotorealistických plátnech dobýval předlohy pro svá plátina z novin a časopisů, později ale Richter začal využívat předností fotoaparátu, potažmo digitální kamery. Umělcem pořízené snímky tvoří mnohdy předlohy k jeho obrazům. Richter se v jednom

³⁷⁰ Tento proces demonstruje film Corinny Belz, *Gerhard Richter. Painting, zero one film*, Berlin 2011 (DVD s anglickými a francouzskými titulky).

³⁷¹ Interview mit Hans Ulrich Obrist November 2007, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 541-545, cit. s. 543.

rozhovoru nechal slyšet, že: „Fotografii dělá člověk kvůli fotografii, a když má pak štěstí, objeví ji později pro obraz.“³⁷²

Experimenty kombinující tradiční malířský materiál, olejové barvy či lak, s nezvyklým malířským podkladem, fotografickým papírem, vykrytalizovaly v Richterově produkci ve svérázný celek, jehož aspekty zkoumala výstava v Leverkusenu a doprovodný katalog k ní přinesl vůbec první umělecko-historické zhodnocení této oblasti umělcovy tvorby.³⁷³ Na ni navázala o čtyři roky později, v roce 2012, přehlídka v libanonské metropoli Bejrútu, kde se prezentovala nejmladší série *Návštěva muzea (Museum visit)* z roku 2011, čítající 234 přemalovaných fotografií, vytvořená u příležitosti Richterovy retrospektivy v londýnské Tate Modern.³⁷⁴

Systematický umělcův zájem o přemalované fotografie lze klást do závěru let osmdesátých, ačkoli na ojedinělé příklady bychom narazili už v letech sedmdesátých. Použití této techniky bylo v jejích počátcích neúmyslné: během přenášení kontur z fotografické předlohy na plátno ukápala umělci barva na fotografii připevněnou na malířském stojanu, nebo ji využil k tomu, aby si na ní vyzkoušel, zda zvolené barvy korespondují se zamýšlenou barevnou škálou obrazu.³⁷⁵

Později se Richterovi tato nově získaná kvalita kombinující iluzivní předmětnost fotografie s haptickými barevnými nánosy zalíbila natolik, že postupem rozvinul několik různých způsobů přemalování fotografií. Nejpočetnější část děl vznikla tak, že umělec fotografii buď táhl, nebo obtiskl do ještě čerstvých, nezaschlých a několik centimetrů vysokých barevných zbytků na naddimenzované stěrce, instrumentu, který Richter používá při „malbě“ svých abstraktních pláten. Na jejím vnějším okraji se kumulují zbytky vzájemně smíchaných barev, kterých se malíř nedokáže jednoduše zbavit, neboť ukazují krásná místa.³⁷⁶

³⁷² Interview mit Hans Ulrich Obrist 1993, in: ibidem, s. 298-312, cit. s. 309.

³⁷³ *Gerhard Richter. Übermalten Fotografien* (kat. výst.), Museum Morsbroich, Leverkusen 2008. Výstava probíhala od 17. 10. 2008 do 18. 1. 2009 a jejími dalšími zastávkami byly Centre de la photographie v Ženevě (29. 1. - 29. 3. 2009) a Fundación Telefónica v Madridu (3. 6. - 26. 7. 2009).

³⁷⁴ Výstava *Gerhard Richter. Beirut* byla k vidění v Beirut Art Center od 27. 4. do 16. 6. 2012. K výstavě vyšel stejnojmenný katalog.

³⁷⁵ Markus Heinzemann. Verwischungen. Die übermalten Fotografien von Gerhard Richter als Objekte der Betrachtung, *Gerhard Richter. Übermalten Fotografien* (kat. výst.), Museum Morsbroich, Leverkusen 2008, s. 80-88, cit. s. 87.

³⁷⁶ Uwe M. Schneede, Die Realität, das Foto, die Farbe und das Bild, *Gerhard Richter. Übermalten Fotografien* (kat. výst.), Museum Morsbroich, Leverkusen 2008, s. 193-201, cit. s. 193. Metoda obtisknutí fotografie do barevných zbytků se blíží postupu při klasické monotypii, malířsko-grafické technice, při níž je motiv nakreslen nebo štětcem namalován na hladkou desku z kovu, skla apd. a „za vlhka“ ručně či pomocí lisu přetisknut na papír. Kvalitní bývá pouze první originální list, a proto se pro tuto techniku vžilo označení jednotlivých listů.

Ačkoli Richter ve většině případů na přemalovaných fotografiích již nic nemění, uchyluje se také často ke způsobu práce, kdy nanesenou barvu na fotografii pomocí menších špachtlí seškrabuje, a díky kterým může kontrapunkticky zasahovat do průběhu barevné masy na fotografickém papíře. Za všechny lze na tomto místě jmenovat vůbec první sérii, kde Richter špachtle využil, *Florence (Firenze)* z roku 1999.³⁷⁷ V první fázi nejdříve umělec na fotografii nanese barevné vrstvy. V následujícím kroku ještě nezaschlou barvou vedl špachtlí přes plochu fotografie zpravidla čtyři tahy v horizontálním či vertikálním směru. Touto metodou docílil neobyklého účinku: některé části fotografie se pozorovateli odkryly pod tlakem vyvíjeným na špachtli, jiné zůstaly naopak ukryté pod barevným nánosem.

Přemalovaným fotografiím přikládá Richter zvláštní význam, neboť spojují oba hlavní pilíře jeho produkce: předmětnost a abstrakci. Paletu se štětcem nahradil v umělcově pracovním procesu „svobodný manipulační akt“, otevírající mu prostor „nádherné svobody“.³⁷⁸ Třebaže Richter určuje formát, motiv na fotografii a volí, do jakých míst fotografii obtiskne a ovlivňuje tak nepřímo její barvy, je výsledný produkt relativně otevřený. Podobně je tomu i v pracovním postupu využívajícím špachtle, kde umělec může pomocí tlaku vyvíjeného na špachtli relativně dobře kontrolovat, které barevné vrstvy seškrabe a jaké motivy tak odhalí. V závěru pracovního procesu ale umělec ty přemalované fotografie, které nekorespondují s jeho uměleckými nároky, okamžitě zničí a po několika týdnech následuje ještě jedna selekce.

Poměrně mladým fenoménem jsou v Richterově tvorbě tzv. obrazy za sklem (Hinterglasbilder) vytvořené technikou laku za sklem, které se veřejnosti poprvé představily v rámci výstavy *Gerhard Richter. Abstraktní obrazy*, kterou v roce 2008 připravilo Ludwigovo muzeum v Kolíně nad Rýnem.³⁷⁹ Skupina sta párově uspořádaných obrazů o rozměrech 30 x 24 cm nese v názvu jméno námořníka Sindibáda (*Sindbad*, 905) z Tisíce a jedné noci.³⁸⁰ V následujících letech 2009 a 2010 vznikly série *Aladin*, *Bagdád* nebo *Ifrít*, jejichž názvy upomínají rovněž na svět orientální pohádek. V roce 2013 Richter vytvořil sérii *Flow* (v překladu tekutý) o sedmi diptychonech provedených technikou malby za sklem na aludibondu.

³⁷⁷ Dietmar Elger (ed.), *Gerhard Richter. Firenze*, Ostfildern-Ruit 2001.

³⁷⁸ Schneede (pozn. 376), s. 194.

³⁷⁹ Výstava *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder* pořádaná Ludwigovým muzeem v Kolíně nad Rýnem (18. 10. 2008 - 1. 2. 2009) se poté přesunula do Haus der Kunst v Mnichově (27. 2. - 17. 5. 2009). K výstavě vyšel stejnojmenný doprovodný katalog.

³⁸⁰ Kvalitní reprodukce děl z této série obrazově doprovázejí publikaci *Gerhard Richter, Sindbad*, Köln 2010, kde doplňují texty se Sindibádovým příběhem.

Při vytváření těchto děl Richter nejprve nanese barvy na desku z plexiskla. Pomocí štětce a špachtle a střídavým zvedáním plexisklové desky umělec manipuluje průběh a vzájemné mísení barev. Následně obtiskne skleněnou desku, podobně jako v případě přemalovaných fotografií, do barevné masy a zafixuje ji v určitém výřezu, který Schwarz připodobnil k okamžiku, kdy mačkáme spoušť fotoaparátu, abychom zakonzervovali určitý moment reality.³⁸¹ Syntetický lak má oproti olejovým barvám řidší konzistenci podporující detailní zapouštění barev do sebe a jejich municiozní větvení. Richter má v těchto do určité míry spontánních experimentech možnost alespoň částečně ovlivňovat kompozici či barevnost, ale výsledek je přeci jen překvapivý. Důležité je rovněž vyzdvihnout skutečnost, že tato díla vznikají bez využití tradičních malířských pomůcek, kdy je barva nanášena přímo na skleněnou desku.

Žhavou novinkou jsou v Richterově díle tzv. pruhy (stripes), inkoustové tisky na papíře mezi deskou z aludibondu a akrylovým sklem (diasec), které na první pohled a bez znalosti pozadí jejich vzniku mohou působit banálně [17].³⁸² Výchozím dílem všech prací řadících se k tomuto kruhu je abstraktní kompozice o rozměrech 92 x 126 cm z roku 1990 (724-4), provedená technikou olejových barev na plátně. Richter ji nejprve po celé její výšce rozdělil na dvě poloviny, každou z nich zrcadlově převrátil a zopakoval, takže ve výsledku dosáhl dvou podélných formátů složených z poloviny originálu a jeho stranově převrácené části. V dalším kroku obraz podélně rozdělil na čtyři části a v každé z nich uplatnil výše popsanou metodu tak, že získal čtyři možné varianty. Tak postupoval dále, až v poslední dvanácté verzi obraz rozčlenil podélně na 16 dílů, opět jej stranově převrátil a zopakoval tak, že získal původní abstraktní kompozici redukovanou na 4096 svislých barevných pásků o šířce 0,08 mm. Každý z těchto extrémně úzkých pásků Richter stranově převrátil na podélný formát, čímž vznikly průběžné, horizontální pruhy. Mezi sekvencemi I-VIII vnímá pozorovatel vertikální průběžné struktury jako stále se zužující „pseudoorientální“ ornamenty.³⁸³ Od sekvence IX a výrazněji od X, dělicí plochu obrazu do 1024 dílů, se oko pozorovatele přestává soustředit na svislé pruhy, které už není schopno vnímat, ale naopak se nyní zaměřuje na vertikální barevné pásy vzniklé zrcadlením a opakováním. Dělení do dalších, vyšších sekvencí nemělo podle Richtera význam, neboť by vizuálně nepřinesly nic nového.

³⁸¹ Dieter Schwarz, Glas. Streifen. Glas. Neue Werke von Gerhard Richter 2010-2013, *Gerhard Richter. Streifen & Glas* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister 2012, s. 28-47, cit. s. 31-32. Výstava se z Drážďan (14. 9. 2013 - 5. 1. 2014) přesunula do Kunstmuseum Winterthur (18. 1. - 21. 4. 2014).

³⁸² Pozoruhodnou prací zabývající se historií pruhů od středověk po moderní dějiny je publikace Michela Pastoreau, *The Devil's Cloth. A History of Stripes*, New York 2003.

³⁸³ *Ibidem*, s. 34.

Hlavním cílem tohoto experimentu byl pozvolný přechod určité figurace do velkého počtu nečitelných barevných pruhů. Průběh této proměny dobře dokumentuje umělcem vydaná publikace *Patterns* (vzory, předlohy), která zahrnuje výběr 238 variant z různých sekvencí I až XII.³⁸⁴ Z poslední sekvence č. XII Richter vybral ze 4096 možných celkem 72 variant. Podle těchto předloh nechal umělec vytvořit tisky, z nichž část vystavil v Galerii Marian Goodman v Paříži.³⁸⁵ Protože si Richter nebyl na začátku jistý, zda tyto práce – tisky na papíře – obstojí jako umělecká díla, nezařadil je do svého přehledu díla a nepřidělil jim proto číslo. Ve výstavním katalogu nesou označení „digitální tisky vybrané ze šance z možných 4096 pruhů montované na aludibondu“ a číslo v závorce objevující se pod nimi odkazuje na možnou variantu (1056, 1376, 2080 atd.).³⁸⁶

Ze 4096 možných pruhů nechal Richter vytisknout pouze některé, které rozstříhal a nakombinoval podle vlastních estetických kritérií (a experimentoval s jejich formátem) v nové kompozice, a tyto nové předlohy pak zadal vytisknout barevné tiskárně. První čtyři takto vzniklá díla prezentoval již v roce 2011 v Paříži u Marian Goodman (920-1, 2, 3 a 5) a další o rok později u stejné galeristky v New Yorku.³⁸⁷ Tyto práce se liší výrazně od sedmdesáti dvou, které Richter vytvořil podle vybraných předloh z 4096, na což je v katalogu před obrazovou částí s příslušnými díly upozorněno: „unikátní digitální disky vybrané a kombinované z různých pruhů montovaných mezi aluminem a akrylovým sklem“.³⁸⁸ Třebaže se pruhy po formální stránce podobají dílům amerických umělců, za všechny uvedme například Kennetha Nolanda, sehrává u Richtera linie jako hlavní výrazový prostředek podřadnou funkci, neboť je pouze výsledkem štěpení, rozkladu, deformace výchozí abstraktní kompozice a bylo by proto chybné zaměňovat tato díla s díly color field painting.³⁸⁹

³⁸⁴ Gerhard Richter, *Patterns*, London - Köln 2012.

³⁸⁵ *Gerhard Richter. Painting 2010-2011* (kat. výst.), Gallery Marian Goodman, Paris 2011. Výstava probíhala od 23. 9. do 3. 11. 2011.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Gerhard Richter. Strip Paintings* (kat. výst.), Marian Goodman Gallery, New York 2012. Výstava probíhala od 12. 9. do 13. 10. 2012.

³⁸⁸ Gerhard Richter, *Painting 2010-2011*, (pozn. 168).

³⁸⁹ Schwarz (pozn. 381), s. 39. Toto pojmenování označuje zvláště v americkém malířství (Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Frank Stella) směr formující se v polovině 50. let a na začátku 60. let minulého století v reakci na akční malbu a informel. Poznávacím znakem color field painting je rozvinutí osobité souhry barev, jejichž kvalita zprostředkovává působení obrazu a jeho výpověď tak, že se obrazová plocha stává prostřednictvím organizace a nanášení barev „barevným prostorem“ (heslo Farbfeldmalerei, in: *Lexikon der Kunst II*, München 1996, s. 441). Ke color field painting: *Color as field. American painting, 1950-1975* (kat. výst.), Denver Art Museum 2007. Výstava probíhala od 9. 11. 2007 do 3. 2. 2008.

Zatímco v barevných vzornících (vyjma 4900 barev, kde umělec použil k nanesení barev stříkací pistoli) a v abstraktních kompozicích je Richter ještě malířem v tradičním slova smyslu, je tím, kdo obraz manuálně pomocí různých malířských pomůcek – štětce, špachtlí a stěrek – vytváří, odpadá u nejnovější skupiny prací tento umělecko-řemeslný aspekt. V abstraktních obrazech, jejichž plochu tvoří barevné linie, je Richterem nově objevená role malíře produkujícího obrazy, aniž by musel fyzicky projít malířským procesem, dovedena ad absurdum, neboť za něj „maluje“ inkoustová tiskárna. Jeho role se nyní blíží postavení architekta, který navrhuje a vytváří zadání, podle kterého pak vzniká architektonické dílo. Richter se v rozhovoru z roku 2013 nechal slyšet, že by sám sebe neměl již nazývat malířem, ale tvůrcem obrazů.³⁹⁰ Přemalované fotografie a obrazy za sklem, v nichž je barva na podklad nanášena nepřímou, bez využití malířských pomůcek k tomu určených, stojí na pomezí mezi oběma skupinami.

Ačkoli Richter ve svém tvůrčím procesu nechává do hry vstupovat náhodu, vynalezl pro ni nová herní pravidla a určuje rámcové podmínky, ve kterých je jí dovoleno se pohybovat. Umělec se několikrát v rozhovorech vyjádřil o významu náhody ve svém díle. Na otázku Benjamina Buchloha, jakou roli hraje náhoda v jeho tvorbě, odpověděl umělec v roce 1986: *„Zcela zásadní, a to vlastně už od začátku. Někdy mne to hodně znepokojilo a viděl jsem to jako osobní manko, že jsem tolik odkázán na náhodu“* a dodává, že u něj má náhoda jinou funkci než psychický automatismus u Jacksona Pollocka či surrealistů, neboť: *„(...) nikdy není slepá, vždy plánovaná, ale pokaždé překvapivá. A potřeboval jsem ji, abych mohl jít dál, abych vyloučil chyby, abych to, co jsem špatně vymyslel, zničil a vnesl tam něco jiného a rušivého. A často žasnu, o kolik je náhoda lepší než já sám.“*³⁹¹

V jiném rozhovoru z roku 2004 se Richter znovu dotkl důležitosti náhody ve svém díle a mluvil o jiné, nové náhodě, kterou pro sebe objevil: *„No ano, práce s náhodou pro mne byla vždy hodně důležitá (...) A skutečně je pro mne náhoda daleko více než nástroj a metoda, abych něco přerušil, změnil...V tom, že náhodu akceptuji jako dění, které daleko převyšuje rámec mých představ a veškerého chápání, přijímám tím vlastně roli toho, který může pouze na to reagovat, který ale při vší bezmocnosti z toho může udělat*

³⁹⁰ Rozhovor s Alexandrem Kluge odvysílala německá televizní stanice RTL 18. 3. 2013 v rámci pořadu 10 vor 11. Záznam dokumentu je k nahlédnutí v Richterově archivu v Drážďanech pod inventárním číslem 304/14.

³⁹¹ Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 164-189, s. 184.

něco, tak dalece, že už to potom vůbec není náhoda. A potom má člověk jinou, novou náhodu.“³⁹²

Třebaže se Richter sám v poznámce z přelomu let 1964/1965 ironicky označuje za surrealistu, mezi představitele tohoto ismu jej není možné zařadit.³⁹³ Díky přátelství s malířem Konradem Klapheckem (*1935), který byl od roku 1961 v úzkém kontaktu s vůdčí postavou surrealistického hnutí André Bretonem a malířem Reném Magrittem, se Richter seznámil se surrealistickou tvorbou a jejími postupy. I když se Richter dokonce s Klapheckem a oběma manželkami v roce 1963 zúčastnil surrealistické hry, tzv. *cadavré exquis*, zastává náhoda u Richtera jinou funkci než u surrealistů, kteří ji využívali ke spuštění nevědomých procesů ve formě psychického automatismu a oproštění se od rozumu.³⁹⁴ Možná alespoň částečně se surrealistické principy uplatňují v přemalovaných fotografiích, ale pouze u takových, které vznikly obtisknutím či táhnutím po ploše stěrky. V následující fázi, kde Richter výsledek kontroluje a ty fotografie, které neodpovídají jeho uměleckým kritériím, vyřadí a zničí, stojí ale v přímém protikladu k metodám surrealistů.

Richter vždy kladl důraz na to, aby každý jeho krok podléhal přísné kontrole a revizi a ze svých obrazů chtěl vyřadit subjektivní podíl. V rozhovoru z roku 1985 Richter tento záměr přibližuje: „*Proto na svých obrazech pracuji tak dlouho. Přerušuji malířský proces a po delší pauze se k dílu zase vracím, aby v žádném případě nevzniklo v jednom jediném rozpoložení, ale podléhalo přesné kontrole (...) často si obraz vyfotím, nebo přes něj položím fólii, abych viděl, jak bych mohl dál pokračovat. Ale to nikdy nefunguje. Přesto si to musím přehrát, abych neudělal nějakou hloupost.*“³⁹⁵

V barevných vzornících a pozdějších dílech na ně navazujících bylo umělcovou snahou vytvořit co nejneutrálněji působící celek. V případě kolínského dómu sice Richter nechal barevnost určit počítačovým programem, ale návrh v některých partiích korigoval a jeho spodní polovinu navíc stranově převrátil. I v *4900 barvách* sice mezi sebou pořadí tabulek rozlosoval, ale ta místa, kde se mu počítačem náhodně vybraná

³⁹² Interview mit Jan Thorn-Prikker über die Arbeit WAR CUT 2004, in: ibidem, s. 469-492, cit. s. 472.

³⁹³ Notizen 1964-1965, in: ibidem, s. 29-35, cit. s. 33. Richterovým dílem, které má nejbližší k surrealismu je série technikou monotypu vytvořených listů nazvaná *Labe (Elbe)* z roku 1957, kde se Richter inspiroval metodami Maxe Ernsta frotáží, gratáží a dekalkomanií a která byla teprve v nedávné době znovu objevena. K dílu Maxe Ernsta také monografie od Uwe M. Schneedehe, *Max Ernst*, Stuttgart 1972, kde autor osvětluje mimo jiné výše uvedené pojmy.

³⁹⁴ *Cadavré exquis* označuje hru s přehnutým papírem, jejíž podstatou je konstrukce věty nebo kresby skrze několik osob, aniž by zúčastněný znal příspěvek předchozího z hráčů. Pro surrealisty to byl způsob, jak oprostit motiv od úplné kontroly jedince. Více ke *cadavré exquis* Patrick Waldberg, *Der Surrealismus*, Köln 1972, s. 87-89.

³⁹⁵ Interview mit Dorothea Dietrich 1985, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 145-159, cit. s. 145.

kompozice nepozdávala, neváhal upravit. V rozhovoru z roku 2007 s historikem umění Hansem Ulrichem Obristem umělec přiznal: „(...) *Jak v barevných tabulkách, tak nyní v okně v dómu jsou náhody použitelné, protože jsou upraveny, to znamená eliminovány nebo ponechány nebo vyzdvihnuty, tudíž je jim dána forma. Vše je to umělecké.*“³⁹⁶

Z děl vzniklých tehnikou laku za sklem lze mylně usuzovat, že Richter si vybíral barevná místa na desce z plexiskla, kam skleněnou desku ponoří, náhodně. Jeho záměrem bylo naopak spektrum barev, které měl k dispozici, co nejrovnoměrněji zohlednit.³⁹⁷ Rovněž u pruhů bychom narazili na Richterův osvědčený recept v utváření náhody, kdy předlohy znovu nakombinoval a sestavil podle vlastních uměleckých měřítek. V jeho tvorbě má náhoda podobu stále přítomného ale neustále kontrolovaného, usměrňovaného a formovaného spolutvůrčího principu, který je ale v područí umělce, jemuž je vyhrazeno právo veta. V konečném důsledku je tedy daleko méně náhodná, spontánní a neplánovaná, než by se na první pohled mohlo zdát. Umělci mladší generace vytýkají Gerhardu Richterovi jeho perfekcionismus. Richterův jmenovec, malíř Daniel Richter (*1962), jej označil za „*nejpreciznější malířský stroj, který si člověk dokáže představit, jako někoho, kdo nedělá chyby, a proto pro něj není nijak zvlášť zajímavý.*“³⁹⁸ Ať už je názor jiných umělců na něj jakýkoli, jedno se mu nedá upřít: totiž fakt, že během pěti uplynulých desetiletí jeho dílo nikdy nenudilo. Richter neúnavně střídá svůj styl, objevuje a přichází na nové možnosti a metody, které neváhá ve své tvorbě využít, a patří tak k nejrespektovanějším a nejvlivnějším umělcům současnosti.

3. Neo Rauch

3.1 Dóm sv. Petra a Pavla v Naumburku

Siluetě středověkého města Naumburku, rozkládajícího se na jihu spolkové republiky Sasko-Anhaltsko, dominuje vrcholně středověký dóm zasvěcený sv. Petrovi a Pavlovi, nacházející se v centru kdysi významné a bohaté obchodní křižovatky. Stavebním typem odpovídá dóm bazilikálnímu trojlodí s chóry na východě i západě, dvojicí věží flankující východní chór s kryptou, s transeptem, po jižní straně přimykající se budovou klausury a dvojicí věží na západě [18].

³⁹⁶ Interview mit Hans Ulrich Obrist 2007, in: *ibidem*, s. 541-545, cit. s. 543.

³⁹⁷ Schwarz (pozn. 381), s. 32.

³⁹⁸ Pohl (pozn. 77), s. 49.

Jedna z nejvýznamnějších středověkých sakrálních staveb na území Německa se vyznačuje komplikovanou stavební historií: hlavní loď a transept jsou pozdně románské, západní chór se sochařskou výzdobou tzv. Naumburského mistra spadá do období rané gotiky a východní chór je naopak vrcholně gotický.³⁹⁹

Nynější kostel patřící pod správu evangelické církve stojí na místě mariánského kostela, založeného jako pohřební kaple míšeňských markrabat Ekkehardingerů, a raně románského dómu. Z mariánského kostela se zachovala severní zeď severní věže při východním chóru a jižní zeď jižní věže. Mezi nimi stál patrně dnes nezachovaný kvadratický chór (s apsidou?), s na západě přiléhající lodí v šířce dnešního západního raně gotického chóru, jejíž ukončení na západě nelze s jistotou určit. V roce 1250 byla stržena loď, která ustoupila raně gotickému chóru v západní části, jež převzal liturgickou funkci předešlé stavby. Dokončení stavby raně románského dómu, která byla zahájena po přeložení biskupství z Zeitzu do Naumburku v roce 1028, proběhlo v roce 1040/50 (1042 vysvěcena?). Její půdorys osvětlily archeologické průzkumy: východní chór je kvadratický se vztaženou půlkruhovou apsidou, transept se dvěma postranními apsidami, bazilikální trojlodí, vedlejší lodě na západě ukončeny na stranu mírně vystupujícími kvadratickými věžemi a apsidou mezi nimi. Do východního chóru byla vsazena v roce 1160 trojlodní krypta (její část integrována do krypty následující, pozdně románské stavby). Při výstavbě pozdně románské stavby ve druhé dekádě 13. století došlo ke stržení apsidy.

S výstavbou dnešního dómu se započalo před rokem 1213. Původní plán počítal se zachováním raně románských částí na východě a obnovením lodi kostela. Následně byly položeny kvadratické pilíře na západ od křížení. V důsledku změny ve stavebních plánech stavba postupovala od východu směrem na západ. Mezi léty 1210 až 1250 vzniklé a porýnsko-vestfálskou architekturou ovlivněné jsou zejména tyto části: východní chór s apsidou (ta musela ustoupit v roce 1330 prodloužení chóru), trojlodní krypta pod chórem (do ní začleněna část předchozí raně románské krypty), transept, východní věže v úhlech mezi transeptem a chórem s na východ předsazenými apsidami v přízemí a bazilikální loď s vázaným systémem, sestávající ze tří kvadratických polí v šířce křížení, a kvadratická spodní pole obou bočně výrazně odskočených západních věží, mezi

³⁹⁹ Stavební historie kostela převzata z publikace: *Georg Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (přepřac. vydání), Sachsen-Anhalt II, Regierungsbezirke Dessau und Halle, München - Berlin 1999, s. 585-596.

kterými měl nejprve zůstat zachován mariánský kostel. Do stejné doby se datuje také křížová chodba na severní straně, klausura po jižní straně pochází zřejmě až z období po roce 1244. V pozdně románské předsíni o dvou klenebních polích po jižním rameni transeptu se nalézá hlavní vstup do kostela.

Mezi léty 1250 až 1260 vyrostl na západě raně gotický chór sestávající z jednoho pole šestidílné klenby, širšího než časově starší pole hlavní lodi, a na východě vymezený tzv. západním letnířem, přepážkou mezi chórem a střední lodí. Chór uzavírá polygon na půdoryse pěti stran osmiúhelníku. Sochařská výzdoba a pravděpodobně také architektura této části kostela je dílem tzv. Naumburského mistra a jeho dílny. Do stejné doby se datuje první podlaží severozápadní věže, dvě zbylá následovala ve 14. a 15. století. Dvě novogotická patra jihozápadní věže a helmice obou věží pocházejí z let 1884 až 1894. Okolo roku 1330 byla z důvodu rozšíření východního chóru stržena na východě pozdně románská apsida. Vrcholně gotické prodloužení a modernizování chóru, jehož vzor představoval protilehlý západní chór, se uskutečnilo ve formě vsazeného podélného pole a polygonem sestávajícím ze šesti stran desetiúhelníku.

3.2 Sklomalebná výzdoba

Rozpětí sklomalebné výzdoby v naumburském dómu sahá od nejstarších příkladů z poloviny 13. století v západním chóru, přes okenní výplně ze 14. a 15. století ve východním chóru až k historizujícím novotvarům a originálním příkladům z 19. a 20. století v obou chórech, lodi kostela, kapli Tří králů a křestní kapli. Pozice současné sklomalby ve středověkém dómu reprezentují okna od Neo Raucha v kapli sv. Alžběty a o něco mladší okna v kryptě a křestní kapli od Thomase Kuzia. Výčet a popis jednotlivých oken je řazen chronologicky.

Tři z celkem pěti dvoudílných oken západního chóru, severozápadní, severní a jižní, zdobí původní okenní výplně provedené v lámaném stylu, které patří v tomto ohledu k těm nejlepším na německé půdě.⁴⁰⁰ V medailonech jižního okna spatřujeme vyobrazení církvěních učitelů a prvních biskupů křesťanské církve, v

⁴⁰⁰ Pod označením lámaný styl nebo-li Zackenstil se ukrývá vrcholně středověký malířský styl rozšířený ve střední Evropě, na který poprvé upozornil historik umění Arthur Haseloff (*Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strassburg 1897), jenž jej charakterizoval jako zvláště bohatý na řasení oděvů s hranatými, ostře lámanými formami na draperii, který se poprvé objevuje v ilustrovaných rukopisech durynsko-saské malířské školy a na tzv. Quedlinburském vázaném koberci, obojí z prvního desetiletí 13. st. (heslo Zackenstil, in: *Lexikon der Kunst* VII, München 1996, s. 874-875). K durynsko-saské škole: ibidem, s. 315-316.

severním naopak deset mučedníků a mučednic (součástí rovněž sv. Alžběta), v severozápadním potom triumfující apoštoly stojící na svých pronásledovatelích a ctnosti jako přemožitele jim odpovídajících hříchů. V osovém okně a jeho sousedu po jižní straně chybělo pravděpodobně již v 16. století, nejpozději však v 18. století, původní zasklení, což se nepříznivě odrazilo na světelných podmínkách a celkovém vyznění této části kostela.⁴⁰¹ Při hledání nového zasklení v letech 1875 až 1878 se architekt Karl Memminger orientoval jak po kompoziční stránce (použitím medailonů), tak po ikonografické stránce (v obou se objevují apoštolové a ctnosti stojící na svých pohanských přemožitelích a vrazilích, resp. hříchů spolu se ctnostmi), avšak bez kopírování lámaného stylu, na trojlístek nejstarších oken v západním chóru, která podle návrhu vyhotovila naumburská sklářská dílna Wilhelm Franke. Medailony s podobiznami naumburských biskupů v nejspodnější zóně všech pěti oken a figurální zobrazení ve cviklech jsou historické doplňky pocházející od Memmingera.

Do východního chóru přináší světlo osm oken, ve kterých se ještě nejpozději v 18. století nalézaly původní okenní výplně.⁴⁰² Dvě čtyřdílná okna na severní a jižní straně až na výjimku kružbové části, kde se objevují trůnící patroni kostela Petr a Pavel, jsou bez sklomalebné výzdoby. Původní středověké zasklení z doby přestavby chóru (1330–1340) bychom našli ve dvou trojdílných oknech umístěných mimo osu kostela.⁴⁰³ Severně od osy tzv. Mariino okno s Pannou Marií a Ježíškem v centru, flankované apoštoly Petrem a Pavlem. Postavy vsazeny do bohaté tabernákové architektury variující pouze v barevném řešení. Příímý protějšek k tomuto oknu tvoří medailonové okno na jih od osy s oblíbeným středověkým námětem rozumných a pošetilých panen, alegorií vyvolených a zatracených, kterou v tomto případě podporuje postava Trůnícího Krista jako Posledního soudce. Cennou kolekci středověké sklomalby kompletují výplně ve dvou dvoudílných oknech z přelomu let 1420/1430. V severozápadní stěně okno se scénami vážícími se ke Kristovým pašijím a v jihozápadní pak symbolické

⁴⁰¹ Holger Brülls, *Zeitlauf und Lichtwechsel*, in: Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.), *Glasmalerei im Naumburger Dom von Hohem Mittelalter bis in die Gegenwart*, Petersberg 2009, s. 11-25, cit. s. 18.

⁴⁰² *Ibidem*, s. 14.

⁴⁰³ Zatímco ve starším západním chóru se v ose nalézá okno (tři okna z pěti v polygonu), je ve východním v ose pilíř (čtyři okna ze šesti v polygonu). Důvod pro toto nezvyklé řešení je třeba hledat v topografické situaci kostela, který je orientován k Dómskému náměstí (Guido Siebert, Matthias Ludwig, *Die Glasmalerei im Naumburger Dom*, in: Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.), *Glasmalerei im Naumburger Dom von Hohem Mittelalter bis in die Gegenwart*, Petersberg 2009, s. 59).

výjevy jako Korunování Panny Marie a postavy proroků a apoštolů, které zdobily původně dvě dnes provizorně zasklená čtyřdílná okna ve východním chóru, ze kterých byly zřejmě v padesátých letech 19. století – nebo již dříve – nově formovány a použity do dvoudílných oken.⁴⁰⁴

Výzdoba dvou dvoudílných oken flankujících dvě okna ve vrcholu polygonu výtvarně zpracovává legendu apoštolů a patronů dómu, sv. Pavla v severním a sv. Petra v jižním okně. Donátorem obou těchto historizujících oken z roku 1856, která dodaly královské sklářské dílny (Königliche Glasmalerei-Institut) v Berlíně, je pruský král Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861). Ikonografický koncept pochází z ruky architekta a pruského státního konzervátora Ferdinanda von Quasta (1807–1877), jenž měl na starosti, mimo jiné, restaurování zbylých oken v chóru. Quast ve svém návrhu formálně vycházel z okna s rozumnými a pošetilými pannami a výjevy s apoštoly zasadil rovněž do medailonů.

V kapli jižně od východního chóru zasvěcené Třem králům z počátku 15. století, která je přístupná mimo dóm, je východní stěna nad oltářem prolomena trojdílným oknem s kružbou s ústřední scénou s Klaněním tří králů. Zasklení v novogotickém stylu vytvořila sklářská dílna Wilhelm Franke v roce 1892.

Výplně celkem dvaceti dvou párově uspořádaných a půlkruhově završených oken nesly pravděpodobně monumentální postavy apoštolů, které v nich v 19. století již chyběly.⁴⁰⁵ Kolem roku 1900 zamýšlela dómská kapitula nově zasklit okna v bočních lodích a hledala proto donátory ochotné zajistit jejich financování. Její pozornost se zaměřila na rodiny členů dómské kapituly, kterým bylo na oplátku nabídnuto reprezentovat se v dómu a na oknech nechat vypoodobnit svá rodová znamení. Autory pozoruhodného a na církevní půdě v tomto rozsahu zcela nevídaného cyklu z let 1903 a 1911/1912, jež „*otevřeně vyzdvihuje identitu investorů jako hlavní ikonografickou výpověď oken v kostele*“, je dvojice sklářů Fritz Geiges (1853–1935) a Alexander Linnemann (1876–1961).⁴⁰⁶

Do jižní boční kaple východního chóru s patrocinielem sv. Štěpána, od roku 1877 využívané ke křtu, propouští světlo celkem tři masivní románská okna ukončená půlkruhovým obloukem. Dvě okna po jižní straně a jedno v apsidě na východní straně. Okno v apsidě, kde byly původně výplně z 19. století, vytvořil v roce 1938

⁴⁰⁴ Ibidem, s. 70. Autoři v textu poukazují na později přidané světlé pruhy na vnějších okrajích tabulek, které prozrazují, že byly původně určeny pro užší okna.

⁴⁰⁵ Ibidem, s. 43.

⁴⁰⁶ Brülls, *Zeitlauf und Lichtwechsel* (pozn. 401), s. 20.

Josef Oberberger (1905–1994), mnichovský malíř a jeden z předních sklářů klasické moderny, který ve válečných letech 1941–1945 vedl konzervování a zabezpečení středověké sklomalebné výzdoby v dómu ze střepů středověkého okna z míšeňského dómu. Tyto fragmenty, nalézající se ve vlastnictví donátora nového okna pruského politika Tilo barona von Wilmowsky (1878–1966), Oberberger poskládal do působivé ornamentální kompozice s třikrát se opakujícím motivem kříže.

Protože dvě sousední okna v jižní stěně svatoštěpánské kaple nesla provizorní zasklení, dopadalo na Oberbergerovo okno příliš mnoho světla, což se nepříznivě podepsalo na jeho celkovém působení. Vyřešit tento problém pomohla až v roce 2012 nově osazená okna podle návrhu německého malíře-skláře Thomase Kuzia (*1959). Na jeho ornamentálních oknech zaujme na první pohled ve shodě s Oberbergerovým oknem tmavý kolorit s dynamickými liniemi se zelenými, červenými, modrými a oranžovými barevnými akcenty a motivy hvězd.⁴⁰⁷ Do tmavého prostoru vůbec nejstarší části naumburského dómu, krypty, Kuzio navrhl dvě barevně světlejší okna s dramatickými rotujícími a vzájemně přetínajícími se kruhy červené a oranžové barvy, moderní varianty pletencového ornamentu.

3.3 Kaple sv. Alžběty Durynské

Nevelká kaple zasvěcená jedné z nepopulárnějších německých středověkých světic, sv. Alžbětě Durynské (1207–1231), zaujímá přízemí severozápadní věže naumburského dómu [19]. Dcera uherského krále Ondřeje II. a královny Gertrudy byla již v útlém věku poslána ke dvoru durynského landhraběte Hermanna, s jehož nejstarším synem Ludvíkem IV. byla ve svých čtyřech letech zasnoubena a v roce 1221 za něj provdána.⁴⁰⁸ Osudovým bylo pro Alžbětu setkání s hnutím vyznávajícím ideál chudoby, které přišlo zásluhou františkánů kolem roku 1224 do Durynska. Ústřední roli v jejím duchovním převratu sehrála postava kazatele Rüdiger a Alžbětina pozdějšího poručníka Konráda Marburského. V roce 1226 se Ludvík zúčastnil křížového tažení do Svaté země, kam ale nakonec nestihl

⁴⁰⁷ K novým oknům od Thomase Kuzia viz Holger Brülls, Thomas Kuzio, *L'art contemporain du vitrail en Allemagne/ Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland* (kat. výst.), Centre international du vitrail, Chartres 2012, s. 74-81.

⁴⁰⁸ Thorsten Albrecht - Rainer Atzbach, *Elisabeth von Thüringen. Leben und Wirkung in Kunst und Kulturgeschichte*, Petersberg 2006, *Sankt Elisabeth. Fürstin. Dienerin. Heilige* (kat. výst.), Philipps-Universität, Marburg 1981.

dorazit, neboť o rok později podlehl v jihoitalském přístavu Otranto následkům epidemie. Po jeho smrti Alžběta nebyla z Wartburgu vypuzena příbuznými, ale odešla dobrovolně do Marburku, kde nechala postavit špitál, ve kterém sloužila až do své smrti. Alžběta zemřela dne 17. 11. 1231 ve věku pouhých čtyřiaadvaceti let.

Příkladný život mladé dívky, která vyměnila pozlátko světského života za péči o chudé a nemocné vzbuzoval pozornost již za Alžbětina života. Její kult a popularita se šířily velmi rychle, což vedlo v roce 1235, necelé čtyři roky po její smrti, ke svatořečení papežem Řehořem IX. Ve středověku patřilo Alžbětě prominentní místo mezi svatými, od 13. století nalezneme její vyobrazení na území celé Evropy, nejčastěji potom v Německu.⁴⁰⁹

Vstup do pozdně románské kaple umožňuje masivní vchod na severozápadní straně severní boční lodi. Do klenutého prostoru na téměř čtvercovém půdoryse o rozměrech 5,2 x 6 m, kde je klenba svedena na středový pilíř, přivádí světlo čtyři malé, půlkruhově ukončené okenní otvory se širokou špaletou otevírající se směrem do interiéru: po jednom na východní a severní straně (které je větší než zbylá tři okna), po dvou potom na straně západní, která jsou položena poměrně vysoko. Malé okno na východní straně je prolomeno nad pravoúhlou oltářní nikou s kamennou menzou. Všechny stěny kaple jsou v interiéru bíle omítnuty, což spolu s minimalistickou výzdobou kaple podtrhuje její meditativní funkci.

Na Alžbětinu kanonizaci reagovala místní kapitula velmi záhy, jak dokládá bezprostřední založení kaple a umělecká díla, jejichž vznik souvisí právě s Alžbětíným svatořečením. Na existenci kaple v severozápadní věži, zřízené u příležitosti přenesení Alžbětíných relikvií do dómu, se odvolávají již listiny z roku 1315 a 1317.⁴¹⁰ Na východní straně kaple, na konzole mezi vstupem a oltářní nikou, se nalézá pravděpodobně nejstarší vyobrazení sv. Alžběty v kameni (po roce 1235) s knihou v ruce. Od 17. století ztratila kaple svoji původní liturgickou funkci a sloužila jako sklad. Od roku 1878 byla využívána jako sakristie. Mezi lety 2003 až 2007 byla z důvodu rekonstrukce nepřístupná, aby byla u příležitosti 800. výročí narození sv. Alžběty, dne 3. dubna 2007, znovu otevřena a

⁴⁰⁹ K Alžbětině ikonografii: K. Hahn - F. Werner [Karin und Friederike Tschochner-Werner], heslo Elisabeth von Thüringen, in: Wolfgang Braunsfeld (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* VI, Freiburg in Breisgau 1974, s. 133-140.

⁴¹⁰ Reinhard Schmitt, Die Elisabethkapelle im Nordwestturm des Naumburger Doms, in: Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.), *Die Elisabethkapelle im Naumburger Dom. Mit den von Neo Rauch gestalteten Glasfenstern*, Petersberg 2008, s. 13-24, cit. s. 13.

symbolicky předána do rukou věřících. Alžbětina kaple má být místem klidu určeným ke kontemplaci jak pro věřící, tak pro návštěvníky dómu.

3.4 Návrh Neo Raucha

V souvislosti s významným Alžbětiným jubileem se zrodily úvahy o nových oknech s náměty ze života této světice, které by byly jednak důstojným dárkem k jejímu výročí, jednak by oprášily zašlý lesk a slávu tohoto kdysi vyhledávaného poutního místa. Třebaže dlouhá staletí platila Uta v západním chóru za nejznámější kamennou plastiku v Německu a stala se magnetem přitahujícím do dómu ročně zástupy obdivovatelů, byla nacistickou propagandou v druhé polovině třicátých let zneužita a z této rány se dodnes nevzpamatovala.⁴¹¹ Snahu přilákat do Naumburku jiné publikum, než jsou zástupy studentů dějin umění debatujících nad plastikami v západním chóru, spatřovali zástupci obce právě v nových oknech, jejichž návrh byl svěřen do rukou prominentního domácího umělce. Úkolem vytvořit pro dóm novou Utu, tedy konkurence schopné a atraktivní umělecké dílo, nebyl pověřen nikdo jiný než Neo Rauch. Objednavatel Holger Kunde oslovil v nedalekém Lipsku usazeného předního německého malíře, předního zástupce mezinárodně uznávané Nové lipské školy, k níž se řadí např. Matthias Weischer nebo David Schnell.

Důležitým kritériem při výběru tvůrce nových oken byla skutečnost, že kapitula hledala pro návrhy výtvarníka, jehož vyjadřovacím jazykem neměla být abstrakce. Jak uvedl Kunde, pokud hledáme současného umělce malujícího předmětně, skončíme rychle u Raucha.⁴¹² S jeho slovy lze s přihlédnutím k formálnímu charakteru Rauchových pláten souhlasit. Na druhé straně je třeba namítnout, že Rauch proslul jako malíř jen obtížně dešifrovatelných pláten obtěžkaných nejrůznějšími významy, která jsou v přímém rozporu s jejich realistickým formálním tvaroslovím.

⁴¹¹ Černobílá fotografie Uty visela v roce 1937 na nechvalně proslulé přehlídce *Zvrhlého umění* (*Entartete Kunst*) v Mnichově jako (zjevně jediný) protějšek k dílům Otto Dixe, Emila Noldeho či Karla Schmidta-Rottluffa. Uta, etablovaná zástupkyně německého středověkého umění, měla dát vyniknout hrubosti a ošklivosti jiných ženských vyobrazení zastoupených na výstavě, které byly nacisty z důvodu zneuctění německých žen veřejně postaveny na pranýř. Jejím statut ideálního uměleckého díla dovolil snáze a lépe ilustrovat nacistické teze o zvrhlosti moderního umění, než příklady ze soudobé umělecké produkce. K této problematice také: Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998, zejména kapitola *Verpflichtet zum Gegenbild*, s. 43-48.

⁴¹² Ackermann (pozn. 81).

Podle původního plánu byla pro novou sklomalbu vyčleněna dvě vysoká okna východního chóru, nejnižnější a nejsevernější, bez sklomalebné výzdoby.⁴¹³ Ve výzvě realizovat návrhy pro dvě monumentální okna, která by na jedné straně měla korespondovat se souborem vitrají ve východním chóru a na straně druhé by měla znázorňovat jednu z nejhojnějších ikonografických scén ze života světice, vycítil Rauch nebezpečí. Především přání vyobrazit na jednom z oken Alžbětinu korunovací vzbuzovalo v Rauchovi vzhledem k bohaté obrazové historii tohoto námětu a rozměrům oken značné pochybnosti. „*Na začátku si dómská kapitula přála alegorii Korunování Alžběty Pannou Marií. To bych štětcem nedokázal. Namalovat bych zvládl pouze dvě mladé ženy; jedna by druhé nasazovala korunu na hlavu. S touto ikonografií se mi vybavovalo tolik jiných příkladů tohoto klasického vyobrazení, že mi riziko zesměšnění se bylo příliš vysoké. Zadavatelé ale moje obavy naštěstí okamžitě akceptovali*“, popsal svoji situaci umělec.⁴¹⁴

Oprávněné obavy ze zesměšnění a neúspěchu vedly Raucha k hledání nového prostoru. Jako nejvíce vhodná se mu při prohlídce dómu na konci září roku 2006 jevila malá, pouze 140 cm vysoká a 50 cm široká okna v kapli sv. Alžběty.⁴¹⁵ Malý formát oken a jejich izolovanost, díky které Rauch nemusel čelit problému začlenění nových vitrají mezi již stávající okna, sehrály v umělcově rozhodování důležitou roli. Holger Kunde sestavil nový ikonografický program oken, skládající se ze tří klíčových biografických sekvencí, které byly ateistovi panteistického založení Rauchovi srozumitelné.⁴¹⁶

Jednotlivé scény se vztahují nejstaršímu kamennému zpodobnění sv. Alžběty a zároveň na sebe chronologicky navazují. První z nich, v západním okně, představuje rozloučení Ludvíka s Alžbětou před křížovým tažením do Svaté země, ze kterého se už nikdy nevrátil [20]. Alžběta je podána jako mladá žena s vlasy sahajícími po ramena, v sandálech a sukni po kolena. Její pohled směřuje směrem k zemi, levou rukou se drží za hlavu, pravou se dotýká ruky svého chotě kráčejícího před ní. Krátkovlasý Ludvík se sklopenou hlavou je oděný do vojenské bundy a vysokých šněrovacích bot poukazujících na vojenskou misi. Do jeho levé ruky umístil Rauch hůl na znamení daleké cesty. Scéna se odehrává v

⁴¹³ Rauterberg (pozn. 82), s. 59, Richter (pozn. 80), s. 31, Rauchenberger (pozn. 74), s. 52-53.

⁴¹⁴ Altmann (pozn. 81).

⁴¹⁵ bor/ddp/dpa, Kirchenkunst: Neo Rauch bringt Dom zum Erröten (článek je dostupný na internetové adrese: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,523204,00.html>, vyhledáno 25. 2. 2012).

⁴¹⁶ Richter (pozn. 83), s. 31.

interiéru, což prozrazuje stůl, na němž je položena rozevřená kniha, a to pravděpodobně přímo na hradě Wartburgu, jak ukazují detaily jako je kamené zdivo a půlkruhové okno v levé části výjevu. Poslední společný okamžik Alžběty a jejího muže umělec zbavil všech zbytečných detailů a zaměřil se na gesto naposledy se dotýkajících rukou.

Na druhém výjevu, v druhém okně na západní straně, Rauch zpodobnil Alžbětu dělící se s žebrákem o plášť, symbolický obraz jejího příklonu k ideálům žebravých řádů a příkladu následování Krista (*Imitatio Christi*) [21]. Stojící Alžběta podaná z profilu je zahalena do prostého šatu, s rozpuštěnými vlasy a bosa, jak obdarovává před ní klečícího žebráka kusem oděvu. Setkání obou postav je zasazeno do volné krajiny, jak naznačuje pahýl s větvemi v levé části a stébla trávy v popředí výjevu. Podobně jako v prvním případě se zde Rauch koncentroval na podstatné, čímž je v tomto případě pomoc člověku v nouzi.

Okno v severní stěně se věnuje hlavnímu poslání Alžběty, péči o nemocné, zejména malomocné, o které se starala v jí založeném špitálu v Marburku až do své smrti [22]. Kromě stojící Alžběty se na tomto okně objevují ještě jiné dvě postavy: nemocná žena ležící v posteli a na jejím okraji sedící mužská figura. Alžběta je zahalena do jednoduchého střídmeho šatu a podána s volně rozpuštěnými vlasy a sklopenou hlavou. Levou rukou drží nemocnou za paži, kterou omývá. Nemocnou ženu zobrazil Rauch v profilu, s dlouhými vlasy a výrazem utrpení ve tváři. Její paže spočívá volně na lůžku, kde jí svírá mužská sedící postava, v níž Rauch zobrazil pravděpodobně Konráda Marburského. Scéna se odehrává v interiéru, s velkou pravděpodobností přímo v prostorách kláštera v Marburku, do popředí výjevu Rauch umístil obdélný stůl s mísou a pohárem. Před postelí s nemocnou je naznačen závěs lemující z obou stran trojúhelník postav a umožňující průhled na lesnatou krajinu v pozadí.

Originální kartony k oknům, které byly součástí výstavy v Karlsruhe, stejně jako jejich výsledná transformace ve skle, skýtají pro příznivce a znalce tvorby Neo Raucha určité překvapení [23]. Rauch, čelní představitel Nové lipské školy, proslul především jako tvůrce surrealistických obrazů, často na plátno převedených vlastních snů, nad rozšifrováním jejich obsahu si mnozí historici umění vylámali zuby. Že je Rauch dědicem odkazu figurativního malířství socialistického realismu potvrzují nejen jeho plátna, ale také nová okna v Naumburku. Ironii a absurditu, které jsou alfou a omegou Rauchovy výtvarné

produkce, nahradil na jeho nových oknech reálný svět. Malíř se rozhodl obrátit se na nadčasové momenty legendy a tyto pro dnešní dobu relevantní aspekty pozorovat.⁴¹⁷ Vedle tématu ženské odvahy vsadil Rauch mimo jiné na lásku k bližním ztělesňující jeden z pilířů Alžbětina duchovního poslání a křesťanské věrouky vůbec. Prohlédneme-li si dobře postavy na Rauchových oknech, zejména jejich ošacení a prostředí, v němž se trojice příběhů odehrává, zdá se, jako kdyby přicházely z našeho současného světa. Charakteristickým prvkem nových oken je teplý, dramatický rubínově červený tón, barva lásky a také Kristových pašijí.

3.5 Technické provedení Rauchova návrhu

Realizace kartonů se ujala naumburská sklářská dílna Lutz Gärlich pokračující v tradici Wilhelma Frankeho z roku 1859, jenž se se svou dílnou mimo jiné podílel na restaurování a doplnění oken v západním chóru. Ručně foukané antické sklo dodala sklářská huť Lamberts z bavorského Waldsassenu. Jeho charakteristické červené zabarvení je výsledkem složitého technického postupu, kdy je při ponorném procesu sklo potaženo vrstvou červené barvy.⁴¹⁸ Na něj byly v dílně překresleny Rauchovy předlohy a takto připravené skleněné tabule následně rozřezány na několik dílů. Do nich byly vyfrézovány a vyleptány jednotlivé výjevy pospojované pro středověkou sklomalbu typickými olověnými pásky, které okna vzhledem ke svým rozměrům v zásadě nepotřebují. Rauchovým záměrem byla pravděpodobně snaha vtisknout oknům punc řemeslnosti, která je staletí přetrvávající tradici tohoto odvětví vlastní. Tato myšlenka by sama o sobě nebyla špatná, avšak otázkou zůstává, podle jakého klíče se Rauch rozhodl tyto chaotické linie napříč jednotlivými tabulkami vést. Nejenže působí nahodilým dojmem, ale v některých případech dokonce přetínají zobrazené postavy. Kromě toho, že drží jednotlivé díly pohromadě, nemají žádný kompoziční úkol a malé ploše okna nesluší. Že by nové vitraje vypadaly bez olověných pásků o poznání lépe demonstrují přípravné kartony.

Speciální brusky a frézy umožňující detailní a hloubkové opracování skleněného povrchu jsou v současnosti rozšířeny spíše v oblasti keramiky a broušeného

⁴¹⁷ Kletke (pozn. 84).

⁴¹⁸ Červená nebo později také jiná barevná skla vznikla tak, že bezbarvé sklo bylo potaženo tenkou vrstvou červené vrstvy za dosažení transparentního a světlejšího barevného tónu. Tato metoda se uplatnila již ve 12. století a oblíben byl tento postup i ve století následujících.

skla.⁴¹⁹ Vyobrazení jsou obnažena na spodní transparentní vrstvu a střídají se s dynamickými červenými plochami, což vytváří dvojbarevný kontrast, efekt který se využívá v grafice. Na afinitu s dřevorytem a linorytem, grafickými postupy tisku z výšky, kdy se odstraňují (speciálními rydly) plochy neurčené k tisku, bylo uměleckou kritikou upozorněno.⁴²⁰ Rauch, odchovanec Vysoké školy grafiky a knižního umění v Lipsku, kde mezi léty 2005 až 2009 vedl sám ateliér malby a grafiky, má více než dobré povědomí o základech grafických technik, které při návrzích pro Naumburk mohl uplatnit. Aby zbylé východní okno nad oltářem harmonizovalo s ostatními třemi figurálními okny v kapli, byla jeho plocha vyplněna rovněž rubínově červeným sklem.⁴²¹

Okenní tabule jsou zasazeny do hluboké špalety směrem více do interiéru (aby bylo dosaženo větší plochy určené pro novou sklomalbu) a mezi vitrajemi a vlastním vnějším okenním otvorem proto vznikl velký odstup. Při pohledu na nové tabulky tak vzniká iritující situace, neboť skrze transparentní partie je možný pohled na obloukovitě završený vnější otvor. Vsazení vitrají směrem do vnitřního prostoru má za následek ještě jiný negativní vedlejší efekt, kterým je nedostatek přísunu denního světla, které za těchto podmínek nedokáže potřebně „oživit“ scény na nových oknech a rozzářit jejich výrazný rubínový červený tón. Z tohoto důvodu musely být za tabulky nainstalovány světelné diody.⁴²² Rauch své výjevy ponechal bez tradičního orámování (například ve formě zdobné bordury vymezující obrazový formát), díky kterým působí kompozice nahodilým dojmem. Otázkou zůstává, zda by zdobná bordura těmto malým oknům slušela. Naopak se rozhodnutí ponechat výjevy „neorámované“ v tomto případě jeví jako dobrý krok, který figurálním oknům malého formátu nikterak neškodí. Celkové náklady oken, odhalených 22. prosince 2007, dosáhly částky 15 tisíc eur. Umělec se honoráře za své dílo zřekl.

⁴¹⁹ Kletke (pozn. 84).

⁴²⁰ Siebenmorgen (pozn. 31), s. 227, Stratmann (pozn. 81), s. 20.

⁴²¹ Stratmann (pozn. 81), s. 20.

⁴²² Brülls, Neo Rauch (pozn. 37), s. 190.

3.6 Zařazení nových oken do kontextu Rauchova díla

Jako ostřílený tvůrce realizací ve veřejném prostoru Neo Rauch do podvědomí širší veřejnosti nevstoupil. Pod touto kolonkou bychom na výčtu jeho děl našli pouze jedinou práci z roku 2001 nesoucí titul *Žebřík (Leiter)*, nalézající se v komplexu budov německého Říšského sněmu v Berlíně. Na východní fasádu Paul-Löbe-Haus umístil Rauch naproti sobě dvě zelené, deset metrů vysoké neonové skulptury mužů stojících na žebříku. Realistické podání obou figur ostře kontrastuje s jejich činností, jejíž původ je nejasný: jaky kdyby přátelsky mávali náhodným kolemjdoucím, či se natahovali po neviditelném ovoci.⁴²³ Podle umělcova výroku mají zobrazovat zahradníky, neboť dobří politici by podle Raucha měli být právě jako oni.⁴²⁴

Dílo Neo Raucha je dobře zapamatovatelné, neboť se vyznačuje osobitým, na první pohled dobře rozpoznatelným malířským projevem, přiřazovaným k surrealismu a neosurrealismu s ohlasem amerických realistů dvacátých let minulého století, kterému zůstal dodnes věrný.⁴²⁵ Rauch po pádu železné opony v zemích bývalého socialistického bloku zaplňoval plochy svých pláten tanky, letadly a militantními manévry, slavícími nejpozději od počátku nového tisíciletí za oceánem velký úspěch, který otevřel cestu jiným umělcům Nové lipské školy.⁴²⁶ Ten potvrzují nejen závratné sumy, ve kterých se na trhu s uměním jeho díla pohybují, ale také skutečnost, že na jeho obrazy existují čekací listiny.

Neo Rauch studoval na Výtvarné škole grafiky a knižního umění v Lipsku, a to nejprve v ateliéru Arno Rinka a poté u Bernarda Heisiga, kde se mu dostalo klasického malířského vzdělání s důrazem na bravurní zvládnutí techniky malby a kompozičních principů. Ačkoli se Rauch od srovnání se Starou lipskou školou distancuje, cení si na ní „*bohatství detailů, řemeslnou solidnost a často bizarní radost z vyprávění.*“⁴²⁷ Po absolvování studia na akademii vytvářel nejprve tehdy třicetiletý umělec pod vlivem informelu figurální, silně expresivní plátna plná

⁴²³ Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen (ed.): *Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin*, Tübingen - Berlin 2002, s. 39.

⁴²⁴ Gerhard Mack, Mit den Waffen des Malers, *art. Das Kunstmagazin*, 1/2001, s. 12-23, cit. s. 23. Srov. Joan Miró, *Je travaille comme un jardinier*, Paris 1964.

⁴²⁵ Holger Broeker, Auf dem Prüfstand der Malerei. Bildbegriff und Werkentwicklung bei Neo Rauch, *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006* (kat. výst.), Kunstmuseum Wolfsburg 2006, s. 21-33, cit. s. 21. Výstava probíhala od 11. 11. 2006 do 11. 3. 2007.

⁴²⁶ Na Rauchův úspěch v zámoří nese podíl výstava *Randgebiet*, kterou v roce 2000 hostily Galerie současného umění v Lipsku, mnichovský Dům umění a Umělecká síň v Curychu.

⁴²⁷ Markus Brüdelin, Vorwort (předmluva), *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006* (kat. výst.), Kunstmuseum Wolfsburg 2006, s. 7-11, cit. s. 8.

gestických tahů štětcem, ve kterých se projevil především odkaz Bernarda Heisiga a Wenera Tübke, aby brzy přišel ke zjištění, že tudy cesta nevede: „*Pochopil jsem, že absolutní abstrakce pro mne není možná. Na to jsem příliš upovídaný. A uspokojuje mne více, když jdu večer domů jako otec jedné figury, než jako otec trojúhelníku.*“⁴²⁸

Terpve po tomto „procesu vysychání“ jak sám toto období od absolvování studia do roku 1993 nazývá, kdy musel nejdříve vstřebat od konce osmdesátých let významné politické, kulturně-historické a společenské změny, dal valem pokusům na poli expresionismu a v roce 1993 položil pevné základy pro svůj specifický malířský styl.⁴²⁹ Díla vzniklá od roku 1993 umělec sám označuje za „platné“, od raného tonda *Placenta (Plazenta)* z roku 1993 nebo pouze o rok mladšího *Křtu (Taufe)*, které se vyznačující grafickým plošným stylem a monochromní barevností, dospěl v mladších obrazech jako *Představení (Vorführung)* z roku 2006 či v *Zahradě sochaře (Garten des Bildhauers)* z roku 2008 ke komplexnímu obrazovému vyprávění, plastické náplni prostoru a na neposledním místě pronikavé barevnosti.

Základní konstantou Rauchovy tvorby je obtížně dešifrovatelná subjektivní ikonografie jeho děl, která prohlašuje za „pokračování snu jinými prostředky.“⁴³⁰ Ztráta kontroly a spuštění nevědomých procesů ve formě psychického automatismu, jak ho ve své tvorbě praktikovali surrealisté, u něj zastává, jak sám přiznal, podřadnou roli, neboť usiluje o čitelnost a dešifrovatelnost svých obrazů.⁴³¹ Pro jeho díla je rovněž příznačná neustálá a všudypřítomná iritace pozorovatele, který je sice na jedné straně konfrontován s na první pohled důvěrným personálem a rekvizitami všedního charakteru, aby při bližším seznámení s nimi zjistil, že jejich aktéři se zaobírají tajemnou, blíže neidentifikovatelnou činností vymykající se mnohdy zákonům logického myšlení a obraz jako celek tak nedává smysl, a aby nakonec uvízl, jak to trefně vystihl

⁴²⁸ Mack (pozn. 424), s. 22. Z tohoto raného tvůrčího období lze jmenovat například olejomalbu *Bez názvu* z roku 1987 (vyobrazení Mack, s. 22 dole). Vzpruhu k odvaze jít vlastní cestou mu zprostředkovaly v roce 1988 originály Francise Bacona v Moskvě a první cesta do Itálie v roce 1990, kde si prohlédl Giottovy fresky v Assisi a v Římě jej naopak oslovila jednoduchost a přísnost Balthusových pláten, kterou přejal do svých nových obrazů ve formě jasně definovaných figur a předmětů.

⁴²⁹ Broeker (pozn. 425), s. 21.

⁴³⁰ *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006* (kat. výst.), Kunstmuseum Wolfsburg 2006, citát na straně 68.

⁴³¹ *Ibidem*, citát na straně 120.

historik umění Werner Hofmann, v „labyrintu ze samých slepých uliček.“⁴³² Ke zmatení divákovy orientace si Rauch vypomáhá také formálními finesami jako obrazem v obraze, střídáním perspektiv či optickou barikádou vystavěnou z průhledů, kulís a paravánů. Postavy na jeho plátnech působí staticky, bez stopy vnitřního života na tváři, a jak si dobře všiml Werner Spies, jsou jejich těla nasoukána do vatovaných a příliš těsných overalů, které je blokují a omezují v pohybech a nechávají je působit jako „zajatce (...) v jejich vlastní krátkozrakosti.“⁴³³

Za nejdůležitější inspirační zdroj lze jmenovat umělcův imaginativní rezervoár, zakořeněný v obrazovém světě bývalého východního Německa. Jeho plátna jsou prošpikována vlastními biografickými vzpomínkami z dětství, v nichž se odráží fascinace malého kluka technickým světem (bagry, tanky, staveniště, tovární haly), jak to dobře demonstruje *Tér (Teer)* z roku 2000, nebo zážitky z dospívání v *Průhledu (Der Durchblick)* z roku 1997 a náznaky historických událostí s permanentním pocitem skrytého strachu a blížící se hrozby.⁴³⁴ Kromě tohoto zdroje uvádí odborná literatura také ovlivnění komiksem a reklamní grafikou a v neposlední řadě také turistickou grafikou předválečného období.⁴³⁵ Rauchova barevná paleta je přinejmenším zvláštní. Odborná literatura ji charakterizuje jako „vybledlou“ či „nevlídnou“ a malíři Lucu Tuymansovi připomíná morfologicky koláč.⁴³⁶ Umělec sám se o barevnosti svých pláten vyjádřil takto: „*Nemohu se nutit k barevnému klimatu, které se mnou nemá nic společného (...) Ale na druhé straně se dá říci, že v tomto specifickém koloritu jsou také skryty vzpomínky, jež lze spojit s estetickým klimatem, které mne v mém raném dětství obklopovalo.*“⁴³⁷

⁴³² Werner Hofmann, Im Tumult der Episoden, *art. Das Kunstmagazin*, 11/2006, s. 20-24, cit. s. 22.

⁴³³ Werner Spies, Das Vulkanische ist eine ständige Signatur, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 4. 2010, s. 31.

⁴³⁴ V *Téru* se odrážejí vzpomínky Raucha, kdy jako malý kluk v létě odlupoval ze silnic změkklý tér a hnětl z něj černé figurky (Mack, pozn. 25, s. 21). *Průhled* vznikl pod zážitky z vojenské služby, kterou Rauch absolvoval v letech 1978 až 1981 (Hans-Werner Schmidt, „Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie in meines“, *Neo Rauch. Begleiter* (kat. výst.), Museum der bildenden Künste, Leipzig 2010, s. 6-15, zde strana 8/9.

⁴³⁵ Brüderlin (pozn. 427), s. 10. Srov. Broeker (pozn. 425), s. 28-29.

⁴³⁶ Gottfried Boehm, Plötzlich, diese Übersicht. Farbe und Imagination bei Neo Rauch, *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006* (kat. výst.), Kunstmuseum Wolfsburg 2006, s. 35-39, cit. s. 36, Gernot Böhme, Nach-Bilder. Zum historischen Ort von Neo Rauchs Gemälden, *ibidem*, s. 47-50, cit. s. 47 a Luc Tuymans, Jungs und Wissenschaft. Die erste Begegnung mit dem Werk von Neo Rauch, *Neo Rauch. Begleiter* (kat. výst.), Museum der bildenden Künste, Leipzig 2010, s. 98-99, zde s. 99.

⁴³⁷ *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993-2006* (kat. výst.), Kunstmuseum Wolfsburg 2006, citát na straně 148.

Dominantními aktéry na malířových obrazech jsou především muži, nezdědka zachyceni v bizarních a morbidních situacích, ženy naopak zastávají podřadnější funkci a často vystupují pouze v roli asistujících. Tuto skutečnost vysvětluje Rauch tak, že se do mužské duše dokáže stoprocentně vcítit: „*Tvrdím zkrátka, že mi na tom, co je v rámci mužské citové deformace představitelné, může jen stěží něco překvapit.*“⁴³⁸ Výjimku v tomto ohledu tvoří tři obrazy vytvořené shodně v roce 1995 a nesoucí titul *Anima*, jejichž námětem je ženská postava podaná ze tříčtvrtěprofilu s černými vlasy a blůze modré barvy. Animu vykládá švýcarský psycholog Carl Gustav Jung (1875–1961) jako archetyp života, zosobnění ženské protějšku v nevědomí muže, jehož přirozenou funkcí je vytváření spojení mezi vědomím jedince a kolektivním nevědomím.⁴³⁹ Tato oboupohlavnost odpovídá biologické skutečnosti o vyšším počtu mužských genů, který rozhoduje o určení mužského pohlaví. Menší počet genů ženského pohlaví tvoří charakter opačného pohlaví, který ale následkem svého oslabení běžně zůstává nevědomý.⁴⁴⁰

Rauch ji interpretuje jako „ženskou část v psychické struktuře muže“, která je pro něj vyrovnávacím elementem.⁴⁴¹ Proto jsou také ženy na jeho obrazech robustně střížené a schopny v mžiku tvrdě zakročit, aby v komplikovaných a často velmi nedisciplinovaných náladách mužského pohlaví zjednaly pořádek.⁴⁴² Harald Kunde ve své stati vyslovuje názor, že Rauch do svých oken s alžbětinskou legendou zakomponoval centrální figuru ze svých pláten, Animu, a použil ji v jiné inkarnaci.⁴⁴³ Zatímco v Rauchově díle má Anima podle slov Holgera Broekera funkci múzy, vystupuje zde v podobě světice, která je – stejně jako ona – strůjcem dobra na malířových plátnech.⁴⁴⁴

Rauchovy návrhy sice formálně vycházejí z jeho výtvarné produkce, při jejich vzniku ale do tvůrčího procesu nezapojil svoji pověstnou subjektivně orientovanou ikonografii, pro kterou je jeho dílo tolik ceněno. Výjevy na naumburských oknech proto zůstávají pouhým přepisem biografických sekvencí,

⁴³⁸ Ich bin zur Herrschaft verdammt (Rozhovor Naomi Smolik s Neo Rauchem). Článek je dostupný na této internetové adrese: <http://www.artnet.de/magazine/neo-rauch-im-artnetgesprach>, vyhledáno 10. 6. 2014.

⁴³⁹ H. N. Genius [Hanns-Norbert], heslo Anima, Animus, in: *Lexikon der Psychologie I*, Freiburg in Breisgau 1987, s. 106-107. Povahové vlastnosti a tendence opačného pohlaví, vlastní každému z nás, jsou z podvědomí vytlačeny a projevují se tak ve fantazii nebo snu.

⁴⁴⁰ Aniella Jaffé (ed.), *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, Zürich - Düsseldorf 2001, s. 408-409.

⁴⁴¹ Smolik (pozn. 438).

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ Kunde (pozn. 89), s. 55.

⁴⁴⁴ Broeker (pozn. 425), s. 23.

kteřé lze na základě povšechných znalostí Alžbětina příběhu bez problému rozluštit a které proto vypadají jako lepší ilustrace s unaveně působícím personálem bez náznaku vnitřního dění na tváři.

4. Markus Lüpertz

4.1 Kostel sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, jeho historie a dochovaná sklomalebná výzdoba

Dominikánský farní kostel sv. Ondřeje, vzdálený jen pár desítek metrů od turisticky vyhledávaného dómu sv. Petra, figuruje mezi dvanácti nejstaršími románskými kostely v Kolíně nad Rýnem. Stavebním typem odpovídá trojlodní pilířové bazilice z období vlády Štaufů, s předsazeným západní příčným ramenem o třech podlažích a vloženou předsíní, původním východním křídlem křížové chodby stržené v roce 1843, kaplemi v bočních lodích, po obou stranách konchálně uzavřeným transeptem, s osmibokou věží nad křížením, dlouhým gotickým chórem o třech polích křížové klenby a závěru sestávajícího ze sedmi stran desetiúhelníku [24].

Znalost staveb přecházejících nynějšímu kostelu sv. Ondřeje má velmi nejasnou podobu.⁴⁴⁵ Dnešní kostel stojí na místě křesťanské kaple sv. Matouše V příkopu (Sanktmatthäus in fossa) situované v bezprostřední blízkosti římského opevnění, před jeho severní branou, při které založil kolínský arcibiskup Bruno, bratr císaře Otty I., kolem poloviny 10. století kanovnický klášter s patrociniem sv. Ondřeje, včleněný v roce 1106 do městských hradeb. Stavebně nejstarší je trojlodní pilířová krypta z přelomu let 1050/1060, jediný pozůstatek archeologickými průzkumy doložené východní části otonské stavby s transeptem a dlouhým chórem s apsidou a kryptou. Současný kostel, vystavěný v letech 1190–1220, s otevřenými emporami, příčnou lodí a osmibokou věží nad křížením respektoval sálský chór na východě. Chórové pilíře byly zesíleny dovnitř vskočenými schodišťovými věžemi a na ně po obou stranách, v obou úhlech mezi chórem a příčnou lodí, navazujícími dvoupatrovými přístavbami. Přízemí fungovalo jako předsíň, první patro severní přístavby sloužilo jako pokladnice. V roce 1500 bylo přízemí severní přístavby přestavěno v sakristii a uzavřeno, jižní přístavba byla v roce 1835 stržena. V letech 1244–1245 bylo dokončeno podélné západní rameno (dnešní předsíň). Mezi lety 1288/1289 až 1333 byly do bočních lodí vbudovány kaple s

⁴⁴⁵ Stavební dějiny kostela převzaty z publikace Dehio (pozn. 218), s. 595-603.

privátními oltáři. V rozmezí let 1414–1420 vyrostl na místě sálského chóru, jež hrozil zřícením, nový vrcholně gotický prosklený chór.

V následující stavební etapě bylo za účelem přizpůsobit světelné podmínky v transeptu novému východnímu chóru zdivo jeho severního závěru kolem roku 1470/1480 redukováno vně i uvnitř, nový jižní závěr byl dokončen v roce 1492 v jednoduchých gotických formách. V 17. a 18. století byl v rámci úprav interiéru kostela odstraněn letnýř, přepážka mezi chórem a střední lodí, spolu s chórovými lavicemi a okna v hlavní lodi byla změněna. Během druhé světové války bylo kompletně zničeno zastřešení kostela, klenba a kružby jižního ramene příčné lodi spolu se sklomalebnou výzdobou v kostele s výjimkou chóru. V roce 1947 přešla správa kostela do rukou dominikánského řádu. Na přelomu let 1953/1954 byla v rámci zajišťovacích prací objevena na východě zasypaná otonská krypta.⁴⁴⁶ Na jejích obvodových zdích vybudoval architekt Karl Band, který je rovněž autorem novostavby dominikánského kláštera po jižní straně kostela, moderní trojlodní kryptu.⁴⁴⁷ Do ní byly v roce 1954 přeneseny ostatky sv. Alberta Velikého (1193–1280), spočívající v římském sarkofágu pocházejícím z kostela sv. Uršuly, které se ke sv. Ondřejovi dostaly v roce 1806 v rámci sekularizace nedaleko vzdáleného zrušeného dominikánského kostela Sv. Kříže.

Sklomalebná výzdoba se zachovala pouze v chóru a kryptě kostela. Zbylá okna byla po konci druhé světové války provizorně zasklena tabulkami z transparentního skla. Chronologicky nejstarší jsou tři úzká, dvoudílná okna v chórovém polygonu z roku 1899, kvalitní historizující práce v novogotickém stylu, která vytvořila kolínská firma Schneider a Schmolz. V osovém okně je zobrazena Nejsvětější Trojice obklopená anděly, svatými a zástupci pozemských a duchovních stavů. Zajímavým prvkem výzdoby tohoto okna je vypoodobnění kostela sv. Ondřeje, kolínského dómu a dómu sv. Petra v Římě. Ve spodní zóně se objevuje dvojice erbů s městskými znaky Kolína a Cách, upomínajícími na donátorský pár tohoto okna – Franze Carla a Antoinettu Guillaume(ovi). Tabulky obou postranních oken nesou postavy dvanácti apoštolů a jiných lokálních světců, horní zónu vyplňují andělé vznášející se na oblacích. Ve spodní části jsou v severním a jižním okně představeny duchovní a tělesné skutky milosrdenství reprezentované sv. Karlem Boromejským, sv. Dominikem, sv. Alžbětou a

⁴⁴⁶ K obnovovacím a zajišťovacím pracem na kostele v období od poloviny 19. století do roku 1980 také Christoph Machat, *Der Wiederaufbau der Kölner Kirchen*, Köln 1987, s. 26-34.

⁴⁴⁷ K působení architekta Karla Banda v Kolíně nad Rýnem: Birgit Kastner, *Wiederentdeckt: Karl Band - Architekt des (Wieder)Aufbaus und der liturgischen Erneuerung, das münster* (zvláštní vydání věnované kolínskému arcibiskupství), 2013, s. 331-337.

sv. Martinem.⁴⁴⁸ Donátorkou okna po levé straně, severního, je sestra faráře působícího ve zdejší kostele, Johanna Rangena (1889–1895), která je nechala v roce 1899 v památce na svého bratra vyhotovit.

Bezprostředně po skončení první světové války dostala rovněž dvě postranní, dvoudílná okna v polygonu barevné zasklení v novogotickém stylu podle návrhu Franze Reutera z roku 1918, která provedla opět kolínská firma Schneider a Schmolz a která se tematicky váží k připomínce obětí první světové války. Podobně jako ostatní okna polygonu zobrazují patrony města Kolína spolu s apoštolou a světcem a horní zóna je naopak vyhrazena umírajícím vojákům obklopeným vznášejícími se anděly. Okna v podélných stěnách chóru zdobí kvalitní ornamentální tabulky z přelomu let 1954/1955 od zkušeného tvůrce vitrají Vinceze Piepera (1903–1983), které tvoří malé, geometricky nepravidelné formy, jejichž středy vyplňují modré, oranžové a fialové barevné akcenty. Kryptu osvětlují dvě malá lunetová okna s christologickými symboly od dominikána Wolframa Plotzkeho (1907–1954), jejichž vznik souvisí patrně s rekonstrukcí krypty v padesátých letech minulého století.

3.2 Návrh Markuse Lüpertze a jeho technické provedení

Ačkoli měl svatoandějský kostel během spojeneckých náletů za druhé světové války poměrně velkou dávku štěstí, zůstaly přeci jen některé jeho části, především pak severní a jižní část transeptu, silně poškozeny. Okna v obou závěrech příčné lodi nebyla vysklena a byla nenávratně zničena při bombardování města. Zatímco novogotická okna ve východním chóru přečkala válku v bezpečí sklepa na vytápění a mohla proto být po rekonstrukci v roce 1951 znovu osazena, zůstalo v obou závěrech transeptu nadále provizorní zasklení.⁴⁴⁹ Výjimku v tomto ohledu tvoří nejvýchodnější okno v jižní části transeptu se scénami ze života sv. Alberta Velikého, které v roce 1954 podle návrhu Wolframa Plotzkeho vyhotovila dílna Jakoba Melchiora.

Nevhodné provizorní zasklení, skrze něž se věřícím v jižním rameni transeptu naskýtal pohled na moderní novostavbu sousedící spořitelny z roku 1956 od Theodora Keltera, a touha rozzářit interiér kostela vedly kolem roku 1970 k prvním úvahám

⁴⁴⁸ Skutky milosrdenství představují etické normy lidského soužití, které zavazují k poskytování služeb lidem v jak tělesné, tak i duchovní nouzi. V křesťanském učení ztělesňují praktický výraz jednoho z jeho základních pilířů, kterým je láska k bližnímu (heslo *Werke der Barmherzigkeit*, in: *Lexikon der Kunst* I, München 1996, s. 407).

⁴⁴⁹ Anonym, St. Andreas bekommt alten Fenster wieder, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 8. 11. 1951, s. 9.

spojeným s novým zasklením jižního chóru, které mělo navázat na příklady z okruhu německých umělců Georga Meistermana, Wilhelma Buschulteho či Ludwiga Schaffratha.⁴⁵⁰ Wolfgang Stracke, kterého v osmdesátých letech dominikáni spolu s Fridolinem Hemmesem pověřili, aby se v této záležitosti obrátil prostřednictvím galeristy Joachima Blühera na Markuse Lüpertz, potvrdil, že si umělce vybrali samotní dominikáni.⁴⁵¹ Ačkoli existují tvrzení, že ikonografický program oken navrhl mezi lety 1983–1984 významný kolínský teolog Wilhelm Nyssen (1925–1994), vyvrátili Siegfried Gohr, Wolfgang Stracke a následně i sám umělec tuto informaci.⁴⁵²

Markus Lüpertz nejdříve vypracoval návrhy v měřítku 1:10, které byly vystaveny v jižní části transeptu kostela a poté na varhanní empoře.⁴⁵³ Těmto prvním malířovým idejím, které během dlouhého procesu realizování postupně uzrály a vykryštovaly v autonomní umělecké dílo, kritikové vyčítali plošné působení hraničící s plakátem.⁴⁵⁴ Ačkoli dominikáni Lüpertz v roce 1994 oficiálně pověřili vytvořením nových oken, kvůli jeho neoblíbenosti u některých členů arcibiskupské umělecké komise, rozhodující o umění v církevním prostoru, celý projekt na dlouhou dobu utichl.⁴⁵⁵ V rámci seznámení a přiblížení umělcovy tvorby farnosti vystoupil Siegfried Gohr několikrát v kostele sv. Ondřeje, aby zasvěceně promlouval před Lüpertzovými obrazy vystavenými v kostele.⁴⁵⁶ Wolfgang Stracke uvedl, že dominikáni několikrát navštívili umělce v jeho

⁴⁵⁰ Marcel Oswald, Schöpfung und Erlösung, *Kölner Stadt-Anzeiger* (příloha Sonderveröffentlichung 25 Jahre Förderverein Romanische Kirchen. Eine Bürgerinitiative feiert Geburtstag), 14. 11. 2006, s. 7.

⁴⁵¹ Oswald (pozn. 450) uvádí ve svém článku v souvislosti s oslovením umělce rok 1988. Wolfgang Stracke je majitelem kolínského obchodu Paramenta Wefers, který se specializuje na liturgické náčiní a oděvy. Fridolin Hemmes (1920–2011) vedl mezi lety 1952–1985 (dnes bohužel již neexistující) knihkupectví nakladatele Herdera (Freiburg) situované přímo proti kostelu sv. Ondřeje. Kromě Lüpertzových oken má Hemmes rovněž velký podíl na obnově kostela probíhající v devadesátých letech. Někdejší galerista Joachim Blüher působil nejdříve u dvorního Lüpertzova galeristy Michaela Wernera v Kolíně nad Rýnem a New Yorku (1989–1993), aby si mezi lety 1993–2002 otevřel v Kolíně vlastní galerii, ve které prezentoval mimo jiné také Lüpertzovo dílo.

⁴⁵² Oswald (pozn. 450) a rovněž písemné sdělení Margrit Jüsten-Mertens z Podpůrného spolku románských kostelů v Kolíně nad Rýnem z 9. 12. 2011. Siegfried Gohr, někdejší ředitel Ludwigova muzea v Kolíně nad Rýnem (1985–1991) a výborný znalec Lüpertzovy tvorby, Wolfgang Stracke a Markus Lüpertz potvrdili autorce tuto informaci v rozhovoru z 13. 6. 2013, 2. 5. 2014 a 3. 7. 2014. Podle Nyssenova konceptu měla okna v severním chóru výtvarně zpracovávat téma Stvoření, symbolizované Albertem Velikým, v protilehlém jižním chóru naopak Spásu, ztělesněnou apoštolem a hlavním patronem kostela sv. Ondřejem.

⁴⁵³ Rozhovor s Wolfgangem Strackem z 2. 5. 2014.

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ Werner Strodthoff, Ein Licht vom Himmel, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 10./ 11. 12. 1954, s. 37. Podle ústního sdělení Siegfrieda Gohra z 13. 6. 2013 můžeme za největší umělcovy odpůrce označit někdejšího ředitele Diecézního muzea v Kolíně nad Rýnem Joachima M. Plotzeka a kurátorku působící ve stejné instituci, Katharinu Winnekes.

⁴⁵⁶ Ústní sdělení Siegfried Gohr z 13. 6. 2013.

tehdejšími působišti na akademii v Düsseldorfu, aby s ním vedli rozhovory a prohlédli si jeho výstavu, která tam v té době probíhala.⁴⁵⁷

Rozhodující obrat přišel až se změnou na postu předsedy Podpůrného spolku románských kostelů v Kolíně, Helmutem Haumannem, který jeho otěže převzal v roce 2002 a jak píše, už tehdy „*byl plánovaný projekt oken ve sv. Ondřeji mnoho let (...) podrobně diskutován. Některé přípravné práce již proběhly, k dispozici byly první návrhy, ale opravdu rozběhnout se projekt nechtěl.*“⁴⁵⁸ Především díky Haumannově iniciativě dospěla vleklá akce ke zdárnému konci. Jak Haumann přiznal, využil personálních a strukturálních změn, které v té době u dominikánů nastaly. Díky nim tak mohl spolu s páterem Wolfgangem obejít jak uměleckou komisi, tak generálního vikáře a do role zadavatele, nositele a financovatele projektu se poprvé postavil právě Podpůrný spolek románských kostelů v Kolíně.⁴⁵⁹ Haumannovým záměrům rovněž přála okolnost, že kolínský arcibiskup Joachim kardinál Meisner projekt podpořil. Mezi Haumannem (Podpůrným spolkem) a páterem Wolfgangem (farností) existují smlouvy, v nichž je například zakotveno, že okno od Wolframa Plotzkeho v jižním závěru transeptu, vztahující se k sv. Albetovi Velikému, bude vyskleno a farnost rozhodne, jak s ním dále naloží.⁴⁶⁰

Fakticky probíhala spolupráce na tomto projektu mezi třemi hlavními aktéry: Haumannem, Lüpertzem a Wilhelmem Derixem ze sklářského studia Derix v Taunussteinu, které umělcovy návrhy realizovalo. V roce 2003 Lüpertz vyhotovil návrh na zkušební prostřední okno v jižním závěru transeptu, které bylo dne 27. listopadu 2005 osazeno. Pro okno v této části kostela, která je po celý den vystavena slunečním paprskům, vybral umělec intenzivní červený barevný tón, díky němuž působilo vedle sousedních provizorně zasklených oken příliš kontrastně. Po osazení zbylých barevných oken od Lüpertze se tento účinek vyrovnal.⁴⁶¹ Protože se zkušební okno setkalo s pozitivními reakcemi, pověřili dominikáni umělce vytvořením dalších oken v jižním

⁴⁵⁷ Rozhovor s Wolfgangem Strackem z 2. 5. 2014.

⁴⁵⁸ Helmut Haumann, Vorwort. Kirchenfenster für die Ewigkeit, in: Förderverein romanische Kirchen Köln (ed.), *Die Fenster im Machabäerchor und im Marienchor von St. Andreas, Köln von Markus Lüpertz*, Köln 2010, s. 2-3, cit. s. 2.

⁴⁵⁹ Ústní sdělení Helmuta Haumanna z 4. 11. 2013.

⁴⁶⁰ Podle Haumannova sdělení z 4. 11. 2013 se proti vysklení okna od Plotzkeho ozývaly nespokojené hlasy, které ale po osazení nových oken od Lüpertze zcela utichly. Podle ústního sdělení Wolfganga Strackeho z 2. 5. 2014 Lüpertz původně toto okno do svého konceptu neměl zahrnout, neboť zobrazovalo Alberta Velikého a staří dominikáni si je přáli na tomto místě zachovat. Umělec jejich přání respektoval, přesto ve svém návrhu výtvarně zpracoval také nejvýhodnější okno. Dominikáni nakonec dospěli k závěru, že okno od Plotzkeho bude vyskleno na úkor výtvarné a tematické jednoty obrazového programu oken.

⁴⁶¹ Ústní sdělení Helmuta Haumanna z 4. 11. 2013.

závěru transeptu a následně také v protilehlém severním chóru. Předseda Podpůrného spolku románských kostelů v Kolíně, Helmut Haumann, předal farnosti smlouvu, v níž stojí, že až budou všechna okna hotová, daruje je spolek farnosti a ta je bude dále spravovat. Haumann přiznal, že po finanční a právní stránce byla tato akce nezvyklá, odvážná a ne zcela nesporná, ale jen touto cestou bylo možné náročný projekt v tak krátké době realizovat.⁴⁶²

Do jižního chóru příčné lodi svatoondřejského kostela přináší světlo čtyři trojdílná lomená okna a jedno dvoudílné s kružbovými obrazci a dominantním prvkem plaménku v záklencích, a dvojice menších trojdílných kružbových oken v západní části. Svůj název nese tento chór podle sedmi starozákonních Makabejských bratří Abiba, Antonia, Gouriase, Eleazara, Eusebona, Samona a Marcella, jejichž lebky jsou spolu s ostatky jejich matky Salome uloženy v pozdně gotickém relikviáři umístěném v centru jižního závěru příčné lodi.⁴⁶³ Jejich příběh detailně popisuje Bible v První a Druhé knize Makabejské. Z vyprávění ze 7. kapitoly Druhé knihy Makabejské se dozvídáme o zajetí, krutém mučení a smrti sedmi bratrů a jejich matky, kteří odmítli jíst zakázané vepřové maso.

Mučednická smrt sedmi židovských bratří byla v pašijových textech Nového zákona vnímána jako předobraz Kristova utrpení. Spojení typu, starozákonního předobrazu, a antitypu, jeho paralelního vyobrazení v Novém Zákoně, bychom našli také na vzácné schránce na ostatky v jižním závěru transeptu, posledního velkého středověkého relikviáře ve formě malé kaple.⁴⁶⁴ Podle legendy našla ostatky sedmi mučedníků a jejich matky svatá Helena. Přes Milán do Kolína doputovaly spolu s relikviemi Tří králů zásluhou Friedricha Barbarossy, který je v roce 1174 daroval kolínskému arcibiskupovi a kancléři Rainaldu z Dasselu. Původně byly relikvie uloženy v pouze 100 metrů vzdáleném benediktinském klášteře sv. bratří Makabejských, aby byly po sekularizaci kláštera v roce 1803 přeneseny ke sv. Ondřejovi. Od roku 1945 stojí relikviář volně v jižním rameni příčné lodi.

Dřevěná schrána se sedlovou střechou potažená pozlaceným měděným plechem, práce zlatníka Petera Hanemanna z let 1520–1527, sleduje tradici středověkých

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ Heslo sieben Makkabäer, in: Wolfgang Braunsfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* VIII, Freiburg in Breisgau 1976, s. 343-344.

⁴⁶⁴ K vysvětlení pojmu typologie: P. Bloch [Peter Bloch], heslo Typologie, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* IV, Freiburg in Breisgau 1972, s. 395-404. Popis a historie vzniku relikviáře převzaty z publikace: Dehio (pozn. 218), s. 602-603.

relikviářů v Porýní a svým provedením se řadí na samotný závěr této vývojové linie. Objednavatelem relikviáře byl Helias Merz, někdejší rektor a zповědník kláštera Sv. Makabejských bratří. Ikonografická výzdoba relikviáře vychází z paralelního vypořádání scén vázících se k martyriu sedmi Makabejských bratří a jejich matky Salome a scénami s utrpením Krista na celkem dvaceti reliéfních deskách na obou podélných stěnách a sedlové střeše, přičemž spodní řada se motivicky váže k martyriu makabejských a jejich matky a horní naopak k pašijovým scénám. Na štítových stranách relikviáře probíhají celoplošné reliéfy se scénami Korunování Panny Marie a Salome na přední a Zmrtvýchvstání Krista a Apoteózou Makabejských bratří na straně zadní. Na nárožních pilířích zaujímají místo postavy Krista, Panny Marie, sv. Heleny a biskupa Rainalda z Dasselu, nad nimi je v oblasti střešy doplňují figury čtyř evangelistů. Detailní popis relikviářové schránky s vzácnými ostatky má s ohledem na ikonografický koncept Lüpertzových oken v jižním závěru příčné lodi své oprávnění.

V umělcově řešení bychom našli analogie s výzdobou relikviáře, kdy se v dolní části oken (s výjimkou dvou menších trojdílných oken v západní části) objevuje scéna z legendy Makabejských bratří a v horní naopak výjev z Kristových pašijí. Svůj koncept založený na komparaci židovské a křesťanské tematiky vysvětlil umělec následovně: „*Je to velmi složitá tematika (...) konfrontace křesťanského a makabejského, tedy židovského. Srovnání poukazující jednak na stejný původ židovského a křesťanského a jednak na jejich afinitu, neboť obojí je spojeno s utrpením – v obojím nalezneme také radost – ale v tomto případě utrpení. Pokud křesťanskou věrouku provází skutečnost, že oslavila mnoho mučedníků, kteří zemřeli pro svoji víru, tak také židovská tradice má takové mučedníky, jenž byli zbaveni života pro víru. A to je velmi velký a vážný úkol – právě v dnešní době.*“⁴⁶⁵

V nejvýhodnějším dvoudílném okně [25] umělec zobrazil v dolní části sv. Helenu, matku císaře Konstantina Velikého, nalézající ve Svaté zemi ostatky mučedníků symbolizované sedmi lebkami.⁴⁶⁶ V horní části na ni navazuje scéna

⁴⁶⁵ Slavnostní promluva Markuse Lüpertze k souboru jeho nových oken v jižním chóru příčné lodi kostela sv. Ondřeje je k nalezení pod tímto internetovým odkazem:

<http://www.kuenstlerseelsorge-hildesheim.de/K%FCnstlerinterviews/Markus%20L%FCpertz%20-%20Makkab%20E4erchor%20K%F6ln%202009.pdf>, vyhledáno 1. 3. 2014.

⁴⁶⁶ Charakteristika jednotlivých oken vychází z textu Margrit Jüsten-Mertens, Der Machabäer-Chor, in: Förderverein romanische Kirchen Köln (ed.), *Die Fenster im Machabäerchor und im Marienchor von St. Andrea, Köln von Markus Lüpertz*, Köln 2010, s. 7-21.

Noli me tangere (Jan, 20,14-18), ve které se Máří Magdaléně zjevuje zmrtvýchvstalý Kristus symbolizovaný tváří, z níž vycházejí paprsky.⁴⁶⁷ Tuto scénu lze chápat jako obrazové převedení Kristova příslibu z Janova evangelia (11,25): „*Já jsem vzkříšení a život. Kdo věří ve mne, i kdyby umřel, bude žít.*“⁴⁶⁸

V sousedním trojdílném okně [26] bychom ve spodní partii našli scénu z martyria ukazující jednoho z bratří se staženou kůží na hlavě, s otevřenými, bolestí zkřivenými ústy a rukama sepjatýma v modlitebním gestu. Vpravo diagonálně znázorněna napřažená ruka s dlouhou a ostrou čepelí. Do horní poloviny, přímo nad klečícího mučedníka, Lüpertz umístil Krista u sloupu či scénu Ecce homo.⁴⁶⁹ Tematicky se toto okno dotýká lidského utrpení, ponížení a beznaděje.

Spodní část třetího okna od východu [27], rovněž trojdílného, vyplňují postavy anonymních ozbrojených knechtů. Tvar helmic spočívajících na jejich hlavách připomíná helmy, které nosili vojáci wehrmachtu za druhé světové války. Mezi figury knechtů umělec vklínil zvlášť drasticky podané usekané údy mučedníků, na kterých na první pohled zaujmou velké červené řezné rány. Horní polovině okna dominuje abstraktně zjednušené tělo ukřižovaného Krista přibité čtyřmi naddimenzovými hřeby ke kříži, s krvácejícími ranami a rozepjatýma rukama. Lüpertz zpodobnil Krista bez tváře jako anonymního člověka, jako kohokoli z nás. Prostor kružby zaujímá trnová koruna se čtyřmi zářícími hvězdami. Námětem tohoto okna je válka, teror a pronásledování lidstva.

Následující prostřední trojdílné okno, jemuž v protilehlém chóru Panny Marie odpovídá okno s Pietou, je zkušebním oknem, které vzniklo jako první a které se motivicky váže k Zmrtvýchvstání a víře v posmrtný život [28]. V dolní třetině okna bychom našli sedm uťatých hlav, přičemž jednu z nich zdobí na levé tváři symbol Davidovy hvězdy, odkazující na násilí páchané na židovském obyvatelstvu během druhé světové války.⁴⁷⁰ V horní třetině okna je vypořádána Panna Maria jako královna nebes s Ježíškem, držícím v pravici zvednuté do výše

⁴⁶⁷ K výkladu pojmu Noli me tangere (nedotýkej se mne): heslo Noli me tangere, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* III, Freiburg in Breisgau 1971, s. 332-336.

⁴⁶⁸ Jüsten-Mertens (pozn. 466), s. 8.

⁴⁶⁹ K vysvětlení pojmu Ecce homo: A. Legner [Anton Legner], heslo Ecce Homo, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Freiburg in Breisgau 1968, s. 557-561.

⁴⁷⁰ K vysvětlení termínu Davidova hvězda: *Lexikon der Kunst* VII, München 1996, s. 48.

zeměkouli, která se objevuje také na klenebním svorníku v chóru kostela.⁴⁷¹ Obrazový výsek nad scénou s Marií a Ježíškem zaujímá vyobrazení Svaté Trojice s žehnající rukou, vševídicím okem a holubicí Ducha Svatého.

Třetí trojdílné okno od západu [29] zpracovává ve své spodní třetině poslední moment martyria makabejských v podobě sedmi vařících se hlav v kotli s vroucím olejem, pod kterým hoří červené plaménky. Bezprostředně nad ním se zvedá kříž s drasticky podaným bezvládným tělem ukřižovaného Krista s vykloubenými, svěšenými pažemi a otevřenými ústy. Kristovy údy zalité krví nesou znamení po ranách od hřebů a na jeho boku je rovněž patrná rána po kopí. S ohledem na Kristovu polohu na kříži, jež z anatomického hlediska není možná – kříž je v horní části prohnutý a ruce nejsou přibity na břevnu – je velmi pravděpodobné, že zde umělec znázornil výjev Snímání z kříže. Zajímavým prvkem je lebka u paty kříže odkazující na prvního Krista – Adama.⁴⁷²

Dvě nejzápadnější trojdílná okna, která jsou v dolní partii zazděna a odpovídají proto přibližně polovině výšce zbylých oken, se věnují eucharistické slavnosti, ke které jsou přizváni všichni spasení. Druhé okno od západu [30] Lüpertz vyčlenil strunným hudebním nástrojům harfě, loutně, skřipkám a žesťovému instrumentu cinku, které bychom našli také na nástěnných malbách v kostele. Hudební nástroje se objevují na nástěnné malbě s Korunováním Panny Marie v první kapli od východu jižní lodi či na fresce s výjevem ze života Panny Marie v první kapli od západu severní lodi. Andělé hrající na loutnu zdobí také konzoly přípor v chóru kostela. Tabulky sousedního okna zdobí eucharistický symbol obilných klasů, který se v Lüpertzově díle stále vynořuje, střídající se s florálními motivy asociujícími kvetoucí zahradu [31]. V barevné paletě oken jižního závěru příčné lodi převažují červené a zelené barevné tóny, které mají z liturgického pohledu na tomto místě svůj význam. Červená barva, používaná ve svátky apoštolů, mučedníků a ve svátek Soslání Ducha Svatého, upomíná na Kristovy pašije a symbolizuje krev, oheň a také církev samotnou. Zelená je naopak barvou naděje a souvisí s každoročním obnovením přírody, potažmo osením slibujícím bohatou úrodu.⁴⁷³

⁴⁷¹ K symbolu globu či zeměkoule: Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst II*, Gütersloh 1968, s. 176.

⁴⁷² K Adamově typologii: Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst II*, Gütersloh 1968, s. 142-145.

⁴⁷³ Heslo Liturgische Farben, in: *Lexikon der Kunst IV*, München 1996, s. 367-368.

Severní chór příčné lodi osvětluje pět dvoudílných kružbových oken, v záklencích s motivem plamének, přičemž první okno od západu a rovněž první okno od východu jsou podstatně menší. Výrazným prvkem této části kostela je 1,4 m vysoké polychromované sousoší Panny Marie, na jejímž klíně spočívá téměř ve vzpřímené poloze dětsky zmenšené tělo ukřižovaného Krista, řezbářská práce patrně z doby kolem roku 1380 pocházející ze zrušeného dominikánského kostela Sv. Kříže, podle které se pro tuto část kostela vžilo také označení Mariin chór.⁴⁷⁴ V ikonografickém programu oken vyšel Lüpertz podobně jako v případě jižního chóru z uměleckého díla umístěného na soklu přímo pod prostředním oknem, Pietou, a také z tzv. devítibodového učení sv. Alberta Velikého, jednoho z největších středověkých učenců, jehož ostatky spočívají v kryptě kostela.⁴⁷⁵

Ústředním oknem tohoto chóru je bezpochyby centrální okno s Pietou [32], jemuž v protilehlém jižním chóru odpovídá chronologicky nejstarší zkušební okno s Makabejskými bratry a Salome v dolní části a Pannou Marií s Ježíškem v horní partii. Na klíně Panny Marie, oděné do roucha v tradičních barvách modré a červené, spočívá bezvládné Kristovo tělo s ranami po ukřižování.⁴⁷⁶ Vrchní polovinu okna prorůstá zelená vegetace symbolizující věčný život. Okno s Pietou flankují po obou stranách dvě dvoudílná okna s pěti scénami v oktogonálních medailonech rámovaných bordurou, které se vztahují k devítibodovému učení Alberta Velikého [33] a [34]. Jako inspirační zdroj Lüpertzovi posloužily tzv. Albertovy desky, zajímavý lokální fenomén lidového umění, které jsou v povědomí širší veřejnosti málo známé.⁴⁷⁷ Pod tímto označením se ukrývá obsahově přesně stanovený typus tradičního lidového přepisu příkázání sloužící jako návod k praktickému převedení základních křesťanských hodnot do všedního života. Východiskem tzv. devítibodového učení je text z kázání, jehož autorství je

⁴⁷⁴ K vysvětlení pojmu Pieta: Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst* II, Gütersloh 1968, s. 192-195.

⁴⁷⁵ Podle písemného sdělení Margrit Jüsten-Mertens z Podpůrného spolku románských kostelů v Kolíně z 9. 12. 2011 si Lüpertz Albertovy desky jako výchozí inspirační zdroj vybral sám.

⁴⁷⁶ Zatímco v prostředním okně severního závěru příčné lodi se objevuje typ Bolesné Panny Marie, odpovídá mu v protilehlém jižním závěru vyobrazení Panny Marie jako královny nebes s Ježíškem na klíně, který je podán se zeměkoulí jako vládce nad světem.

⁴⁷⁷ Vzácné příklady Albertových desek se dochovaly v odlehlých a turisticky nepřilíš vyhledávaných lokalitách v Tyrolsku, Salcbursku a Horním Bavorsku. K tomuto fenoménu lidového umění: Genoveva Nitz, *Albertus Magnus in der Volkskunst. Die Alberti-Tafeln*, München - Zürich 1980.

připisováno jednomu z největších středověkých učenců, Albertu Velikému.⁴⁷⁸ Protikladná podoba formulací, které uvozuje vždy stejný řečnický obrat „Je mi milejší“, dává čtenáři či posluchači (kázání) rozeznat, že obě možnosti nenabízí žádnou alternativu.⁴⁷⁹ Ačkoli se text s kázáním šířil již ve 14. a 15. století prostřednictvím rukopisů mystického charakteru, samotné desky se začínají objevovat až po Albertově blahorečení v roce 1622. Třebaže zpočátku neměly jednotnou podobu, prosadil se postupem času model, kdy kompoziční schéma odpovídá scénickým vyobrazením s příslovími a jim odpovídajícím variantám (celkem 18) uskupeným kolem centrálního výjevu s Albertem Velikým oděným do mešního šatu při eucharistickém Proměnění Páně, či scénou představující Kristův křest, které doplňují texty s komentářem k obrazovým polím.⁴⁸⁰

Plocha okna nalevo od okna s Pietou je rozčleněna do pěti pod sebou uspořádaných medailonů. První výjev obrazově doprovází tezi č. 1: „*Je mi milejší, když se za svého života zbožně modlíš za mne nebo jiné, než když se všichni svatí na nebi budou modlit po tvé smrti za tebe.*“⁴⁸¹ V levé polovině se objevuje ruka držící velkou hořící svíci, výjev v pravé části bohužel nelze přesně identifikovat. Druhý z medailonů odpovídá tezi č. 2: „*Je mi milejší, když za svého života uroníš pro mé utrpení jednu jedinou slzu, než když jiní naplní po tvé smrti slzami celé studny.*“⁴⁸² V levé části umělec zpodobnil mužskou postavu se slzami v očích a křížem v ruce, pravou část vyplňuje osm párově a symetricky uspořádaných slzících očí. Třetí pole se váže k tezi č. 3: „*Je mi milejší, když za svého života člověku něco dobrého vyprávíš, nebo mu předčítáš duchovní knihu, než když se po dobu sedmi let budeš hostit pouze vodou a chlebem.*“⁴⁸³ V levé polovině medailonu je zachycena stojící postava držící v naddimezovaných rukou knihu a pod ní se objevuje na židli sedící naslouchající chlapec. Pravá polovina

⁴⁷⁸ Henryk Anzulewicz (ed.), *Ingrid Craemer-Ruegenberg. Albertus Magnus*, Leipzig 2005 a idem, *Albertus Magnus (1200–1280)*, in: Sebastian Cüppers (ed.), *Kölner Theologen. Von Rupert von Deutz bis Wilhelm Nyssen*, Köln 2004.

⁴⁷⁹ Nitz (pozn. 477), s. 13.

⁴⁸⁰ Text doprovázející výjevy na barokních deskách se objevuje v několika variantách. Jako předlohu Lüpertz zvolil znění, které je uvedeno v textu Margit Jüsten-Mertens (pozn. 466), s. 25. Původní znění devíti tezí, kterými se umělec ve svém řešení inspiroval, lze nalézt zde: ibidem, s. 26 a 28.

⁴⁸¹ Wenn du bei Lebzeiten mit Andacht Mich für dich oder andere bittest, so ist es Mir angenehmer, als wenn nach deinem Tode alle Heiligen im Himmel für dich bitten.

⁴⁸² Wenn du in deinem Leben, wegen Meinen Leiden eine einzige Träne vergießest, so ist es Mir lieber, als wenn nach deinem Tode andere ganze Brunnen voller Tränen für dich vergießen würden.

⁴⁸³ Wenn du einem Menschen etwas Gutes erzählst oder ein geistliches Buch vorledest, so ist es Mir lieber, als wenn du sieben Jahre lang mit Wasser und Brot fasten würdest.

pole je vyhrazena holohlavé, vousaté mužské postavě oděné do tmavého roucha. Na stole před ní se nalézají džbán a chléb. Do dvou nejspodnějších obrazců je rozdělena teze č. 4: „*Je mi milejší, když se sám považuješ za slabého člověka a za velkého hříšníka, než když přes řeky stavíš mosty a všechny cizince zadarmo ubytuješ.*“⁴⁸⁴ Čtvrté pole je členěno horizontálně: do horní části umístil Lüpertz ležící červenou postavu, za kterou se v pozadí třpytí zlatá koruna. V dolní části umělec zobrazil středověký most zvedající se přes řeku. Plochu nejspodnějšího medailonu zabírá postava v zeleném šatu, jejíž počínání nelze blíže určit (připravuje lůžko?).

Druhé okno od východu, napravo od okna s Pietou, je kompozičně opět vystavěno do pěti oktogonálních obrazových polí. První z nich přibližuje tezi č. 5: „*Je mi milejší, když se kvůli mně konečně zřekneš všech světských radostí a rozkoší, než když by se nechal natáhnout a stáhnout na sloup plný bodlin a nožů sahající až k obloze.*“⁴⁸⁵ Vpravo umělec zachytil stojící postavu zahalenou pouze do bederní roušky a v levé půli sloup se zakrvavenými stopami se dvěma mužskými postavami, přičemž jedna natahuje druhou na sloup. Druhý výjev obrazně doprovází tezi č. 6: „*Je mi milejší, když v noci vstáváš k modlitbě, než když vyšeš deset tisíc ozbrojených mužů, aby bojovali proti nevěřícím.*“⁴⁸⁶ Levou část medailonu zaujímá figura v modrém šatu modlící se při svitu měsíce. Pravá část ukazuje vojáky s dlouhými, ostrými kopími a zelenými helmicemi na hlavách, které jsou podobné helmám knechtů na okně v protilehlém jižním chóru, a z pod kterých pichlavě vyhlížejí modré páry očí. Prostřední medailon ilustruje tezi č. 7: „*Je mi milejší, když z lásky ke mně odpustíš všem svým nepřátelům, než kdybys šel bos a na trní ke Svatému Jakobovi v Compostele a ustavičně ses mrskal.*“⁴⁸⁷ Vlevo je vyobrazena krácející nahá postava s krvavými ranami od

⁴⁸⁴ Wenn du dich für geringsten Menschen und für den größten Sünder haltest, so ist es Mir lieber, als wenn du über Flüsse Brücken bauest oder alle Fremdlinge umsonst beherbergest.

⁴⁸⁵ Wenn du enlich alle Freuden und Wollüste der Welt Meinetwegge verlasses, so ist es mir lieber, als wenn du dich an einer Säule die voller Spitz' und Messern wäre und die bis an den Himmel reichte, auf- und abziehen ließest.

⁴⁸⁶ Wenn du bei der Nacht zum Gebete aufstehest, so ist Mir dieses angenehmer, als wenn du zehntausend bewaffnete Männer fortschicktest, gegen die Ungläubigen zu streiten.

⁴⁸⁷ Wenn du aus der Liebe zu Mir allen deinen Feinden verzeihes, so ist es Mir lieber, als wenn du bis St. Jakobus (di Compostela) barfuß auf Dornen gehen und dich beständig geißeln würdest. Katedrála ve španělském Santiagu de Compostela s hrobem apoštola sv. Jakuba patřila v souvislosti s rekonkvistou v 11. a 13. století (znovudobytím území Pyrenejského poloostrova, které v 8. století ovládli muslimští Arabové, Portugalci a Španěly) vedle Jeruzaléma a Říma k nejvyhledávanějším poutním místům křesťanského světa (heslo Santiago de Compostela, in: *Lexikon der Kunst* VI, München 1996, s. 397-398). K tomuto tématu také:

biče, kterým se mrská. Pravou část vyčlenil umělec dvěma bílým perutím. Ve čtvrtém, předposledním poli, je zobrazena teze č. 8: „*Je mi milejší, když za svého života vydáš z lásky ke mne feník, než když tví potomci vydají pytle plné peněz, které by sahalý od země až po nebe.*“⁴⁸⁸ Vlevo se objevuje stojící postava, nad ní ruka drží zlatý peníz, kterou v pravé polovině doplňuje postava táhnoucí s vypětím těžký pytel plný peněz. Poslední nejspodnější obrazové pole odpovídá tezi č. 9: „*Je mi milejší, když o žádném člověku špatně nesmýšlíš a nemluvíš, než kdybys po své smrti veškeré své jmění přepsal chudým.*“⁴⁸⁹ Vlevo podána postava, jejíž činnost nelze určit, vpravo stojící postava zahalená do pláště a držící v obou natažených rukou listinu.

Obecně lze shrnout, že všechny body zdůrazňují hodnotu vlastního, zodpovědného jednání proti činům, které mohou na první dojem vzbuzovat obdiv, nebo jsou provedeny až na základě příkazu či nařízení.⁴⁹⁰ Body č. 2, 4, 5 a 6 ověřují náboženské a etické smýšlení jedince, zatímco body č. 3, 7, 8 a 9 se dotýkají vztahu k bližnímu a ukazují cestu k různým formám lásky k němu.⁴⁹¹ Lüpertz ve svém řešení čerpal po formální stránce z tradiční ikonografie tohoto druhu lidového umění, kdy jsou jednotlivé, vzájemně protiřečící si teze opticky převedeny v situační a dějové obrazy. Umělcova inspirace klasickým obrazovým reperotářem tohoto žánru se projevila ve druhé tezi, vztahující se ke Kristovým pašijím, vyjádřené mystickým ztotožněním se s jeho utrpením v podobě figury modlící se v domácím prostředí či kapli před krucifixem, a třetí tezi, která bývá s oblibou ztvárněna jako domácí hodina výuky.⁴⁹² V bodech obsahující elementy, pro které se nenašel vhodný ekvivalent ze všedního prostředí, se uplatnil obrazový typ ilustrující slovo od slova text jako například pytle s penězi v osmé tezi.⁴⁹³ Kuriózní výjev s trýzněnou postavou nataženou na sloupu s noži v sedmé tezi je převzat z pašijových a velikonočních her jako jedna z Luciferem nabídnutých forem pokání.⁴⁹⁴ Lüpertz navázal na tradici zvlášť drastických příkladů, kdy je

Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen (kat. výst.), Centrum voor kunst en cultuur, Gent 1985. Výstava probíhala od 29. 9. do 22. 12. 1985.

⁴⁸⁸ Wenn du bei Lebzeiten einen Pfennig aus Liebe zu Mir austeilst, so ist es Mir angenehmer, als wenn deine Nachkommen Säcke voll Geld austeilen, die von der Erde bis an den Himmel reichen.

⁴⁸⁹ Wenn du gegenüber keinem Menschen nichts Böses denkst und redest, so gefällt Mit dieses besser, als wenn du alls dein Hab und Gut nach deinem Tod den Armen überschriebest.

⁴⁹⁰ Nitz (pozn. 477), s. 17.

⁴⁹¹ Ibidem.

⁴⁹² Ibidem, s. 19.

⁴⁹³ Ibidem, s. 23.

⁴⁹⁴ Ibidem.

nahá postava se svázanýma rukama a nohama a zavěšená obličejem směrem ke sloupu natahována na provaze. Rovněž motiv koruny, objevující se ve čtvrté tezi, jako symbol zřeknutí se světského pozlátka a pozemských radostí, a figura kajícího se poustevníka v páté tezi, se na Albetových deskách hojně vyskytují. Naopak cizorodým obrazovým elementem v Lüpertzově návrhu jsou perutě na znamení míru v sedmé tezi, které bychom na barokních deskách marně hledali.

První okno od západu výtvarně zpracovává téma pekla a ráje, respektive Posledního soudu, a je z hlediska svého námětu nejzajímavější proto, že umělec postavě d'ábla s rohy propůjčil své portrétní rysy [35]. Do horního pravého rohu umístil Lüpertz Satanova přemožitele a přenašeče duší, archanděla Michaela, s nimbem kolem hlavy, kterého v pravém spodním rohu doplňuje ironický Lüpertzův kryptoportrét, který můžeme číst jako signaturu celého cyklu [36].⁴⁹⁵ V prvním okně od východu [37], nejmenším z pěti oken severního závěru příčné lodi, zobrazil umělec stylizované figury okřídlených andělů se zlatými nimby kolem hlav, které se objevují například na fresce Korunování Panny Marie či na oknech v chóru.

Po obsahové i stylistické stránce se oba chóry navzájem velmi liší. Zatímco drastické náměty v chronologicky starších oknech v jižním chóru, čitelné i bez důvěrné znalosti Bible, se vyznačují volným expresivním stylem, asymetricky uspořádanou kompozicí a výraznou barevnou škálou, jsou okna v severním chóru ilustrující duchovní zásady sv. Alberta podána schematicky ve formě ornamentálních oktogonálních obrazových polí a v jejich barevném složení převažují světlé barvy na úkor tmavých, která působí konvenčněji, a mají blíže k tradičním příkladům vitrají. Velký prostor v oknech obou chórů umělec vyčlenil rostlinnému, respektive florálnímu ornamentu, slučujícímu a oddělujícímu jednotlivé motivy, který mimo jiné odkazuje na sv. Alberta, kterého si Lüpertz jako „*Bohem obdařeného botanika*“ vysoce cení.⁴⁹⁶

K realizování svých návrhů si umělec vybral uznávané německé sklářské studio Derix sídlící v Tanussteinu. Lüpertz sklářskému ateliéru předal své návrhy, ve kterých nejdříve vypracoval ornament, poté figury (motivy) a jako poslední následovalo rovněž ornamentální zpracování kolem postav. Ornament umělec

⁴⁹⁵ K archandělu Michaelovi také: E. Lucchesi Palli [Elisabeth Lucchesi Palli], heslo Erzengel, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Freiburg in Breisgau 1968, s. 674-681. Nadživotní dřevěnou skulpturu archanděla Michaela přemáhajícího draka bychom našli také při severozápadním pilíři pod varhanní emporou.

⁴⁹⁶ Honnef (pozn. 95).

chápe jako podstatu vitrají a připomíná vynikající abstraktní tabulky v chóru kostela od Vincenze Piepera, na které jeho okna v použití ornamentu navazují.⁴⁹⁷ Hledání vhodných barev přenechal umělec sklářskému ateliéru, který připravil návrhy s jednotlivými barevnými variantami a umělec následně rozhodl, zda odpovídají jeho uměleckým záměrům, či zda je třeba je upravit. Lüpertz přirovnal spolupráci se sklářským studiem k neustálému přicházení a odcházení, vybírání a rozhodování se, u kterého jako umělec musí být stále přítomný. Na druhé straně připouští, že je to pro něj přínosný proces učení se a dozvídání se něčeho nového a na kreativitu a talent rutinovaného skláře nechce v žádném případě zanevřít. Sklomalba je podle jeho názoru umění, které se zrodilo z řemeslné práce, a proto je důležité svěřit se do rukou řemeslníka a především od něj odpozorovat všechny jeho dovednosti. Na neposledním místě vyzdvihuje dělbu práce, které tato forma spolupráce umožňuje a které si cení více než malování obrazu v odloučenosti svého ateliéru.

Lüpertz podobně jako umělci Neo Rauch či Gerhard Richter upřednostnil za materiál svých oken ručně foukané sklo vyrobené na antický způsob z bavorské sklářské huti Lamberts. Svým oknům dodal vlastní modernitu a akutálnost tím, že některé partie na tabulkách z ručně foukaného antického skla překryl průmyslově vyráběným strukturovaným sklem, a také, jak prozrazuje detailní pohled, nechal na některých místech plochu skla povrchově upravit technikou leptání.⁴⁹⁸ Prostřednictvím rafinovaného použití strukturovaných skel v kombinaci s uměle vyvořenou patinací skla klasickou metodou leptání Lüpertz stupňoval barevnou intenzitu a působení dopadajícího světla. V oknech severního závěru potlačil kresbu ve prospěch barvy a rovněž zanevřel na povrchovou úpravu skla formou leptání. Umělec si chtěl nyní vyzkoušet, jak působí jasné čisté barvy vedle sebe bez umělé patinace. S výsledkem ale nebyl spokojený, neboť podle jeho mínění působí okna v severním závěru velmi plošně.

Oproti svým kolegům nezůstal pouze u tradičního druhu skla, ale rozhodl se rovněž pospojovat jednotlivé díly klasickým způsobem využívajícím sítě z

⁴⁹⁷ Údaje o technickém provedení oken vycházejí ze slavnostní promluvy Markuse Lüpertze k souboru jeho nových oken v jižním chóru příčné lodi kostela sv. Ondřeje (pozn. 465).

⁴⁹⁸ Leptání je jedna z nejdůležitějších metod k odstranění vrstvy skla pomocí kyseliny fluorovodíkové, objevená v letech 1670–1675 Heinrichem Schwanhardtem. Při samotném procesu je nejprve celá skleněná deska pokryta lehce odstranitelnou a kyselině odolnou vrstvou, nejčastěji asfaltovým lakem, včelím voskem nebo lepicí fólií, a to nejen na místech určených k leptání, ale také na okrajích a zadní straně. Z této vrstvy jsou následně vystřihány či vyřezány plochy zamýšlené k leptání a skleněná tabule ponořena do lázně s kyselinou (Strobel, pozn. 10, s. 154-155).

olověných pásků. Podle něj se tímto způsobem za použití skla a olova okna stále zhovotují a i v dnešní době je to vděčný a vhodný prostředek k výrobě oken: „Práce s olověnými profily patří podle mne substanciálně k výrobě vitrají jako štětec při olejomalbě.“⁴⁹⁹ Podle jeho názoru je také důležité vyrovnat se tradici a vzdorovat tak jiným lákavým alternativám spojeným s malbou na sklo, které dnes existují. Nápadné je rovněž umělcovo úsilí o malbu se sklem využívající kontur olověných profilů na úkor malby švarclotem.

První z celkem sedmi oken v chóru Makabejských, tzv. zkušební okno, bylo slavnostně odhaleno 27. listopadu 2005 a o tři roky později následovalo poslední okno v jižním závěru příčné lodi. V letech 2009–2010 bylo realizováno pět oken v severním závěru. Celkové náklady dosáhly částky miliónu eur, přičemž financování zajistily z velké části finanční dary přibližně 4000 členů Podpůrného spolku románských kostelů v Kolíně nad Rýnem. Markus Lüpertz se finanční odměny za svou práci vzdal.

3.3 Zařazení nových oken do kontextu Lüpertzovy tvorby

3.3.1 Lüpertzovy práce ve veřejném a sakrálním prostoru

Markus Lüpertz patří mezi umělce, kteří rádi zkoumají nové hranice svých vyjadřovacích schopností. Vedle malby se umělec věnuje také psaní poezie, navrhuje kulisy a od osmdesátých let vytváří trojrozměrné sochy do veřejného prostoru, inspirované antikou a francouzským sochařem Aristidem Maillolem (1861–1944), pro které ale zatím laické publikum nenalezlo dostatečné sympatie ani porozumění.⁵⁰⁰ Bronzová socha řecké bohyně Afrodity v Augšpurku vyvolala u veřejnosti odmítavé reakce, které nakonec vyústily v neosazení díla.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Slavnostní promluva Markuse Lüpertze k souboru jeho nových oken v jižním chóru příčné lodi kostela sv. Ondřeje (pozn. 465).

⁵⁰⁰ První monumentální umělcova sochařská práce *Pevná noha - volná noha (Standbein - Spielbein)* z roku 1982 je inspirována antickým uměním. Lüpertz si ke svým dithyrambickým plátnům předměty nejdříve modeloval v sádře a teprve poté kreslil na plátno. K sochařské poloze umělcovy tvorby také: Siegfried Gohr, Markus Lüpertz - Werke für die Öffentlichkeit, *Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009* (kat. výst.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2009, s. 305-312. Výstava probíhala od 9. 10. 2009 do 17. 1. 2010. Svůj obdiv k Maillolovi vyjádřil Lüpertz v obraze nazvaném *Markus-Maillol-dithyrambicky* z roku 1976.

⁵⁰¹ Uta Baier, *Augsburger entschieden gegen Aphrodite von Markus Lüpertz* (článek je dostupný na této internetové adrese: <http://www.welt.de/print-welt/article444134/Augsburger-entschieden-gegen-Aphrodite-von-Markus-Luepertz.html>, vyhledáno 1. 5. 2014). K *Afroditě* také

Lüpertzova socha představující hudebního skladatele Amadea Mozarta se stala několik dní po svém slavnostním odhalení v roce 2006 v jeho rodném městě terčem vandalů.⁵⁰² Rovněž zatím nejčerstvější umělcův sochařský počín, bronzová socha Beethovena, která od března roku 2014 zdobí univerzitní park v Bonnu, si vysloužila ostrou kritiku.⁵⁰³

První malířskou zakázkou ve veřejném prostoru, kde si Lüpertz mohl vyzkoušet monumentální měřítko a práci vázanou na architekturu, jsou čtyři nástěnné obrazy *Jitro a Soumrak (Morgen und Abend)* z roku 1977 zdobící dvě smuteční síně krematoria v Berlíně-Ruhleben, vyprojektovaného v letech 1972–1975 podle plánů architektů Jana a Rolfa Raveových.⁵⁰⁴

Gerhard Schröder (*1944), blízký umělcův přítel, zastával v období let 1998–2005 post německého kancléře a své nové, architektonicky velmi působivé sídlo, dokončené v roce 2001 podle návrhu architektů Axela Schultese a Charlotte Frank, zamýšlel vyzdobit uměleckými díly. Před severní schodiště vstupního prostoru budovy úřadu německého kancléře v Berlíně Lüpertz umístil bronzovou sochu *Filozofky*, platicí za poradkyni vladařů, která je od doby pozdní antiky zobrazována jako ženská alegorie oděná do šatu.⁵⁰⁵ Monumentální ženský akt obklopuje šest stěn, které umělec do svého konceptu zahrnul a každou z nich odlišně barevně pojednal. V barevném řešení svého návrhu se inspiroval zejména spisem Cesare Ripy *Iconologia* z roku 1603, který ctnostem panovníků přiřazuje určité barvy.⁵⁰⁶

Historik umění Siegfried Gohr upozornil, že v historii znovusjednoceného Německa byla tato zakázka zcela nová a nezvyklá proto, že umělec byl pozván

Markus Lüpertz. *Die Augsburger Aphrodite* (kat. výst.), Michael Werner, Köln 2003. Výstava *Markus Lüpertz. Die Augsburger Aphrodite mit den vorbereitenden Arbeiten* probíhala od 25. 4. do 7. 6. 2003.

⁵⁰² tso/ dpa, Bamberg. Lüpertz-Skulptur zerstört (článek je k nalezení na této internetové adrese: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/bamberg-luepertz-skulptur-zerstoert/720928.html>, vyhledáno 7. 6. 2014). Skulpturu *Mozarta* v Salcburku kritizoval mimo jiné i Gerhard Richter (Spiegel-Interview mit Susanne Beyer und Ulrike Knöfel 2005, in: Elger-Obrist (pozn. 255), s. 509-518, zvl. s. 516 a 517). K *Mozartovi* rovněž: Michael Baum - Joachim Beickler - Andreas Brandt et al., *Markus Lüpertz. Hommage à Mozart*, Wien 2005.

⁵⁰³ Komentáře čtenářů lze nalézt pod článkem Thomase Kliemanna, *Das ist die neue Beethoven-Statue von Markus Lüpertz*, který je dostupný na tomto internetovém odkazu: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/bonn/kultur/das-ist-die-neue-beethoven-statue-von-markus-luepertz-article1312688.html>, vyhledáno 7. 6. 2014.

⁵⁰⁴ Vyobrazení jednoho z obrazů v berlínském krematoriu je k nalezení u Gohra (pozn. 500) na straně 305.

⁵⁰⁵ Gohr (pozn. 500), s. 311.

⁵⁰⁶ Cesare Ripa, *Iconologia o vero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità et di propria invention*, Roma 1603. Ilustrace se nalézá na straně 164 (Cesare Ripa, *Iconologia o vero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità et di propria invention* (reprografický dotisk s úvodním slovem od Erny Mandowsky), Hildesheim - New York 1970).

přímo do mocenského centra, kde samozřejmě po diskusi se zadavatelem zcela volně a bez stanovení propagandistické tendence vytvořil dílo převyšující všechny předchozí pokusy o zprostředkování kontaktu mezi uměním a mocí.⁵⁰⁷

Vůbec první zakázkou umělce pro církevní prostor jsou návrhy z let 1989–1990 pro tři chórové kaple (osovou a obě boční kaple) v katedrále Saint-Cyr-et-Sainte-Juliette (sv. Kvirika a Julity) ve francouzském městě Nevers. Výzdoba celkem sto třiceti oken v katedrále o ploše 1052 m² představovala největší státní projekt ve Francii, jehož realizace trvala pět desetiletí, od roku 1960 do roku 2010, kdy byla osazena poslední okna.⁵⁰⁸ Z celkem patnácti oken, které umělec ve svém řešení výtvarně pojednal, bylo realizováno v roce 1993 pouze jedno zkušební okno v ose s tématem Stvoření.⁵⁰⁹ Ačkoli projekt dospěl do pokročilé fáze, nakonec z něj pro neshody o Adamově vzezření mezi Lüpertzem a tamějším biskupem sešlo.⁵¹⁰

Umělcovým záměrem bylo zobrazit na světlých grisaillových tabulkách z průmyslového skla v nervózním rukopise frontálně nahou a neidealizovanou postavu Adama, dělenou prutem symetricky na dvě poloviny, jak to dokládá reprodukce ukazující na zkoušku vsazené dvoudílné gotické okno v kapli [38].⁵¹¹ V přípravných návrzích provedených křídou a tuší lavírovanou akvarelovými barvami na papíře použil umělec jako podklad originální novinové útržky s textovými pasážemi německé provenience, na kterých v dramatické změti linií vystupuje lidská tvář, holubice a Ruka Páně [39].⁵¹² Zatímco okna ve vysokém chóru nesou abstraktní, barevně velmi výrazné tabulky z let 1992–1995, jejichž autorem je francouzský umělec Claude Viallat (*1936), chtěl Lüpertz naopak prostor chórových kaplí ponechat prosvětlený. Místní biskup si však přál, aby chór zůstal poměrně tmavý a také aby obrazový program oken odpovídal ikonografické a katechické funkci tohoto prostoru.⁵¹³

⁵⁰⁷ Gohr (pozn. 500), s. 312.

⁵⁰⁸ Véronique David, *Glasmalerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich, Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 2011, s. 87-99, cit. s. 92.

⁵⁰⁹ Gohr (pozn. 74), s. 22.

⁵¹⁰ Ústní sdělení Markuse Lüpertze z 3. 7. 2014.

⁵¹¹ Jednobarevnost okna narušovala červená barva, prostřednictvím které umělec zvýraznil Adamovu hlavu.

⁵¹² Motiv Ruky Páně umělec poprvé použil v roce 1977 na obálce výstavního katalogu hamburské Kunsthalle, první muzeální prezentace svého díla (Siegfried Gohr, *Mönch oder Dandy - das doppelte Gesicht des Markus Lüpertz*, *Kunst und Kirche*, 3/1989, s. 135-137).

⁵¹³ Jean-Michel Phéline, *Projets de Lüperz (sic), Cathédrale de Nevers, 1991-1993*, in: Anne-Marie Charbonneaux - Norbert Hillaire (edd.), *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris 2000, s. 140-143, cit. s. 141-142. Ke Claudu Viallatovi: Jean-Michel Wilmotte, *L'artiste en osmose...avec la lumière*, in: *ibidem*, s. 132-139.

Nepřekonatelnou překážku vedoucí ke konfliktu mezi umělcem a biskupem a z ní vyplývající krach celé akce představoval Adam, kterého Lüpertz podal jako svědka odpovědného za stav světa a který byl tak v radikálním rozporu k poselství naděje zprostředkované církví.⁵¹⁴ Ačkoli zadavatelé oceňovali estetickou sílu umělcova řešení, nemohli je skrze biskupovo veto prosadit, neboť jeho souhlas byl jednou z podmínek pro předložení návrhu Výboru historických památek (Commission supérieure des Monuments historiques).⁵¹⁵ V letech 1998–2008 dostala okna v této části kostela nové zasklení podle návrhu francouzského výtvarníka Jeana-Michela Alberoly (*1953).⁵¹⁶

Od roku 1993 pracuje umělec na sérii obrazů pojmenovaných podle hlavního hrdiny středověkého dvorského románu Parsifala, ve které střídá techniky, formát i stupeň abstrakce, zatímco objekt se omezuje pouze na hlavu podanou vždy s novým výrazem na tváři.⁵¹⁷ V rámci této řady nazvané *Muži bez žen - Parsifal* (*Männer ohne Frauen - Parsifal*) vytvořil Lüpertz v roce 1997 obraz na skle o formátu 169 x 118 cm, kterému dominuje velká hlava s typickým mřížkovitým prvkem a smutnou fyziognomií [40]. O hlavách vypočetných na obrazech, jejichž vnímání se pohybuje na pomezí předmětnosti a abstrakce, umělec prohlásil, že by neměly mít žádný výraz a přeci by nějaký měly mít.⁵¹⁸

Volnou kompozici na skle provedla tradiční technikou pomocí olovených pásků v kombinaci s ručně foukaným sklem na antický způsob, s pískovanou a leptanou povrchovou úpravou, drátěným sklem a malbou švarclotem sklářská dílna Dr. Heinrich Oidtmann v Linnichu.⁵¹⁹ V pravém dolním rohu bychom našli typickou umělcovu signaturu ve formě iniciál „ml“ [Markus Lüpertz] v kruhu.

⁵¹⁴ Ibidem, s. 142.

⁵¹⁵ Ibidem.

⁵¹⁶ Jean-Michel Ribettes, De la Théologie de la Lumière, in: Charbonneaux - Hillaire (pozn. 513), s. 94-117.

⁵¹⁷ Parsifal je hlavní hrdina ze stejnojmenného dvorského románu od Chrétiena de Troyes (*Perceval*, okolo 1180), který zůstal nedokončený, a Wolframa von Eschenbacha (*Parzival*, 1200–1210). Druhý z autorů propůjčil tradičnímu rytířskému Artušově světu skrze grál, symbol harmonie z dvorského života a Boží prozřetelnosti) náboženskou dimenzi. Nové významné zpracování tohoto tématu přinesla Wagnerova opera *Parsifal* z roku 1882 (heslo Parzival, in: *Meyers Großes Taschenlexikon XVI*, Mannheim 1990, s. 287).

⁵¹⁸ Wolfgang Kersten, Das Gesicht des Bildes, *Männer ohne Frauen - Parsifal* (kat. výst.), Galerie Michael Werner, Köln 1993, s. 5-13, cit. s. 6. Přehlídka byla k vidění od 12. 11. 1993 do 14. 1. 1994.

⁵¹⁹ *Lichtblicke. Glasmalerei des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (kat. výst.), Deutsches Glasmalerei-Museum, Linnich 1997, s. 128. V přípravné fázi, která je identická jako v případě leptání, jsou obnažená místa opracovávána pomocí písku různé zrnitosti. Zřízení mechanismu k pískování skla obsahuje kompresor, vstříkovací trysku a pracovní kabinou s odsáváním, která je sice náročnější než lázeň v případě leptání skla, ale práce probíhá rychleji a matování bývá zpravidla silnější (Strobel, pozn. 10, s. 155).

V polovině devadesátých let minulého století se umělci naskytla příležitost výtvarně ztvárnit lunetové okno v tympanonu severního portálu kostela Panny Marie v Lübecku, kterým lze vstoupit do zpovědní kaple zaujímající dvě západní pole severní příčné lodi. V rámci této zakázky zkoumal Lüpertz intenzivně historii kostela a především zpovědní kaple, jejíž stěny původně zdobil dnes neznámý cyklus nástěnných obrazů s tématem Tance smrti z roku 1463.⁵²⁰ Obrazový vlys o délce třiceti metrů a výšce dvou metrů, dílo německého pozdně gotického malíře Berna Notkeho (1440–1509), nahradila v roce 1701 kopie Antona Wortmanna, kompletně zničená v roce 1942 při bombových náletech na město. Podoba tohoto unikátního cyklu se nám dochovala pouze prostřednictvím tisků a fotografií.⁵²¹

Obrazové pásmo znázorňovalo dvacet čtyři párů v životní velikosti, které vždy tvoří kostlivec a smrtelník (papež, císař, císařovna, starosta, kupec, sedlák až po dítě v kolébce), zástupci všech stavů společenských vrstev napříč společností, různého stáří a pohlaví, s kulisou města Lübecku na pozadí. Plátna doplňoval v dolní části veršovaný text s dialogem mezi smrtí a smrtelníky nabádající věřící skrze pokání uspořádat svůj život a přizpůsobit ho křesťanským příkázáním. Vznik tohoto díla souvisí s morovou epidemií, která v té době v bohatém hanzovním městě propukla, a s ní spojeným všudypřítomným strachem ze smrti (memento mori).

V reakci na Notkeho dílo namaloval Lüpertz v roce 2002 vlastní verzi *Tance smrti*, v níž se po formální i obsahové stránce přidržel Notkeho příkladu ve zpovědní kapli mariánského kostela v Lübecku.⁵²² Oproti němu ale zobrazil velkou část smrtelníků bez tváří, čímž ještě stupňoval ve středověkých Tancích smrti rozšířený jev, kdy zástupci pozemských stavů působí strnule zatímco kostlivci kolem nich skáčí v groteskních tanečních pózách. Současně také upravil

⁵²⁰ Hartmut Freytag (ed.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Talinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*, Köln - Weimar - Wien 1993 a Uli Wunderlich, „Am Anfang war mitnichten das Wort“. Zur Geschichte der Totentänze, die bis heute vielfach ohne Text auskommen, *das münster*, 3/2013, s. 163-172 a heslo Totentanz, in: *Lexikon der Kunst* VII, München 1996, s. 382-383.

⁵²¹ Kopie Antona Wortmanna je doložena prostřednictvím kolorovaných litografií podle ztraceného akvarelu Carla Juliuse Mildeho z přelomu let 1866/1867 a na černobílých fotografiích Wilhelma Castellioho z meziválečného období (Stefanie Knöll, Originalen nach Originalen. Zur Wiederholung spätmittelalterlicher Totentänze in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, *das münster*, 3/2013, s. 173-182, zde s. 178). Autorka hledá vysvětlení pro zpracování tohoto tématu u malíře v zálibě ve variacích a sériích a na neposledním místě také v neustálém poměrování se s uměleckou tradicí.

⁵²² Po barevné stránce čerpal umělec z Mildeho akvarelu (Knöll, pozn. 521, s. 179). Lüpertzův *Tanec smrti* je redukovaný, neboť jej uvozuje kostlivec hrající na flétnu a pokračuje až ke kostelníkovi s jemu párově odpovídajícím kostlivcem, který jej uzavírá.

členění cyklu, když namísto osmi obrazových sekvencí experimentoval se šířkou pláten, které od sebe oddělují profilované dřevěné lišty. Výsledkem jsou tak obrazy o různém formátu, jejichž rámy oddělují i samotné párové dvojice. Tímto krokem vtiskl umělec svému *Tanci smrti* nový rytmus.⁵²³

Celkem dvacet jedna malířských skic, jak by se plátina mohla charakterizovat, zamýšlel Lüpertz původně umístit do zповědňi kaple mariánského kostela v Lübecku, což tamější církevní zastupitelé z technických důvodů odmítli.⁵²⁴ Umělec proto nejdříve svůj *Tanec smrti* vystavil v kostele sv. Fratiška v Mönchengladbachu-Rheydtu, kde prožil dětství a dospívání a ke kterému má proto blízký vztah.⁵²⁵ Stavebním typem odpovídá kostel, vyprojektovaný v roce 1933 podle návrhu architekta Dominikuse Böhma, pravoúhlé hale z cihel a plochou střechou, s po stranách přičleněnými zповědňi a křestní kaplí a chórem v prostoru blížící se příčné lodi, ke kterému se přimyká zvonice věž.⁵²⁶ Pro Böhmu stavební styl je příznačná rozeta ve štítové stěně se sklomalbou, jejímž autorem je sám Böhm. V roce 2003 se ve zповědňi kapli lübeckého kostela Panny Marie prezentoval jiný *Tanec smrti* od rakouského umělce Herwiga Zense (*1943). Lüpertz se cítil dotčen a 2. dubna 2006 proto daroval svůj *Tanec smrti* kostelu sv. Františka.⁵²⁷

Ze stejného roku pochází zasklení lunetového okna nad portálem do zповědňi kaple osazené v roce prosinci 2002 podle Lüpertzova řešení, které provedlo sklářské studio Derix z Taunussteinu [41].⁵²⁸ Do umělova konceptu se promítla tematika dialogu mezi životem a smrtí z *Tance smrti* ve formě křesťanských symbolů. Do spodní části výjevu Lüpertz umístil rybu, jeden z nejstarších křesťanských motivů a symbol Krista, který nalevo doplňuje modrý džbán s vodou života a nalevo naopak hlemýžď ulita, symbol smrti a znovuzrození.⁵²⁹ V

⁵²³ Ibidem, s. 179.

⁵²⁴ Ústní sdělení Markuse Lüpertze z 3. 7. 2014.

⁵²⁵ Cyklus zdobí loď kostela od 20. října 2002. Klaus Hertz (ed.), *Markus Lüpertz. Totentanz*, Mönchengladbach 2006. Poslední z pláten se do kostela nevešlo a visí proto ve farnosti (Knöll, pozn. 521, s. 179).

⁵²⁶ Dehio (pozn. 218), s. 958.

⁵²⁷ Ústní sdělení Markuse Lüpertze z 3. 7. 2014.

⁵²⁸ Hartmut Freytag - Hildegard Vogeler, Zum Alten und Neuen Lübecker Totentanz in St. Marien, in: Georg Peithner-Lichtenfels (ed.), *Zens. Der neue Lübecker Totentanz*, Wien 1993, s. 4-15, k oknu zvl. s. 13.

⁵²⁹ Ryba je symbolem věřících, kteří jsou loveni Kristem jako rybářem smrtelníků a apoštoly jako rybáři lidí, přičemž lov ztělesňuje záchranu křesťana z nebezpečného moře světa a symbolizuje rovněž znovuzrození skrze křest. Sv. Augustin považuje samotného Krista za rybu, která je také vnímána jako eucharistický symbol. Jeden z nejstarších křesťanských symbolů se objevuje již v polovině 2. století na náhrobcích v katakombách, často ve spojení s jinými motivy jako kotva či

prostředním plánu se objevuje velká lebka v rozhovoru s bílou holubicí míru. V pozadí celého výjevu se objevuje sedm planoucích apokalyptických svící oznamujících příchod Posledního soudu. Barevnost kompozice rámované do ozdobné bordury je velmi světlá s akcenty červené, modré a zelené. Umělec zvolil pravděpodobně ručně foukané sklo na antický způsob v kombinaci s tradičními olověnými páskami. Detailní pohled na okno prozrazuje, že i v tomto případě umělec patrně použil průmyslových strukturovaných skel.

Paralelně vedle návrhů oken pro kostel sv. Ondřeje pracoval Lüpertz na volné kompozici na skle [42] o rozměrech 4 x 8 m pro nemocniční kapli sv. Martina v Koblenzi, situované vedle hlavního vstupu do nemocniční budovy (Stiftungsklinikum Mittelrhein, Koblenz). Tato kaple se původně nalézala v jedenáctém podlaží bez možnosti bezbariérového přístupu a lidem s tělesným postižením byla proto stěží přístupná. Proto rozhodli zadavatelé (Stiftungs Evangelisches Stift Sankt Martin) v roce 2004 o výstavbě nové kaple podle návrhu architektonického studia Naujacks & Rumpenhorst. Třebaže se jim při plánování kaple k výtvarnému ztvárnění jako nejvíce vhodná jevila na severní stranu orientovaná prosklená stěna, rozhodli se nakonec pro západní stranu, která je dobře viditelná také v exteriéru, přímo z hlavní cesty vedoucí ke klinice.⁵³⁰

Ústředním motivem Lüpertzova řešení je scéna ze života patrona kaple. Sv. Martina, který se narodil zřejmě v roce 316 či 317 jako syn římského tribuna a v roce 331 vstoupil do římských legií.⁵³¹ Z této doby zřejmě pochází legenda, ve které se před branami francouzského města Amiensu Martin podělil s mrznuoucím žebrákem o svůj plášť. Nedlouho po této události Martin opustil vojsko, přijmul

chléb. Ve středověku toto zobrazení ustoupilo do pozadí (E. Sauser [Ekkart Sauser], heslo Fisch, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, Freiburg in Breisgau 1970, s. 35-39). Bible pokládá hlemýžď za nečisté zvíře (LV 11, 41-44). Pro jeho pomalost v něm byla spatřována paralela s lenivostí a poté také zbabělostí. Okolo roku 1400, především ale v 16. a 17. století, dostal jeho význam pozitivní rozměr. Hlemýžď nesoucí si s sebou pomalu svůj domov (ulitu) se stal znamením spokojenosti, vnitřního zastavení se a sebepoznání. V nejstarší mytologii a také alchymii symbolizuje lásku a je zároveň symbolem zrození a znovuzrození, který může, stejně jako mušle na pozdně antických sarkofázích, poukazovat na zmrtvýchvstání (S. Braunfels [Sigrid Braunfels], heslo Schnecke, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* IV, Freiburg in Breisgau 1972, s. 98-99). Motiv hlemýžďí ulity uplatnil umělec již v triptychonu *Apokalypse - dithyrambisch* a v obraze *Arragement für eine Mütze - dityhrambisch*, oba z roku 1973.

⁵³⁰ Bernd Böhm, Die Idee und ihre Umsetzung, in: Stiftung Evangelisches Stift Sankt Martin Koblenz (ed.), *Markus Lüpertz: Sankt Martin*, Koblenz 2011, s. 6-7, cit. s. 7. K oknu sv. Martina v Koblenzi také Holger Brülls, Markus Lüpertz. Die St. Martins-Kapelle im Stiftungsklinikum Koblenz, *L'art contemporain du vitrail en Allemagne/Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland* (kat. výst.), Centre international du vitrail, Chartres 2012, s. 182.

⁵³¹ S. Kimpel [Sabine Kimpel], heslo Martin von Tours, in: Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* VII, Freiburg in Breisgau 1974, s. 572-579.

křest a v roce 371 se stal biskupem tourským. Se jménem tohoto oblíbeného svěťce, který zemřel s největší pravděpodobností v roce 397, jsou spojeny svatomartinské průvody na počátku zimního období.

Lüpertz zasadil výjev v souladu s legendou do zimní krajiny se stylizovanými padajícími sněhovými vločkami a ledovými krystaly vyplňujícími celou pravou polovinu okna, kde se v pravém dolním rohu objevuje umělcova signatura. V centru umělec zobrazil před koněm stojícího svěťce s helmou na hlavě a v brnění, přes které má přehozený červený plášť, a jehož postava tvoří z pohledu statiky těžiště obrazu. V levé ruce třímá Martin meč, kterým se mocným gestem rozmachuje, aby přeťal plášť a podělil se o něj s klečícím žebrákem v levé části obrazu. Bosý a pouze skromně oděný žebrák, kontrastující s chladnou zimní krajinou, vztahuje ruce k Martinovi a nápadná jsou na něm především expresivně pojatá otevřená ústa.⁵³² Martin nesedí na koni, jak to bývá v ikonografii tohoto tématu běžné, ale naopak vedle něj stojí a je tak v jedné obrazové rovině s žebrákem: „*Vzpomněl jsem si, jaké to pro mne bylo, když jsem jako malý kluk chodíval ve svatomartinském průvodu (...) Jako dítě jsem vždy myslel, že to není spravedlivé, když Martin na koni přepůlí svůj plášť a tento kus látky hodí žebrákovi, jak to bývá často zobrazeno. Chtěl jsem, aby sestoupil z koně, přistoupil k žebrákovi a dal mu jej*“, přiblížil umělec důvody, které jej vedly k obměně tématu.⁵³³

Markuse Lüpertze na této zakázce lákaly také jiné rámcové podmínky než které měl v Kolíně, spojené s určitým rizikem, jak sám přiznává, které pro něj ale rovněž znamenaly výzvu. Jednak měl umělec při vytváření návrhu k dispozici pouze plány budovy, neboť v té době kaple ještě nestála. Na straně druhé se musel potýkat s problémem nedostatečného odstupu, se kterým návštěvník kaple jeho dílo pozoruje. Volná kompozice vyplňuje plochu od podlahy směrem ke stropu a návštěvník se jí proto může dotýkat, zkoumat jednotlivé kontury, olovené pásy a jeho zážitek je v tomto případě přímější a osobnější než například u oken v kostele sv. Ondřeje.⁵³⁴ Technické provedení Lüpertzova návrhu zajistilo opět sklářské studio Derix z Taunussteinu. Umělec se rovněž uchýlil k oblíbenému ručně

⁵³² Otevřená a expresivně ztvárněná ústa patříci jednomu z makabejských bratří bychom našli také ve druhém okně od východu v jižním závěru příčné lodi dominikánského kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem.

⁵³³ Prof. Markus Lüpertz anlässlich der Vorstellung des Fensters am Martinstag 2009, in: Stiftung Evangelisches Stift Sankt Martin Koblenz (ed.), *Markus Lüpertz: Sankt Martin*, Koblenz 2011, s. 24-24, cit. s. 25.

⁵³⁴ *Ibidem*, s. 24.

foukanému sklu vyráběnému na antický způsob, z části upravenému leptáním a pískováním, kombinovanému s industriálním strukturovaným sklem a malbou švarclotem. Přibližně 1200 skleněných polí na 1 m² drží pohromadě síť z olověných pásků. Umělec poskytl v rámci podpory financování projektu k vydražení edici grafik tematizující scénu sv. Martina dělícího se s žebřákem o plášť.⁵³⁵ V květnu 2010 bylo nové okno odhaleno a slavnostně předáno do rukou veřejnosti.

V jádru románský jednolodní evangelický kostel sv. Anny a Kateřiny v Gützu, s neomítnutou věží na západě a vztaženým gotickým chórem, přestavěný v 18. století, se rozkládá nedaleko německého města Halle.⁵³⁶ Od svého zrušení v šedesátých letech minulého století chátral a hrozilo mu zřícení. Tomu zamezil v roce 1997 z občanské iniciativy založený Spolek na záchranu kostela (Förderverein Gützer Kirche), který si kladl za cíl mimo jiné také navrácení dochované sklomalby do interiéru kostela, figurální práce v pozdně nazarénském stylu z roku 1917 vyhotovené v místní sklářské dílně.⁵³⁷ Zástupci spolku se v rámci restaurování fragmentů obrátili na sklářské studio Derix v Taunussteinu, které potvrdilo pouze obnovu částí s obličejovými partiemi zobrazených postav a navrhlo jim proto, aby se v souvislosti s doplněním chybějících dílů vitrají obrátili na Markuse Lüpertz, který s nabídkou souhlasil.⁵³⁸ V rámci prezentování svých návrhů 3. listopadu 2013 představil Lüpertz pět polokruhově ukončených oken v apsidě, volně doplněných o velmi kontrastní části, a dvě zcela nová okna v lodi kostela. Ve svém řešení zůstal věrný svému expresivnímu osobitému malířskému stylu a v pěti oknech v závěru kostela vycházel z toho, co zobrazeným postavám chybělo, přičemž citlivě respektoval zdobné rámování výjevu. Figuru Krista proto

⁵³⁵ Liselotte Sauer-Kaulbach, Lüpertz zeigt den heiligen Martin in Serie, *Rhein-Zeitung*, 8. 9. 2008, s. 13.

⁵³⁶ Dehio (pozn. 399), s. 241-242.

⁵³⁷ Původní sklomalba z roku 1917 se stala terčem vandalů. Dochované fragmenty byly vysazeny a uloženy do bezpečí v nedalekém muzeu v Landsbergu. Julia Riecker, Kunst kennt keine Provinz. Zeitgenössische Fenster in alten Kirchen, *Monumente. Online Magazin der deutschen Stiftung Denkmalschutz* (<http://www.monumente-online.de/12/05/sonderthema/Kirchenfenster.php>, vyhledáno 1. 6. 2014). K této problematice také: Margit Boeckh, Markus Lüpertz gestaltet Fenster der Kirche in Gütz (článek je k nalezení pod tímto internetovým odkazem: <http://www.mz-web.de/kultur/saalekreis-markus-luepertz-gestaltet-fenster-der-kirche-in-guetz,20642198,17113920.html>, vyhledáno 1. 6. 2014) a Günter Kowa, Lüpertz auf dem Lande (článek je dostupný na této internetové adrese: <http://www.mz-web.de/kultur/dorfkirche-von-guetz-luepertz-auf-dem-lande,20642198,24882478.html>, vyhledáno 1. 6. 2014).

⁵³⁸ Ibidem. Srov. Günter Kowa, Glasmalerei ist nicht von gestern, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 6. 2012, s. 37.

doplnil ve spodní části o naddimenzované nohy s rány po hřebec, rovněž apoštol Pavel získal chybějící dolní končetiny, Martinu Lutherovi a Philippu Melanchthonovi přidělal ruce, ve kterých drží knihu [43]. V postavě anděla, který je ze dvou třetin umělcovým dílem, se uplatňuje stejný motiv sepjatých rukou jako v okně v jižním závěru kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem.⁵³⁹

Na tabulkách dvou nových oknech se odráží nejnovější dějiny, pohnuté osudy kostela ve formě monumetálních heroických postav, jedné uhýbající pohledem (Wegschauer), symbolizující nezáměr církve, místních obyvatel i patřičných památkových úřadů, a obnovitele (Aufbauer), ztělesněného spolkem bojujícím za zachování kostela [44]. Historik umění Holger Brülls o nich napsal, že to jsou „moderní alegorie ozřejmující pole napětí mezi lhostejností a iniciativním jednáním, ze kterého se podařila záchrana starého kostela před konečnou zkázkou a vytvoření nových uměleckých děl.“⁵⁴⁰ Nová okna i doplněné partie, které provedlo sklářské studio Derix, jsou z ručně foukaného skla vyrobeného na antický způsob, jež je povrchově upraveno leptáním, a průmyslově vyráběným strukturovaným sklem v kombinaci s malbou švarclotem. Po technické stránce se umělec opět přiklonil k tradičním olověným profilům. Všechna sedm oken by mělo být dokončeno v roce 2017, 500 let od Lutherova uveřejnění 95 tezí ve Wittenberku.⁵⁴¹

Před středověkým kostelem sv. Alžběty v Bamberku, patřícího pod správu města, stojí od roku 2006 bronzová socha řeckého slunečního boha *Apollóna* (1989) od Markuse Lüpertzze.⁵⁴² V této souvislosti přišli zástupci města na nápad svěřit návrh na nová okna do tohoto kostela právě Lüpertzovi, který s nabídkou

⁵³⁹ Martin Luther (1483–1546) je německý reformátor, kazatel, teolog, zakladatel protestantismu a autor mnoha textů, z nichž nejvýznamnějším je překlad Bible do německého jazyka (Nový Zákon v roce 1522, starozákonní texty v roce 1534). 31. října 1517 Luther ve Wittenberku uveřejnil 95 tezí, ve kterých napadal mimo jiné církevní prodávání odpustků, které se velmi rychle šířily. V roce 1521 byl Luther římským papežem Lvem X. exkomunikován (heslo Luther, Martin, in: *Meyers Großes Taschenlexikon* XIII, Mannheim 1990, s. 266-269). Phillip Melanchthon (1497–1560), vl. jménem Schwartzerd[t], německý humanista, reformátor a vysokoškolský profesor se pod Lutheorvým vlivem přiklonil k reformačním myšlenkám, které ve svých publikacích obhajoval. Melanchthon je pokládán za prvního systematika luteránství a zasloužil se rovněž o reformu německého školství (heslo Melanchthon, Phillip, in: *Meyers Großes Taschenlexikon* XIV, Mannheim 1990, s. 164).

⁵⁴⁰ Holger Brülls, Markus Lüpertz in Gütz, idem, *Glanzlichter. Gegenwartskunst Glasmalerei*, Petersberg 2014 s. 166-169, cit. s. 166.

⁵⁴¹ Aktuální listina dárců k nahlednutí zde: <http://www.guetzerkirche.de/de/kirche-am-lutherweg/neue-kunst/spendenliste-fur-das-gutzer-buntglasfensterprojekt>, vyhledáno 1. 6. 2014.

⁵⁴² V centru barokního města Bamberku probíhala v roce 2006 (od 11. 6. do 6. 8. 2006) výstava *Markus Lüpertz und das barocke Bamberg*. V rámci ní byla před kostel sv. Alžběty umístěna socha *Apollóna*, která na tomto místě již zůstala.

souhlasil. Tematicky se mají nová okna vázat k patronce kostela, sv. Alžbětě.⁵⁴³ Realizace projektu, který je zatím v přípravné fázi, bude velmi zajímavá už srovnáním přístupu Neo Raucha v Naumburku, který rovněž vytvořil okna s náměty z alžbětinské ikonografie.

Markus Lüpertz dostal od kolínských dominikánů jedinečnou příležitost vytvořit ze svatoondřejského kostela svůj pomník a navždy se v něm zvěčnit. Kromě oken v příčné lodi pracuje umělec v současné době také na návrzích dalších sedmi oken pro obě vedlejší lodi s vbudovanými kaplemi, třech trojdílných oken na severní straně a čtyřech čtyřdílných oken po západní straně, která se mají po obsahové stránce orientovat k oltářům v kaplích) a dalších tří rozet v prostoru západní předsíně.⁵⁴⁴ Okno v nejzápadnější kapli severní lodi, vztahující se k jejímu patronu sv. Petru Milánskému či Veronskému, dominikánskému katazeli a papežskému inkvizitorovi, je již zafinancované.⁵⁴⁵ Umělec má nejdříve církevní správě dodat všechny návrhy, teprve poté bude následovat jejich realizování. Barevné složení nových oken tentokrát nebude tak výrazné, aby západní část kostela nebyla příliš tmavá.⁵⁴⁶

3.3.2 Religiózní kořeny Lüpertzova díla

Cesta německého malíře Markuse Lüpertze k pozici jedné z největších osobností současné německé výtvarné scény nebyla přímočará. Lüpertzova rodina byla po válce odsunuta ze severočeského Liberce, ve kterém se umělec v roce 1941 narodil, do západního Německa.⁵⁴⁷ Období před jeho přesídlením do Berlína v roce 1962, kde začal vytvářet tzv. dithyrambické obrazy, předcházela divoká a velmi pestrá léta. Lüpertz studoval mezi lety 1956–1961 na umělecké škole v Krefeldu u profesora Laurence Goosense (1898–1979).⁵⁴⁸ V rámci svého studia

⁵⁴³ Ústní sdělení Markuse Lüpertze z 3. 7. 2014.

⁵⁴⁴ Ústní sdělení Helmuta Haumanna z 4. 11. 2013.

⁵⁴⁵ M. Lechner [Martin Lechner], heslo Petrus Martyr, in: Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* VIII, Freiburg in Breisgau 1976, s. 185-189.

⁵⁴⁶ Ústní sdělení Helmuta Haumanna z 4. 11. 2013.

⁵⁴⁷ Lüpertz vyrůstal v Mönchengladbachu-Rheydtu, kde jeho otec provozoval textilní fabriku. Po jejím zkrachování držel rodinu nad vodou provoz kiosku.

⁵⁴⁸ Program výuky studentů se oproti nedaleké düsseldorfské akademii soustředil na oblast užitého umění v podobě zakázek do veřejného a sakrálního prostoru (Gohr, pozn. 500, s. 305).

pobýval několik měsíců v benediktinském klášteře Maria Laach.⁵⁴⁹ Poté si přivydělával prací v dole a při výstavbě silnic, aby se zapsal na akademii v Düsseldorfu, kde vydržel pouhý jeden semestr. Umělec přiznal, že měl v té době velmi hluboký vztah k víře: „*Zaobíral jsem se Bohem, také jako tématem. Bůh byl pro mne zrazenou postavou. Všude byl zpochybňován a odmítán. Mne byl velmi blízký.*“⁵⁵⁰

Ve svých dvaceti letech se Lüpertz stal umělcem na volné noze a výrazně na sebe upoutal pozornost dithyrambickou malbou, jejíž manifest nazvaný *Půvab 20. století se projeví skrze mnou objevenou dithyrambu* zveřejnil v roce 1966. Poněkud staromódně znějící přívlastek si Lüpertz vypůjčil z Nietzscheho díla obsahujícího chvalozpěvy na řeckého boha plodnosti Dionýsa a tituloval jím do roku 1976 svá díla.⁵⁵¹ „*Shledal jsem to slovo jednoduše krásným. Dotýkalo se mne, neboť bylo poetickým pojmem vedoucím k Dionýsovi (...) a možná také náboženským*“, vysvětlil umělec v jednom rozhovoru volbu tohoto označení.⁵⁵² Lüpertzovým záměrem bylo vtisknout svým dílům punc jedinečnosti v podobě subjektivního a nezaměnitelného formálního světa kombinujícího abstrakci s předmětnými expresivními motivy: „*Byl jsem abstrakcí tolik posedlý, že jsem abstraktní nechápal jako opak k předmětnosti, nýbrž stejně samozřejmě jako například stůl. Moji snahou bylo vytvořit k abstrakci mého vědomí předmětnou shodu, tedy abstraktně-předmětný výraz.*“⁵⁵³ V šedesátých letech minulého století působily jeho plátna s nevysvětlitelnou obrazovou formou troufale a cize.⁵⁵⁴

V roce 1970 pobýval Lüpertz v rámci stipendijního pobytu spojeného s oceněním Villa Romana ve Florencii. Po návratu se pod nově nabytými dojmy pozvolna odpoutal od dithyrambické malby a obrazový svět na jeho plátnech začal

⁵⁴⁹ V roce 1093 Jindřichem II. založený románský benediktinský klášter, situovaný ve vrchovině Eifel v západním Německu na území spolkových zemí Severní Porýní-Vestfálsko a Porýní-Falc, navazuje svoji architekturou (trojlodní bazilika s chóry na východě a západě, dvěma transepty a dominantní siluetou se dvěma skupinami o třech věžích na východě a západě) na příklady císařských domů ve Špýru a Mohuči (heslo Maria-Laach, in: *Lexikon der Kunst* IV, München 1996, s. 548-549).

⁵⁵⁰ Markus Lüpertz, *Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel*, Köln 1989, s. 22-23.

⁵⁵¹ Dithyrambos byl původně strofický kultovní hymnus na boha Dionýsa, doprovázený hrou na píšťalu, druh řecké sborové lyriky. Za tvůrce literárního dithyrambu je považován Aríón z Méthymny (kol. 6. st. př. n. l.). Po přijetí Dionýsova kultu v Delfách se sblížila tematika dithyrambu s okruhem pověstí o Apollónovi. Dithyramby psali Simónidés, Lasos z Hermiony nebo Bakchylidés, přičemž se nám zachovaly pouze některé dithyramby od posledně jmenovaného autora. Podle tradice se z dithyrambů vyvinula tragédie (heslo dithyrambos, in: *Encyklopedie antiky*, Praha 1973, s. 152).

⁵⁵² Lüpertz (pozn. 550), s. 31.

⁵⁵³ Ibidem, s. 28.

⁵⁵⁴ Peter M. Bode, Markus der Maler, *art. Das Kunstmagazin*, 12/1985, s. 20-36 a s. 132-133.

splývat s realitou všedního dne, předměty, které ho upoutaly a které nyní vystoupily do popředí. Výsledkem jsou obrazy s charakteristickými monumentalizovanými ocelovými helmami, provokativním prvkem, ve kterém kritikové spatřovali uctívání Třetí říše, či obilnými klasy.⁵⁵⁵ Motivy z těchto obrazů, ocelová helma i obilný klas, pronikly rovněž do návrhů oken pro kostel sv. Ondřeje.⁵⁵⁶

Dříve než umělec zcela propadl dithyrambické malbě, vznikala za doby jeho studií v Krefeldu řada obrazů s křesťanskou tematikou, jako je například *Poslední večere* (1957) nebo *Příjezd do Jeruzaléma* (1961), vrcholící řadou obrazů s motivem Ukřižování z jeho pobytu v klášteře Maria Laach. K tomuto motivu se umělec vrátil v roce 1984 ve velkém triptychonu. Jeho obrazová produkce čítá poměrně velké množství obrazů s křesťanskou symbolikou, ke kterým se umělec s oblibou uchyluje, jak to dokazují triptychon *Apokalypsa* (1972), série pěti obrazů *Vyhánění z ráje* (1982), *Pět ran Krista* (1983), triptychon *Veroničina rouška* (1988) nebo *Ecce Homo* z roku 1992.⁵⁵⁷ Od roku 1965 se v jeho tvorbě pravidelně objevuje jeden z nejstarších křesťanských symbolů známý již z katakomb, motiv ryby, který bychom našli také na kartonu k nerealizovanému obrazu *Legenda – dithyrambicky* z roku 1975, v zátiší z roku 1983 a na lunetovém okně v Lübecku z roku 2002.

Rovněž motiv lebky se v jeho tvorbě stále vynořuje, například v cyklu *Vanitas*, v *Tanci smrti*, okně v Lübecku, v oknech v kostele sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, na obraze *Rozcestník* z roku 2008 a nejnověji v zátiší kombinovaném s krajinou *Teltowský stůl* z roku 2010. Užití motivu lebky ale nepramení z akutní hrozby smrti jako v případě Notkeho *Tance smrti*, který vznikl v bezprostřední

⁵⁵⁵ Lüpertz (pozn. 550), s. 36. Srov. Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, Paderborn 2006, s. 210. K tomuto tématu také: Siegfried Gohr (ed.), *Markus Lüpertz. Deutsche Motive*, Ostfildern 1993.

⁵⁵⁶ Obilný klas umělec malířsky zpracoval hned několikrát: *Náš denní chléb - dithyrambicky II* (*Unser täglich Brot - dithyrambisch II*) z roku 1972 či v obraze *Klasy* (*Die Ähren*) ze stejného roku a také na obálce výstavního katalogu *Markus Lüpertz. Metamorphosen der Weltgeschichte* (kat. výst.), Albertina, Wien 2010. Rovněž motiv helmy je v jeho díle velmi oblíbený: *Helma klesající I - dithyrambicky* (*Helm sinkend I - dithyrambisch*) z roku 1970 nebo *Černá – červená – zlatá, dithyrambicky I* (*Schwarz-Rot-Gold, dithyrambisch I*) z roku 1974 a z poslední doby můžeme jmenovat také *Nebezpečný horizont* (*Gefährlicher Horizont*, 2008).

⁵⁵⁷ Posledně jmenované dílo se vyznačuje silnými černými konturami a blíží se proto malbě na sklo. Za toto upozornění děkuji srdečně Siegfriedu Gohrovi.

reakci na morovu epidemii, ale skutečnost, že se tímto tématem zabývá, chápe jako jednu z možností triumfu na smrti.⁵⁵⁸

Lüpertz konvertoval ke katolictví a považuje se za věřícího člověka, a tudíž výběr jeho námětů nepřekvapí. Na druhé straně by bylo mylné chápat jej jako náboženského umělce v tradičním slova smyslu. V katolickém Porýní, kde umělec vyrůstal, sehrává podstatnou roli problematika jedince, který je křesťanstvím více než dvě tisíciletí formován a speciálně v německy mluvící oblasti také silná obrazová křesťanské tradice.

Pozadí křesťanské tematiky v Lüpertzově díle se pokoušel přesvědčivě rozkrýt Siegfried Gohr ve své stati z roku 1989 otisknuté v časopise *Kunst und Kirche*.⁵⁵⁹ Podle něj se jako červená nit táhne umělcovým dílem polarita mezi hédonickým, zosobněným bohem Dionýsem, a svatým, symbolizovaným Kristem, které odrážejí jeho protikladnou roli umělce jako mnicha na jedné straně a dandyho na straně druhé.⁵⁶⁰ Třebaže typ dandyho doznal v dnešní době značných proměn a především masová média přispěla k rozvolnění hranic tohoto pojmu, používá Lüpertz tradiční atributy dandyovské vzhledu a módy, jako např. psí dečky nebo monokl, oční sklo pro jedno oko užívané místo brýlí, které dnes působí staromódně, a také svými výroky a provokativním vyjadřovacím stylem, zprostředkovaným televizními rozhovory a dokumentárními filmy, navazuje na dandyovskou konverzační tradici.⁵⁶¹ K askezi srovnatelné s mnišským životem přirovnává Gohr atmosféru a pracovní podmínky, ve kterých vzniká jeho dílo: tvrdá práce blížící se meditativnímu cvičení, záliba v sériovosti, izolace v ateliéru, které stojí v přímém opaku k jeho provokativnímu vystupování na veřejnosti a přítomnosti melancholie v jeho díle, která je dandymu vlastní.⁵⁶²

⁵⁵⁸ Lüpertz (pozn. 550), s. 67.

⁵⁵⁹ Gohr, *Mönch oder Dandy* (pozn. 512). Ve svém díle se Lüpertz rovněž do značné míry inspiroval antickým uměním, a to jak v sochařské poloze své tvorby, tak také v malířské (např. v sérii *Mykénský úsměv*).

⁵⁶⁰ Ibidem. Dandysmus je fenomén objevující se v polovině 18. století v britské aristokratické společnosti, v 19. rozšířený také ve Francii, charakterizovaný na první pohled lhostejným, ale rozvážným jednáním v jakékoli životní situaci a úmyslně na odiv vystaveným bezcílným bytím a počínáním. Mezi jeho zástupce se řadí George Bryan Brummel, Oscar Wilde, Alfred de Musset nebo Charles Baudelaire (heslo *Dandyismus*, in: *Meyeres Großes Taschenlexikon V*, Mannheim 1990, s. 69).

⁵⁶¹ Kampmann (pozn. 555), s. 215-219.

⁵⁶² Ibidem. Umělec při práci v ateliéru zachytila na fotografiích Erika Kiffel (Gabriele Foberg (ed.), *Künstler in ihrem Atelier. Eine Fotodokumentation*, München 1970).

4. Sigmar Polke

4.1 Katedrála Grossmünster, její historie a dochovaná sklomalebná výzdoba

Patrony největšího švýcarského města – Curychu, ležícího v severní části země u stejnojmenného jezera, jsou podle legendy sourozenci Felix a Regula, jejichž jméno nese řada významných místních kostelů a kteří jsou neodmyslitelně spjati s počátky tohoto města.⁵⁶³ Středověká katedrála Grossmünster, ležící na pravém břehu řeky Limmat, byla vedle kostelů Panny Marie, Frauenkirche, kde jsou uloženy relikvie mučedníků, a kostela položeného na vodě, tzv. Wasserkirche, ve středověku v souvislosti s oblibou obou patronů vyhledávaným poutním cílem.⁵⁶⁴ Stavebním typem odpovídá Grossmünster, patřící dnes pod správu reformované církve, trojlodní pilířové bazilice s emporami, s dvojicí stejně vysokých věží na západě a se čtvercovým chórem s presbyteriem a sanktuáriem a trojlodní halovou kryptou na východě [45].⁵⁶⁵ Severní boční loď uzavírá půlkruhová apside, jižní je prodloužena o další tři pole a ukončena půlkruhovou apsidou s kaplí Dvanácti apoštolů, liturgicky nejvýznamnějším místem středověkého kostela s náhrobky patronů města, které jsou dnes uloženy v kryptě. Jižní, neboli Karlova věž nese své pojmenování podle kamenné plastiky, ukazující v nadživotní velikosti sedícího Karla Velikého s mečem a korunou, umístěné na fasádě třetího patra jižní věže směrem k řece Limmat.⁵⁶⁶ K severní straně kostela přiléhá budova teologické fakulty z 19. století.

⁵⁶³ Bratři Felix a Regula patřili podle legendy k Thébské legii, která byla pobita ve Sv. Mořici. Oběma sourozencům se podařilo uprchnout přes Glarus do Curychu, kde byli dopadeni římským císařem Maxmiliánem a v místech dnešního kostela stojícího na vodě, Wasserkirche, podrobeni krutému mučení. Poté sami odnesli své sřaté hlavy k pohřebišti, kde nejdříve vznikla kaple, na jejímž místě později vyrostla katedrála Grossmünster (L. Schütz [Liselotte Schütz], heslo Felix, Regula a Exuperantius, in: Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* VI, Freiburg in Breisgau 1974, s. 235). Až ve 13. století je doložitelný třetí mučedník, Exuperantius, který je s nimi často zobrazován. Nejstarší zpodobnění obou sourozenců spolu s Karlem Velikým v podobě kamenného reliéfu ze 12. století se nalézají na třetím severním pilíři kostela.

⁵⁶⁴ Grossmünster v překladu znamená velký dóm či velká katedrála.

⁵⁶⁵ Největší krypta na území dnešního Švýcarska zdobí na stěnách cyklus kreseb z doby okolo roku 1500 od Hanse Leua st., vážící se k legendě obou mučedníků.

⁵⁶⁶ Na fasádě jižní věže je umístěna kopie vytvořená švýcarským sochařem Otto Münchem (1885–1985), který je rovněž autorem obou bronzových dveří. V kryptě se nalézají starší kopie podle ztraceného originálu (1220–1230) z let 1450–1470.

Legenda praví, že se na místě dnešního kostela, nad hrobem mučedníků, nalézaly různé stavby, jejichž základy byly položeny v místech někdejší římské nekropole.⁵⁶⁷ Z archeologických nálezů provedených pod dvojicí západních věží vyplývá, že se zde nacházela trojlodní, zřejmě karolinská bazilika s na západ předstupující hlavní lodí, která byla v etapách postupně stržena, aby ustoupila dnešnímu emporovému kostelu. Výstavba nynější katedrály probíhala mezi lety 1100 až 1220/1230 v celkem šesti stavebních fázích. V rámci první etapy byl v roce 1117 vysvěcen chór, ve druhé a třetí byly položeny základy obvodového zdiva. V následující čtvrté fázi dostal kostel na západě místo původně plánovaného vestverku dvojvěžové průčelí (jižní věž stála do výše empory, severní dokončena v hrubé stavbě) a rovněž byl na severní straně kostela vybudován hlavní triumfální portál.⁵⁶⁸ V páté stavební fázi byly položeny východní pilíře hlavní lodi a empor, které byly zaklenuty křížovou žebrovou klenbou. V závěrečné etapě byla zaklenuta hlavní loď a rovněž provizorně zaklenuta jižní věž nad třetím podlažím. Dvojice věží na západě pochází z let 1781–1786, kdy nahradila původně asymetrické průčelí (severní věž přišla o románské zvonicevé patro, které ustoupilo kopii pozdně gotického podlaží jižní věže). Obě věže byly zvednuty o jedno patro v gotickém stylu a završeny osmibokými věžemi nad kolem dokola obíhající galerií.

Významným rokem v historii tohoto kostela je rok 1519, neboť se zde stal kazatelem Ulrich Zwingli.⁵⁶⁹ Ohlas jeho reformačního učení vyvolal vlnu obrazoboreckých bouří, která v roce 1524 vygradovala v usnesení městské rady o odstranění veškeré výzdoby z kostelů včetně kaple Dvanácti apoštolů s náhrobky patronů města. S velkou pravděpodobností nebyla v době ikonoklastických nepokojů v katedrále žádná malba na skle, a proto tak zřejmě nemohla být terčem jejich útoků, jakkoli byl Zwingli ve svém

⁵⁶⁷ Stavební dějiny kostela převzaty z publikace: Daniel Gutscher, *Das Grossmünster in Zürich*, Bern 1983.

⁵⁶⁸ Vestverk nebo také westwerk označuje kostel císaře v západní části dómu či klášterního kostela (často kapli sv. Michala). Vestverk tvoří kvadratická prostorová šachta, obklopená na třech stranách (císařskými) emporami, které jsou vzájemně spojeny schodišti či schodišťovými věžemi. Sloučení schodišťových věží a bazilikálního vyvýšeného centrálního prostoru, které se v exteriéru podobá věži, působí monumentálním dojmem (Hans Koepf, *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart 1974, s. 413-414).

⁵⁶⁹ Ulrich Zwingli (1484–1531) švýcarský humanistický teolog a představitel švýcarské reformace. Ve svém spise *O svobodné volbě pokrmů* z roku 1422, zameřeném proti půstu, se dostal do konfliktu s biskupem v Konstanci. Městská rada v Curychu nechala proto vyhlásit dvě disputaci s katolíky na toto téma, ze kterých vyšel Zwingli jako vítěz. S radikálními změnami spojenými s odloučením od staré církve nechala městská rada v Curychu odstranit z kostelů vše, co nebylo biblicky zdůvodnitelné. Ve zbylých pěti katolických kantonech Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug a Lucern se Zwingli snažil militantními prostředky prosadit reformaci. Zwingli padl jako polní kněz na straně Curychu v bitvě u Kappelu (heslo Zwingli, Ulrich, in: *Meyeres Großes Taschenlexikon XXIV*, Mannheim 1990, s. 348).

postoji k výzdobě oken velkorysý.⁵⁷⁰ Jistě doložená jsou tak barevná okna v Grossmünsteru až v polovině 19. století. V důsledku navrácení interiéru kostela do původní románské podoby byl v roce 1851 stržen kamenný letný s kazatelnou, chránící věřící při mši v lodi kostela před intenzivním oslepujícím světlem pronikajícím skrze vysoká chórová okna.

Provizorní řešení v podobě zelených závěsů zavěšených ve vysokých chórových oknech nepřineslo valný výsledek, a proto si již v listopadu roku 1851 založený Spolek pro Grossmünster (Verein für Grossmünster) kladl za cíl zajištění finančních prostředků na nové zasklení chóru. Ještě v prosinci téhož roku spolek shromáždil potřebné finance a pověřil v roce 1844 v Curychu usazeného skláře Johanna Jakoba Röttingera (1817–1877) vytvořením návrhů. Röttinger, patřící ve své době mezi sklářskou špičku, vyhotovil na přelomu let 1852/1853 podle návrhů dnes pozapomenutého pozdního nazarénisty zdomácnělého v Norimberku, Geoga Konrada Kellnera (1811–1892), tři oka. Podle dochované černobílé fotografie si můžeme udělat dobrou představu o tom, jak tato okna vypadala. V obrazových polích dvou menších gotických oken flankujících širší okno Kellner opakuje stejné schéma: do iluzivní, detailně řešené tabernákové architektury zasadil idylické figury apoštolů Petra a Pavla s atributy knihou, klíčem a mečem. V prostředním okně potom frontálně zobrazil žehnajících Krista.⁵⁷¹ V barevném složení oken dominují studené pastelové odstíny červené, modré a zelené.

Kellnerova okna zjevně nevyřešila otázku oslepených věřících, neboť ještě v témže roce byly na pomoc znovu povolány zelené závěsy.⁵⁷² Na chórová okna se v roce 1926 vznesla nová vlna kritiky, tentokrát z řad městského stavitele Hermanna Hertera, který od počátku do role tvůrce nových oken favorizoval Augusta Giacomettiho (1877–1947), bratrance slavného sochaře Alberta Giacomettiho, se kterým už dříve spolupracoval a který se od roku 1915 natrvalo usadil v Curychu. Herter se o Kellnerově práci vyjadřoval na příslušných místech velmi nelichotivým způsobem a jeho nasazení se mu na konec vyplatilo.⁵⁷³ O dva roky později, v roce 1928, představil

⁵⁷⁰ Zwingli nebyl v zásadě proti odstranění vitrají z kostelů za předpokladu, že nezobrazují nic nepřístojného (Ulrich Gerster - Regine Helbling, *Das Grossmünster, seine Geschichte und seine Fenster. Ein Streifzug durch zwölf Jahrhunderte*, in: Boehm – Burckhardt, pozn. 125, s. 20-29, cit. s. 24). Původní okna v chóru byla v roce 1220 rozšířena.

⁵⁷¹ Bez zajímavosti není, že zatímco stavební články na vitrajích svým ztvárněním odpovídají novogotickému stylu, figury naopak sledují příklad Dürerův. Nápadný je tento jev především v postavě Krista vykazující afinitu s Dürerovým *Autopotrétém v kožichu* (1500). *Ibidem*, s. 26. Srov. Gerster (pozn. 132), s. 8.

⁵⁷² Gerster (pozn. 132), s. 9.

⁵⁷³ Herter hodnotil Kellnerova okna v chóru jako „*hodně průměrné dílo*“ či pro románský kostel „*slabou práci s nevhodným gotickým rámováním*“ (*Ibidem*, s. 11. Srovnej Gerster – Helbing,

Giacometti své kvalitní návrhy vztahující se k tématu Narození Krista. Po prvotních rozpacích zapříčiněných vyobrazením trůnící Panny Marie s Kristem, ustáleného obrazového spojení, které se podle dochovaných záznamů jevílo zadavatelům pro Zwingliho kostel „*příliš katolické*“, opravil Giacometti Pannu Marii ve stojící ženské figurě žehnající nahému Jezulátku (Adoraci Krista) a osazení oken v květnu roku 1933 tak nic nebránilo [46].⁵⁷⁴ Kellnerovy vitraje s apoštoly Petrem a Pavlem se přesunuly z chóru do západní části kostela, kde byly v oknech pod tribunou znovu osazeny [47].⁵⁷⁵ Méně štěstí pak mělo centrální okno s žehnajícím Kristem, které bylo vyskleno a uloženo v Karlově věži.⁵⁷⁶

Pomineme-li nesporné Herterovy osobní sympatie k Giacomettimu, v jeho hledáčku se jako potenciální kandidát na nová okna neocitl náhodou. V jeho osobě musíme hledat zkušeného tvůrce vitrají, jenž svými realizacemi zásoboval domácí kostely a který si v období dvacátých až čtyřicátých let minulého století vydobyl prominentní pozici mezi domácími skláři.⁵⁷⁷ Augusto Giacometti platí současně za jednoho z průkopníků moderní sklomalby na švýcarské půdě.⁵⁷⁸

Umělec vsadil ve svém řešení na symetrii, důsledné opakování kompozičního schématu i stylistických obrazových prostředků. Ve svém deníku si Giacometti k oknům poznamenal: „*Narození Krista a Klanění, pastýři, vůl a osel chybí, stejně jako třetí král. Umělecká volnost*“ a dále: „*Předmět méně důležitý než hra barev, malba se sklem, místo na sklo.*“⁵⁷⁹ Především poznámka o malbě se sklem prozrazuje jeho

pozn. 570, s. 26). K tomuto tématu více Lutz Windhöfel, Augusto Giacometti. Das Auftragswerk, in: Beat Stutzer - Lutz Windhöfel, *Augusto Giacometti. Leben und Werk*, Chur 1991.

⁵⁷⁴ La Roche, Kunstwerk Grossmünster (pozn. 124), s. 24. Okna podle Giacomettiho kartonů provedl v letech 1932–1933 švýcarský sklář Ludwig Jäger ze Sankt Gallenu. Vyobrazení původní varianty s Trůnící Pannou Marií s Ježíškem je k nalezení v Gersterově publikaci (pozn. 132), na straně 11.

⁵⁷⁵ V oknech v západní části pod tribunou, která jsou o poznání menší než okenní otvory v chóru, se uplatnily pouze fragmenty Kellnerových vitrají s figurami apoštolů bez detailně řešené tabernákové architektury.

⁵⁷⁶ La Roche, Kunstwerk Grossmünster (pozn. 124), s. 23. Srov. Gerster (pozn. 132) s. 12.

⁵⁷⁷ Giacomettiho první nerealizovaný návrh tří oken pro kostel v Lagwies se datuje do roku 1917. První realizace následovala o dva roky později v podobě tří chórových oken pro kostel sv. Martina v Churu (více k tomuto tématu také: C. S. [Christina Snopko], kat. č. 33, Augusto Giacometti (1877–1947), *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 2011, s. 168-169). Odtud si Giacometti vypůjčil jednak stejné typy figur a také motiv nahého Jezulátka na slámě objevující se na prostředním okně s výjevem Narození Krista. V průběhu let následovaly další zakázky, z nichž bylo celkem sedmáct určených do církevního prostoru. Poslední Giacomettiho prací jsou dvě okna v sousedním kostele Panny Marie v Curychu z roku 1945.

⁵⁷⁸ Dvě malá okna do privátní kaple v Basileji navržená v letech 1919 představují vůbec první nepředmětné vitraje na území Švýcarska. K tomuto tématu: Astrid Kaiser Trümpler, Die Schweizer Glasmalerei des 20. Jahrhunderts, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 2011, s. 65-73.

⁵⁷⁹ La Roche, Kunstwerk Grossmünster (pozn. 124), s. 24.

avantgardní přístup ke sklomalbě, který je společný snahám o její modernizaci z počátku 20. století. Giacomettiho pozornost se v oknech koncentrovala na samotné barvy a jejich reakci na dopadající světlo. Barevná škála oken osciluje mezi červenými a modrými tóny, korespondujícími s barevnou paletou vitrají ve francouzských katedrálách.⁵⁸⁰ Okna působí velmi tmavým dojmem, což je vinou jednak husté sítě olovených pásků držící pohromadě drobná skleněná políčka, a jednak velkorysého použití švarclotové barvy, která jednotlivým skleněným polím výrazně ubírá na transparentnosti.

4.2 Soutěž na nová okna

Přání proměnit atmosféru v interiéru kostela prostřednictvím nových barevných vitrají se poprvé objevilo na podzim roku 1994.⁵⁸¹ Absence potřebných financí však tuto myšlenku na delší čas odsunula. V roce 2001 se na katedrálu usmálo štěstí v podobě štědrého odkazu jedné ze členek obce, Elsi Meyer, který pomohl vyřešit otázku financování nákladného projektu.⁵⁸² Původní záměr počítal pouze s nahrazením apoštolských oken v západní části katedrály, která věřící i na této straně (stejně jako v chóru) oslepovala.⁵⁸³ Před západní frontou se nenachází žádná zástavba, a proto čelí tato strana kostela především odpoledne a večer intenzivnímu slunečnímu záření. Druhým důvodem může být také nepříjemné studené světlo, které apoštolská okna propouštěla do západního prostoru katedrály. Historizující a spíše průměrnou Kellnerovu práci zamýšleli zástupci církve nahradit novými tabulkami, které by lépe korespondovaly s Giacomettiho okny v chóru a které by západní části kostela propůjčovaly jiný výraz.⁵⁸⁴ Prorože se proti této možnosti postavil místní památkový úřad, museli v Grossmünsteru od tohoto plánu upustit.

Po apoštolských oknech se pozornost nyní obrátila na dvanáct menších oken o rozměru 2,8 m v prvním nadzemním podlaží, jejichž výplně z transparentního skla měly nahradit tabulky barevné. Iniciátoři akce, historici umění Ulrich Gerster, Regine

⁵⁸⁰ Gerster (pozn. 132), s. 19.

⁵⁸¹ Claude Lambert, Vorwort, in: Boehm - Burckhardt (pozn. 125), s. 9-11, cit. s. 9. V té době navštívil tehdejší farář Werner Gysel v rámci poznávací cesty po Burgundsku katedrálu Saint-Cyr-et-Sainte-Juliette v Nevers, kde umělci jako Markus Lüpertz či Gottfried Honegger pracovali na návrzích pro nové vitraje, které měly nahradit provizorně zasklená okna zničená za druhé světové války.

⁵⁸² Ibidem.

⁵⁸³ La Roche, Man sieht (pozn. 123), s. 34-35.

⁵⁸⁴ Ibidem, s. 34.

Helbling a Claude Lambert, požádali v listopadu roku 2003 tamější církevní úřad spravující kostel, aby přezkoumal možnosti realizace oken v úrovni arkád, s výjimkou apoštolských oken. Ten v březnu roku 2005 rozhodl o vypsání soutěže na nová okna a k tomuto účelu sestavil porotu, která vybírala ze širokého okruhu přihlášených umělců, aby nakonec v jejím výběru skončila pětice výtvarníků.⁵⁸⁵ V květnu téhož roku vyzvala porota umělce Silvii Defraoui, Olafura Eliassona, Katharinu Grosse, Sigmara Polkeho a Christopha Rütimanna, aby jí přeložili svá řešení. V prvním kole porota vyřadila dva návrhy a mezi možnými kandidáty tak zůstal trojlístek umělců, ze kterého v březnu 2006 vyšel u většiny porotců jako vítěz Sigmar Polke. Církevní úřad spravující kostel doporučení poroty respektoval a na jaře roku 2006 jmenoval komisi dohlížející na technické provedení Polkeho oken a jejich následné osazení v kostele.⁵⁸⁶

Návrhy publikované v časopise *Kunst und Kirche* demonstrují, jak rozdílně umělci k zadání přistupovali.⁵⁸⁷ Uhlazené a redukované řešení nabídla švýcarská umělkyně Silvie Defraoui (*1935), průkopnice videoartu a multimediální tvorby [48]. Její návrh vychází ze dvou základních bodů: vertikality a hře se slovem. Stěžejním prvkem jejího konceptu je spirála, vycházející ze západní části kostela a směřující vzhůru k nebi, která při postupu směrem na východ volně přechází ve stále rostoucí kruhy.⁵⁸⁸ Na oknech, která protíná, zanechává stopy v podobě modrých linií procházejících neviditelným bodem vysoko nad katedrálou, ve kterém se sbíhají černé linie dělicí svisle a vodorovně jednotlivé tabulky. Tyto linie neprobíhají pravoúhle, ale míra jejich zešikmení v jednotlivých oknech postupně narůstá a podobně jako motiv spirály nás nutí svým vertikálním směřováním upřít pohled směrem k nebeské výši. Výplně oken nesou písmena tvořící větu z úvodu Janova evangelia „Na počátku bylo slovo“, kterou lze chápat jako přímou narážku na význam slova v kostele reformované církve.⁵⁸⁹ Toto poselství však zůstává s ohledem na jen s námahou čitelná písmena běžnému návštěvníkovi utajeno. Ve výběru materiálu se umělkyně přiklonila k ručně foukanému sklu na antický způsob v kombinaci s tradiční technikou olověných pásků. Komise její návrh zamítla mimo jiné také proto, že počítal s tím, že se pozorovateli naskytne v

⁵⁸⁵ Porota zasedla v tomto složení: Peter Baumgartner, Stefan Bitterli, Jacqueline Burckhardt, Hans Danuser, Ulrich Gerster, Claude Lambert, Käthi La Roche, Cécile Wick a Beat Wismer.

⁵⁸⁶ Lambert (pozn. 581), s. 9. Komisi tvořili následující členové: Jacqueline Burckhardt, Ulrich Gerster, Regine Helbling, Claude Lambert a Käthi La Roche.

⁵⁸⁷ La Roche, *Man sieht* (pozn. 123).

⁵⁸⁸ *Ibidem*, s. 37.

⁵⁸⁹ V německém jazyce zní tato věta: „Am Anfang war das Wort.“

interiéru kostela současně pohled na více oken, což prostorové a architektonické podmínky na žádném místě neumožňují.⁵⁹⁰

V ostrém kontrastu k prvnímu konceptu stojí řešení německé malířky Kathariny Grosse (*1961). V souladu se svým výtvarným projevem promítla umělkyně na okenní tabulky pestrobarevné bubliny, rozjasňující při dopadu slunečních paprsků díky svým veselým zářivým barvám interiér katedrály [49]. Komisi na tomto řešení vadilo, že u věřících mohlo budit dojem, že život se odehrává venku, za zdmi kostela, a rovněž, že se nepokusilo ani v nejmenším vstoupit do dialogu s Giacomettiho vitrajemi v chóru.⁵⁹¹ Materiálem zkušebního vzorku předloženého komisi bylo opět ručně foukané sklo na antický způsob. Síť z olověných profilů umělkyně nahradila ve sklomalbě rozšířenou technikou využívající silikonového gelu.

Švýcarský umělec Christoph Rütimann (*1955) ve svém řešení výtvarně pojednal vedle oken v úrovni arkád také okna v emporách. Okenní výplně v arkádách sestávaly z několika do sebe zasunutých, navzájem překrývajících se tabulek v teplých pastelových tónech, přičemž tabulky na vnější straně zdobily motivy vykazující afinitu s perokresbou, a tabulky na vnitřní straně naopak pokrývaly obrazce složené z písmen [50]. V oknech v úrovni empor zamýšlel umělec zdůraznit význam slova v kostele reformované církve, a proto z těchto oken vyňal barevné výplně a ponechal pouze tabulky s perokresbou a písmeny. Okenní otvory na severní straně kostela vyhradil slabikám tvořeným dvojicemi písmen TO HU WA BO HU, okna na jižní straně potom nesla nejrůznější textové obrazy, které bylo možno navzájem číst jak popředu i pozpátku v řádcích, tak svisle popředu a rovněž v opačném směru a v neposlední řadě také diagonálně. Toto řešení, kombinující text a obraz v podobě perokreseb, otevíralo široké pole asociací a interpretací. Zadavatelům se Rütimannův projekt zdál „příliš intelektuální“ a „reformovaný.“⁵⁹² Problematicky se komisi jevil rovněž materiál zkušebního vzorku, který tvořilo barevné plexisklo.

Zadání objednavatelů spojené s výtvarným zpracováním oken v prvním nadzemním podlaží splnil mezinárodně uznávaný dánský umělec islandského původu, vyjadřující se s oblibou formou instalací, Olafur Eliasson (*1967). Po formální stránce si umělec vystačil s pravoúhlou, rombicovou formou v dolní třetině přecházející plynule v kruhové, eliptické útvary, které se směrem nahoru zvětšují, respektive směrem dolů zmenšují, a to do té míry, že v horní třetině ty čtvercové zcela vytlačují [51]. Spodní zónu oken

⁵⁹⁰ La Roche, Man sieht (pozn. 123), s. 37.

⁵⁹¹ Ibidem.

⁵⁹² Ibidem.

zamýšlel umělec ponechat tmavou, při postupu směrem nahoru se však měla prosvětlovat a působit tak odlehčenějším dojmem. Ačkoli Elliason zůstal ve svém návrhu věrný abstrakci, dokázalo se oko pozorovatele v ryze dekorativních, geometricky vystavěných oknech rychle zorientovat a jednotlivé formy od sebe navzájem rozlišit. Umělec komisi předložil různé varianty návrhu, které se odlišovaly pouze barevným složením: v oknech jižní fasády převládaly světlé a teplé barvy, na severní straně naopak tmavší a studenější barevné tóny.

Elliason dal v široké nabídce materiálů přednost tradičnímu ručně foukanému antickému sklu v kombinaci se silikonovým gelem. Z důvodu absence teologického programu a rezignaci na hledání vztahu s architekturou románského kostela a potažmo jeho reformovaným prostorem nakonec jeho návrh u komise neprošel. V určitém ohledu vadila porotě také skutečnost, že tento návrh bylo možné na rozdíl od ostatních v podstatě okamžitě a kdekoli realizovat.⁵⁹³

4.3 Vítězný návrh Sigmara Polkeho

Ačkoli Sigmar Polke předložil komisi v květnu roku 2005 pouze ideovou skicu, připojil k ní podrobně vypracovaný popis, jehož originalita v konečném výsledku porotce přesvědčila. Porota se k německému umělci přiklonila i s ohledem na jeho zkušenosti nabyté během jednoročního sklářského učení, které absolvoval před nástupem na düsseldorfskou akademii. Polke do svého návrhu zahrnul nejen okna v úrovni arkád, ale také dvě okna v západní části, flankující po levé a pravé straně okna s apoštoly. Ve svém řešení vycházel umělec z Giacomettiho oken v chóru s příběhem Kristova narození, na něž v ikonografickém konceptu svého návrhu navázal. Z celkem dvanácti nových oken je sedm ryze ornamentálních, tvořených vzácnými polodrahokamy, a pět s figurálními vyobrazeními vztahujícími se k tématu Kristovy prefigurace, předznamenávající v chóru Kristovu inkarnaci.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Ibidem, s. 38.

⁵⁹⁴ Pod označením achát, vycházejícím z historického názvu sicilské řeky Achates (dnes Dirillo), rozumíme vícebarevný polodrahokam, jehož zbarvení zvyrazňuje nejčastěji koncentricky uspořádaná pásková textura (v některých achátech se na 1 cm šířky střídá až 15 000 vrstviček). Střed achátů někdy tvoří dutina vyplněná krystaly ametystu, záhnědy, kalcitu nebo zeolity. Tyto vzácné polodrahokamy existují v průsvitné i neprůhledné variantě a lze je uměle přibarvovat. Acháty jsou lidstvu známy více než 8000 let, jak dokazují archeologické nálezy nástrojů vyrobených z tohoto materiálu. Velké oblíbenosti se těšily hlavně ve starověku, kde měly funkci talismanů chránících před jedy, nebo uměly zahánět bouřky a dokázaly také zbystřovat zrak (Rudolf Ďuda - Luboš Rejl, *Svět vzácných kamenů*, Praha 2002, s. 102). Ikonografický program figurálních oken umělec konkretizoval v rozhovorech s teoložkou a farářkou kostela Káthi La

Drahocenné acháty vyplňují okenní otvory na západní, severní a jižní straně kostela, přičemž dva z nich jsou umístěny nad vstupními portály vedlejších lodí. V této části kostela se nalézají původní románská okna (s výjimkou okna ve druhém poli jižní lodi od západu vedle portálu, které má stejný formát a členění jako pětice figurálních oken), která Polke osázel nejrozmanitějšími kruhovými a oválnými acháty.⁵⁹⁵ Barevná škála oken se pohybuje v rozpětí od teplých okrových a zemitých hnědých tónů (okna v severní a jižní lodi vyjma) [52], [53], [54], a [55], přes chladně působící modré tóny a teplé červenorůžové barvy s akcenty v oknech západní fasády [56] a [57], reagujícími na barevnost Kellnerových apoštolských okenních, až k pestré směsici modrých, růžových, červených, fialových a zelených barev v lunetovém okně nad portálem [58].⁵⁹⁶ Mezi vzácné kameny v lunetovém okně nad severním hlavním vstupem do kostela vsadil Polke symetricky dva zrcadlově obrácené velké acháty evokující pár očí.⁵⁹⁷ V jiném okně, ve druhém poli jižní lodi, Polke začlenil mezi drahé kameny achát připomínající lidský profil.⁵⁹⁸

Pět oken v severní a jižní lodi kostela, v prostoru mezi portály a chórem, se od achátových výrazně liší jak po formální, tak i obsahové stránce. V této části kostela se nacházejí gotická okna završená obloukem a vnitřně členěná na dva obloučky nesoucí ve vrcholu prostou rozetu. Ikonografický program pěti figurálních oken se na straně jedné váže k příběhu Kristova narození v chóru a předznamenává jeho příchod, na straně druhé tematizuje důležité aspekty Ježíšova konání na zemi. Obsahově vycházel Polke z biblických textů Starého Zákona, kde se Kristova prefigurace objevuje teologicky i biblicky v nejrůznějších formách a podobách. Jako hlavní inspirační zdroj umělci posloužily ve většině případů fotografické reprodukce iluminací ze středověkých rukopisů z 12. století, časově spadající do doby výstavby katedrály, jež mu poskytly

Roche (Jacqueline Burckhardt - Bice Curiger, *Illuminationen*, in: Boehm - Burckhardt (pozn. 125), s. 46-56, cit. s. 47 dole).

⁵⁹⁵ Ostatní okenní otvory byly v roce 1766 za účelem zlepšení světelných podmínek v kostele zvětšeny. Spolu s nimi byly z portálů odstraněny tympanony, které nahradilo jednoduché zasklení (Katharina Schmidt, *Ein Weg zu Sigmar Polkes Kirchenfenstern. Bilder aus Stein, Glas und Licht*, in: Boehm - Burckhardt, pozn. 125, s. 112-121, cit. s. 114 dole).

⁵⁹⁶ Historičky umění Jacqueline Burckhardt a Bice Curiger (pozn. 594, s. 50) chápou okno v severním portálu jako „*fulminantní vizuální finále*“ loučící se s návštěvníky kostela při odchodu z kostela. Regina Helbling si v této souvislosti vzpomněla na Polkeho slova o tom, že lidé by měli z kostela odcházet šťastní, čemuž by veselé barvy převládající v tomto okně odpovídaly (Martin Hentschel, *Zur Genealogie*, pozn. 127, s. 86). Katharina Schmidt (pozn. 595, s. 114) v něm naopak hledá afinitu s démonem vrhající přísný pohled zpoza několika tisíců očí. Jeho naprostým protějškem je co do barevnosti velmi zdrženlivé okno v rozetě jižního portálu vítající návštěvníky při příchodu do kostela.

⁵⁹⁷ *Ibidem*. Martin Hentschel (pozn. 127, s. 85) poukázal ve svém příspěvku na paralelu mezi tímto oknem a manýristickým portálem v parku Bomarzo a Palazzo Zuccari (1593).

⁵⁹⁸ *Ibidem*. Od renesance se využívalo tvarů přírody ad natura delpicta.

výchozí obrazový materiál, který dál manipuloval pomocí počítačových programů sloužících k úpravě obrazů.⁵⁹⁹

Popis jednotlivých oken postupuje v jižní lodi směrem k chóru a pokračuje v severní opět směrem na východ. Na barevná okna z řezaných achátů navazuje a současně trojlístek oken v jižní lodi otevírá okno s vyobrazením Syna člověka přitahující pohled návštěvníků svojí v sakrálním prostoru zcela nečekanou černobílou barevností [59].⁶⁰⁰ První okno na západ od portálu je v protikladu ke zbylým oknům monochromní a nemá na rozdíl od dvou sousedním oknům v severní lodi protějšek. Zároveň je nejvíce zapamatovatelné, svým moderním provedením vypadává z kontextu zbylých oken a Polke v něm jako předlohy nepoužil reprodukci z románského rukopisu, ale černobílou fotografií.⁶⁰¹

Nejednoznačnost a mnohovýznamovost pojmu Syn člověka se promítla také do jeho dvojrozměrného obrazové převedení. Čtyři vodorovné příčky dělí plochu okna na osm pravoúhlých obrazových polí. V každém z nich zobrazil Polke vždy po jednom tzv. Rubinově poháru, rozšířené reverzibilní figuře, kterou je možno číst, pokud se zaměříme na bílé plochy, buď jako bílý kalich (s výjimkou vrcholu oblouku, tam je barevnost převrácena tak, že pohár je černý a tváře naopak bílé), nebo jako dva černé, čelem k sobě obrácené lidské profily.⁶⁰² Pohár, nebo chceme-li dvě tváře, pojal Polke v každém poli jiným způsobem a odstup mezi profily respektive šířka poháru se v jednotlivých polích liší tak, že vystupují do popředí a větší plochu zabírají černé profily (spodní řada), jindy je zase dominantním prvkem kalich, jak je tomu v případě obloukové části završující okno.

Nerealizované přípravné návrhy vytvořené pomocí speciálního počítačového programu nás na jedné straně nechávají nahlédnout do tvůrčí dílny tohoto geniálního a

⁵⁹⁹ S úpravou předloh Polkemu pomáhala umělkyně Augustine von Nagel, kterou si vzal v roce 2008 za ženu.

⁶⁰⁰ S tímto pojmem bychom se setkali jak ve starozákonních, tak také novozákonních textech. V knihách Starého Zákona se objevuje toto spojení zřídka v poetickém a slavnostním stylu v souvislosti s lidským jedincem a zvláště jeho přizemností (Žalm 8,5; Job 25,6) a také u proroka Ezechiela, kterého tak oslovuje Hospodin. Pro následující vývoj eschatologie bylo významné vizionářské zjevení Syna člověka, s nebeskými oblaky přicházejícího (Daniel 7,11-14), kterému se dostalo věčné vladařské moci, slávy a království. V Novém Zákoně bychom na tento výraz narazili kromě Skutků apoštolů (7,56) také v synoptických evangelijích celkem sedmdesátkrát, v Janově evangeliu potom dvanáctkrát. Za povšimnutí stojí, že kromě paruzijních slov týkajících se druhého příchodu Krista, bychom jej našli také ve výpovědích nejen Markova evangelia (2,10-28), ale také ve sbírce logií Q (hypotetických výroků Krista, Mt 8, 20/Lk 9,58; Mt 11,19/Lk 7,34). Jeden z největších oříšků kristologického bádání přesto představuje otázka, v jakém rozsahu a smyslu se Ježíš o Synovi člověka vyjadřoval (heslo Menschensohn, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* VII, Freiburg im Breisgau 1962, s. 297-300).

⁶⁰¹ Gerster (pozn. 132), s. 43.

⁶⁰² Schmidt (pozn. 595), s. 115. Reverzibilní figura nazvaná podle známého dánského psychologa Edgara Rubina (1886–1951).

neúnavného experimentátora, na straně druhé potvrzují svoji rozličností, variabilitou a stupněm rozpracování slova Käthi La Roche o tom, že umělcovy konečné návrhy uzrávaly za samotného procesu na základě dialogu se zadavateli.⁶⁰³ V případě okna s námětem Syna člověka bychom zde našli tři varianty, z nichž jedna z nich je obměnou výsledné realizace. Na první pohled na ní zaujme shodné schéma tvořené tmavě zelenými profily na bílém pozadí, uskupenými do stejných obrazových polí a podanými se zvýrazněnými obličejovými částmi jako je nos či brada. Navíc jsou v jednotlivých polích uspořádány jako dva identické, stranově převrácené páry. Zbylé dva návrhy jsou jasněji strukturované a varíují tentýž motiv: na ploše okna jsou vyobrazeny ve dvou dvojicích pod sebou čtyři velké profily, lišící se v jednotlivých provedeních pouze barvou. V klasicky členěném gotickém okně se dvěma obloučky, na kterých spočívá rozeta, zřejmě nepůsobilo esteticky natolik přesvědčivě jako výsledné řešení. Členitější kompozice rozdělená do více polí v kombinaci s nápadnými černými profily na bílém pozadí je lidskému oku lépe čitelnější.

Sousední okno zpracovávající téma Eliášova Nanebevzetí [60] lze rozdělit do třech vzájemně dobře odlišitelných polí: minci ve formě reliéfu, obrovské iniciály a abstraktního pozadí sestávajícího z barevných sklíček. Určujícím prvkem tohoto pozoruhodného okna je naddimenzovaná, asymetricky umístěná barevná iniciála P s Eliášovým vjezdem na nebesa z francouzské iluminované Bible ze Sense z 12. století, kterou Polke několikrát zvětšil a zkrátil na úroveň Eliášovy postavy [61].⁶⁰⁴

Iniciála, zdůrazněná silnou černou konturou, je členěna do dvou částí. Do ornamentálně ztvárněné podélné nohy písmene je vpletena stojící figura Eliášova žáka Elišy přijímajícího na znamení pokračování v učitelově cestě Eliášův plášť.⁶⁰⁵ V pravé, kruhové části, připomínající svoji formou a detailním zpracováním motivu minci, se na ohnivém válečném voze taženém párem koní vrhá vstříc k nebi vousatý prorok Eliáš, pravicí předávající plášť svému následníkovi.⁶⁰⁶ Dynamické scéně vepsané do kruhu, jejíž význam zůstává bez znalosti předlohy a použití dalekohledu oku pozorovatele

⁶⁰³ Nerealizované přípravné návrhy jsou součástí publikace Boehm - Burckhardt (pozn. 125), s. 190 a 191. La Roche, Man sieht (pozn. 123), s. 40.

⁶⁰⁴ Schmidt (pozn. 595), s. 117 dole. Polke objevil černobílou reprodukcí této iniciály v publikaci Waltera Cahna, *The Twelfth Century. Romanesque Manuscripts II*, London 1996, vyobrazení 177. Cahn ve své knize použil starší fotografii ukazující pouze výřez textu s iniciálou, zbytek stránky chybí. Písmeno P uvozuje větu „Prevaricatus est autem Moab in Israel postquam mortuus est ahab“ (Po Achabově smrti odpadl Moáb od Izraele), která otevírá Druhou knihu Královskou Starého Zákona.

⁶⁰⁵ Tento plášť se vyznačoval zvláštní silou, díky které dokázal nejprve Eliáš a po něm Eliáša přejít řeku Jordán suchou nohou.

⁶⁰⁶ Typ válečného vozu nesoucího proroka Eliáše na nebesa si Polke vypůjčil z typologie řeckého slunečního boha Helia (Schjeldahl, pozn. 49, s. 125).

skryt, dominují kromě šedé, také červené, žluté, modré a zelené barevné tóny. Kruhovou formu bychom v tomto okně našli celkem třikrát: vedle medailonu také v jeho výjevu v podobě kola od ohnivého vozu a také ve vrcholu okna, kde je umístěna rozeta. Pozadí, do kterého je iniciála zasazena, tvoří plasticky vystupující různobarevná skleněná políčka připomínající mozaiku a odkazující svoji formou na achátová okna v západní části kostela. V barevném složení převládají modravé tóny s akcenty žluté, červené, růžové a zelené. Směrem nahoru se barevná škála prosvětluje.

Nerealizované návrhy k tomuto oknu prozrazují, že si umělec pohrával s myšlenkou provést pozadí ve dvou odstupňovaných tónech modré a se žlutým kotoučem v rozetě symbolizujícím Slunce, kam prorok vystoupal na svém ohnivém voze. V této verzi spočívá Elišova postava na zeleném, ornamentálním a zvětšeném horním fragmentu písmena P. Výjev na těchto dvou variantách Polke ponechal bez černého orámování. Toto řešení v intenzivních barvách je čitelnější než výsledný návrh. To platí také pro výjev v minci, který Polke nakonec zobrazil jako negativ. Od možnosti zvýraznit a pohledově mezi sebou oddělit jednotlivá skleněná políčka pomocí černých kontur nakonec umělec upustil zřejmě proto, že by kompozice působila velmi tmavě. Vedle těchto variant bychom zde našli ještě čtyři jiné přípravné verze, ve kterých umělec experimentoval s vyobrazením v iniciále, které mnohonásobně zvětšil nebo vzájemně kombinoval.

Trojlistek oken v jižní lodi uzavírá olivově zelené okno s židovským králem a starozákonním prorokem Davidem [62], u kterého jako jediného neznáme původní obrazovou předlohu z románského rukopisu. David je zahalen do nákladně vyšívaneho královského šatu a bohatě drapovaného pláště s prošíványými střevíci na nohou, pod kterými má podložen polštář. Zobrazení vladaře demonstrující moc ještě umocňuje koruna s velkým drahokamem uprostřed, spočívající na jeho hlavě a trůn, na kterém sedí.⁶⁰⁷ Levou ruku má položenu na levém koleni, pravice se zvedá v neurčitém gestu, ve kterém historik umění Ulrich Gerster spatřuje v souvislosti s příkazem k vraždění nevinů v Betlémě původní a Polkeho záměrům uzpůsobenou figuru židovského krále Heroda.⁶⁰⁸ Přes Davidovu pravou ruku umístil umělec bílou, šestistrunnou lyru, stylově odlišný cizorodý element rušící celý výjev. Pouze na základě tohoto atributu, který

⁶⁰⁷ Schmidt (pozn. 595), s. 118. Jeho hlavu nezdobí koruna, nýbrž čepice s kokardou. Pod označením kokarda se skrývá štítek, zpravidla v národních barvách, barvách politických hnutí apd. připíchnutý na oděv jako ozdoba nebo jako odznak.

⁶⁰⁸ Gerster (pozn. 132), s. 36.

Polke Davidovi záměrně nevložil do ruky, ale který se absurdně vznáší v prázdnou a překrývá vyobrazení, bychom mohli tohoto slavného židovského krále identifikovat.

Nápadným znakem tohoto okna je jasný, olivově zelený tón, střídající se se světlými partiemi kombinovanými s detailní malbou švarclotem na ozdobných prvcích draperie a střeveců, Davidových rukou a tváří. Tu umělec vtěsnil do prostoru rozety ve vrcholu okna a rezignoval na jakoukoli její bližší charakteristiku. Obličej židovského krále tak působí jako vyabstrahovaná grimasa schovaná za masku, ze které místo očí nepříjemně vyhlížejí dva zelené kruhy.

Při pohledu na nerealizované barevně velmi intenzivní návrhy překvapí mochoromní řešení, ke kterému se Polke nakonec přiklonil. Rovněž je z nich patrné, že si umělec od počátku nebyl jistý, zda má postavu Davida umístit centrálně s hlavou umístěnou v rozetě, nebo asymetricky mimo ni. Zatímco v přípravných řešeních zůstávají detaily fyziognomie židovského krále jako oči, vlasy, vousy nebo také koruna na hlavě dobře rozpoznatelné, ve finálním řešení se Polke rozhodl pro Davidovo výrazné anonymizování. Na jedné z variant se v horní polovině okna objevuje postava trůnícího krále a ve spodní naopak beránek, který by mohl poukazovat na původního krále Heroda.

Západní okno z dvojice oken na severní straně, jemuž v jižní lodi odpovídá okno s Eliášovým Nanebevzetím, se věnuje Obětování Izáka [63]. Černobílou celostránkovou reprodukcí miniatury Polke čerpal opět z románského iluminovaného rukopisu [64].⁶⁰⁹ Původní středověká předloha ukazuje v lineárním uspořádání na pomyslně stoupajících schodech směrem k nebi různé momenty z Izákova obětování: ve spodním pásu je zachycen Abrahám s krácejícím oslem, na kterém sedí jeho syn, doprovázený dvěma služebníky nesoucími meč a dříví k zápalné oběti. V prostřední zóně předává jeden ze služebníků Abrahámovi meč, zatímco Izák nesoucí dříví se již vydává směrem vzhůru k obětnímu místu. Horní část výjevu je vyhrazena vrcholu tohoto starozákonního příběhu v tradičním podání: Abrahámovi zvedajícímu nad hlavu meč, aby jím sťal hlavu svého syna, kterého drží za vlasy nad oltářní menzou. Do tohoto hrůzného počínání na poslední chvíli vstupuje Boží posel, jehož trup diagonálně vystupuje z rýhované ztvárněného nebe. Vlevo celou událost pozoruje rohy v houští uvíznuvší beran, kterého Abrahám nakonec Hospodinovi obětoval místo svého milovaného syna.

⁶⁰⁹ Celostránková iluminace s Obětováním Izáka je součástí rukopisu *Paraphrase Aelfrics* (1025-1050) uloženého v Britské knihovně. Její reprodukcí Polke čerpal z publikace Waltera Cahna, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982, s. 88.

Polke v transformaci tohoto příběhu jednotlivé motivy vyňal a symetricky je zopakoval. Výsledkem jsou neobvyklé ornamentální sekvence rozmístěné na principu zrcadlového zobrazení připomínajícího kartu do osmi čtvercových polí.⁶¹⁰ Klíčové okamžiky z Izákova Obětování přetavil umělec ve zdánlivě líbivé balení v pastelových tónech maskující vlastní násilím nabitá vyobrazení. Čtyři čtvercová pole v horní polovině okna opakují motiv napřáženého Abraháma s mečem v kaleidoskopické kompozici asociující růžici tvořenou z osmi kruhově uspořádaných srostlic horní poloviny Abrahámovy těla na růžovém pozadí. Protože tato ornamentální spirála nemá počátek ani konec, lze ji tak číst jako dynamické, věčně se točící kolo, jako spirálu násilí.⁶¹¹ V každém poli zobrazil Polke dvě stranově převrácené a směrem k sobě hledící postavy vousatého Abraháma s dlouhými plavými vlasy, zahaleného do zdobného růžového roucha a třímajícího v ruce obrovský bílý meč, který přechází do dalšího obrazového pole.

V dolních čtyřech čtvercích se křížově střídá silueta berana určeného k zápalné oběti a zdvojené, stranově převrácené Abrahámovy ruky držící Izáka za hlavu. Znepokojivě vyhlížející rudě zbarvená krvavá skvrna, do které Polke berana převtělil, stojí v přímém kontrastu nejen k vybledlému růžovému tónu na pozadí, ale rovněž k teplému pastelovému koloritu okna.⁶¹² Zcela nečekané a stejně zneklidňující je rovněž vyobrazení izolované, stranově převrácené Abrahámovy paže s rukou drasticky uchopující hlavu milovaného syna. Izákova fyziognomie je v důsledku tepelného zpracování skla znečitelněna. Na první pohled zaujme nezdravá, pobledlá barva Izákovy tváře. Barvu oděvu, ze které vystupuje paže, charakterizuje stejný fialový tón, který nese Abrahámovo roucho ve spirále v horní polovině okna. Vedle fialové se v tomto poli objevuje také její doplňková barva zelená, a to na Izákově šatu.

Plochu ve vrcholech obloučků nesoucích rozetku vyplňují světle zelené, modré, fialové a bílé barevné tóny. Cviklům pak Polke vyhradil světle zelenou barvu. V centru rozety vystupuje na bílém pozadí symetrická, pouhým oken nedešifrovatelná kompozice, sestávající z osmi (stejně jako u Abrahámovy spirály) kruhově a párově uspořádaných hlav anděla, orámovaných kolem dokola modrými křídly ústíci na čtyřech stranách ve zdvojené zašpičatělé vybíhající útvary. Každá dvojice hlav vyrůstá z naznačeného ramene ve formě kruhu umístěného ve středu výjevu. Kompozice má charakter čtverce s probíhajícími zašpičatělými útvary ve vrcholech stran evokujícími

⁶¹⁰ Brülls, Sigmar Polke (pozn. 37), s. 206.

⁶¹¹ Ibidem.

⁶¹² Schmidt (pozn. 595), s. 119. Polke hovořil v souvislosti s beránkem o krvavé skvrně.

svoji formou svorník, prvek známý ze středověké architektury. Na stranách mezi čtyřmi zašpičatělými výběžky Polke zobrazil osm symetricky uspořádaných a stranově převrácených gestikulujících andělových rukou doplněných o rovněž zdvojený a celkem osmkrát objevující se prvek knihy.

Porovnání přípravných návrhů naznačuje, že umělec v rámci tohoto okna do značné míry experimentoval, než došel ke kýženému výsledku. Největší příbuznost s realizovanou variantou vykazuje symetrické řešení, kde se v horní polovině zrcadlově střídají dvě čelem k sobě obrácené figury Abraháma s mečem (tato dvě pole odpovídají polím v konečném návrhu) s celkem osmkrát opakujícím se prvkem Abrahámovy paže držící Izákovu hlavu v kruhové kompozici. Čtyři čtverce ve spodní části osmkrát opakují motiv bílého, do kruhu vepsaného beránka na modrém pozadí. Zvlášť rafinovaně působí ornamentálně ztvárněné zelené části vegetace vytvářející v rozích čtverců symetrické obrazce. Vrchní část oblouku s rozetou vyčlenil Polke stejnému zobrazení jako v případě realizovaného návrhu s tím rozdílem, že tuto neobvyklou sestavu s Božím poslem na žlutém pozadí zvětšil a objevuje se proto pouze čtyřikrát.

Na variantě, jejíž pozadí počítal Polke vyplnit stejnými barevnými sklíčky jako na okně s Eliášovým nanebevzetím, bychom v horní části našli scénu přejatou z iluminace ukazující Abraháma s mečem připraveného obětovat Izáka. Na ni ve spodní polovině navazuje vyobrazení obětního berana otočené o stoosmdesát stupňů. Vrcholu s rozetou dominuje figura anděla. V jiné variantě je na osmi čtvercích třikrát zastoupen Abrahám obětující Izáka, rovněž třikrát motiv beránka a dvakrát Boží posel (také v rozetě), přičemž každé vyobrazení ztvárnil umělec zcela odlišně.

Východní růžové okno situované proti zelenému Davidově oknu v jižní lodi, zpracovává námět Beránka Božího [65]. Se svým sousedem v severní lodi má toto okno společné nejen téma obětování, ale také narůžovělý tón asociující lidský inkarnát, který je v oblasti sklomalby velmi neobvyklý.⁶¹³ Obrazový citát berana uvíznuvšího rohy v houštině z výše popsané celostránkové iluminace s Obětováním Izáka použil Polke i v tomto případě. Zatímco v okně s Izákovým obětováním má beran podobu krvavé skvrny a je pouze součástí obrazového vyprávění, stal se v protějším okně ústředním, detailně řešeným Beránkem Božím, kterému umělec vyhradil celou plochu okna.

⁶¹³ Brülls, Sigmar Polke (pozn. 37), s. 205.

Aby umělec zaplnil plochu okna výškového formátu, rozdělil beránka napříč na dva pod sebou umístěné segmenty.⁶¹⁴ Vrchní polovinu okna vyplňuje část beránkova těla s předními končetinami podaná z profilu. Ze zeleného vegetabilního útvaru, na kterém spočívají jeho přední nohy, vyrůstá úponek ukončený spirálou. Pod ní se objevuje zvláštní element, rozpoznatelný až na druhý pohled, v podobě bílého slunce s halo, odkaz na poušť, kam byl beránek vyhnán.⁶¹⁵ Spodní částí dominuje zadní část beránkova trupu ovinutá zeleným úponkem a umístěná v opačném směru. I zde stojí beránek na hrbolatém vegetabilním útvaru.

Beránkovo tělo béžové barvy zdobí patnáct z celkem osmnácti různě velkých drahocenných kamenů, nikoli achátů, nýbrž třpytivých a velmi vzácných turmalínů.⁶¹⁶ V oblasti jeho hlavy a trupu převládají fialové a růžové kameny, s výjimkou zadní části, kde bychom našli dva menší hnědé turmalíny. Do tváře pod beránkovo oko vsadil umělec tmavě červený turmalín evokující stékající slzu, která dává tomuto zvířeti antropomorfní rozměr.⁶¹⁷ Pouze tři kameny se nacházejí mimo beránkovo tělo; dva menší hnědé kameny se uplatnily na vegetaci a jeden ve tvaru a barvě srdce v levém dolním rohu. Největší a nejvzácnější turmalín umístil Polke do vrchní části, k pravé noze zvířete, a to tak důmyslně a citlivě, že část trojúhelné geometrické formy ve vnitřním řezu kamene překrývající stéblo se jeví jako jeho pokračování. Okno s Beránkem Božím je rovněž výjimečné tím, že jako jediné nese v pravém dolním rohu umělcovu signaturu.⁶¹⁸ Soudě z pouze jediného přípravného řešení, které je v podstatě

⁶¹⁴ Katharina Schmidt (pozn. 595, s. 119) vysvětluje rozdělení beránka na dvě části skutečností, že v malém okně působí zvíře impozantněji.

⁶¹⁵ Na toto obětní zvíře byly podle židovského rituálu kolektivně přeneseny hříchy, jak je zaznamenáno v třetí knize Starého Zákona (16,21): „*Áron vloží obě ruce na hlavu živého kozla. Vyzná nad ním všechny nepravosti Izraelců a všechna jejich přestoupení se všemi jejich hříchy a vloží je na hlavu kozla; pak ho dá připraveným mužem vyhnat do pouště.*“ Jacqueline Burckhardt a Bice Curiger (pozn. 594, s. 55) upozornily na afinitu mezi *Gentským oltářem* Jana van Eycka (1432), kde se v horní části objevuje podobný motiv. Halo označuje název pro optické jevy v atmosféře vznikající lomem a odrazem světla na ledových krystalech. Nejčastěji má formu velkého světelného kruhu kolem Slunce nebo měsíce. Ulrich Gerster (pozn. 132, s. 53) v něm naopak spatřuje efekt vznikající při fotografování, tzv. lens flare nebo-li světelnou reflexi objektivu, bezprostředně odkazující na okolnost, že středověký motiv se k nám dostal přes soudobé médium fotografické reprodukce. Pro jeho doměnku mluví také skutečnost, že v počítačových programech, prostřednictvím kterých Polke obrazové předlohy upravil, lze tento efekt vytvořit pomocí funkce se stejným názvem.

⁶¹⁶ Svůj název nese turmalín podle sinhalského slova turamali (vícebarevný). Turmalín tvoří často jehlančové nebo radiálně paprskité seskupení. Do Evropy se tyto vzácné krystaly dostaly zásluhou Holanďanů, kteří je přivezli ze Srí Lanky. Jako drahé kameny byly odedávna využívány rubelity, a to zejména umělci, které měly funkci talismanů podněcující umělecké síly (Duda - Rejl, pozn. 594, s. 66).

⁶¹⁷ Schmidt (pozn. 595), s. 120.

⁶¹⁸ „Gestaltung Sigmar Polke/ Glasmalerei Mäder/ Zürich/ 2009“ (Výtvarná realizace Sigmar Polke/ Sklářská dílna Mäder/ Curych/ 2009).

až na absenci turmalínů finální verzi tohoto okna, měl Polke o jeho podobě velmi jasnou představu.

4.4 Technické provedení Polkeho návrhu

Nesnadného úkolu spočívajícího v technické realizaci Polkeho výtvarných návrhů se zhostila curyšská sklářská dílna Mäder provozující svoji činnost od roku 1887, která ale se zakázkami takového významu a rozsahu měla doposud minimální zkušenosti.⁶¹⁹ První kontakt s ateliérem navázal umělec již v době, kdy spolu s ostatními umělci předložil komisi svůj přípravný návrh sestávající z achátových polodrahokamů. Od týmu v čele s vedoucím ateliéru Ursem Rickenbachem, ve kterém umělec našel důležitou oporu, očekával Polke nejen dokonalé zvládnutí širokého spektra známých technik zpracování skla, ale také chuť experimentovat a zkoušet nové postupy. Podle Rickenbachových slov fungovala spolupráce s umělcem na principu „*nejde-neexistuje*“.⁶²⁰

Sedm achátových oken v západní části kostela tvoří přibližně 1300 kulatých a oválných útvarů, vyřezaných ze 4 až 9 mm silných achátových mandlí od transparentních až po opakově nepropouštějící světlo. Použité polodrahokamy, z nichž každý je unikátní, pocházejí z jihoamerické Brazílie, kde byly nejen upraveny do požadovaného tvaru, ale u některých z nich byla původní barevnost změněna pomocí umělého barvení. Odtud se kameny dostaly ke specializovaným obchodníkům s minerály ve Švýcarsku a Německu, u kterých si je umělec osobně vybral. Kolekci drahocenných achátů nejrůznějších barev a velikostí Polke poté ve sklářském ateliéru rozmístil včetně klínků a mezičlánků na připravené papírové šablony oken v měřítku 1:1. Zatímco v řešení, které umělec představil komisi v květnu roku 2005, jsou acháty mezi sebou ještě vzájemně odděleny [66], v závěrečném řešení vyplňují každý milimetr okna. Fakticky bychom tak v těchto oknech nenalezli ani jediný kousek skla.

Na základě fotografií s vyskládanými a uspořádanými acháty, které umělec pořídil, překreslili pracovníci sklářského studia kompozice na transparentní papír, jednotlivé kameny očíslovali a opracovali do požadované formy a velikosti. Materiál nepravidelných ploch vyplňující části mezi jednotlivými kameny tvoří rovněž acháty.

⁶¹⁹ Sklářská dílna Mäder se specializuje na zakázky z oblasti denního užívání jako jsou např. zrcadla, prosklené dveře či sprchové kouty.

⁶²⁰ Urs Rickenbach, *Aus der Sicht des ausführenden Glasmalers*, in: Boehm - Burckhardt (pozn. 125), s. 178-183, cit. s. 178.

Tyto formy ve tvaru nejrozmanitějších klínek a cípů bylo možné po procesu chlazení vyfrézovat a na speciálních diamantových strojích upravit do požadované formy. Protože umělcovým přáním bylo, aby achátová okna po technické stránce korespondovala s Giacomettiho okny v chóru, jsou jednotlivé polodrahokamy mezi sebou pospojovány tradiční technikou pomocí olověných profilů. Silnější achátové mandle do obvyklých olověných profilů o síle 1,5 mm nepasovaly, a proto je na příslušných místech nahradily podélně pospojované profily.

Na hranice možností přivedla však umělce i sklářský tým výroba pěti figurálních oken. Na cestě k jejich realizování se totiž museli potýkat s řadou technických problémů. Většina z oken vznikala v komplikovaném, několikafázovém procesu a výsledný produkt je tak kombinací různých metod a postupů. Výchozím materiálem okna s námětem Syna člověka je bílé sklo o síle 8 mm, jehož vnější stranu nechal Polke pískováním upravit tak, že nepropouští světlo. Motivy tvoří malba švarclotem v celkem osmi fázích. Umělec chtěl místo kontrastních černých a bílých ploch vytvořit mezi konturami pomocí barevného odstupňování za využití řidší konzistence švarclotových lazur pozvolné barevné přechody. Díky tomuto kroku působí motivy rozostřeně a budí proto dojem, jako by se pohybovaly. Kvadratická pole spojují čtyři masivní olověné profily.

Barevná sklíčka v nepravidelné vystupující čočkovité formě s otevřenými spárami tvořící pozadí okna s Eliášovým nanebevzetím vznikla fúzováním a následně byla nanesena na bezbarvou nosnou desku.⁶²¹ Střední figurální část s reliéfním, plasticky vystupujícím medailonem, který byl odlit v peci, tvoří roztavený barevný prášek a granuláty v kombinaci s malbou švarclotem v rastru, typickém pro Polkeho tvorbu. Umělcovým záměrem bylo spojit zvětšenou iniciálu s barevnými sklíčky pomocí olověných profilů v podobě lisovaného olova na přední a zadní straně a olověnými čepy. Uplatněním této tradiční techniky tak Eliášovo okno navazuje na achátová okna v západní části kostela, okno s Beránkem Božím a na neposledním místě také na chórová okna od Giacomettiho.

⁶²¹ Polke původně zamýšlel vytvořit ploché pozadí, ale později se přiklonil k trojrozměrným barevným sklíčlům. Jeho rozhodnutí můžeme odůvodnit tím, že ve stejné době pracoval na řadě obrazů, ve kterých vlnité čočkovité systémy tematizují lomení světla a odpovídající prostorové posunutí výjevu, např. *Strahlen Sehen* z přelomu let 2006/2007 (Gerster, pozn. 132, s. 41). K těmto obrazům také: Charles W. Haxthausen, *Raumerforschungen. Zu Sigmar Polkes „Linsensbildern“*, *Sigmar Polke. Wunder von Siegen. Die Linsensbilder/ Miracle of Siegen. The Lens Paintings* (kat. výst.), Museum für Gegenwartskunst Siegen 2007, s. 32-41 a *Sigmar Polke. Lens Paintings* (kat. výst.), The Arts Club of Chicago 2009.

Davidovo okno měl v umělcově řešení určovat olivově zelený tón a mělo působit monoliticky. Umělec si rovněž přál, aby zářilo, ale zároveň nepropuštělo světlo a aby jeho plocha nebyla členěna, jak je to pro sklomalbu charakteristické. Stavením čtyř vrstev skla při teplotě nad 800 stupňů Celsia vzniklo olivově zelené podkladové sklo. Světlé plochy s jemnými zelenými a šedými šrafurami v bezbarvém skle o síle 10 mm vznikly tak, že byly do obou stran desky pomocí pískování vyhloubeny prohlubně, ty následně vyplněny sklářským práškem, který do nich byl za vysoké teploty zataven. Spoje mezi jednotlivými díly, které tradičně uzavírají olověné pásky, se proto třpytí. Nakonec byly dílčí části vyfrézovány do požadovaného tvaru a umístěny na nosné sklo. Závěrečný krok na cestě k realizaci tohoto okna spočíval v pomalování světlých ploch švarclotem, kde se opět uplatnil rastr. V okně s Izákovým obětováním použil umělec jako podkladu barevné fúzované sklo, jehož povrch nechal zčásti upravit pískováním, frézováním a pilováním, a zčásti jej jako granulát nechal reliéfně natavit na nosnou desku. Motivy na ploše okna vznikly malbou švarclotem a barevným pigmentem.

Po technické stránce má okno vážící se k Beránku Božímu roli zprostředkovatele, neboť je situované na místě mezi achátovým oknem nad hlavním portálem a oknem s Izákovým obětováním. Proto se umělec v tomto okně přiklonil po technické stránce ke klasické technice, olověným páskům v kombinaci s tepelně upraveným strukturovaným sklem, zčásti dvoudílným (tabulka ze skla růžové barvy byla podložena sklem bílým) do sebe zataveným sklem, jehož povrch nechal na některých místech upravit pískováním. Motiv slunce s halo vznikl hloubkovým pískováním až na spodní bílou vrstvu. Kontury motivů na okně tvoří různobarevný švarclot nanesený opět v rastru. Vzácné turmalíny původem z Madagaskaru drží pohromadě síť z olověných profilů odkazující na achátová okna, okno s Eliášovým nanebevzetím a Giacomettiho okna v chóru. Nová okna byla slavnostně odhalena 18. října 2009. Materiální náklady uhradil z velké části sám umělec.⁶²²

4.5 Možné interpretace curyšských oken

Použití achátu jako materiálu pro okenní otvory vychází z pozdně antické a raně středověké tradice, kdy výplně oken tvořily tenké desky z mramoru či alabastru. Mezi nejznámější příklady patří například Mauzoleum Gally Placidie v Ravenně z 5. století nebo středověký dóm v Orvietu ze závěru 13. a počátku 14. století, které Polke důvěrně

⁶²² Tolksdorf, Erhabene Spiele (pozn. 121).

znal.⁶²³ Ačkoli bychom se s touto tradicí setkali také ve 20. století, musíme na Polkeho myšlenku zaplnit okenní plochu kompozicemi tvořenými z řezaných achátů nahlížet jako na jedinečnou a neopakovatelnou umělcovu invenci.⁶²⁴ Inspiraci vyplnit okna právě těmito polodrahokamy mohla umělci zprostředkovat ilustrovaná Bible moralisée francouzské provenience z první poloviny 13. století, uložená v Rakouské národní knihovně ve Vídni.⁶²⁵ Jedna z jejích celostránkových iluminací znázorňuje Krista jako Stvořitele s kružítkem v ruce vyměřujícího kosmos, který připomíná svou formou a strukturou právě achát [67].⁶²⁶ Na druhé straně je třeba zmínit, že umělec se o acháty zajímal již dříve. Nejen že vzácné polodrahokamy sbíral, ale jeho bohatá a rozmanitá knihovna obsahovala mimo jiné literaturu dokumentující bohaté estetické efekty těchto vzácných kamenů.⁶²⁷

Jedním z nejstarších pramenů, kde se o achátech mluví, je Bible. Ve druhé knize Starého Zákona je tento polodrahokam zmiňován v popisu kněžského roucha, konkrétně náprsníku, který bude vysázen drahými kameny zasazenými do zlaté obruby ve čtyřech řadách, přičemž achátu je spolu s opálem a ametystem vyhrazena třetí řada: „*Kameny budou označeny jmény synů Izraele; bude jich dvanáct podle jejich jmen; na každém bude vyryto jeho jméno jako na pečeti podle dvanáctera kmenů.*“⁶²⁸ V Novém Zákoně bychom se s achátem setkali v Janově Zjevení v popisu Nebeského Jeruzaléma, kde tvoří třetí základní kámen hradeb: „*Hradby jsou postaveny z jaspisu a město je z ryzího zlata, zářícího jako křišťál. Základy hradeb tohoto města jsou samý drahokam: první základní kámen je jaspis, druhý safír, třetí chalcedon, čtvrtý smaragd, pátý sardonyx, šestý karneol, sedmý chrysolit, osmý beryl, devátý topas, desátý chrysopras, jedenáctý hyacint a dvanáctý ametyst.*“⁶²⁹

⁶²³ Gerster (pozn. 132), s. 29. V roce 1971 navštívil Polke Paříž a Ženevu a přes Alpy se dostal až do severní Itálie. O tři roky později, v roce 1974, se do Itálie znovu vrátil a prohlédl si Florencii, Sienu a Řím. Kromě mauzolea Gally Placidie v Ravenně a dómu v Orvietu můžeme v této souvislosti jmenovat také baziliku sv. Marka v Benátkách, kterou umělec navštívil v rámci bienále v roce 1986 (Rottmann, pozn. 133, s. 61).

⁶²⁴ Například kostel sv. Pia v Meggenu (1996), kde okenní výplně sestávají z mramorových desek nebo v kostele Panny Marie a Klementa v Bonnu-Schwarzrheindorfu (2001), kde plochu okna tvoří plátkové zlato, onyx a pět achátů (Gerster, pozn. 132, s. 29).

⁶²⁵ Bible moralisée představuje ve francouzské knižní malbě 1. pol. 13. st. ilustrovaný biblický rukopis obsahující textové pasáže, zčásti pouze parafráze z knih Starého i Nového Zákona, doplněné o typologická nebo alegorická, především ale parenetická a anagogická vysvětlení. Obrazové a textové páry tvoří po formální i obsahové stránce jednotu (Gertrud Schiller, *Ikonomie der christlichen Kunst V*, Gütersloh 1990, s. 206-215).

⁶²⁶ Srov. Schmidt (pozn. 595), s. 114.

⁶²⁷ Rottmann (pozn. 133), s. 61.

⁶²⁸ Ex (28,21).

⁶²⁹ Zj (21,18-20).

Ve vnitřních kresbách achátů jsou zaznamenány přírodní obrazy pocházející z doby vzniku Země a můžeme je proto považovat za geologicko-historické svědky vzniku naší planety. Z pohledu Bible pocházejí z prvních dnů, ve kterých Bůh Zemi stvořil. Proto podle mínění historika umění Gottfrieda Boehma reprezentuje těchto sedm ornamentálních oken příběh zaznamenaný v první knize Starého Zákona zpravující o Stvoření světa.⁶³⁰ Prastarý původ těchto vzácných polodrahokamů a především průhled do nitra „živé“ materie prohlubují příbuznost těchto „svědků přírodních sil a dramatických procesů při vzniku světa“ s tématem Stvoření.⁶³¹

Magické a léčivé účinky achátů popsal Plinius ve 37. knize svého proslulého spisu z 1. století *Historia naturalis*, kde rozlišuje podle barvy mezi celkem dvanácti druhy achátů. Až hluboko do 13. století měly vzácné kameny funkci amuletů chránících proti nemocem a různým neduhům a lidé je proto nosili zavěšeny na krku nebo je přikládali na nemocnou část těla. Zatímco v antických dobách se jimi zabývali především přírodovědci, lékaři a mágové, ve středověku to byli naopak teologové, mezi nimi vzdělaní biskupové a opati, kteří ve svých traktátech popisovali tajemné síly kamenů nebo jejich význam v souvislosti s křesťanskou symbolikou.⁶³² Latinský překlad *Fysiologa*, řeckého spisu neznámého autora ze 4. století, obsahuje kromě zvířecí symboliky také údaje o drahokamech, diamantu, perle a achátu. Poslední z jmenovaných je symbolem Jana Křtitele, neboť v antice a středověku převládal názor, že achát napomáhá hledat po vhození do moře lovcům perly.⁶³³ Historik umění Martin Hentschel vystoupil v této souvislosti se zajímavým názorem poukazujícím na spojení mezi achátovými okny a Giacomettiho okny v chóru.⁶³⁴

Kruhová forma achátů, jejichž řazení v oknech umožňuje pouze vertikální čtení kamenů, asociuje rovněž medailonovou formu s vyobrazeními Kristových předků z kořene stromu Jesse, patřící ve středověku k jednomu z vyhledávaných námětů, který v nejrůznějších obměnách zasáhl do všech sfér výtvarného umění. Starozákonní prorok Izajáš předpověděl, že z Davidova pokolení vzejde nový spravedlivý panovník, přinášející svornost v přírodě i mezi lidmi: „I vzejde proutek z pařezu Jišajova a výhonek z jeho kořenů vydá ovoce. Na něm spočine duch Hospodinův: duch moudrosti a

⁶³⁰ Gottfried Boehm, *Geronnene Zeit*, in: Boehm - Burckhardt (pozn. 125), s. 140-147, cit. s. 142. Srov. Hentschel, *Zur Genealogie* (pozn. 127), s. 86.

⁶³¹ Burckhardt - Curiger (pozn. 594), s. 50.

⁶³² Gerda Friess, *Edelsteine im Mittelalter*, Hildesheim 1980, s. 2.

⁶³³ Ibidem, s. 35. Srov. *Der Physiologus* (v překladu Otto Seela), Zürich - München 1976, s. 42.

⁶³⁴ Podle Hentschela, *Zur Genealogie* (pozn. 127, s. 87) achátová okna ohlašují význam Krista jako Spasitele, neboť jsou symbolem Jana Křtitele, jenž nám ukázal duchovní perlu, kterou je míněn Kristus.

*rozumnosti, duch rady a bohatýrské síly, duch poznání a bázně Hospodinovy (...).*⁶³⁵ Strom života s Kristovým rodokmenem v podobě symetricky řazených kruhových medailonů, vykazující dle uspořádání kruhových forem afinitu s achátovými okny, byl rovněž námětem osového okna z 12. století v chóru katedrály ve Freiburgu.⁶³⁶ Vyobrazení Kristových předků z kořene stromu Jesse je rovněž vyobrazeno na jedné z iluminací francouzské Bible z Foigny ze 12. století. Sigmarovi Polkemu musela být černobílá celostránková reprodukce, její formální struktura i obsahový přesah dobře známy, neboť je součástí publikace Waltera Cahna, ze které čerpal předlohy pro figurální okna [68].⁶³⁷ Achátová okna by tak v tomto ohledu přímo korespondovala s figurálními okny tematizujícími Davida a Abraháma obětujícího Izáka, kteří také pocházejí z rodu Jišajova a řadí se tak rovněž mezi Kristovy předky.

Pětice předmětných oken vychází, s výjimkou okna se Synem člověka, z obrazových citátů z románské knižní malby, které Polke pomocí počítačového programu sloužícího k úpravě obrazů znečitelnil, zvětšil, ořezal a kombinoval tak, že výsledkem jsou moderní, zcela originální biblická vyobrazení, otevírající divákovi široké spektrum významů a interpretací. Pravděpodobně nejlépe zapamatovatelnou prací Sigmara Polkeho po návštěvě kostela je solitérní, černobílé okno zpracovávající téma Syna člověka. Tento námět umělce velmi lákal, neboť nevypráví žádný příběh.⁶³⁸ Paradox a iritace tohoto okna spočívá ve hře s otevřeným významem označení, které není na žádném místě v Bibli jasně definováno. Kdo to tedy vlastně je, Syn člověka? Stvoření stojící ve službě Boží, prorok, Kristus, Mesiáš, zároveň je to ale také zástupce lidské rasy, kdokoli, ať již muž nebo žena. Prostřednictvím blíže neidentifikovatelných lidských profilů se tak každý z nás může v tomto okně nalézt.

Distance mezi jednotlivými profily se v celkem osmi čtvercích různí. Zatímco v první řadě k sobě mají tváře ještě poměrně blízko, ve dvou následujících vzdálenost mezi nimi narůstá, aby se v poslední k sobě téměř na dotek přiblížily. Svým charakterem a řazením jednotlivých obrazových polí je můžeme přirovnat k filmovým sekvencím ukazujícím scénu s polibkem.⁶³⁹ V levém dolním rohu připomíná kalich, v křesťanské

⁶³⁵ Iz (11,1-2).

⁶³⁶ Burckhardt - Curiger (pozn. 594), s. 50.

⁶³⁷ Cahn (pozn. 609), vyobrazení 78 na straně 122.

⁶³⁸ Boehm (pozn. 630), s. 146.

⁶³⁹ Brülls, Sigmar Polke (pozn. 37), s. 207.

ikonografii symbol Kristovy oběti, eucharistie a věčného života, vyplňující prostor mezi profily přesýpací hodiny, symbol konečnosti lidského života.⁶⁴⁰

Johannes Stückelberger připomíná v souvislosti s tímto oknem švýcarského evangelického teologa, filozofa a spisovatele narozeného v Curychu Johanna Caspara Lavatera (1741–1801), který ve svých spisech zkoumajících lidskou fyziognomii zastával názor, že z tělesných forem lze odvodit lidský charakter, na něj se tak toto okno může odvolávat.⁶⁴¹

Katharina Schmidt zase dobře upozornila na středovou osu okna tvořenou čtyřmi pod sebou řazenými Ianusovými hlavami.⁶⁴² V římské mytologii byl Ianus uctíván jako strážce vchodů a východů, či jako bůh počátku, který byl proto v každé modlitbě vzýván na prvním místě.⁶⁴³ Nejčastěji je zpodobněn jako vousatý starší muž se dvěma obrácenými tvářemi, z nichž jedna hledí vzad (do minulosti) a druhá vpřed (do budoucnosti).⁶⁴⁴ V souborném přehledu Polkeho fotografických edicí z roku 2000 bychom pod katalogovým číslem 15 našli pozoruhodný černobílý ofsetový tisk z roku 1971 nazvaný *Vlastní podobizna*.⁶⁴⁵ Umělec se na něm zachytil zcela v ianusovské tradici se dvěma od sebe odvrácenými profily [69]. Tento motiv, důležitý pro jeho ranou tvorbu, představuje podle Martina Hentschela první doklad umělcova zájmu o alchymii, sílícího v dalších letech.⁶⁴⁶ Stejně jako je Ianus ztělesněním vzájemně neslučitelných věcí slunce a měsíce, mužského a ženského, minulosti a budoucnosti, je také Polkeho tvorba syntézou protikladů: nízké a vysoké kultury, vtípu a kritiky, dobrého a špatného vkusu, přírody a civilizace.⁶⁴⁷

Starozákonní prorok Eliáš nezemřel, jak se píše v druhé kapitole Druhé knihy Královské (2Kr, 2,11), ale byl přímo před zraky svého žáka Eliši vzat na ohnivém voze do nebe. V jeho zázračném Nanebevzetí spatřuje Nový Zákon paralelu s Kristovým

⁶⁴⁰ Hentschel, Zur Genealogie (pozn. 127, s. 91). K poháru také: heslo Kelch, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, Freiburg in Breisgau 1970, s. 496-497.

⁶⁴¹ Stückelberger (pozn. 126), s. 69. Heslo Lavater, Johann Kaspar, in: *Meyers Großes Taschenlexikon* XIII, Mannheim 1990, s. 26.

⁶⁴² Schmidt (pozn. 595), s. 115, Hentschel, Zur Genealogie (pozn. 98) s. 91

⁶⁴³ Heslo Ianus, in: *Encyklopedie antiky* (pozn. 551), s. 260-261.

⁶⁴⁴ Heslo Januskopf, in: *Lexikon der Kunst* III, s. 511-512 a heslo Ianus, in: *Der kleine Pauli* II, München 1979, s. 1311-1315.

⁶⁴⁵ Jürgen Becker - Claus von der Osten (edd.), *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000* (Catalogue Raisonné), Ostfildern-Ruit 2000, vyobrazení na straně 56.

⁶⁴⁶ Martin Hentschel, Drucksachen oder die Kunst der Kommunikation Sigmar Polkes Editionen 1963-2000, in: Becker - Osten von der (pozn. 656), s. 361-398, cit. s. 384.

⁶⁴⁷ Martin Hentschel, Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes, *Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei* (kat. výst.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, s. 41-95, cit. s. 90.

Nanebevstoupením.⁶⁴⁸ Historikům umění Martinu Hentschelovi a Ulrichu Gersterovi neuniklo, že zdobná iniciála „P“ je rovněž počátečním písmenem umělcova příjmení. Zatímco první jmenovaný vykladač umění tvrdí, že Polke si tuto iniciálu nevybral náhodou, neboť měl k dispozici řadu jiných ikonograficky relevantních obrazových motivů, a proroka Eliáše můžeme proto chápat jako synonymum umělce, zastává Ulrich Gerster názor, že umělec použil tuto iniciálu ironicky a na tuto okolnost nahlíží jako na vtipnou souhru náhod, která Polkeho zjevně pobavila.⁶⁴⁹ Toto vysvětlení se zdá s ohledem na Polkeho tvorbu velmi pravděpodobné. Již o čtyři desetiletí dříve, v roce 1969, se Polkemu podařil podobný žert v podobě výjimečného astrologického úkazu, kdy své jméno „SPOLKE“ vepsal na hvězdnou oblohu a opatřil datem 24. 6.⁶⁵⁰

Naddimenzované postavě ambivaletního krále Davida, z jehož pokolení Kristus pochází, úspěšného válečníka a přemohitele Goliáše, oblíbeného krále a sjednotitele Izraele na straně jedné, na straně druhé talentovaného hráče na lyru, autora žalmů, pohledného milovníka žen a hříšného kajícíka vinného cizoložstvím s Bat-šebou a úkladnou vraždou jejího muže Urijáše, Polke vyhradil celou plochu okna.

Středověcí panovníci v Davidovi s oblibou spatřovali svého předchůdce, a proto se jeho vyobrazení často objevuje v královských galeriích francouzských katedrál.⁶⁵¹ Kořeny této tradice sahají k císaři Karlu Velikému (747–814), který se považoval za nového Davida a jehož vypodobnění v kameni je součástí sochařské výzdoby curyšské katedrály. Podle legendy sledoval jeden z nejvýznamnějších středověkých vladařů při lovu jelena od Cách až do oblasti dnešního Curychu.⁶⁵² Na místě, kam mučeníci odnesli své ostatky, jeho kůň náhle klesl na zem, aby mu ukázal, že jsou na tomto místě pohřbeni. Karel zde založil proboštství a kostel předcházející dnešní katedrále.

David proslul jako vynikající hráč na lyru, jejíž hra, jak stojí v Bibli, přinášela úlevu králi Saulovi, přepadnutému zlým duchem. Na Západě je proto David uctíván jako patron básníků a hudebníků. Strunný hudební nástroj a hlavní Davidův atribut, díky němuž jeho charakteristika nabývá pozitivních hodnot, v návrhu chyběl, ale Polke stále tvrdil, že jej David ještě dostane, a proto ho ve sklářské dílně vystříhl z bílého papíru a

⁶⁴⁸ K typologii Kristova Nanebevstoupení a Eliášova Nanebevzetí také: A. A. Schmidt [Alfred A. Schmidt], heslo Himmelfahrt Christi, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, Freiburg in Breisgau 1970, s. 268-276, zvl. s. 276.

⁶⁴⁹ Hentschel, Zur Genealogie (pozn. 127), s. 90. Gerster (pozn. 132), s. 41.

⁶⁵⁰ Vyobrazení práce *Sternenhimmeltuch* lze nalézt ve výstavním katalogu Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei (kat. výst.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, na str. 165.

⁶⁵¹ K. Kunze [Konrad Kunze], heslo David, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, Freiburg in Breisgau 1970, s. 35-36.

⁶⁵² Gutscher (pozn. 567), s. 3.

umístil ho na svůj návrh.⁶⁵³ V umělcově podání Davida se tak prolínají oba protipóly tohoto spravedlivého ale současně nedokonalého starozákonního krále, sjednotitele Izraele. Olivově zelená barva může symbolizovat bohatou úrodu nebo také plodnost. Na druhé straně je také militantní barvou poukazující na vojenská tažení Davidovy armády. V modrých spojích mezi jednotlivými díly skla umělec spatřoval izraelské řeky, červené symbolizují naopak prolitou krví.⁶⁵⁴ V tomto ohledu tak Davidovu figuru můžeme číst jako topografickou mapu zaslíbené země Izraele.⁶⁵⁵

O těžké zkoušce poslušnosti, kterou Hospodin pro Abraháma uchystal, se dozvídáme z 22. kapitoly knihy Genesis. Pro Abrahámovu obětování Izáka se v tradiční raně křesťanské ikonografii uplatnila dvě hlavní zpracování tématu: varianta s pasivním Abrahámem bez nože a Izákem nesoucím dříví k zápalné oběti a jiná, dramatická verze, kdy Abrahám otáčející hlavu, aby vyslyšel hlasu s hora, stojí v kontrapostu se zvednutou pravicí, ve které svírá nůž, a levou rukou drží syna za hlavu. Izák je naopak podán nahý, s rukama svázanýma za zády. V dramatické verzi je patrná snaha po realistickém ztvárnění události.⁶⁵⁶ V západním umění se šířila dramatická varianta s Abrahámem rozmachujícím se mečem, který je v posledním okamžiku zadržen andělem, a Izákem často podaným jako mladým jinochem. Namísto stromu, do kterého se zapletl beran, se hojně objevuje keř a nezřídka jsou součástí vyobrazení rovněž služebníci s oslem.

Irové srovnávají Abraháma obětujícího svého jediného syna s Bohem, který je připraven obětovat svého syna, aby vykoupil hříchy lidstva. V Izákovi nesoucím dříví bývá rovněž hledána paralela s Kristem nesoucím kříž na Golgotu. Patrně v této souvislosti se autor rukopisu, ve kterém se tato iluminace nalézá, odklonil jak od latinské, tak staroanglické verze biblického textu, kde stojí, že Abrahám syna svázal, a Izáka na obětním oltáři tu představil jako poddajného syna nevykazujícího žádné známky revolty proti bohabojnému otci, což se podobá chování Ježíše Krista, jenž svou smrt podstoupil rovněž dobrovolně.⁶⁵⁷

Beránek je biblicky doložený symbol Kristův, jehož kořeny sahají až ke starozákonní obětní typologii. Jeho význam se ale skrze apokalyptické líčení Beránka ve vizi

⁶⁵³ Gerster (pozn. 132), s. 39.

⁶⁵⁴ Ibidem, s. 38.

⁶⁵⁵ Ibidem. Srov. Burckhardt-Curiger (pozn. 594), s. 54 a Schmidt (pozn. 595), s. 118.

⁶⁵⁶ E. Lucchesi Palli [Elisabeth Lucchesi Palli], heslo Abraham, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Freiburg in Breisgau 1968, s. 20-35.

⁶⁵⁷ Cahn (pozn. 609), s. 88.

Nebeského Jeruzaléma značně rozšířil.⁶⁵⁸ Beránek vystupuje ve třech biblických a liturgických podobách: jako obětní beránek (Agnus Dei, Iz 53 a Jan 1,29) zpřítomňující vykupitelskou smrt, velikonoční beránek (Agnus paschalis) a konečně jako apokalyptický beránek (Agnus victor, Zj 5,6; 14,1; 21,23) symbolizující Kristův triumf a jeho vládu nad světem. Beránek je také atributem Jana Křtitele, který ho obdržel na základě výroku (Jan 1,29): „*Hle, beránek Boží, který snímá hříchy světa.*“ Od poloviny 8. století se motiv beránka objevuje v knižním malířství, později doplněný o svitek, knihu se sedmi pečetěmi či praporec na znamení Kristova vítězství nad smrtí.⁶⁵⁹ Paralela mezi Kristem, který se obětoval, aby vykoupil lidské hříchy, a beránkem, který na sebe nechal vložit hříchy druhých a mlčky je nesl, byla oblíbená po celý středověk a v této významové rovině vystupuje rovněž beránek na okně od Polkeho. Umělec se nechal se slyšet, že nyní je jednou pro vždy konec s tím, abychom přinášeli oběť.⁶⁶⁰ A osázel proto beránkovo tělo fialovými a narůžovělými turmalíny, které se užívají také v léčitelství.⁶⁶¹

4.6 Zařazení nových oken do kontextu Polkeho díla

4.6.1 Polkeho práce ve veřejném a sakrálním prostoru

Vůbec první Polkeho zakázkou sakrální povahy jsou nerealizované návrhy oken do předsíně farního kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Wesselu z roku 1966. Úlohu zprostředkovatele sehrál architekt Karl Wimmenauer (1914–1997), který převzal v roce 1961 po smrti architekta Rudolfa Schwarze (1897–1961) stavební dozor nad výstavbou

⁶⁵⁸ Das Lamm Gottes (Agnus Dei) als Symbol der Opfertodes, Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst* II, Gütersloh 1968, s. 129-133.

⁶⁵⁹ Ibidem. Srov. heslo Lamm, Lamm Gottes, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* III, Freiburg in Breisgau 1971, s. 7-14.

⁶⁶⁰ La Roche, Kunstwerk Grossmünster (pozn. 124), s. 21.

⁶⁶¹ Burckhardt - Curiger (pozn. 594), s. 21. Teprve několik měsíců před dokončením projektu se Polke rozhodl, že do okna nechá vsadit osmnáct turmalínů (Gerster, pozn. 132, s. 53). V použití fialových turmalínů se projevuje Polkeho fascinace velmi vzácným purpurem, jedné z nejdražších látek získávané z některých druhů mořských měkkýšů (k získání 1,2 g purpuru je třeba 10 000 měkkýšů). V Římě byly purpurové látky odznakem moci a luxusu (heslo purpur, in: *Encyklopedie antiky*, pozn. 551, s. 514 a heslo purpur, in: *Meyeres Großes Taschenlexikon* XVIII, Mannheim 1990, s. 6). V Polkeho díle ztělesňuje purpur kromě lidského bohatství nápadů a jeho vitálního pohonu také proměnu (Marina Warner, „Algebra, Taumel und Ordnung“: Zeichen im Stein. Form ist niemals trivial oder gleichgültig; sie ist die Magie der Welt, in: Boehm – Burckhardt, pozn. 125, s. 160-165, s. 162). K významu purpuru v díle Sigmara Polkeho také: Bice Curiger, *Werke und Tage*: „Wer hier nichts erkennen kann, muss selber pendeln!“, *Sigmar Polke. Werke und Tage* (kat. výst.), Kunsthau Zürich 2005, s. 9-27, zvl. s. 19-21.

wesselského kostela.⁶⁶² Wimmenauer přednášel mezi lety 1962 až 1979 dějiny architektury na nedaleké düsseldorfské akademii, jejíž přestavbu mimo jiné vedl, a znal se odtud s mladým Sigmarem Polkem, který zde ve stejnou dobu studoval. Přesvědčení o jeho uměleckém talentu vedlo Wimmenauera k rozhodnutí doporučit jej umělecké komisi biskupského generálního vikářství v Münsteru. Ta Polkeho návrhy v roce 1968 odmítla pro jejich „*diletantskou hravost*“ a „*absenci umělecké výpovědní hodnoty*“.⁶⁶³

Při pohledu na část dochovaných návrhů nezbyváá než stanovisku poroty oponovat. Kolekce šesti kolorovaných kreseb na papíře tehdy pětadvacetiletého studenta akademie má charakter prvotních idejí převedených v kolorované kresbě na papír, kterým je vlastní lehkost, hravost a nekonvenční přístup. Dominantním prvkem jsou zelené ornamentální liánovité úponky s listy ukončenými červenorůžovými květy, buď chaoticky vinoucími se po ploše papíru [70], nebo pravidelně a harmonicky uspořádanými ve formě okenní mřížky [71] nebo koncentrických oblouků. Ve dvou řešeních, kde spodní část vyplňuje rostlinný motiv, je horní polovina vyhrazena biblickým vyobrazením modrého mraku s vševidoucím Božím okem [72] a zlatým nápisem se třemi hebrejskými písmeny tvořícími slovo Pán [73]. Izolovaně stojí v kontextu popsanych návrhů ryze figurální kompozice složená v horní zóně ze tří lidských profilů (Nejsvětější Trojice) a v dolní polovině se objevující rukou Páně [74].⁶⁶⁴ Zadní strana jednoho z návrhů je opatřena umělcovým textem s věnováním Wimmenauerovi a datem 25. prosince 1966. Patrně po Wimmenauerově smrti v roce 1997 se soubor dostal do soukromé sbírky. V rámci aukčního prodeje našly dva z návrhů nového majitele, který za tyto rané studentské práce byl ochoten vydat nemalou částku peněz.⁶⁶⁵

Sledujeme-li Polkeho tvorbu v kontextu veřejného a církevního prostoru, musíme na tomto místě připomenout genezi vleklého, komplikovaného a bohužel nikdy nerealizovaného projektu. Sigmar Polke měl pro pozdně románský kolínský kostel sv. Kuniberta navrhnout více než třicet nových oken s námětem Ducha Svatého, která měla

⁶⁶² Původní kostel byl zničen za druhé světové války. K charakteristice stavby: Dehio (pozn. 218), s. 1198.

⁶⁶³ Aukční katalog Van Ham (300, 31. 5. 2011), položka 216-212.

⁶⁶⁴ Od 14. století se hojněji začíná objevovat motiv tří tváří symbolizující Nejsvětější Trojici. Oblíbené bylo toto zpodobnění zejména v italské renesanci. I přes jeho zákaz z roku 1628 a 1745 bychom jej našli také ještě v umění 18. a 19. století, především v Barvorskú a Tyrolsku (heslo *Drei Geischer, drei Köpfe*, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie I*, Freiburg in Breisgau 1968, s. 537-539).

⁶⁶⁵ Aukční výsledky jsou k nahlédnutí zde: <http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/sigmar-polke.html>, vyhledáno 1. 9. 2013.

být v roce 2003 hotová, jak se uvádí v článku z roku 1998.⁶⁶⁶ Pět let po plánovaném vyhotovení, v roce 2008, se opět píše, že na nich umělec pracuje, jinde zase, že jejich realizace je stanovana na rok 2011.⁶⁶⁷ Nezbyvá než spekulovat o příčinách vedoucích ke krachu celé akce. Nabídka z Curychu tak pro Polkeho možná představovala vysvobození z patové situace.

Předseda Podpůrného spolku románských kostelů v Kolíně, Helmut Haumann, pod jehož správu patří také kostel sv. Kuniberta, uvedl, že Polke měl navrhnout zasklení tří oken v lodi.⁶⁶⁸ Spolek nechal na vlastní náklady vyhotovit přesnou výměru oken v poměru 1:1, aby mohl umělec pracovat na kartonech, pro které nechal v jedné ze svých pronajatých hal v Kolíně-Zollstocku zřídit obrovský stan, kam je umístil.⁶⁶⁹ Polkeho abstraktní návrh sestával z 4-5 mm silných, překrývajících se fólií. Realizace měla být svěřena sklářskému studiu Derix z Taunussteinu a materiálem oken mělo být fúzované sklo.

Polke se po zprávě o svém vážném onemocnění zcela stáhl do ústraní a přestal komunikovat se zbytkem světa. Po jeho smrti zmizely ze stanu kartony, které byly podle Haumannova názoru v takovém stupni rozpracování, že bylo možné je prakticky okamžitě provést. Ačkoli se Haumann snaží prosadit jejich realizaci, dědicové, které o návrhy žádal, zatím na jeho prosby nereagují. Kromě dědiců spravujících Polkeho výtvarný odkaz Haumannovým záměrům rovněž nepřeje ani arcidiecézní stavitel kolínského arcibiskupství Martin Struck, jehož záměrem je prosadit amerického umělce Josepha Marioniho, jenž koncept svého řešení pro kostel sv. Kuniberta publikoval v časopise *Kunst und Kirche*.⁶⁷⁰

Chronologicky nejstarší a jedinou realizovanou zakázku ve veřejném prostoru nesoucí jméno Sigmara Polkeho bychom tak našli ve vstupní hale berlínského Říšského sněmu, bezprostředně proti abstraktní práci Gerharda Richtera. Z roku 1999 pochází pět vedle sebe umístěných světelných panelů s ironickými obrazovými citáty z oblasti politiky a historie, připomínajících světelné reklamní poutače. Jejich útroby skrývají speciální systém z čoček, který v kombinaci s prizmatickou umělou hmotou, tvořící

⁶⁶⁶ Frank Nicolaus, Im Museum bekam ihre Sammlung ein Gesicht, *art. Das Kunstmagazin*, 8/1998, s. 52-57, s. 57.

⁶⁶⁷ Kindermann (pozn. 29), s. 106. Hanna Styrie, Sigmar Polke. Abschied von einem Visionär (článek je dostupný na této internetové adrese: <http://www.rundschau-online.de/home/sigmar-polke-abschied-von-einem-visionaer,15184882,15382656.html>, vyhledáno 18.5.2013).

⁶⁶⁸ Rozhovor s Helmutem Haumannem z 4. 11. 2013.

⁶⁶⁹ Jürgen Hohnmeyer píše ve svém článku z roku 2003 (Polke exklusiv. Atelierbesuch beim erfolgreichsten Maler der Gegenwart, *art. Das Kunstmagazin*, 9/2003, s. 22-43, cit. s. 32), že na zemi v umělcově ateliéru jsou rozloženy abstraktní návrhy církevních oken.

⁶⁷⁰ Joseph Marioni, Verglasung des Lichtes, Ein Vorschlag für die Kirche, *das münster* (zvláštní vydání věnované kolínskému arcibiskupství), 2013, s. 375-377.

povrch panelů, vyvolává dojem pohybujících se a navzájem přes sebe posunujících se motivů, efekt známý z holografických pohlednic, kdy se obraz mění pod úhlem pohledu.

4.6.2 „Nemůžeme se spoléhat na to, že se budou jednoho dne malovat dobré obrazy, musíme vzít sami věc do vlastních rukou.“⁶⁷¹

Jeden z nejvěhlasnějších německých umělců, Sigmar Polke, se narodil v roce 1941 ve slezském městě Olešnice (Oleśnica), které v roce 1945 sovětská správa zahrnula do Polska. Odtud početná rodina (Polke měl sedm sourozenců) utekla v roce 1945 do východoněmeckého Durynska a v roce 1953 přes Berlín do Porýní. Umělec v roce 1959 nastoupil do sklářského učení v dílně Wilhelma Derixe v Düsseldorfu-Kaiserswerth, ale již po roce jej přerušil a rozhodl se zapsat na místní uměleckou akademii. V pobočce v současnosti jednoho z nejzkušenějších a nejvyhledávanějších sklářských ateliérů, zřízené v roce 1941, si Polke pravděpodobně stihl osvojit základy širokého spektra tohoto tradičního oboru a techniku mozaiky, na kterou se zde specializují.⁶⁷² Vedle toho zde potkal svou první ženou, Karin Raddatz. Je třeba připomenout, že Derixův ateliér platil za jedno z ohnisek poválečné moderní sklomalby, ve kterém byly rekonstruovány vitraje zničené během druhé světové války, a zároveň zde vznikala nová díla umělců zvučných jmen, za všechny jmenujme například Georga Meistemanna. Silně zasaženo druhou světovou válkou bylo především Porýní. V městské části Kolín nad Rýnem bylo z osmdesáti sedmi katolických kostelů šedesát sedm zničeno nebo významně poškozeno. Jejich rychlému obnovení stál na počátku v cestě nedostatek stavebního materiálu i pracovních sil. Vlastní stavební vzestup tak nastal až v 50. letech a pokračoval do roku 1965, kdy bylo opraveno nebo nově postaveno více než osm tisíc katolických a evangelických kostelů.⁶⁷³

Polke po přerušení sklářského učení nastoupil v roce 1961 na akademii v Düsseldorfu, kde studoval nejdříve v ateliéru u Gerharda Hoemeho a poté, od roku 1962, u Karla Otta Götze. Umělec se rozhodl spolu se svými o něco staršími spolužáky Gerhardem

⁶⁷¹ Text für Ausstellungskatalog der Galerie h, Hannover, 1966, zusammen mit Sigmar Polke, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 36-44, cit. s. 38.

⁶⁷² V roce 1941 se oddělili bratřenci Hein a Wilhelm Derix. První z nich provozuje sklářský ateliér v Kevelaeru, zatímco sklářská studia druhého jmenovaného bychom dnes našli v Rottweilu a Taunussteinu.

⁶⁷³ Peter Schmitt, Aspekte deutscher Glasmalerei seit 1945, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht* (kat. výst.), Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 2011, s. 101-118, cit. s. 103.

Richterem, Konradem Luegem (Fischerem) a Manfredem Kuttnerem (1937–2007) přestoupit v letním semestru roku 1962 do ateliéru Karla Otta Götze, kde vydržel pouhé dva semestry, aby se opět vrátil k Hoememu. Ryze pragmatické důvody vedly umělce spojit síly a formovat se ve volné uskupení, od kterého si slibovali nejen zlepšení výstavních možností, ale i celkových rámcových podmínek umělecké práce.⁶⁷⁴ Jejich první a jediné společné vystoupení proběhlo v říjnu roku 1963 v rámci výstavní akce v prostorách zrušeného řeznictví v Kaiserstrasse 31A v Düsseldorfu, kde se poprvé objevilo označení kapitalistický realismus, ironicky myšlený pandán k socialistickému realismu karikujícím přání a touhy západní poválečné společnosti.⁶⁷⁵

Ve stejné době, kdy Roy Lichtenstein maloval v New Yorku komiksem inspirovaná plátna, vytvářel Polke na opačné straně Atlantiku rastrové obrazy seskládané z naddimenzovaných bodů zobrazující předměty nenáročné poetiky. Banální obrazový materiál umělec dobýval podobně jako jeho velký přítel a konkurent Gerhard Richter – z ilustrovaných novin a časopisů. Úlohu prostředníka sehrál Konrad Fischer, který měl ve skupině největší přehled o akutálních trendech ve vývoji umění. „*Konrad byl nejlépe informovaný. My tři ostatní jsme pocházeli z Východu. Nosil umělecké časopisy a měl také Art International*“, vzpomínal Gerhard Richter.⁶⁷⁶

Jednou z raných Polkeho prací, kde se projeví už všechny symptomy příznačné pro jeho následující dílo, je *Stůl (Tisch)* z roku 1963. Plochu obrazu tvoří černé body vytvářející fragment stolu a v levém horním rohu schematicky pomocí čtyř linií obraz zavěšený na zdi. Na stole stojí váza, načrtnutá pouze v obrysových konturách. Polke patrně předlohu pro svůj obraz našel v některém z časopisů zabývajících se zařízením interiéru. Umělec nejdříve rastrové struktury zvětšil pomocí lupy, kterou později vyměnil za diaprojektor, a poté je pracně za použití gumy, kterou bývá opatřen konec tužek, přenášel na obrazovou plochu. Rozložení obrazu do bodů, princip průmyslové tiskařské techniky, mu otevřelo možnost přistupovat k předmětům bez subjektivních hodnotících kritérií. Ve svých dílech převzal rovněž i „technické“ nedostatky z předlohy jako rozmazanou tiskařskou barvu nebo skvrny na papíře. Fascinaci rastrem Polke vysvětlil s notnou dávkou sebeironie v jednom ze svých textů: „*Skutečnost mého příchodu na svět by byla jinak zanedbatelná pro moji další tvorbu, kdybych od té doby*

⁶⁷⁴ Günter Herzog, Ganz am Anfang, *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, 2004, č. 7, s. 9-23.

⁶⁷⁵ Pod tímto označením se skrývá rovněž kritické zacházení s všedními klišé na rozdíl od jejich heroizování, ironický přístup a ambivalentní postoj vůči produktům konzumní společnosti a na neposledním místě také stojí v opozici k abstraktnímu umění 50. let (Hentschel, Solve et Coagula, pozn. 647, s. 43).

⁶⁷⁶ Elger (pozn. 156), s. 53.

netrpěl slabozrakostí. Sice není nijak velická, ale právě tahle krátkozrakost mi otevřela – a to již brzy – přístup ke světu rastru, který v mém pozdějším díle získal na významu.“⁶⁷⁷

Ve fiktivním textu pro výstavní katalog Galerie H v Hannoveru z roku 1966, který je směsí obsahující textové koláže z rodokapsových sci-fi sešitů Perry Rhodan a vlastních textů Gerharda Richtera a Sigmara Polkeho, píše prvně jmenovaný: „*Všichni malíři a vlastně všichni by měli obmalovávat fotografie. A sice způsobem, jakým to dělám já (také, co se týče výběru)*“ a Polke naopak: „*Můžete mi to věřit, nebo také ne, ale vidím své okolí skutečně v bodech. Miluji body. S mnohými z nich jsem sezdán. Chci, aby byly všechny body šťastny*“, prozrazující principy jejich tvorby, pro Richtera typické obmalování předloh z novin a časopisů na plátno a pro Polkeho charakteristické rastrové struktury tvořené z naddimenzovaných bodů.⁶⁷⁸

Kromě použití levného materiálu – laku a disperzních barev – je pro Polkeho tvorbu příznačná expanze látek s kýčovitým potiskem, vlněných dek, utěrek a později také vlastních kusů oblečení, které se následně staly autonomním malířským podkladem. Na rozdíl od pop artu, který produkty konzumního světa oslavoval, k nim Polke zachovává ironicko-kritický vztah, jak to dokládá např. *Jedlík buřtů (Wurstesser)* z roku 1963. Umělec si vzpomíná, že když s rodinou přišel do Porýní, vnímal blahobyt zlatého Západu za nebezpečný a kritizoval jej motivy jako nenasytným jedlíkem buřtů v záměrně naivním malířském stylu.⁶⁷⁹

V sedmdesátých letech přišel zlom a spořádaný otec od rodiny se dobrovolně rozhodl vyměnit život maloměšťáka za svobodný a nevázaný život v komunitě. Symbolem tohoto období se stal legendární statek Gaspelhof ve Willichu poblíž Düsseldorfu, kam Polke v roce 1972 přesídlil a který se stal místem divokých večírků, na kterých se konzumovaly v neomezeném množství všechny tehdy dostupné halucinogenní a podpůrné látky.⁶⁸⁰ V tomto období patrně rovněž skončilo úzké přátelství mezi Polkem a Gerhardem Richterem. Momentka ukazující před tehdejšími Richterovým apartmánem

⁶⁷⁷ Sigmar Polke. Frühe Einflüsse, späte Folgen oder: *Wie kamen die Affen in mein Schaffen?* und andere ikono-biographische Fragen, *Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei* (kat. výst.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, s. 285-294, cit. s. 285.

⁶⁷⁸ Text für Ausstellungskatalog der Galerie h, Hannover, 1966, zusammen mit Sigmar Polke, in: Elger - Obrist (pozn. 255), s. 36-44, cit. s. 40 a 37. Více k této problematice: *polke / richter. richter / polke* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gerhard Richter Archiv 2014. Výstava *polke / richter. Dokumentation einer Ausstellung* probíhala od 8. 4. do 1. 6. 2014.

⁶⁷⁹ Hohnmeyer (pozn. 669), s. 34.

⁶⁸⁰ Více k tomuto tématu: Petra Lange-Berndt - Dietmar Rübél, Multiple Manics! *Fluchtbewegungen bei Sigmar Polke & Co., Sigmar Polke. Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre* (kat. výst.), Hamburger Kunsthalle 2009, s. 20-70, s. zvl. s. 39-43.

v Düsseldorfu obě spřátelené rodiny [75], stojí v tom nejostřeji myslitelném kontrastu k fotografiím, které vznikly na statku ve Willichu.

Od 80. letech připadá pod nově nabytými dojmy z cest po Indonésii, Bali, Jávě, Sumatře, Papui Nové Guinei, Austrálii, Tasmánii, Singapuru, Malajsii a Thajsku, uskutečněných mezi březnem 1980 a dubnem 1981, stěžejní role v Polkeho díle od počátku přítomné alchymii.⁶⁸¹ Umělcův ateliér v prostorách bývalé fabriky v kolínské čtvrti Zollstock se pod tíhou nových zkušeností a poznatků o barvě proměnil v experimentální místo podobající se alchymistické dílně, ve které Polke zkoumal vlastnosti nestálých a vzácných barev a pojídel jako lapisu lazuli nebo purpuru, ale také ředidel a žíravin, které byly běžnou literaturou pokládány za zastaralé a vyšlé z užívání a z důvodu jedovatosti opatřeny zřetelným výstražným upozorněním.⁶⁸² Historik umění Jürgen Hohnmeyer trefně charakterizoval ve svém článku tuto nově nastalou situaci, když napsal: „(...) jako kdyby chtěl Polke jedy, které ve své dřívější životní fázi bohaté na drogy sám polykal, nyní naplnit své obrazy.“⁶⁸³ Vrcholem jeho zájmu o alchymii je v roce 1986 koncipovaný německý pavilon na XLII. benátském bienále, za který umělec získal Zlatého lva.⁶⁸⁴ Jeho součástí byla mimo jiné nástěnná malba a obrazy měnící svoji barevnost v závislosti na stále se proměňující vlhkosti a teplotě ve výrazně frekventovaném německém výstavním pavilonu, a rovněž tzv. tekuté obrazy (Kunststoffsiegelbilder), vytvořené až z osmi vrstev umělého pečetiho vosku, kterým malíř poléval na zemi položený podklad ze syntetické látky.

⁶⁸¹ Rottmann (pozn. 133), s. 37. K obdivu k alchymii se umělec vyznal v roce 1995 prostřednictvím čtyř obrazů s tématem Hermese Trismegistose, řecko-egyptského boha a praotce alchymie (M. Boskovits [Miklós Boskovits], heslo Hermes Trismegistos, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Kunst* II, Freiburg in Breisgau 1970, s. 246-247). Mozaiku zdobící podlahu dómu v Sienně se zobrazením Hermese Trismegistose mohl Polke obdivovat při návštěvě Sienny v roce 1974 a použil ji jako předlohu pro svoje výtvarné zpracování.

⁶⁸² Hentschel, *Solve et Coagula* (pozn. 647), s. 87. K alchymii v Polkeho tvorbě také: Jürgen Hohnmeyer, *Die Alchymie der giftigen Bilder, Sigmar Polke* (kat. výst.), Kunsthaus Zürich 1984, s. 89-90 a Curiger (pozn. 661). Lapis lazuli neboli lazurit je světle modrý až tmavě ultramarínový, řidčeji nazelenalý nerost z vápenného živce, občas s příměsí pyritu. Zpracovávali ho už staří Egypťané na šperky a ve starověku se používal na pečeti. Od 13. století se z něj získával také přírodní pigment ultramarín, vzácné barvivo (heslo Lapis lazuli, in: *Lexikon malířství a grafiky*, Praha 2006, s. 327). Za jedovaté jsou označovány barvy obsahující sulfid arzenatý, barium, olovo nebo suřík, které mohou za určitých podmínek vylučovat zvláště jedovaté výpary. Jinou jedovatou látkou, kterou Polke používal, je tzv. svinibrodská zeleň, sestávající z mědi, arzenu a kyseliny octové, která je v Německu od roku 1882 zakázána. Právě jedovatost, která měla v kontextu alchymistických procesů téměř mystický význam, umělce velmi lákala. K tomuto tématu také: Christina Lissmann, *Ihr seid so krank. Blei, Arsen, Schwefel: Viele Künstler hantieren täglich mit Giften - und verdrängen die Gefahr. Mit fatalen Folgen*, *Monopol*, 8/2010, s. 49-55.

⁶⁸³ Hohnmeyer (pozn. 669), s. 35.

⁶⁸⁴ Více k německému pavilonu Sigmara Polkeho: *Sigmar Polke. Athanor. II Padiglioni* (kat. výst.), XLIII Biennale di Venezia 1986 a Rottmann (pozn. 133), s. 44-47. Titul prezentace, *Athanor*, označuje v alchymii tavící pec.

Dílo nevypočítalného Polkeho, ověčené všemi možnými prestižními oceněními, která umělec může získat, koketující s nejrůznějšími malířskými materiály, technikami a podklady je jen obtížně zařaditelné. Prolíná se v něm předmětnost s abstrakcí, negují se hranice mezi vysokým a nízkým uměním, vedle triviálních motivů se objevují témata z německé historie spolu s citáty renesančních mistrů, mezi které patří například Dürerův zajíček, jeden z nejoblíbenějších Polkeho motivů. V tvorbě vzdělaného a sečtělého umělce s inteligentním humorem a kriticko-ironickým pohledem na sebe i své okolí jsou curyšská okna sumou jeho doposud získaných vědomostí a zkušeností. Po praktické stránce mohl Polke oprášit své znalosti ze sklářského učení u Wilhelma Derixa. Vedle klasických olověných pásků ale neváhal rovněž experimentovat s materiálem a nejrůznějšími technikami rozšířenými v oblasti sklomalby v posledních letech. Z formálního hlediska zůstal Polke věrný své tvorbě. Rastrové struktury v konturách motivů figurálních oken poukazují jednak na skutečnost, že nepracoval se středověkými originály, ale jejich reprodukcemi, a jednak oknům propůjčují moderní výraz. Princip *solve et coagula* (uvolni a spoj), alchymistickou formuli popisující proces analýzy, oddělení a rozpuštění jedné vlastnosti a jejich následné sloučení za účelem dosažení lepšího výsledku, základní pilíř Polkeho umělecké produkce, se uplatnil také v Curychu. Podle tohoto receptu vytvořil Polke figurální okna tak, že motivy z předloh izoloval, rozdělil a nově seskupil v moderní, vizuálně přitažlivé a zcela nové kompozice. Také uměle barvené acháty, hojně zastoupené v curyšských oknech, je katapultují do současné doby a zaručují jim tak oblibu u širší veřejnosti. Spolupráce se Sigmarem Polkem je vším jiným, než sázkou na jistotu. Svě o tom ví také komisař německého pavilonu na bienátském bienále v roce 1986. Čtyři měsíce před jeho zahájením umělec ještě neměl představu, jak s tímto reprezentativním úkolem naloží. Sigmar Polke jako jeden z mála umělců ve své tvorbě citlivě reaguje na vnější podněty, prostor, se kterým pracuje, jeho historii, atmosféru a okolí, což potvrdil nejen v Benátkách, ale také v Curychu.

5. Imi Knoebel

5.1 Katedrála Notre-Dame v Remeši

Francouzské město Remeš, ležící asi 150 km severovýchodně od hlavního města Paříže, se pyšní jedním z klenotů francouzského gotického stavitelství, katedrálou Notre-Dame, jež měla svou monumentalitou a sochařskou výzdobou západního průčelí překonat rivalizující a jen o něco málo starší katedrály v Chartres a Soissons.⁶⁸⁵ V minulosti tvořila katedrála, které se přezdívá královna mezi francouzskými kostely, důležitou symbolickou zastávku v politicko-mocenském vzestupu francouzských králů.⁶⁸⁶ Korunovační chrám dvaceti pěti francouzských králů stojí na místě kostela, ve kterém podle legendy biskup Remigius (436–533) pokřtil v roce 498 franckého krále Chlodvíka (482–511) a kde byli od roku 1223 pomazáni a korunováni všichni francouzští králové.⁶⁸⁷

Stavebním typem odpovídá remešská katedrála trojlodní bazilice s ochozem a věncem kaplí na východě, trojlodním transeptem a dvouvěžovým průčelím (věžím chybí vrcholy) na západě [76]. Hlavní loď o deseti polích křížové klenby a příčná loď, jen mírně předstupující před úroveň lodí kostela, se dvěma postranními loděmi, které pokračují třemi poli v chórové části. Chór sestává ze tří polí křížové klenby a závěru na půdorysu pěti stran desetiúhelníku. Ochoz, spojení mezi chórem a kaplemi, tvoří půlkruh o pěti polích křížové klenby na půdorysu lichoběžníku, který se otevírá věncem kaplí. Osová kaple zasvěcená Panně Marii je o jedno vložené pole křížové klenby delší než zbylé čtyři chórové kaple.

Nynějšímu kostelu předcházely nejrůznější stavby, jejichž počátky se dají vysledovat do 5. století.⁶⁸⁸ Archeologické průzkumy prokázaly, že v místě, kde se původně nalézaly římské termální lázně, založil Nikaisus biskupský kostel, ze kterého se zachovalo a je tak bezpečně lokalizovatelné pouze babtisterium (kvadratický prostor v ose dnešní hlavní lodí ve výšce patého nebo šestého klenebního pole), ve kterém měl

⁶⁸⁵ Od roku 1991 patří katedrála mezi poklady světového dědictví Unesco. K programu sochařské výzdoby, tzv. královské galerie, v západním průčelí také: Gerhard Schmidt, *Bemerkung zur Königsgalerie der Kathedrale von Reims*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXV, 1972, s. 96-106.

⁶⁸⁶ Hans Jantzen, *Kunst der Gotik*, Berlin 1987, s. 11.

⁶⁸⁷ Prvním korunovaným francouzským králem v remešské katedrále byl v roce 1223 Ludvík VIII. (1187–1226) a posledním v roce 1825 Karel X. (1757–1836).

⁶⁸⁸ Stavební dějiny převzaty z publikace: Patrick Demouy (ed.), *Reims. Die Kathedrale*, Regensburg 2001. K architektuře a historii stavby také: Richard Hammann-Mac Lean - Ise Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, Band I, Stuttgart 1993.

proběhnout legendární křest merovejského krále, jenž se tímto aktem přihlásil ke křesťanské víře.⁶⁸⁹ V roce 818 zahájil arcibiskup Abbo výstavbu nového karolinského kostela, jehož stavitelem byl královský architekt Rumald. Z archeologických průzkumů vyplývá, že kostel byl pětিলodní s vestverkem na západě. Pilíře či sloupy nesly křížovou klenbu, ve spodním patře ve výšce portálu stály náhrobky, v horním patře se nalézala křtitelnice nahradivší babtisterium, a oltář zasvěcený Spasiteli.

Abbův následovník v úřadu arcibiskupa, Hinkmar (806–882), který je autorem v 9. století sepsaného *Životopisu sv. Remigia* obsahujícího legendu o holubici, která přinesla ampuli se sv. olejem, pokračoval v roce 845 ve výstavbě kostela, který mohl být v roce 862 za přítomnosti Karla Holého slavnostně vysvěcen. Zvláštní pozornost Hinkmar věnoval výzdobě kostela (sklomalba, malířská výzdoba kleneb), před jehož západní frontou se pravděpodobně nalézalo atrium či dvůr vymezený obíhajícími sloupy. Hinkmarova invence v podobě Bohem seslané ampule se zázračným olejem, která byla uchovávána u hrobu sv. Remigia, měla zdůraznit politický a ideologický statut Remeše: na straně jedné si díky ní remešský arcibiskup podržel prestižní privilegium korunovat francouzské krále, na druhé straně přispěla k zposvátnění francouzského království.⁶⁹⁰

Největší změnou prošel kostel okolo poloviny 12. století za působení arcibiskupa Samsona de Mauvoisin, jenž nechal na východě vybudovat chór s ochozem a sedmi kaplemi. Patrně pod jeho episkopátem proběhla rovněž přestavba křížení a příčné lodi (resp. zvětšení) a na západě vzniklo nové dvouvěžové průčelí. K severní věži se přimykala jednolodní románská kaple blíže neurčité liturgické funkce, která byla zřejmě stržena při výstavě západního průčelí ve 13. století.

Dne 6. května 1210 poničil požár karolinský kostel a o rok později položil arcibiskup Aubry de Humbert základní kámen nové katedrály.⁶⁹¹ Její výstavba postupovala směrem od východu v neuvěřitelném stavebním tempu, a proto stály již v letech 1220–1221 chórové kaple (okna v nich představují revoluční novinku, kružbu tvoří dva

⁶⁸⁹ Tato významná událost je v katedrále několikrát připomenuta: na západní fasádě (uprostřed královské galerie) a také v pravém okně chórové kaple od Marca Chagalla. V roce 748 bylo remešské biskupství povýšeno na arcibiskupství.

⁶⁹⁰ V sakrálním kontextu představuje pomazání světící rituál, který pomazanému propůjčuje Boží přízeň a zvláštní postavení mezi smrtelníky. Podle příkladu starozákonních králů Saula, Davida a Šalamouna byli byzanští císařové přibližně okolo roku 1000 pomazáváni. V západních zemích se pomazání, prostřednictvím něhož se z krále stává christus Domini (pomazaný Bohem), běžně objevuje od roku 751 (heslo *Salbung*, in: *Meyers Großes Taschenlexikon*, Band 19, Mannheim - Wien - Zürich 1990, s. 90-91).

⁶⁹¹ V dataci jednotlivých stavebních fází a pořadí stavitelů se odborná literatura rozchází. Hammann-Mac Lean a Schüssler (pozn. 688, s. 349) uvádí pořadí jednotlivých architektů s příslušnými stavebními fázemi v následujícím sledu: Goucher de Reims (1211–1218), Jean de Loup (1219–1234), Jean d'Orbais (1236–1251) a Bernard de Soissons (1252–1286).

oblouky nesoucí kruh s vepsaným šestilistem), chór a transept s vedlejšími loděmi a do roku 1233 byly patrně hotovy západní stěny vedlejších lodí příčné lodi a rovněž obvodové zdivo více než poloviny postranních lodí hlavní lodi kostela. V letech 1233–1236 stavební práce utichly vinou nepokojů obyvatelstva, které se bouřilo proti zvedání daní, důležitého zdroje financování novostavby, a i poté pokračovaly jen velmi pozvolna, neboť řada kameníků z Remeše odešla za prací do Bamberku a Mohuče. V návaznosti na tyto události bylo pravděpodobně upuštěno od původního plánu počítající s pětিলodní bazilikou. Novostavba pokračovala výstavbou lodi směrem na západ a vedlejšími loděmi. Okolo roku 1255 byly položeny základy západní fasády, kde se poprvé uplatnily prosklené tympanony s rozetami. Při korunovaci Filipa IV. Sličného v roce 1286 byla zaklenuta loď a téměř dokončena západní fasáda s velkou rozetou o průměru 12 metrů a královskou galerií s výjimkou zvonicevých pater věží, které vyvedl v 15. století Collard de Givry působící mezi lety 1416–1452 na stavbě katedrály. Požár z roku 1481 poškodil krov a věž nad křížením, jejichž obnova se protáhla až do počátku 16. století. Pro nedostatek finančních prostředků byly ponechány věže v západním průčelí bez vrcholů (jen 80 m vysoké namísto plánovaných 120 m).

Pustošení katedrály v době osvícenství, kdy z katedrály zmizela téměř veškerá výzdoba, dosáhlo svého vrcholu v letech 1793–1795, kdy byly postavám králů Davida, Šalamouna a Chlodvíka na portálech západní fasády a příčné lodi odsekány koruny a republikánský kalendář se jmény zvířat a zeleniny nahradil křesťanský. Od 1793 sloužila katedrála jako sklad na krmení pro dobytek. V roce 1795 byla v kostele obnovena liturgická činnost a od 1817 se stal opět sídlem biskupa.

Největší pohroma se na katedrálu snesla během první světové války a způsobila jí nenávratné újmy. Nešťastnou souhrou náhod stálo při severní věži před vypuknutím války lešení z jedlového dřeva, skrze které se rozšířil během bombardování města 19. září 1914 požár na otepi slámy nahromaděné v interiéru kostela v blízkosti západního portálu. Ničivý požár rozštěpil na západní frontě obrovskou rozetu v jejím středu, roztavil desky z olova kryjící trámoví z 15. století a proměnil je v hořící skelet. V roce 1917 se na pěti místech zřítily klenební konstrukce, která zasypala hlavní oltář. Sklomalbná a především sochařská výzdoba západního průčelí, která v předchozích dobách jen zázrakem unikla vandalismu, se stala obětí strategické akce, jejímž cílem bylo vymazání francouzského národního symbolu ze seznamu historických monumentů.

Obnovovacími pracemi na kostele byl v roce 1915 pověřen remešský rodák Henri Deneux (1874–1969), který tuto funkci zastával až do roku 1938. Jeho zásluhou mohla

být loď kostela v roce 1927 otevřena pro bohoslužbu a 18. října 1937 slavnostně vysvěcena. Ačkoli se druhá světová válka na vzhledu katedrály nepodepsala tak zásadním způsobem, protáhly se opravy ran, které jí uštědřila válka předchozí, až hluboko do 20. a začátku 21. století a její následky jsou na kostele i dnes dobře patrné, zejména na sochařské výzdobě západního průčelí.

Remešská katedrála byla v průběhu novodobých dějin svědkem významných historických událostí bezprostředně souvisejících s novými okny, které je třeba na tomto místě krátce připomenou. Sousedské vztahy mezi Francií a Německem nebyly, zabrousíme-li do nedávné historie, zrovna harmonické. Jejich vyostření přinesla první světová válka, konkrétně září roku 1914, kdy se terčem pět dnů trvajících ostřelování města německou artilerií stala právě remešská katedrála, s cílem vymazat francouzský národní symbol z mapy Evropy a zlomit tak nepřítelova ducha.⁶⁹² Dříve než se stihly zahojit staré rány, udeřila nanovo válka. Nevyzpytatelná souhra náhod zapříčinila, že na místě, které dlouhou dobu platilo za znak nepřítelství vůči Němcům, byla 7. května 1945 německým nepřítelem podepsána bezpodmínečná kapitulace, jejíž oficiální zveřejnění 8. května 1945 znamenalo faktický konec druhé světové války. Pomyslné zakopání válečné sekery mezi oběma sousedy přinesl 8. červenec 1962, kdy se v katedrále ke společné mši vedené remešským arcibiskupem a pozdějším kardinálem Gabrielem Augustem François Martym sešli francouzský prezident Charles de Gaulle a německý kancléř Konrad Adenauer, aby zpečetili usmíření obou zemí.⁶⁹³

5.2 Sklomalbná výzdoba

Při pohledu na současný stav sklomalby zdobící remešskou katedrálu je takřka nemožné představit si, jak působil interiér kostela s barevnými středověkými tabulkami. Na dnes pouze zlomkovité kolekci středověkých vitrají nesou vinu klerikové, kteří v době osvícenství mezi léty 1730–1770 nechali systematicky vysadit tabulky ve vedlejších lodích (které nyní vyplňuje síť s geometrickými obrazci rámovaná zdobnou bordurou), které jednak nevyhovovaly soudobému vkusu, a rovněž z praktických důvodů, aby ušetřili na svíčkách, a potom také první světová válka, kdy byla pouze část

⁶⁹² Bredekamp (pozn. 136), s. 9.

⁶⁹³ V rámci slavnostní mše konané v remešské katedrále v roce 2012 uctili německá kancléřka Angela Merkelová a francouzský prezident François Hollande 50. výročí usmíření obou zemí.

oken vysklena a uložena do bezpečí.⁶⁹⁴ Kromě středověkého zasklení ze 13. století v chóru kostela, příčné lodi a z části také rozety na západě, byla zbylá malba na skle v průběhu 20. století restaurována a některá okna dostala nové tabulky od Jacquese Simona, Brigitte Simon-Marq a Marca Chagalla, které se citlivě začleňují do kánonu dochované sklomalebné výzdoby.⁶⁹⁵

Příklady sklomalby ze 13. století, reprezentující v první instanci funkci katedrály, bychom našli ve vysokém chóru a částečně v lodi kostela, z nichž ale více než polovina chybí, a která jsou o něco mladší než okna v chóru. Dvoudílná okna ve čtyřech polích lodi zdobí portrétní galerie ve formě zdvojeného pásu s figurami remešských biskupů a arcibiskupů ve spodní zóně a postavami králů v horní části, volně navazující na zasklení chóru. Nejintaktněji se do dnešních dnů dochovala výzdoba celkem jedenácti stylisticky nejednotných oken ve vysokém chóru, která nesou barevný figurální program skládající se ze tří scén uspořádaných nad sebou. Ikonografický program oken v chóru demonstruje metropolitní postavení remešského arcibiskupa a jeho katedrály symbolizované Henri de Brainem (zemřel roku 1240), kterého obklopují jeho podřízení sufragáni, pomocní diecézní biskupové. V nejvýznamnější okně v ose kostela je ve spodní řadě frontálně zobrazen remešský arcibiskup Henri de Braine v pravé části, levá část je vyhrazena remešské katedrále redukované pouze na západní průčelí s anděly. Tento obrazový typus se opakuje také v dolní zóně zbylých oken, kde se střídají biskup soissonsý, laonský, noyonský atd. s architektonickými vyobrazeními příslušných kostelů.

Provincnímu koncilu odpovídá v pásu nad ním kolegium apoštolů. V osovém okně se objevuje Ukřižovaný Kristus doprovázený Pannou Marií a Janem Evangelistou v pravé části a Panna Marie s žehnajícím Ježíškem na klíně v levé části. Ve zbylých oknech jsou zachyceni apoštolové, jejichž rozmístění vychází z mešního kánonu. V rozetách je doplňují scény ze života Kristových následovníků, a to s výjimkou nejvýchodnějšího a nejzápadnějšího okna, kde jsou grisaillové tabulky z 19. století, a osového okna s pašijovými výjevy.

⁶⁹⁴ Některé původní tabulky v lodích byly nařezány na menší kusy a poté ve formě bordur vsazeny do oken z 18. století z transparentního skla. Dnes bychom tyto nově použité fragmenty z výplní ze 13. století našli pouze v západním okně severní lodi (Sylvie Balcon, *Die Glasfenster*, in: Demouy (pozn. 688), s. 235-278, cit. s. 238). Při bombardování katedrály byla více než polovina sklomalebné výzdoby z celkové plochy 3500 m² nenávratně zničena.

⁶⁹⁵ Okny ve vysokém chóru se detailně věnuje stař Evy Frodl-Kraft, *Zu den Kirchenschaubildern in den Hochfenstern von Reims. Abbildung und Abstraktion*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXV, 1972, s. 53-86 a k vitrajím Marca Chagalla v osově kapli: Jean-Marie Guerlin, *Die Buntglasfenster von Marc Chagall*, Paris 2005.

Původně se okno v jižním transeptu s blíže neidentifikovatelným svatým, Janem Křtitelem s Beránkem Božím obracejícím se k Panně Marii s Ježíškem a fasádou remešské katedrály s nápisem ECCLESIA REMENSIS METROPOLIS s ohledem na jeho upravenou velikost (původně muselo být v okně větších rozměrů) nalézalo s velkou pravděpodobností v osovém okně. Ve stylu, pro který je příznačná antikizující draperie figur s mokkými záhyby, je provedeno nejen toto okno, ale také dvě západní okna po jižní straně vysokého chóru s anonymními biskupy a apoštoly. Tato okna souvisejí patrně s prvním programem sklomalebné výzdoby a lze je datovat do období 1210–1220. V chóru měli být původně znázorněni remešští biskupové a arcibiskupové. Široké záhyby na draperiích zobrazených postav prozrazují nově strukturovaný koncept výzdoby na přelomu 20. a 30. let 13. století. Reorganizace programu je patrně reakcí na dobové události, konkrétně na přerušení stavby v letech 1233–1236. Při pokračování výzdoby oken ve vysokém chóru pozměnil Henri de Braine lehce koncept ve prospěch posílení metropolitního postavení remešské katedrály a arcibiskupství.⁶⁹⁶

Okna v jižním a severním rameni transeptu nesou grisaillové tabulky tvořené jemnou sítí z geometrických struktur a rostlinných motivů akcentující prostor křížení. Zasklení galerie na vnitřní západní stěně z doby kolem poslední třetiny 13. století, dnes bohužel v žalostném stavu, zobrazovalo pravděpodobně korunovací francouzských králů. Nejstarší dochovanou rozetu v kostele, která byla patrně dokončena v roce 1241 a která se tematicky váže k příběhu Stvoření, bychom našli v severním rameni transeptu. Její dnešní podoba a uspořádání scén pochází z doby posledního velkého restaurování v roce 1972.⁶⁹⁷

Velká rozeta na západě, která je věnována patronce a ochránitelce katedrály Panně Marii (Smrt Panny Marie a její apoteóza), představuje středobod ikonografického programu výzdoby západního portálu. Řádné restaurování rozety, již lze datovat do poslední třetiny 13. století, provedl až na počátku 20. století Paul Simon, který z ní odebral doplňky, které v průběhu času dostala a vrátil jí původní vzhled a uspořádání scén.

Zbylé tabulky v oknech katedrály pocházejí z 19. a 20. století. Rozeta v tympanonu středního portálu na západě s námětem Mariiných litaní (modliteb) je dílem Jacquese Simona z roku 1937. Simon je rovněž autorem zasklení tympanonů ve vedlejších

⁶⁹⁶ Balcon (pozn. 694), s. 260-261. K reorganizaci a novému konceptu okenní výzdoby v chóru se přiklání také Eva Frodl-Kraft (pozn. 695), s. 54.

⁶⁹⁷ Ibidem, s. 268. V roce 1872 rozetu restauroval Violett-le-Duc, který se jí snažil vrátit její původní vzhled ze 13. století tak, že odstranil mladší doplňky a nahradil je novotvary ve stylu 13. století.

západních portálech z roku 1959 s christologickými symboly. Rozetu v jižním křídle transeptu zdobila původně sklomalba ze 13. století, kterou zničil orkán přehnavší se v roce 1580 přes město. Protože byla během první světové války silně poškozena, byla její obnova svěřena v roce 1937 Jacquesi Simonovi. V centru rozety se objevuje Zmrtvýchvstalý Kristus obklopený klaníci se anděly a apoštoly.

V roce 1954 objednal Spolek vinařů oblasti Champagne (Corporation des vins de Champagne) u Jacquese Simona trojdílné okno tematizující práci vinařů umístěné pod velkou rozetou v jižním transeptu. Jeho dcera Brigitte Simon-Marq (*1926), která společně se svým mužem Charlesem Marqem převzala v roce 1957 po svém otci v Remeši sklářskou dílnu, navrhla v roce 1961 nad křtitelnicí v jižním rameni transeptu okno s názvem *Voda života*. Ryze abstraktní grisaillové okno, které dnes vnímáme jako vydařené a které zanechává dojem, jako by bylo v katedrále odjakživa, narazilo po svém osazení u remešských občanů na nepochopení. V letech 1971–1981 dostala další okna v severním a jižním transeptu nové zasklení podle návrhu umělkyně, citlivě navazující na grisaillové tabulky ze 13. století v horní zóně příčné lodi.

Z výzdoby pěti chórových kaplí se nám do dnešní doby nic nezachovalo. Okna v nich byla nejpozději po první světové válce opatřena provizorním zasklením. Pouze v osově kapli Panny Marie se původně nalézaly barevné vitraje s medailonovými vyobrazeními, historizující práce v novogotickém stylu od restaurátorů Coffetiera a Steinheila z roku 1859. Tyto výplně (v prostředním okně zachycen Strom Jesse a Kristova genealogie, v oknech flankujících centrální okno scény ze života Panny Marie), se kvůli Chagallovým vitrajím v roce 1979 přesunuly do kaple po pravé straně od osově kaple a odtud dále kvůli novým oknům od Imiho Knoebela do vedlejší kaple po pravé straně.

V listopadu roku 1968 rozhodl Stavební výbor tamějšího regionu (Comité des bâtisseurs der Region Champagne-Ardenne) z iniciativy Společnosti přátel katedrály (Société des Amis de la Cathédrale) nahradit historizující práce v osově kapli Panny Marie novými vitrajemi a k tomuto úkolu vyzval původem ruského umělce zdomácnělého ve Francii, Marca Chagalla (1887–1985). Díky spolupráci se sklářskou dílnou Jacques Simon, jmenovitě s Charlesem Marqem, byl Chagal byl od roku 1957 v Remeši pravidelným hostem. Chagalova okna byla i přes odpor veřejnosti zásluhou tehdejšího ministra kultury Jacquese Duhamela (1924–1977) 14. června 1974 slavnostně vysvěcena [77]. Chagall chtěl ve svých návrzích navrátit katedrále její ztracenou barevnost a v návrhu jeho nových oken proto převládly modré barevné tóny s akcenty červené a zelené.

V prostředním okně umělec zobrazil Ukřižování, Snímání z Kříže a Kristovo Zmrtvýchvstání paralelně se starozákonním příběhem Abrahamovým (Povolání, Abraham a Melkisedek, Abraham hostí tři muže, Obětování Izáka a Abraham žehná Izákovi – Jákobův sen). Prostor rozety zaujímá scéna s Duchem svatým, doplněná v horním cviklu Stvořitelovou rukou. Levé okno je vyhrazeno stromu Jesse, jemuž ve vrcholu dominuje Panna Marie s Ježíškem obklopená modlícím se lidem, a židovským králům Saulovi, Davidovi a Šalamounovi. V rozetě jsou představeni starozákonní proroci, kteří předpověděli příchod Mesiáše: Jeremiáš, Daniel, Jonáš, Jób, Mojžíš, Eliáš a Izajáš, ve vrchním cviklu sedmiramenný svícen. Pravé okno Chagall vymezil významným událostem spojeným s remešskou katedrálou: Chlodvíkův křest, Korunování Karla VII. za přítomnosti Johanky z Arku a vysvěcení mladého Ludvíka Svatého před západním průčelím kostela. Horní části lomených oblouků zaujímá Podobenství o milosrdném samaritánovi a Podobenství o království nebeském. V rozetě zobrazen Beránek se symboly čtyř evangelistů, ve cviklu královské insignie.

5.3 Návrh Imiho Knoebela a jeho technické provedení

Nejpozději na začátku tohoto století, pravděpodobně i s ohledem na blížící se 800. jubileum katedrály, se zrodily první úvahy o novém zasklení chórových kaplí flankujících po levé a pravé straně osovou kapli s vitrajemi od Marca Chagalla. Významné francouzské katedrály nespádají pod správu církve, ale státu, který má hlavní slovo v otázkách jejich formální a obsahové výzdoby. Z tohoto důvodu bylo výběrem umělce pověřeno francouzské Ministerstvo kultury a komunikace.⁶⁹⁸

Kandidáta na nová okna hledala komise nejdříve – s ohledem na jedinečnou plastickou výzdobu katedrály – mezi sochaři.⁶⁹⁹ Později se zadavatelé od tohoto záměru odvrátili a upřednostňovali naopak umělce jako Sol LeWitt, Anish Kapoor nebo Bernard Frieze.⁷⁰⁰ Od úmyslu svěřit návrh jinému než německému umělci komise rychle ustoupila, neboť šance vytvořit z této zakázky viditelné znamení německo-francouzského přátelství, které vyžaduje s ohledem na barbarské chování Němců vůči

⁶⁹⁸ 1. leden roku 1906 přinesl ve Francii radikální odloučení církve a státu. Správa církevního majetku přešla přímo pod Ministerstvo kultury a komunikace, které od tohoto okamžiku zodpovídá mimo jiné také za výzdobu katedrál. Díky této významné změně mohla být už ve 30. letech, ale především po roce 1945 ve Francii realizována v sakrálním prostoru řada odvážných a kvalitních sklomalebých projektů.

⁶⁹⁹ Sausset (pozn. 144), s. 22.

⁷⁰⁰ Ibidem. Výtvarná kritika uvádí mezi možnými kandidáty na nová okna také americké umělce Ellswortha Kellyho a Roberta Mangolda (Spies, Splitter, pozn. 135).

katedrále za první světové války velkou dávkou odvahy, stála v jejím popředí.⁷⁰¹ Připomenutí důležitého symbolického aktu mezi oběma zeměmi z roku 1962 a navázání na jeho tradici byly hnacím motorem celé akce. V hledáčku ministerstvem kultury sestavené umělecké komise se proto v roce 2004 nejdříve ocitl uznávaný německý malíř Gerhard Richter, který pro Remeš zamýšlel podobné řešení, které realizoval v jižním transeptu kolínského dómu.

Po definitivním Richterově odstoupení od projektu v roce 2007 se komise o rok později obrátila na Imiho Knoebela, který měl, stejně jako jeho předchůdce, minimální zkušenosti na poli sklomalby. Podle Blocha zavládla po Richterově odřeknutí v řadách příslušných úřadů skepse a k rozhodnutí výboru se stavěly kriticky, neboť se obávaly Knoebelova neúspěchu.⁷⁰² Mezi osobnostmi, které se zasloužili o umělcovo prosazení, lze jmenovat Marca Nouschiho, tehdejšího regionálního ředitele pro kulturní záležitosti oblasti Champagne-Ardenne, ke které Remeš náleží a které tak bylo prostřednictvím ministerstva formálně pověřeno oslovit německého umělce.⁷⁰³ Ten překvapivou nabídku zprvu odmítl, aby ji po krátké době na rozmyšlení přijal. Pro Knoebela, zapřísáhlého ateistu, byla hlavním argumentem pro přijetí tak významného úkolu skutečnost, že zadání leželo v rukou státu a nikoliv církve, což bylo pro něj, abstraktně tvořícího umělce, „štěstí“.⁷⁰⁴

Žák Josepha Beuyse platí za nejvěrnějšího dědice odkazu geometrické abstrakce a jeho minimalistickému výtvarnému projevu dominují stereometrická tělesa studující prostorové vztahy a vlastnosti prostorových útvarů. Ačkoli autoři publikace k remešským oknům nikde nevysvětlují, proč komise oslovila právě Knoebela, podíváme-li se blíže na jeho dílo, můžeme se domnívat, jaké důvody ji k tomu vedly. Pro umělcovu tvorbu jsou příznačné barevné kompozice a prostorové instalace, oscilující mezi malířstvím, sochařstvím a architekturou. Právě barva je pilířem Knoebelova díla,

⁷⁰¹ Ibidem. Bez zajímavosti není, že se v mohučském kostele sv. Štěpána, silně poškozeném během druhé světové války, nalézají kromě oken od Marca Chagalla v chóru a transeptu kostela také okna od dlouholetého Chagallova spolupracovníka Charlese Marqa ze sklářského ateliéru Jacques Simon v Remeši, zdobící vedlejší lodě. Svěření této zakázky ze závěru minulého století výtvarníkovi francouzské národnosti lze rovněž chápat jako symbolický přátelský akt mezi oběma zeměmi.

⁷⁰² Bloch (pozn. 135), s. 25.

⁷⁰³ Z Nouschiho profesního životopisu lze předpokládat, že dílo předního aktéra düsseldorfské výtvarné scény důvěrně znal. Noushi (*1952) stál v letech 1999–2000 v čele Francouzského institutu v Düsseldorfu, mezi léty 2000–2003 působil jako ředitel stejné instituce v Berlíně a od roku 2006 do roku 2010 zastával post regionálního ředitele pro kulturní záležitosti oblasti Champagne-Ardenne.

⁷⁰⁴ Martin Schulz, Imi Knoebels Fenster in der Kathedrale zu Reims – Kunst in einer Kirche statt Kirchenkunst, in: Ollivier (pozn. 142), s. 56-57, cit. s. 56.

kteřá od druhé poloviny sedmdesátých let minulého století stále výrazněji pronikala do jeho výtvarné produkce.

Za „štěstí“ mohl Knoebel rovněž pokládat fakt, že mu zadavatelé nepředložili žádný teologický koncept. Do dvou chórových kaplí přimykajících se po levé (s patrocinielem sv. Josefa), respektive pravé (zasvěcené Nejsvětější svátosti) straně k osově kapli Panny Marie, přivádí světlo celkem šest (3+3) dvoudílných, lomených, gotických oken, ukončených ve vrcholu rozetou s vloženým šestilistem, o rozměrech 2,5 x 10 m a celkové ploše 128 m². Tato okna jsou dobře přístupná, viditelná pouze v samotném chóru, ve kterém dominují jejich výrazné barvy, a bezprostředně při vstupu do kostela z vedlejší severní lodi. Použije-li návštěvník ke vstupu do kostela hlavní vchod v západním portálu, naskýtá se mu přímý pohled pouze na Chagallova okna v osově kapli, zatímco Knoebelova zůstávají naopak před jeho zrakem skryta.

Inspirován příkladem Richterovým, který se v řešení pro Kolín obrátil do své dřívější produkce a jako předlohy použil práci z roku 1974, vyslyšel Knoebel rady své ženy Carmen a rovněž formálně čerpal z repertoáru své dosavadní tvorby.⁷⁰⁵ Své rozhodnutí odůvodnil Knoebel takto: „*Zadání pro Remeš se musí vztahovat k vlastnímu dílu, jinak člověk chybuje. Je to důležité rozhodnutí, že se setrvá u vlastního díla a najednou se neřekne: Udělám úplně něco nového ve skle. Nejsem přeci žádný malíř na sklo. Dvě kaple, šest oken. Vše ostatní není podstatné.*“⁷⁰⁶

Knoebelův návrh formálně vychází ze čtyřiapadesátidílné série *Řezů nožem / Červená žlutá modrá (Messerschnitte / Rot Gelb Blau)*, divokých, pestrobarevných formací složených z přes sebe navrstvených barevných výstřižků, které bychom v jeho díle poprvé zaznamenali na přelomu let 1978/1979 [78]. Pomocí řezače na papír Knoebel libovolně „vykrajoval“ nejrůznější formy a zbylé papírové výstřižky potom použil pro své koláže o formátu 100 x 70 cm. Umělec několikrát zdůraznil, že místo nůžek vědomě pracoval se „skalpelem“, řezačem na papír, jehož řez je energický a čistý.⁷⁰⁷

Zašpičatělé zbytky papíru pomalované červenou, žlutou a modrou akrylovou barvou a fixované na bílém pozadí jsou uspořádány nahodile a nevytváří žádnou kompozici. Chybí zde centrum, žádný barevný tón není dominantní a každý z obrazců je unikátem. Práce s papírovým odpadem dovoluje Knoebelovi soustředit se na samotný výrobní

⁷⁰⁵ Johannes Stüttgen, Heiliges Sehen, in: Ollivier (pozn. 142), s. 51-53, cit. s. 51.

⁷⁰⁶ Meister (pozn. 132), s. 371.

⁷⁰⁷ Ibidem. Podobně pracoval i Henri Matisse v návrzích pro Růžencovou kapli ve Vence, který místo řezače na papír používal nůžky.

proces: „*Volné formy, zbytky, které při běžné produkci odpadají, formy osvobozené od tíže mé představy, to je důležité!*“⁷⁰⁸

V celkem osmdesáti přípravných návrzích z let 2008 a 2009 probudil Knoebel po téměř třiceti letech k životu opět divoké formy, s tím rozdílem, že jejich materiálem nebyl tentokrát papír, ale ručně foukané sklo na antický způsob. Umělec si ve svém návrhu vystačil s primárními tóny barevného spektra: červenou, modrou a žlutou doplněnými o bílou. První pokusy na jaře roku 2008 umělce dovedly ke zjištění, že je v barevné škále oken nedostatečně zastoupena modrá barva a naopak převažují žluté tóny. Ve variantě, kterou Knoebel předložil na podzim roku 2008 komisi [79] a [80], rozšířil svoji paletu o další barevné tóny v poměru čtyři odstíny modré, tři odstíny červené, dva žluté a jeden bílé, přičemž odstupňováním jednotlivých tónů chtěl zvýšit napětí mezi barvami.

Překvapující je, že ačkoli umělec zprvu zamýšlel navrátit katedrále její ztracenou barevnost a chtěl se proto přidržit barevné palety dochovaných středověkých oken, nechal se slyšet, že: „*(...) řeč barev katedrály by přitom měla být znovu obnovena a měla by vzniknout symbióza mezi starým a novým*“, přiklonil se nakonec ke kontrastním barvám, které sice mohou na první dojem působit živějším dojmem, avšak nereagují na dochovanou okenní výzdobu katedrály, ani na Chagalovy vitraje v bezprostředně sousedící kapli.⁷⁰⁹ Charakteristické modři Chagallových oken, vycházející z barevnosti oken středověkých, se chtěl Knoebel v každém případě vyhnout.⁷¹⁰

Umělec zpočátku ve svém řešení počítal se zhuštěním figur ve prospěch kompozice složené z extrémně malých částí, přičemž jeden m² odpovídal přibližně tisíci forem, což bylo z technického hlediska nerealizovatelné. Ve výsledném návrhu pro Remeš z roku 2010 umělec figury zvětšil a jejich počet upravil v průměru tři sta obrazců na m². Nalezl tak proporcí opticky vyhovující stávajícímu historickému zasklení katedrály složenému z malých dílů, a na neposledním místě docílil při větším odstupu pozorovatele jasné, individuální a dobře rozeznatelné formy.⁷¹¹

V přechodu od malých k větším, zdánlivě překrývajícím se formám je možno vytušit Knoebelovu snahu o prostorovou kompozici. Ve skutečnosti do sebe jednotlivé zašpičatělé obrazce pouze zabíhají. Umělec hledal prostředek, jak by plastický účinek jednotlivých obrazců zachoval. Tím, že se figury na první pohled navzájem překrývají,

⁷⁰⁸ Stüttgen (pozn. 705), s. 52.

⁷⁰⁹ Marc Noushi, Die Herausforderung eines Projekts, in: Ollivier (pozn. 142), s. 11. a Sausset, (pozn. 144), s. 30.

⁷¹⁰ Wöll (pozn. 135) a Noushi (pozn. 709), s. 10.

⁷¹¹ Brülls, In Farbgewittern (pozn. 148), s. 47.

pronikají, přerušují a zase pokračují, dosáhl Knoebel v oknech jednak pohybu, jednak optického efektu neexistující prostorovosti, což je na poli sklomalby opravdové novum. Umělec prohlásil, že: „*nové je především to, že barvy leží zdánlivě za sebou, ačkoli leží vedle sebe. Nechají se prakticky rozlišit spodní a vrchní figury, tedy více vrstev. Sklo tak nabývá nové definice, trojrozměrnosti, která ve skutečnosti není přítomná. Ve skutečnosti jsou okna sestavena do jedné roviny.*“⁷¹²

O technické provedení Knoebelových návrhů se podělily sklářské ateliéry Simon Marq v Remeši a Duchemin v Paříži. Stéphanie Marq z prvně jmenovaného ateliéru založeného již v roce 1640, jehož členové se v průběhu uplynulých století na katedrále významně podepsali, přiznala, že po technické stránce byla remešská okna jejich zatím nejsložitější zakázkou.⁷¹³ Nezkušeného laika v oblasti sklomalby, Knoebela, zasvětil do tajů jednoho z vůbec nejnáročnějších malířských odvětví Karl-Heinz Traut ze sklářského studia Derix v Taunussteinu. Knoebel si při realizování svých uměleckých myšlenek doposud vystačil sám, nyní však musel svěřit jejich realizování sklářskému ateliéru. Umělec v této souvislosti arogantně prohlásil, že Chagall je jiný umělec než on, který s ním nemá nic společného.⁷¹⁴ Narážel tak na způsob Chagalovy práce, kdy umělec předal sklářské dílně své návrhy, která podle nich vitraje vytvořila. Knoebel naopak celý proces včetně realizace sklářským ateliérem doprovázel, což je v přímém opaku k Chagalově postupu, vyznačujícím se volností a důvěrou vůči vyškoleným sklářům.

Knoebel upřednostnil za materiál pro svá okna ručně foukané sklo na antický způsob z renomované německé sklářské huti Lamberts před francouzským výrobcem skla Saint-Just.⁷¹⁵ Protože byl umělec s prvními zkušebními vzorky oken nespokojený, rozhodl se vzít objednávku skleněných tabulí u firmy Derix v létě roku 2010 do vlastních rukou.⁷¹⁶ Umělec zjistil, že pískované či leptané sklo uchovává barevnost nezávisle na intenzitě světla lépe než transparentní sklo. Protože jeho záměrem bylo vnést do kompozic vnitřní život, hledal ideální rovnováhu mezi transparentním a světlo nepropustným sklem. Z deseti různobarevných tabulí nechal Knoebel šest povrchově upravit metodou pískování skla a zbylé ponechal z transparentního skla. Zatímco útvary, jejichž materiálem

⁷¹² Meister (pozn. 147), s. 370.

⁷¹³ Sausset (pozn. 144), s. 34.

⁷¹⁴ Meister (pozn. 147), s. 370.

⁷¹⁵ Sausset (pozn. 144), s. 37.

⁷¹⁶ Noushi (pozn. 709), s. 9.

je opískované sklo, září již z dálky vstříc návštěvníkům katedrály, reflektují obrazce z transparentního skla život v okolí katedrály a je skrze ně možný pohled na stromy a sousední zástavbu. Knoebel záměrně ponechal výchozí materiál, ručně foukané sklo vyráběné na antický způsob, v jeho přirozeném stavu, aniž by jej manipuloval pomocí švarclotových kontur či leptání. V realizování své tvůrčí myšlenky si umělec vystačil pouze v několika případech povrchovou úpravou skla, které dopadající světlo sice nepropouští, ale naopak lomí a filtruje.

Jednotlivé obrazce byly ze skleněných tabulí podle umělce zadání vyřezány a vyfrézovány, přičemž v nejkompexnějších oknech vyplňuje 1 m² plochy až na 500 figur. Některé útvary nebyly z technických důvodů proveditelné, neboť jejich křehká struktura hrozila rozlomením. Takto vyřezané díly byly následně pospojovány tradičními olovněnými pásky, které umělec nechal zesílit z obvyklých sedmi milimetrů na osm.⁷¹⁷ Kromě konstrukčních úkolů mají olovené pásky ještě kompoziční funkci, neboť tvoří tmavé kontury jednotlivých výstřižků. Aby byla nová okna zvenku dobře chráněna před nepřízní počasí a aby bylo dosaženo dostatečné izolace, byla v exteriéru opatřena zdvojeným ochranným sklem. Nová okna byla za přítomnosti remešského arcibiskupa, umělce a francouzských politických představitelů v remešské katedrále 25. června 2011 slavnostně odhalena [81] a [82]. Účast německých politických špiček, která byla na akci takového politicko-kulturního významu žádoucí, byla v médiích několikrát kritizována.⁷¹⁸ Celkové náklady nových oken se vyšplhaly na částku 1,3 miliónu eur. Imi Knoebel, na rozdíl od jiných umělců, na svůj honorář nezanevřel.⁷¹⁹

5.4 Zařazení nových oken do kontextu Knoebelovy tvorby

Pro minimalistický projev Imiho Knoebela, vlastním jménem Klause Wolfa Knoebela (*1940), je specifické radikální zjednodušení v podobě nepravidelných geometrických forem v kombinaci se zářivými barvami, které umělec důsledně praktikuje vyjma prvního desetiletí své tvorby. Právě formální repertoár Knoebelova díla, kterému dominují nelehce definovatelné geometrické formy, stěžuje jeho recepci. Jak poznamenal Armin Zweite, jeho práce „*neodpovídají*

⁷¹⁷ Noushi (pozn. 709), s. 10. Srov. Spies, Splitter (pozn. 135).

⁷¹⁸ Bredekamp (pozn. 136).

⁷¹⁹ Wöll (pozn. 135).

logice vět či jiným formám jazyka a se současnou umělecko-historickou slovní zásobou je takřka nemožné učinit jejich estetickou prezenci srozumitelnou.“⁷²⁰

Imi Knoebel studoval nejdříve v letech 1962–1964 na Umělecké škole v Darmstadtu, kde pro něj bylo osudové setkání s jeho někdejšími spolužáky Rainerem Giesem (1942–1974). Oba mladí studenti se sloučili v uměleckou dvojici a místo svých civilních jmen přijali zkratku Imi. Tento název, jež označoval čisticí prostředek (Imi proti hrubé nečistotě / Imi gegen groben Schmutz), na sebe vždy volali na rozloučenou a později v něm objevili zkratku spojení „Ich mit ihm“ (já s ním). Cesta obou spřátelených umělců vedla v roce 1964 z Darmstadtu na akademii v Düsseldorfu, kde první rok strávili nejdříve v ateliéru užité grafiky vedeném Walterem Brekerem, aby poté přešli k Josephu Beuysovi. Klíčovou úlohu v jejich rozhodnutí odejít do Porýní sehrála fotografie otisknutá v novinách, ukazující Beuse krvácejícího z nosu a s pravicí zdviženou k Hitlerově pozdravu.⁷²¹

Knoebel od samého počátku tušil, že jeho vyjadřovacím jazykem bude právě abstrakce: „*Svět nepředmětného umění byl doposud prozkoumán pouze na okraji jako vesmír našimi kosmickými loděmi. Vyměřený ale zdaleka ještě není.*“⁷²² V dobách jeho studia na akademii, kdy se formoval jeho vlastní výtvarný projev, mu byl největším inspiračním zdrojem ruský umělec a otec geometrické abstrakce Kazimir Malevič, jehož ikonický spis *Bezpredmětný svět* byl v roce 1962 přeložen do německého jazyka.⁷²³ Knoebel vzpomínal na tento rozhodující okamžik: „*Tehdy právě vyšla Malevičova kniha Bezpredmětný svět, jeho texty. Fascinoval nás Černý čtverec. Byl to pro nás fenomén, který nás zcela pohltil (...) nikdo ho*

⁷²⁰ Armin Zweite, Zwischen Bild und Objekt und Ort. Anmerkungen zu eigenen Werken von Imi Knoebel, in: Kessler (pozn. 150), s. 63-70, cit. s. 64.

⁷²¹ *Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996* (kat. výst.), Haus der Kunst, München 1996, s. 277. Stejnomená výstava probíhala od 23. 8. do 20. 10. 1996. V rámci festivalu (Festival der neuen Kunst - Actions / Agit-Pop / De-Collage / Happening / Events / Antiart / L'Austrisme / Art Total / Refluxus) pořádaného 20. 6. 1964 v prostorách Vysoké školy technické v Cáchách vystoupil také Joseph Beuys, který v rámci svého příspěvku rozpouštěl na vařiči sádlo. Jeho exploze způsobená buď částí publika, které během Beuysovy akce vtrhlo na pódium, nebo umělcem samotným, poničila oděv jednoho z diváků v hledišti, který Beuysovi uštědřil ránu do obličeje. Jeden z přihlížejících v publiku, fotograf Heinrich Riebesehl, zachytil Beuse krvácejícího z nosu, s pravou rukou nataženou k Hitlerově pozdravu a v levé ruce držícího objekt s křížem. Tato legendární fotografie visela v Beuysově ateliéru na akademii (Elger, pozn. 156, s. 80-81). Na svém profesorovi si Knoebel cenil především propojení umění a života, jeho bezpodmínečného nasazení a schopnosti probudit ve studentech sílu k svébytnému projevu.

⁷²² Alfred Welti, Wie ein Asket das Zaubern lernte, *art. Das Kunstmagazin*, 6/1984, s. 52-59, cit. s. 59.

⁷²³ Werner Haftmann (ed.), *Kazimir Malewitsch. Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962 (v překladu Hanse von Riesena).

neznal.⁷²⁴ V tomto raném stadiu ovládly jeho práce ve shodě se suprematismem linie, kříže a především pravoúhlé čtverce a barevná paleta jeho obrazů se omezila výlučně na černou a bílou barvu.

Důležitou prací ze studentských let (1964–1971) je *Místnost 19* (Raum 19) z roku 1968, v jejímž titulu se odráží název ateliéru v prostorách akademie, o který se Knoebel a Giese zpočátku dělili se svými spolužáky, malíři Jörgem Immendorffem (1945–2007) a Blinky Palermem. Tato prostorová instalace je kombinací rámových konstrukcí, na které se napíná plátno, a neopracovaných desek z dřevotřísky, které jsou volně zavěšeny na zeď, respektive na sebe naskládány či jednoduše opřeny o zeď. Tento inventář jeho někdejšího ateliéru obsahuje podstatné symptomy jeho budoucího produkce: trojrozměrnost, použití neopracovaného materiálu (dřevotřísky) stejně jako zálibu v řemeslné fyzické aktivitě jako řezání, natírání, klížení, stavění, kupění či rovnání.

Důležitý krok vedoucí k oproštění se od pravoúhlosti se odehrál v rámci přehlídky v düsseldorfské Kunsthalle v roce 1975, kdy Knoebel pověsil jeden ze svých obrazů, bílý pravoúhelník, nakřivo. Toto na první dojem „banální“ gesto mělo na umělce a jeho vývoj obrovský dopad: „*Obdélník v Kunsthalle (...) byl pro mne vůbec největší čin (...) Ano, vybavuji si ještě ten moment, kdy jsem ho pověsil nakřivo. Poprvé to bylo moje zcela vlastní rozhodnutí (...) Bylo rozmyšlené a zároveň mé (...) Musel jsem nyní nalézt úhel, který jsem shledal vhodným a správným, ale v podstatě byla nyní najednou možná všechna zešikmení. To byl vůbec ten nejlepší zážitek.*“⁷²⁵

Druhý, neméně důležitý krok předznamenávající pronikání barvy do jeho tvorby se projevil v *Zeleném sedmiúhelníku* a miniových obrazech, které připravily půdu pro úplné přijetí barvy. Nepravidelný sedmiúhelník z dřevotřísky z roku 1975 umělce jednak vysvobodil z pout geometricky pravidelné formy, která doposud diktovala jeho výtvarný projev, a jednak pro něj chtěl nalézt zvláštní zelený tón, který chápe jako nejnutenější, nejsprávnější a nejpřirozenější – nejexistenciálnější barvu.⁷²⁶ Název druhé skupiny děl, dosud neuzavřené řady obrazů, které se v jeho produkci s pravidelností vynořují, je odvozen od antikorozi barvy

⁷²⁴ Hubertus Gaßner, *Vielfelderwirtschaft - schwarz-weiß und farbig, Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996* (kat. výst.), Haus der Kunst, München 1996, s. 47-63, cit. s. 51.

⁷²⁵ Johannes Schüttgen, *Arbeitsbericht 1966-1996 zu Imi Knoebel, Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996* (kat. výst.), Haus der Kunst, München 1996, s. 19-46, cit. s. 33. Výstava nazvaná *Imi Knoebel* probíhala v Städtische Kunsthalle v Düsseldorfu od 31. 10. do 30. 11. 1975.

⁷²⁶ *Imi Knoebel. Pure Freude* (kat. výst.), Kestner Gesellschaft, Hannover 2002, s. 92.

charakteristické svým červeným zabarvením. Tu umělec vysvětluje jako spodní ochranný nátěr, barvu před vlastní barvou. Přechod od černé a bílé k ostatním barvám spektra se u Knoebela udál pozvolna. Jak *Zelený sedmiúhelník*, kdy při hledání jeho požadované zelené barvy umělec neuspěl, tak mimiové obrazy Knoebel nazývá přechodovými. V nich se pokouší vyjádřit určitou myšlenku, ale neovládá ještě prostředky, kterými by jí dosáhl.⁷²⁷ Vysvětlení pro tyto výrazné změny v jeho díle lze hledat v soudobých biografických souvislostech: v roce 1974 se umělci narodila první dcera a o měsíc později si dobrovolně vzalo život Knoebelovo druhé já, Imi Giese.

Rok 1977 přinesl stejný sled životopisných událostí, které se odehrály o tři roky dříve: narození druhé dcery následovala přesně o měsíc později smrt umělcova jiného, velmi blízkého přítele Blinky Palerma, který zemřel za nevyjasněných okolností na ostrově Srí Lanka. V uctění vzpomínky na mrtvého kamaráda Knoebel vytvořil v témže roce velkoformátový obrazový cyklus nazvaný *24 barev – pro Blinkiho (24 Farben – Für Blinky)*, který je dnes v majetku Dia Beacon. Nepravidelné, jednobarevné útvary vyřezané ze dřeva umělec pomaloval akrylovými a olejovými barvami, které stojí podle pro všechny barvy. Zároveň Knoebel na zvolenou škálu dvaceti čtyř barevných tónů nahlíží jako na zcela osobní barvy.⁷²⁸ Klíčové dílo uvnitř tohoto souboru tvoří *Americká stěna (Amerikanische Wand)*, která jako jediná sestává ze tří přes sebe položených a navzájem se překrývajících desek z dřevotřísky, opřených o zeď. Jejich barevnost odpovídá primárním barvám, které vznikly mícháním, a proto se ve výsledku projevují jako růžová, žlutá a světle modrá.

Nabyté poznatky o barvě našly svůj vrchol v sérii šesti prací nesoucí titul *Červená, žlutá, modrá* z přelomu let 1978/1979. V ní se poprvé dostávají ke slovu čisté základní barvy dominující volným útvarům, uskupeným do pěti několikadílných, odstupňovaných a přece do jednoho celku spojujících se obrazů. Výjimku mezi několikavrstvými útvary nepravidelných forem představuje oboustranně pomalovaný červený obdélník. Zatímco v *Americké stěně* umělec barevnost tří základních tónů potlačil, použil nyní nemíchané, intenzivní primární barvy. Umělec zdůraznil význam tohoto souboru, když o něm prohlásil, že je to

⁷²⁷ Stuttgart, Arbeitsbericht (pozn. 725), s. 35.

⁷²⁸ Ibidem, s. 36.

vlastně jeho první opravdový obraz, neboť se nyní dostal k základním barvám, tedy k výchozímu bodu barvy vůbec.⁷²⁹

Metodu vrstvení umělec naplno rozvíjel v instalaci z let 1979/1980 revidující jeho dosavadní výtvarnou činnost a pojmenované *Gentská místnost (Genter Raum)*. Tento soubor zahrnuje libovolně rozřezané a na sebe naskládané zbytky z dřevotřískových desek, doplněné o obdélné desky ze stejného materiálu, které měl umělec ve svém ateliéru a které vyrovnal do šesti úhledných, stejně vysokých komínků a každý z nich opatřil jinou barvou. Na stěnu poté rozvěsil šestnáct různobarevných podélných desek.

V druhé polovině devadesátých let umělec realizoval dvě zakázky do veřejného prostoru. První z nich je čtyřdílná instalace ve foyer Marie-Elisabeth- Lüders-Hauses patřící ke komplexu budov Říšského sněmu v Berlíně. Trojrozměrná nástěnná konstrukce nazvaná *Červená, žlutá, bílá, modrá* sestává z jednobarevných čtverců a lišt, které se překrývají, tak zkoumá vzájemné konotace mezi barvou, formou a prostorem.

Časově mladší realizací jsou *Dětské hvězdy (Kindersterne)* z roku 1998. Před hlavním vchodem do budovy pojišťovací společnosti WWK v Mnichově se k nebi tyčí čtyři sloupy, přičemž každý z nich nese na vrcholu barevnou hvězdu.⁷³⁰ Betonové sloupy na půdorysu šestiúhelníku, potažené vrstvou oceli v oranžovo-červené barvě se směrem do výše zužují. Nepravidelné hvězdy na vrcholech mají stejnou formu a velikost a liší se od sebe pouze barevností. Knoebel pro každou z nich zvolil jednu se svých upřednostňovaných primárních barev, které doplňuje opět bílá.

Po formální stránce vyšel Knoebel ve svém řešení pro Remeš ze série padesáti čtyř *Řezů nožem – Červená žlutá modrá*, které vznikly paralelně vedle jeho klíčové práce *Červená, žlutá, modrá*, kdy se umělec poprvé vědomě přiklonil k čistým primárním barvám. Knoebel zpravidla koncipuje svá díla tak, že si je nejprve nakreslí na velký list papíru pomalovaný barvami, a ten poté rozstříhá v nepravidelné formy.⁷³¹ Zbylé výstřížky rozvrhl umělec v případě *Řezů nožem* na neutrální pravoúhlý podklad bílé barvy. Tato série mu jednak otevřela cestu k

⁷²⁹ Zweite (pozn. 720), s. 65.

⁷³⁰ *Dětská hvězda* je v roce 1988 umělcem rozvíjený obraz o nepravidelné formě ve tvaru hvězdy a původně v červené barvě, který vznikl na pomoc dětem v nouzi. O roku 1989 existuje také v nejrůznějších barvách jako brož či ozdobný špendlík. Výtěžek z koupi putuje na konto stejnojmenného spolku pomáhajícího dětem, založeného v roce 1993 v Düsseldorfu, jehož předsedkyní je umělcova žena Carmen.

⁷³¹ Stüttgen, Arbeitsbericht (pozn. 725), s. 36.

barvě, volným formám a odpadovému materiálu, který lze nově použít, a jednak do jeho díla vnesla prvek náhodnosti.

Ve výsledném návrhu pro Remeš umělec zvolil trojici základních barev, ale jednotlivé barvy dále odstupňoval ve snaze probudit ve svých formách pohyb. Omezení se na primární barvy není v případě jeho nových oken nikterak překvapivé. V průběhu let se umělec k této barevné konstelaci často a s oblibou vrací, což dokazují například sendvičové a aluminiové obrazy, série *Odyschape*, nebo prostorová instalace nazvaná *Místo modrá žlutá žlutá červená (Ort Blau Gelb Gelb Rot)*. Rovněž metoda vrstvení a překrývání se a na neposledním místě také přechod od plochy do prostoru, které jsou pro jeho dílo důležité, se uplatnily v jeho nových oknech. Adolph Welti přirovnal Knoebelovu tvorbu k doposud neuzavřenému dílu, které se stále vyvíjí a vyslovil názor, že umělec: „(...) *myšlenky, které jednou sleduje, materiál, který použil, patří v budoucnu k jeho inventáři, ze kterého může při potřebě pokaždé znovu čerpat.*“⁷³² Weltiho slova potvrzují také okna v remešské katedrále, která se novým způsobem zmocňují již jednou použité tvůrčí myšlenky a korunují jeho dosavadní výtvarnou produkci.

Neúčast na spolufinancování nových oken v remešské katedrále se rozhodla Umělecká nadace Severního Porýní-Vestfálska (Kunststiftung NRW) kompenzovat poskytnutím finančních prostředků na realizaci dalších tří oken v chórové kapli Johanky z Arku, které má vytvořit opět Imi Knoebel.⁷³³ Zjevně tak vyslyšela umělcovo přání, když prohlásil, že pokud mu bude svěřena také výzdoba oken v tomto prostoru kostela, navrhne tentokrát zcela jiné řešení a rozšíří svoji paletu o různé tóny zelené a oblíbeného oranžového kadmia.⁷³⁴

⁷³² Welti (pozn. 722), s. 56.

⁷³³ http://www.focus.de/kultur/kunst/kunst-imi-knoebel-gestaltet-fenster-fuer-kathedrale-in-reims_id_3851096.html (vyhledáno 1. 6. 2014).

⁷³⁴ Noushi (pozn. 709), s. 11.

6. Shrnutí

Znovuobjevení sakrálního území, potažmo sklomalebné výzdoby v církevním prostředí výtvarníky, kteří do nedávné doby o tuto oblast a malířské odvětví projevovali minimální zájem, přináší zjevně oběma stranám, jak umělcům, tak také církevním objednavatelům, určité výhody. Jedině tak si lze vysvětlit pověření Imiho Knoebela a Markuse Lüpertze vytvořením dalších oken v katedrále v Remeši, respektive v kostele sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem. Obdobná situace nastala již v padesátých letech ve Francii, kdy tehdejší umělecká elita přinesla do oblasti sklomalby nové impulsy. Rukopis jejich děl ale vykazoval ve velké většině případů afinitu se sklomalbou, s grafickým a musivním charakterem olovené sítě.⁷³⁵ Jména jako Henri Matisse, Marc Chagall nebo v německém prostředí Georg Meistermann se nejčastěji vybaví v souvislosti s vynikajícími příklady vitrají z 20. století, jména umělců, kteří jsou a priori vnímáni jako malíři a zároveň nejsou vyučenými skláři, jejichž práce se ale přesto u veřejnosti těší velké oblibě.

Jaké jsou tedy důvody vedoucí umělce právě v této době k vytváření oken do významných středověkých kostelů? Jedním z důvodů pro přijetí sakrálních zakázek je bezpochyby možnost vytvořit dílo věčné a trvalé hodnoty. Církevní objednavatelé jsou umělci akceptováni v době, kdy veřejná muzea jako sběratelé umění z finančních důvodů odpadají a v poslední době nezdědka fungují jako dočasné výstavní síně sbírek soukromých sběratelů. Církevní svatostánky oproti tomu nabízejí možnost stálé a veřejné prezentace díla, kterému nehrozí s příchodem nového ředitele brzké svěšení, ani uložení do depozitáře. Podřadnou roli hraje při přijetí církevních zakázek u umělců vidina finančního obohacení, neboť většina z nich, vyjma Imiho Knoebela, na honorář za své dílo zanevřela, nebo dokonce část nákladů pomohla uhradit z vlastní kapsy jako Neo Rauch či Sigmar Polke, či prostřednictvím výtěžku z prodaných děl jako v případě Markuse Lüpertze.

Církev se v poslední době snaží prezentovat jako moderní, otevřená a současné době blízká instituce. Oporu ve svých záměrech proto hledá v řadách současných umělců, kteří vrhají nekonvenční pohled na sklomalbu a jejich návrhy nejsou zatěžkány kliše tohoto malířského odvětví. Renomovaní umělci propůjčují svým dílům záruku kvality a přispívají k nové aktualitě a zájmu o sklomalbu jak u veřejného tak i laického publika. Umělci svá díla v sakrálním prostoru nobilitují a staví je do kontextu své dosavadní

⁷³⁵ Brülls, Wozu Künstlerfenster (pozn. 29), s. 188.

výtvarné produkce ceněné uměleckým trhem, což je velmi důležitý aspekt. Jejich práce ve středověkých kostelích tak nabývají na uznání a významu, které mohou získat pouze v této kombinaci. Na druhé straně dílům uznávaných umělců hrozí riziko spojené s pouhým převedením malířského díla v malbu na sklo, jak to demonstrují okna v naumburském dómu od Neo Raucha. Deficity noviců v tomto oboru pomáhají vyrovnávat sklářské dílny, na jejichž um, zkušenosti v oboru a rutinní práci jsou malíři odkázáni více než profesionální skláři.

Tato situace navíc přichází v době, kdy se německá sklomalba ocitá v krizi. V minulosti byla sklomalba vždy součástí nových budov muzeí, knihoven a jiných veřejných institucí. Nedostatek zakázek a skeptický vztah architektů ke sklomalbě výzdobě hraničící s ignorací přispívají hlavní měrou k tomuto vývoji. Výsledkem je vznik průměrných, líbivých a z uměleckého hlediska málo progresivních prací.⁷³⁶ V současné sklomalbě se prosazují především následující trendy: afinita sklomalby s volnou malbou, rezignace na sakrální charakter sklomalby a nápadná pestrost nových oken.⁷³⁷ Nové postupy a techniky jako fusing, silikonový gel, nejrůznější povrchové úpravy skla jako pískování, leptání či termální formování plochy, užití strukturovaných skel, široká nabídka barevných skel nebo nanášení barev na sklo stříkáním vedou k překročení hranic tohoto tradičního a staletí přetrvávajícího malířského odvětví na straně jedné a na straně druhé degradují skleněnou plochu na pouhé plátno, kde odpadá klasická olověná mřížka, na níž nyní umělci nahlíží jako na něco ahistorického a překonaného. U církevních zakázek výše jmenovaných umělců lze naopak vyzorovat opačný vývoj odporující aktuálním malířským tendencím ve sklomalbě. Většina umělců, s výjimkou Gerharda Richtera a Neo Raucha, u kterého je v souvislosti s jeho okny sporné použití termínu sklomalba, se přiklonila v technickém provedení svých návrhů ke klasické síti z olověných pásků.

Církevní zadavatelé si v souvislosti s oslovením uznávaných současných umělců neslibují lepší financování nákladných projektů. V případě Gerharda Richtera a jeho okna v jižním transeptu kolínského dómu uhradili náklady na nové okno z velké části sami obyvatelé Kolína, kteří ale finance neposkytli kvůli jménu Gerharda Richtera, ale na základě indentifikace s „jejich“ dómem. Také v případě Markuse Lüpertze a jeho oken pro kolínský kostel sv. Ondřeje přišla většina finančních prostředků od věřících, kteří si přáli nové barevné tabulky v interiéru kostela.

⁷³⁶ Ibidem, s. 188.

⁷³⁷ Ibidem, s. 196.

Současné umělce do svých chrámů neláká pouze katolická církev, ale rovněž církev protestantská se připojila ke snahám o navázání kontaktu se současným uměním, jak to dokládají sklomalebné projekty v domovském kostele Ulricha Zwingliho v Curychu a dómu v Naumburku. Zajímavé přitom je, že u církevních zadavatelů nehrála při zadání projektu konfese umělců žádnou roli a brány sakrálního prostoru tak otevřeli jak katolíkovi Lüpertzovi, tak katolickému sympatizantovi Richterovi, nebo zapřísáhlým ateistům Polkemu, Rauchovi a Knoebelovi. Rovněž pro umělce nebylo rozhodujícím momentem pro přijetí církevních zakázek náboženské vyznání. Církevní charakter zakázky byl rozhodující pouze u Markuse Lüpertze, velmi zbožného umělce, který se ve své tvorbě od počátku věnuje křesťanské tematice. V případě Gerharda Richtera sehrál hlavní roli v akceptování církevní zakázky význam a jeho osobní vztah k místu, pro něž nové okno vytvořil. Richter je od roku 1983 trvale usazen v Kolíně, od roku 2007 se navíc řadí mezi čestné občany tohoto města. Dvě z jeho dětí, syn Moritz a dcera Ella, byly v dómu pokřtěny, přičemž nejstarší syn Moritz zpíval dlouhou dobu v dómském chóru. V roce 1987 Richter namaloval podle vlastnoručně pořízené momentky plátno *Dómské zákoutí (Domecke)*. Zcela odlišně reagoval Imi Knoebel. Na otázku, zda si svá okna dokáže představit na jiném místě a zda má k remešské katedrále zvláštní pouto, odpověděl, že ke katedrále žádný vztah nemá a že si svá okna dokáže představit kdekoli jinde.⁷³⁸ Pro Knoebela, Raucha či Polkeho byla možnost zvěčnit se v historicky a politicky velmi významných místech velkou výzvou vedoucí k přijetí těchto výjimečných zakázek.

Iniciativa vyšla ve všech případech vždy ze strany zadavatelů. V případě Gerharda Richtera prostřednictvím exkluzivního oslovení tehdejší dómskou stavitelkou Barbarou Schock-Werner v roce 2002, která rezignovala na standardní vypsání umělecké soutěže. Pro rozvíření pochyb o svém jednání u dómské kapituly pověřila paralelně ještě dva jiné, v církevních kruzích dobře známé malíře, rovněž neškolené skláře, aby vytvořili návrhy na zasklení jižního transeptu kolínského dómu. V roce 2004 obdržel Richter prestižní Uměleckou a kulturní cenu německých katolíků, nejvyšší církevní ocenění, čímž byla jeho pozice jako tvůrce nového okna v kolínském dómu posílena a v podstatě oficiálně posvěcena.⁷³⁹

⁷³⁸ Bloch (pozn. 135).

⁷³⁹ Toto ocenění dotované dvaceti pěti tisíci euro se udílí od roku 1990 každé dva až čtyři roky významným představitelům z oblasti literatury, filmu, divadla, hudby a výtvarného umění za významný umělecký a kulturní počin.

Obdobným způsobem přišla nabídka od církevních zadavatelů také v případě Neo Raucha v Naumburku a Markuse Lüpertze v dominikánském kostele sv. Ondřeje v Kolíně. Imiho Knoebela oslovilo ministerstvo kultury, pod jehož správu významné francouzské katedrály spadají, poté, co od projektu odstoupil Gerhard Richter. Hnacím motorem remešského projektu bylo symbolické upevnění vztahů mezi Francií a Německem, a proto byl kandidát na nová okna hledán mezi německými umělci. Imi Knoebel by tak patrně za normálních okolností tuto zakázku nikdy nezískal. Uměleckým kláním musel tak projít pouze Sigmar Polke v Curychu, kde zadavatelé vybírali ze širokého pole přihlášených umělců, v jejichž konkurenci Polkeho návrh jednomyslně vyhrál. Otázkou zůstává, zda by vůbec tyto realizace vznikly, kdyby byly předem vypsané jako otevřené soutěže. Je velmi nepravděpodobné, že by se Gerhard Richter z vlastní iniciativy do otevřené soutěže na nová okna do sakrálního prostoru přihlásil. Proto patrně zadavatelé vzali iniciativu do vlastních rukou a předem vyhlédnuté umělce oslovili sami, aniž by otevřenou soutěž vypisovali. Na druhé straně se absence konkurenčního prostředí může negativně odrazit v kvalitě uměleckého návrhu. Zadavatelé se tak sami připravují o možnost vybírat z různých řešení a porovnávat různé umělecké přístupy.

Za povšimnutí stojí rovněž skutečnost, že zadavatelé sice umělcům předložili pevné obsahové zadání, s výjimkou Imiho Knoebela, který měl ve svém řešení volnou ruku, od kterého ale byli ochotni zcela ustoupit. Gerhardu Richterovi se podařilo dómskou kapitolu od původně favorizovaných mučedníků 21. století přesvědčit k realizaci abstraktního řešení sestávajícího z barevných čtverců. Podobně si Richter počínal i při návrhu pro poutní kostel otce Pia v San Giovanni Rotondo v Itálii, kdy od požadované stigmatizace skončil u nepředmětných červených kosočtverců. Italští církevní zadavatelé – na rozdíl od německých – navzdory jménu Gerharda Richtera ze svého předem stanovaného ikonografického programu neslevili a jeho abstraktní řešení proto odmítli. Neo Rauch měl naopak v Naumburku obavy z vyhrazeného prostoru pro novou sklomalbu ve východním chóru kostela a formátu oken a zvolil si proto raději nevelká okna v kapli sv. Alžběty. Prominentní pozice umělců jim dovoluje měnit rámcové podmínky a požadavky zadavatelů. Vysledovat se dá také otevřenost zadavatelů v otázkách ikonografického programu okenní výzdoby a také maximální umělecká svoboda, kterou jsou ochotni umělcům poskytnout.

Gerhard Richter se sice nejprve snažil vyhovět přání dómské kapituly, avšak na okno s námětem moderních mučedníků záhy rezignoval, neboť mu malování svatých v

současné době přišlo jako určitý druh přetvářky.⁷⁴⁰ Po neúspěšných pokusech se mu do rukou dostala šablona jeho práce *4096 barev* z roku 1974, kterou použil jako předlohu pro svůj návrh. Ve svém řešení se tak obrátil do rezervoáru své dřívější umělecké produkce, místo aby vytvořil nové originální dílo určené speciálně pro kontext kolínského dómu. Barevnost svého okna určil na základě barevné palety dochované sklomalby v kostele. Okno v jižním transeptu tak harmonicky zapadá mezi zbylá okna v dómu a nepropůjčuje interiéru cizí barevnost. Nesnadný úkol představovalo pro umělce určení formátu čtverce za pomoci barevné fólie instalované přímo v okně v jižním transeptu kolínského dómu. Jeho záměrem bylo, aby pozorovatel dokázal jednotlivé čtverce i z velké distance mezi sebou rozlišit a uchýlil se proto k formátu 9,7 na 9,7 cm. Kritickým bodem jeho návrhu je rozmístění více než 10 000 různobarevných čtverců, které přenechal speciálnímu počítačovému programu fungujícímu na principu náhody. I když by se na první pohled mohlo zdát, že zde máme co dočinění s banálním dílem vytvořeným místo umělcem počítačovým programem, bylo Richterovým úkolem vymezení rámcových podmínek, v nichž bylo počítačovému programu dovoleno se pohybovat. Aby nové okno nepůsobilo zcela nahodilým a chaotickým dojmem, vnesl Richter prostřednictvím zrcadlení jednotlivých částí do kompozice řád a symetrii. Richter se ve volbě materiálu přiklonil k ručně foukanému antickému sklu, které se uplatnilo již ve stávající sklomalebné výzdobě v kostele. Místo tradiční sítě z olověných pásků zvolil v současnosti upřednostňovanou techniku silikonového gelu. Barevné čtverce jsou mezi sebou odděleny tenkou vrstvou silikonového gelu černé barvy a vykazují tak formální podobnost s musivním charakterem olověné sítě.

Ačkoli je okno v jižním transeptu kolínského dómu ryze abstraktní, reflektuje určitým způsobem, především optickou hrou barev při návštěvě dómu za slunného dne, principy středověké světelné metafyziky. První interpretace nového okna u zadavatelů lze hodnotit jako velmi obecné a spíše opatrné. Prelát Josef Sauerborn Richterovo okno označil za „*světelnou symfonii*“, dómská stavitelka Barbara Schock-Werner se nechala slyšet, že v tomto okně jsou sjednoceny všechny myšlenky, všechny obrazy, všichni svatí.⁷⁴¹ V použití geometrické formy pravoúhlého čtverce a jeho náhodného rozmístění v okně spatřuje historik umění Dietmar Elger protiklad hierarchického postavení církve: „*Ve svém antihierarchickém nahodilém uspořádání, bez zvýraznění středu a*

⁷⁴⁰ Der Maler und der Bischoff (pozn. 244).

⁷⁴¹ Text preláta Josefa Sauerborna (pozn. 277) a Barbara Schock-Werner (pozn. 66), s. 31.

podřazených okrajových zón, se barevné pole stává současným a demokratickým protimodelem k hierarchickým uspořádáním katolické církve.“⁷⁴²

Z vydařeného návrhu Neo Raucha zbylo po technickém provedení průměrné dílo, které nikterak nenadchne, ale ani neurazí, jemuž ale chybí napětí a vnitřní život a působí proto fádně a nudně. Jediným pozitivním momentem Rauchových oken je červený barevný tón vytvářející příjemnou atmosféru v nevelkém prostoru kaple. Rauch se v řešení pro Naumburk inspiroval figurálním stylem svých pláten, ale pouze po formální stránce. Charakteristický rys jeho tvorby, typická atmosféra latentního strachu a hrozby a zašifrované tajemné obsahy naopak v naumburských oknech chybí. Problematická jsou jeho okna také po technické stránce, neboť výjevy jsou do skel vyfrézovány namísto tradiční malby švarclotem. Za nedostatek lze označit také chybějící orámování výjevů, které tak působí jako nahodilé obrazové výseky. I přes nepřesvědčivou uměleckou kvalitu naumburských oken udělila stuttgartská nadace Bible a kultury (Stiftung Bibel und Kultur) Rauchovi v roce 2010 ocenění dotované deseti tisíci eur.

Markus Lüpertz se pomalu ale jistě z nezkušeného amatéra vypracoval v ostříleného specialistu, který se může poměřovat s předními profesionály v oboru sklomalby. Kromě okna v Lübecku má na svém kontě také soubor oken v kolínském kostele sv. Ondřeje, zasklení nemocniční kaple sv. Martina v Koblenci, v procesu realizace jsou rovněž jeho návrhy pro kostel sv. Anny a Kateřiny v Gützu a zatím ve fázi příprav jsou také okna pro kostel sv. Alžběty v Bamberku. Zatímco Gerhard Richter nechce být řazen k církevním umělcům a rovněž nechce být považován za specialistu na okna v sakrálním prostoru a odmítl proto návrh na zasklení chórových kaplí v remešské katedrále, objevil Lüpertz v pokročilém věku oblast, ve které se jako umělec může plně realizovat. Na otázku, co ho na tvorbě oken láká, odpověděl umělec: „*Vitraje jsem vždy obdivoval, je to stará láska. Navíc jsem velmi věřící člověk a mám proto blízký vztah k církvi.*“⁷⁴³

Po ikonografické stránce se jeho okna vztahují k významným uměleckým dílům nalézajícím se v kostele, relikviáři sedmi makabejských bratří v jižním závěru příčné lodi a sousoší Piety v severním závěru transeptu. Konfrontace s historií kostela a reakce na sarkofág uložený v kryptě s ostatky sv. Alberta se promítla rovněž v jeho řešení, konkrétně v oknech s devítibodovým učením Alberta Velikého. Lüpertz si jako hlavní inspirační zdroj vybral tzv. Albertovy desky, lokální fenomén lidového umění. Jeho

⁷⁴² Elger (pozn. 72), s. 391.

⁷⁴³ Rozhovor s Markusem Lüpertzem z 3. 7. 2014.

okna mají mít, jak sám uvádí, věčnou a trvalou hodnotu, nemají podléhat žádným dobovým rozmarům či módním výstřelkům, „*Neboť kostel není muzeum, které se přizpůsobuje dobovým trendům (...) kostel není žádná laboratoř, kde by se dalo experimentovat.*“⁷⁴⁴ Patrně z toho důvodu Lüpertz ve všech svých návrzích uplatnil ručně foukané sklo vyráběné na antický způsob v kombinaci s tradičním upevněním skleněných dílů do sítě z olověných profilů. Lüpertz ve svých návrzích s oblibou sází na osvědčený recept: antické ručně foukané sklo, jehož plocha je povrchově upravena leptáním či pískováním, a strukturované sklo v kombinaci s malbou švarclotem v expresivním, dramatickém figurálním stylu s deformací anatomických detailů, ornamentálním orámováním výjevů, které z jeho oken činí jeden z nejvydařenějších příspěvků k současné německé sklomalbě. Lüpertz se navíc jako jediný z umělců otevřeně přihlásil k tradici tohoto malířského oboru a ve svých návrzích se pokusil navázat na příklady vitrají od Marca Chagalla a Georga Meistermanna.⁷⁴⁵

Sigmar Polke měl oproti svým malířským kolegům určitou výhodu, neboť mohl ve svém návrhu zúročit nabyté zkušenosti během sklářského studia v Düsseldorfu. Polke se jako jediný z přihlášených umělců v soutěži na nová okna do katedrály v Curychu ve svém řešení podrobil konfrontaci s historií katedrály, jejími stavebními dějinami a v neposlední řadě také se stávající okenní výzdobou. Předlohy pro svá figurální okna čerpal z románských iluminovaných rukopisů korespondujících s dobou výstavby kostela. Liturgicky nejvýznamnější místo středověkého kostela, kaple Dvanácti přikázání s náhrobky patronů města a jejich hrobem, byla v době reformace kompletně vyklizena a náhrobky přeneseny do krypty. Ve středověku tvořila liturgický středobod kostela loď a důležitá byla rovněž osa obou portálů v severní (hlavní) a jižní lodi (vstup k hrobům mučedníků), místo pod emporou sloužilo jako kněžiště. Polke se ve svém řešení distancoval od původní liturgicko-architektonické orientace kostela a zdůraznil osu kostela vycházející z potmělého západu směrem k prosvětlenému východu a ukazující tak věřícím cestu z temnoty k Bohu.

Rovněž z pohledu románského stavitelství korespondují barevné polodrahokamy v achátových oknech v západní části s masivním zdivem a uzavírají úzké okenní výplně. Západní část kostela tak výběrem tohoto materiálu ještě více potměla. V souladu s proměnou světelné režie v prostorách katedrály a novým vyzněním jeho celkové

⁷⁴⁴ Markus Lüpertz, Ein Kirchenfenster ist wie ein Tor zum Himmel, in: Förderverein Romanische Kirchen Köln (ed.), *Einweihung der zwölf Kirchenfenster von Professor Markus Lüpertz*, Köln 2010.

⁷⁴⁵ Rossmann, Tor zum Himmel (pozn. 96).

atmosféry nechal umělec na apoštolská okna pod tribunou aplikovat speciální fólii redukující jejich zářivost. Na barevnost Kellnerových oken s apoštoly Petrem a Pavlem reagoval Polke uplatněním převážně červených a modrých kamenů v oknech bezprostředně sousedících s apoštolskými okny v západní frontě kostela. Fakticky tak tímto krokem rozzářil chórovou část a dal vyniknout Giacomettiho oknům s Narozením Krista, která v důsledku silných švarclotových vrstev působila velmi tmavě. Na okna v chóru navazují achátová okna po formální stránce: formátem nevelké acháty ztělesňují vyvážený pandán k Giacomettiho oknům složeným z malých skleněných políček. Achátová okna – stejně jako okna v chóru – navíc využívají tradiční techniku olověných pásků.

Polke v technickém provedení svých návrhů zůstal věrný svému osobitému a nekonvenčnímu přístupu a experimentoval proto s dostupnými technikami. Experiment, alfa a omega svého výtvarného odkazu, uplatnil podobně jako ve své první zakázce do veřejného prostoru, vstupní haly Říšského sněmu v Berlíně, kde se rovněž rozhodl zkoušet nové postupy. V konturách zobrazených motivů na figurálních oknech malovaných švarclotem použil charakteristický prvek své tvorby, rastr. Vedle souboru oken pro kostel sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem od Markuse Lüpertze patří Polkeho okna v Curychu vzhledem ke své inovativnosti již nyní k milníkům moderní sklomalby a svoji kvalitou a originalitou zastihují zbylá okna jeho malířských kolegů.

Ačkoli se okna Imiho Knoebela v chórových kaplích remešské katedrály setkala u výtvarné kritiky s problematickou recepcí, zanechává umělcův autonomní, osobitý a částečně arogantní příspěvek po prohlídce katedrály v návštěvníkovi pozitivní dojem. Podobně jako Richter uplatnil Knoebel ve svém řešení barevné papírové výstřižky, se kterými experimentoval už ve své dřívější tvorbě. Vyřezané barevné výstřižky ponechal na rozdíl od Gerharda Richtera v jejich nahodilé formě, a proto působí jako barevný chaos z pronikajících se zašpičatělých forem. Barvy jeho obrazců nereflktují dochovanou sklomalebnou výzdobu v kostele, ani nejsou nositeli symbolické funkce. V technickém provedení svého návrhu se Knoebel přiklonil k tradičnímu ručně foukanému sklu vytvořenému na antický způsob, které ale až na výjimku částečné povrchové úpravy pískováním ponechal v jeho přirozeném stavu a dal tak vyniknout zářivým barvám, jejichž intenzitu neutlumil ani vrstvami švarclotových kontur. Ačkoli je jeho návrh ryze abstraktní, nelze se ubránit dojmu, že tyto nahodilé ostré formy reflektují pohnutou a smutnou historii katedrály během první světové války,

symbolizovanou střepy zbylými z původních oknech v kaplích, která byla pod přívalem granátů nenávratně zničena.

7. Seznam použité literatura

Prameny

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona, český ekumenický překlad, Praha 2002

Reklamní materiál *Vorwek Dialog. Teppichboden von Künstlern und Architekten*, 1987, Archiv Gerharda Richtera v Drážďanech

Dopis Renza Piana z 30. května 1997 adresovaný Gerhardu Richterovi, Archiv Gerharda Richtera v Drážďanech

Dopis Maria Codognata z 7. dubna 1998 adresovaný Gerhardu Richterovi, Archiv Gerharda Richtera v Drážďanech

Dopis Gerharda Richtera z 17. března 1998 adresovaný Mariu Codognatovi, Archiv Gerharda Richtera v Drážďanech

Dopis Georgese Poulla z 16. března 2004 adresovaný Gerhardu Richterovi, Archiv Gerharda Richtera v Drážďanech

Dopis Gerharda Richtera z 30. listopadu 2005 adresovaný Georgesovi Poullovi, Archiv Gerharda Richtera v Kolíně nad Rýnem

Text kázání preláta dómské kapituly Josefa Sauerborna, Archiv Gerharda Richtera v Drážďanech

Mike Karstens - Klaus Hagemeister - Marc Guddorp, *Gerhard Richter. Südquerhausfenster*, 2007 (nepublikovaná monografie, přístupná v Archivu Gerharda Richtera v Drážďanech)

Corinna Belz, *Gerhard Richter. Das Kölner Domfenster*, Gerhard Richter Archiv Dresden / zero one film, Berlin 2008 (DVD s anglickými a francouzskými titulky)

Corinna Belz, *Gerhard Richter. Painting*, zero one film, Berlin 2011 (DVD s anglickými a francouzskými titulky)

Záznam pořadu 10 vor 11 z 18. 3. 2013, Archiv Gerharda Richtera, Drážďany

Literatura

Götz Adriani - Andreas Kaernbach - Karin Stempel (edd.), *Kunst im Reichstagsgebäude*, Köln 2002

Josef Albers, *Interaction of Color*, New Haven - London 1963

Susanne Altmann, Das Saatkorn ist aufgegangen, *art. Das Kunstmagazin*, 1/2008, s. 107

Anonym, St. Andreas bekommt alten Fenster wieder, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 8. 11. 1951, s. 9

Henryk Anzulewicz (ed.), *Ingrid Craemer-Ruegenberg. Albertus Magnus*, Leipzig 2005

Uta Baier, Die Heilige Elisabeth mit Hemdbluse, *Berliner Morgenpost*, 14. 12. 2007, s. 23

Uta Baier, Dem Höchsten zu Ehren, *Die Welt*, 14. 12. 2007, s. 27

Michael Baum - Joachim Beickler - Andreas Brandt et al., *Markus Lüpertz. Hommage à Mozart*, Wien 2005

Jürgen Becker - Claus von der Osten (edd.), *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000* (Catalogue Raisonné), Ostfildern-Ruit 2000

Rüdiger Becksmann, Bilderfenster für Pilger. Zur Rekonstruktion der Zweitverglasung der Chorkapellen des Kölner Domes unter Erzbischof Walram von Jülich (1322-1349), in: *Kölner Domblatt* 67, 2002, s. 137-194

Günther Binding, *Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau*, Stuttgart 2003

Johanna di Blasi, 72 Farben statt moderner Märtyrer, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 29. 7. 2006, s. 28

Luca di Blasi - Johanna di Blasi, Da ist alles drin, *Die ZEIT*, 23. 8. 2007, s. 46

Werner Bloch, Und es ward Licht, *Die Welt*, 2. 7. 2011, s. 25

Peter M. Bode, Markus der Maler, art. *Das Kunstmagazin*, 12/1985, s. 20-36 a s. 132-133

Gottfried Boehm - Jacqueline Burckhardt - Bice Curiger et al., *Sigmar Polke. Fenster - Windows. Grossmünster Zürich*, Zürich - New York 2010

Anne-Marie Bonnet, Art Sacré. Die „Moderne“ in Frankreich und die religiöse Glaskunst bzw. Kirche und Moderne in Frankreich (1930-1960), in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, Köln 2012, s. 29-39

Jörk Böhnk, Kunstwerke für die Ewigkeit, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21. 6. 2010, s. 25

Horst Bredekamp, Die Wiederkehr des Lichts, *Süddeutsche Zeitung*, 29. 6. 2011, s. 9

Holger Brülls, Wozu „Künstlerfenster“? Über das prekäre Verhältnis von Malerei und Glasmalerei in der Gegenwart, *das münster*, 3/2007, s. 186-200

Holger Brülls, Schnellschuss ins Glas. Kritische Notiz zur Glasmalerei der „Neuen Lepiziger Schule“, *das münster*, 2/2012, s. 105-111

Holger Brülls, In Farbgewittern. Imi Knoebels neue Fenster im Chorumgang der Kathedrale zu Reims, *das münster*, 1/2012, s. 42-49, cit. s. 46 a 42

Holger Brülls, *Glanzlichter. Gegenwartskunst Glasmalerei*, Petersberg 2014

Benjamin Buchloh, The best of 2007. Gerhard Richter. Cologne Cathedral, *Artforum*, 2007, No. 12, s. 306-309, 376

Benjamin H. D. Buchloh, Das Diagramm und das Farbfeld Gerhard Richters 4900 Farben, in: Dietmar Elger (ed.), *Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben*, Ostfildern 2009, s. 11-25

Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen (ed.): *Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin*, Tübingen - Berlin 2002

Hubertus Butin - Stephan Gronert (edd.), *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004* (Catalogue Raisonné), Ostfildern-Ruit 2004

Hubertus Butin, Anmerkungen zu Gerhard Richters Kölner Domfenster, in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, Köln 2012, s. 67-75

Claudia Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin 2011

Walter Cahn, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982

Walter Cahn, *The Twelfth Century. Romanesque Manuscripts II*, London 1996

Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland IV, Bd. 1, Berlin 1974

Sebastian Cüppers (ed.), *Kölner Theologen. Von Rupert von Deutz bis Wilhelm Nyssen*, Köln 2004

Stephan Dahmen, *Die Bayernfenster des Kölner Domes 1844-48*, Köln 2009

Georg Dehio. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (přepřac. vydání), Sachsen-Anhalt II, Regierungsbezirke Dessau und Halle, München - Berlin 1999

Georg Dehio. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (přepřac. vydání), Nordrhein-Westfalen I, München - Berlin 2005

Patrick Demouy (ed.), *Reims. Die Kathedrale*, Regensburg 2001

Der kleine Pauli II, München 1979

Wilhelm Derix (ed.), *Lüpertz. Richter. Schreier. Große Glasmalereiprojekte in 2007 in Köln und Mainz*, Tanusstein-Wehen 2008

Ute Diehl, Vatikan, *art. Das Kunstmagazin*, 6/2013, s. 54

Martin Dostál, Richter magnetizuje Berlín, *Lidové noviny*, 16. 2. 2012, s. 11

dpa, Meisner kann hoffen: Fenster hält nicht ewig, *Aachener Nachrichten*, 18. 12. 2007

dpa, Gerhard Richter: Keine weiteren Kirchenfenster, *Westdeutsche Zeitung*, 21. 1. 2008, s. 19

Rudolf Ďuda - Luboš Rejl, *Svět vzácných kamenů*, Praha 2002

Dietmar Elger (ed.), *Gerhard Richter. Firenze*, Ostfildern-Ruit 2001

Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002

Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2008

Dietmar Elger - Hans Ulrich Obrist (edd.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008

Dietmar Elger (ed.), *Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben*, Ostfildern-Ruit 2009

Encyklopedie antiky, Praha 1973

Mathias T. Engels, *Wilhelm Teuwen*, Recklinghausen 1970

Marta Filipová, Prehistorie vizuálních studií, *Ateliér*, 2007, č. 7, s. 2

Uwe Fleckner, Die Demokratie der ästhetischen Erfahrung. Gerhard Richters Wandbild Schwarz Rot Gold im Berliner Reichstagsgebäude, in: Inge Stephan and Alexandra Tacke (edd.), *NachBilder der Wende*, Cologne - Weimar - Vienna 2008, s. 283-300

Gabriele Foberg (ed.), *Künstler in ihrem Atelier. Eine Fotodokumentation*, München 1970

Förderverein Romanische Kirchen Köln (ed.), *Die Fenster im Machabäerchor und im Marienchor von St. Andreas, Köln von Markus Lüpertz*, Köln 2010

Förderverein Romanische Kirchen Köln (ed.), *Einweihung der zwölf Kirchenfenster von Professor Markus Lüpertz*, Köln 2010

Hartmut Freytag (ed.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Talinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*, Köln - Weimar - Wien 1993

Hartmut Freytag - Hildegard Vogeler, Zum Alten und Neuen Lübecker Totentanz in St. Marien, in: Georg Peithner-Lichtenfels (ed.), *Zens. Der neue Lübecker Totentanz*, Wien 1993, s. 4-15

Helmut Friedel, *Gerhard Richter. Rot-Gelb-Blau. Die Gemälde für BMW*, München 2007

Gerda Friess, *Edelsteine im Mittelalter*, Hildesheim 1980

Eva Frodl-Kraft, *Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien - München 1970

Eva Frodl-Kraft, Zu den Kirchenschaubildern in den Hochfenstern von Reims. Abbildung und Abstraktion, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXV, 1972, s. 53-86

John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 2009

David Galloway, Quick-Change Master, *ARTnews*, 3/2002, s. 104-107

Ulrich Gerster, *The Windows of the Grossmünster Zürich. Augusto Giacometti - Sigmar Polke*, Bern 2012

Peter Gidal, Endlose Endlichkeit, Teil II, in: Dietmar Elger (ed.), *Gerhard Richter. Texte zu 4900 Farben*, Ostfildern 2009, s. 27-44

Tomáš Glanc, Sigmar Polke, *Art+Antiques*, 6/2009, s. 64-66

Siegfried Gohr, Mönch oder Dandy - das doppelte Gesicht des Markus Lüpertz, *Kunst und Kirche*, 3/1989, s. 135-137

Siegfried Gohr (ed.), *Markus Lüpertz. Deutsche Motive*, Ostfildern 1993

Siegfried Gohr, Markus Lüpertz in St. Andreas Köln, in: *Colonia Romanica* XXVII. *Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, Köln 2012, s. 17-28

Irena Goldscheider, Gerhard Richter, *Ateliér*, 2012, č. 1, s. 8

Sven Gösmann, Lüpertz-Kirchenfenster für Köln, *Rheinische Post*, 21. 6. 2010, s. C6

Louis Grodecki, *Romanische Glasmalerei*, Stuttgart 1977

Jean-Marie Guerlin, *Die Buntglasfenster von Marc Chagall*, Paris 2005.

Daniel Gutscher, *Das Grossmünster in Zürich*, Bern 1983

Werner Haftmann (ed.), *Kazimir Malewitsch. Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962

Richard Hammann-Mac Lean - Ise Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, Band I, Stuttgart 1993

Arthur Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strassburg 1897

Rainer Haubrich, Kardinal Meisner beschädigt sein eigenes Projekt: Das meisterhafte Museum für die Kunstsammlung des Erzbistums in Köln, *Die Welt*, 17. 9. 2007, s. 25

Martin Hentschel, Zur Genealogie und Deutung der Fenster von Sigmar Polke im Grossmünster Zürich, in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, Köln 2012, s. 83-92

Günter Herzog, Ganz am Anfang, *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, 2004, č. 7, s. 9-23

Luba Hédlová, Lidická sbírka nově, *Art+Antiques*, 3/2012, s. 34-37

Werner Hofmann, Im Tumult der Episoden, *art. Das Kunstmagazin*, 11/2006, s. 20-24

Jürgen Hohmeyer, Strich am Bau, *Der Spiegel*, 9. 6. 1980, s. 202-203

Jürgen Hohmeyer, Polke exklusiv. Atelierbesuch beim erfolgreichsten Maler der Gegenwart, *art. Das Kunstmagazin*, 9/2003, s. 22-43

Klaus Honnef, Mystik und Moderne, *Die Welt*, 25. 8. 2007, s. 23

Klaus Hurtz (ed.), *Markus Lüpertz. Totentanz*, Mönchengladbach 2006

Peter Chametzky: Beyond Beuys: Gerhard Richter's Choice, in: *Objects as History in Twentieth-Century German Art. Beckman to Beuys*, Berkeley - Los Angeles - London 2010, s. 197-253

Georg Imdahl, Der Zweifel und die Schönheit, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 9. 2. 2007, s. 3

Georg Imdahl, Die göttlichen Farbpixel, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 25./ 26. 8. 2007, s. 3

Georg Imdahl, Spalten statt versöhnen, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15. 9. 2007, s. 28

Georg Imdahl, „Meisner irrt sich ein bisschen“, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1. 9. 2007, s. 27

Georg Imdahl, Kultur ist auch an die Sprache gekoppelt, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 20. 9. 2007, s. 28

Georg Imdahl, Sündenbock und Sonnenwagen, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 24./ 25./ 26. 12. 2009, s. 30

Aniella Jaffé (ed.), *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, Zürich - Düsseldorf 2001

Hans Jantzen, *Kunst der Gotik*, Berlin 1987

Manuel Jennen, Domfenster: Der Zufall aus Münster half, *Münstersche Zeitung*, 25. 8. 2007, s. 4

Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, Paderborn 2006

Mike Karstens - Klaus Hagemeyer - Marc Guddorp, *Gerhard Richter. Südquerhausfenster, 2007* (nepublikovaná monografie, přístupná v Archivu Gerharda Richtera v Drážďanech)

Birgit Kastner, Wiederentdeckt: Karl Band - Architekt des (Wieder)Aufbaus und der liturgischen Erneuerung, *das münster* (zvláštní vydání věnované kolínskému arcibiskupství), 2013, s. 331-337

Michael Kessler, Reise nach Reims, in: Michael Kessler (ed.), *Heilige Kunst*, Jahrgang 37, Ostfildern 2013, s. 44-62

ksta, Corpus Vitrearum: Meisners Kritik nicht stichhaltig, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1. 9. 2007, s. 27

Angelika Kindermann, Ein bisschen überwältigt, *art. Das Kunstmagazin*, 1/2008, s. 106

Petra Kipphoff, Zufall und Erleuchtung, *Neue Zürcher Zeitung*, 13. 9. 2007, s. 25

Stefanie Knöll, Originalen nach Originalen. Zur Wiederholung spätmittelalterlicher Totentänze in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, *das münster*, 3/2013, s. 173-182

Hans Koepf, *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart 1974

Stefan Koldehoff, Das Quadrat ist ihm heilig, *Süddeutsche Zeitung*, 29./ 30. 7. 2006, s. 13

Stephan Koldehoff, Siebzig verschiedene Farben können nicht irren, *Süddeutsche Zeitung*, 23. 8. 2007, s. 13

Denisa Kollmannová, Neo Rauch. Dobře prodaná ostalgie, *Art&Antiques*, 5/2007, s. 16

Günter Kowa, Glasmalerei ist nicht von gestern, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 6. 2012, s. 37

Günter Kowa, Prächtiger gekleidet als Salomon, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 6. 2013, s. 28

Günter Kowa, Im Bann strahlenden Farblichts, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. 7. 2014, s. 15

Harald Kunde, Die Glasfenster der Elisabeth-Kapelle zu Naumburg und ihr Stellenwert im Werk Neo Rauch, in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 77-82

Peter Kurmann, Köln und Reims im 13. Jahrhundert, in: *Kölner Domblatt 72*, 2007, s. 97-114

Käthi La Roche, Man sieht nur mit Ohren gut - aber mit den Augen hört man manchmal besser. Überlegungen und Erfahrungen aus dem Zürcher Grossmünster, *Kunst und Kirche*, 1/2007, s. 31-40

Käthi La Roche, *Kunstwerk Grossmünster*, Zürich 2009

Vojtěch Lahoda, Monet - Warhol. Mistrovská díla z Albertina Museum a Batlinerovy sbírky, *Ateliér*, 2010, č. 24, s. 16

Lexikon der christlichen Ikonographie I-VIII, Freiburg in Breisgau 1968-1976

Lexikon der Kunst I-VII, München 1996

Lexikon der Psychologie I, Freiburg in Breisgau 1987

Lexikon für Theologie und Kirche VII, Freiburg im Breisgau 1962

Lexikon malířství a grafiky, Praha 2006

Christina Lissmann, Ihr seid so krank. Blei, Arsen, Schwefel: Viele Künstler hantieren täglich mit Giften - und verdrängen die Gefahr. Mit fatalen Folgen, *Monopol*, 8/2010, s. 49-55

Markus Lüpertz, *Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel*, Köln 1989

Niklas Maak, Vom Malen zum Mars: Gerhard Richters Bilder für BMW, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 11. 2007, s. 40

Gerhard Mack, Mit den Waffen des Malers, *art. Das Kunstmagazin*, 1/2001, s. 12-23

Christoph Machat, *Der Wiederaufbau der Kölner Kirchen*, Köln 1987

Joseph Marioni, Nur ein weltliches Fest. Künstler schreiben über das Kölner Domfenster von Gerhard Richter, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 29. 12. 2007, s. 31

Joseph Marioni, Verglasung des Lichtes, Ein Vorschlag für die Kirche, *das münster* (zvláštní vydání věnované kolínskému arcibiskupství), 2013, s. 375-377

Helga Meister, Die neuen Farbglasfenster in der Kathedrale von Reims, *KUNSTFORUM International*, Band 213, Januar-Februar 2012, s. 368-371

Ingo Meller, Das Fenster im Querhaus lässt einen Moment der Überzeitlichkeit spüren. Künstler äußern sich über das Kölner Domfenster von Gerhard Richter, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 20. 12. 2007, s. 31

Friedhelm Mennekes, Lichtblicke in Köln. Gerhard Richters Domfenster und das Kunstmuseum Kolumba, *Stimmen der Zeit*, Januar 2008, s. 48-64

Friedhelm Mennekes: Der Dom verträgt den Fremdkörper, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 29. 1. 2008, s. 21

Meyers Großes Taschenlexikon I-XXVII, Mannheim 1990

Joan Miró, *Je travaille comme un jardinier*, Paris 1964

Herbert Molderings, *Marcel Duchamp*, Frankfurt am Main 1983

Niklas Möring, Kriegsschutzmaßnahmen am Kölner Dom im Zweiten Weltkrieg, in: *Kölner Domblatt* 74, 2009, s. 145-193

Frank Nicolaus, Im Museum bekam ihre Sammlung ein Gesicht, *art. Das Kunstmagazin*, 8/1998, s. 52-57

Genoveva Nitz, *Albertus Magnus in der Volkskunst. Die Alberti-Tafeln*, München - Zürich 1980

Sven Oxsenreither, *Kunst und Kirche am Ende der klassischen Moderne: Eine kunsthistorische Untersuchung am Beispiel der art sacré in Frankreich*, Frankfurt am Main 2004

Jean-Paul Ollivier (ed.), *Imi Knoebel, Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims*, Bielefeld - Leipzig - Berlin 2011

Marcel Oswald, Schöpfung und Erlösung, *Kölner Stadt-Anzeiger* (příloha Sonderveröffentlichung 25 Jahre Förderverein Romanische Kirchen. Eine Bürgerinitiative feiert Geburtstag), 14. 11. 2006, s. 7

Martin Papenbrock, Das „Nordfenster“ des Kölner Domes. Kritische Beobachtungen zur Ikonographie und Geschichte nach 1945, in: *Kölner Domblatt* 57, 1992, s. 197-216

Michel Pastoureau, *The Devil's Cloth. A History of Stripes*, New York 2003

Nina Pauer, Ohne Rücksicht auf Chagall, *Die ZEIT*, 30. 6. 2011, s. 56

Jean-Michel Phéline, Projets de Lüperz (sic), Cathédrale de Nevers, 1991-1993, in: Anne-Marie Charbonneaux - Norbert Hillaire (edd.), *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris 2000, s. 140-143

Der Physiologus (v překladu Otto Seela), Zürich - München 1976

Renzo Piano, *Mein Architektur-Logbuch*, Ostfildern-Ruit 1997

Claudia Pohl, Gerhard Richters Fenster im Kölner Dom, in: Regine Heß - Martin Papenbrock - Norbert Schneider (edd.), *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica Gesellschaft*, Band 14, 2012, s. 43-54

Tomáš Pospiszyl, Privátní náhled na Gerharda Richtera, *Lidové noviny*, 3. 2. 2012, s. 8

Sebastian Preuss, Bilder für den Reichstag, *Berliner Zeitung*, 19. 4. 1999, s. 12

Johannes Rauchenberger, Was Auftraggeber wollen können sollen, *Kunst und Kirche*, 1/2008, s. 51-54

Hanno Rauterberg, Glühende Schaufenster, *Die ZEIT*, 19. 12. 2007, s. 59

Jean-Michel Ribettes, De la Théologie de la Lumière, in: Anne-Marie Charbonneaux - Norbert Hillaire (edd.), *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris 2000, s. 94-117

Gerhard Richter, *Sindbad*, Köln 2010

Gerhard Richter, *Patterns*, London - Köln 2012

Peter Richter, Werke der Warmherzigkeit, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 12. 2007, s. 31

Cesare Ripa, *Iconologia o vero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità et di propria invention*, Roma 1603

Cesare Ripa, *Iconologia o vero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità et di propria invention* (reprografický dotisk s úvodním slovem od Erny Mandowsky), Hildesheim - New York 1970

Herbert Rode, *Der Kölner Dom. Glasmalereien in Deutschlands größter Kathedrale*, Augsburg 1968

Andreas Rossmann, Dom-Farben: Richters Entwurf für Köln, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. 7. 2006, s. 38

Andreas Rossmann, Richters Lichter, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 26. 8. 2007, s. 22

Andreas Rossmann, Bildlos geistig, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 8. 2007, s. 35

Andreas Rossmann, Es leuchtet doch, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31. 8. 2007, s. 33

Andreas Rossmann, Tor zum Himmel: Markus Lüpertz' Fenster für Köln, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. 4. 2008, s. 36

Ingeborg Ruthe, Ungläubiger Sympathisant, *Berliner Zeitung*, 22. 12. 2006, s. 26

Ingeborg Ruthe, Alle Farben dieser Welt, *Berliner Zeitung*, 25. 8. 2007, s. 8

Liselotte Sauer-Kaulbach, Lüpertz zeigt den heiligen Martin in Serie, *Rhein-Zeitung*, 8. 9. 2008, s. 13

Damien Sausset, Die neuen Glasfenster der Kathedrale, *Connaissance des Arts*, Paris 2011, s. 20-37

František Schäfer, Retrospektiva Gerharda Richtera, *Ateliér*, 2005, č. 9, s.

Peter Schjeldahl, Many-colored Glass, *The New Yorker*, 12. 5. 2008, s. 124-126

Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst I-V*, Gütersloh 1968-1991

Gerhard Schmidt, Bemerkung zur Königsgalerie der Kathedrale von Reims, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXV*, 1972, s. 96-106

Uwe M. Schneede, *Max Ernst*, Stuttgart 1972

Barbara Schock-Werner, 44. Dombaubericht von Oktober 2002 bis September 2003, in: *Kölner Domblatt 67*, 2002, s. 7-56

Barbara Schock-Werner, Willy Weyres und der Kölner Dom, in: *Kölner Domblatt 69*, 2004, s. 265-288

Barbara Schock-Werner, Das Südquehausfenster des Kölner Domes. Zur Genese eines Entwurfs, in: *Kölner Domblatt 72*, 2007, s. 349-378

Carla Schulz-Hoffmann, Was verbindet den Tetschener Altar, die Brooklyn Crucifixion und das Südquerhausfenster des Kölner Doms? in: Günther Schauerte - Moritz Wullen (edd.), *Denken in Bildern. 31 Positionen zu Kunst, Museum und Wissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2008, s. 194-203

Bettina Schürkamp, Ambivalenz zwischen Figuration und Abstraktion. Der Fensterzyklus von Markus Lüpertz in St. Andreas in Köln, *Kunst und Kirche*, 3/2010, s. 61-62

Noemi Smolik, V čem spočívá úspěch Neo Raucha?, *Ateliér*, 2007, č. 13, s. 1

Jan Skřivánek, Není to vlastně všechno takový žert?, *Lidové noviny*, 14. 5. 2002

Jan Skřivánek, Gerhard Richter, Nejvlivnější malíř na světě, *Euro*, březen 2005, č. 8, s. 17

Jan Skřivánek, Strýček a tetička, *Euro*, červenec 2006, č. 27, s. 64

Jan Skřivánek, Zrníci obrazovka v katedrále, *Art&Antiques*, 7/2007, s. 50

Jan Skřivánek, Gerhard Richter, *Art+Antiques*, 4/2009, s. 67

Werner Spies, Der Kardinal züchtigt den Maler. Bannstrahl gegen Gerhard Richters Domfenster, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. 9. 2007, s. 35

Werner Spies, Ein Ozean aus Glas. Gerhard Richter-Fenster für den Kölner Dom, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. 8. 2007, s. Z1/Z2

Werner Spies, Das Vulkanische ist eine ständige Signatur, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 4. 2010, s. 31

Werner Spies, Splitter im Auge der anderen, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 10.7.2011, s. 26

Emmanuel Stein, Die Martyrien der Machabäer, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 30./31. 8. 2008, s. 25

Stiftung Evangelisches Stift Sankt Martin Koblenz (ed.), *Markus Lüpertz: Sankt Martin*, Koblenz 2011

Philipp Stoellger, Ikonische Energie. Das Bild als Medium des Begehrens?, *Kunst und Kirche*, 1/2008, s. 24-27

Robert Storr, *Gerhard Richter. Die Cage-Bilder*, Köln 2009

Jörg Stratmann, Uta hat Konkurrenz bekommen, *General-Anzeiger Bonn*, 23. 2. 2008, s. 20

Werner Strodthoff, Ein Licht vom Himmel, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 10./ 11. 12. 1954, s. 37

Beat Stutzer - Lutz Windhöfel, *Augusto Giacometti. Leben und Werk*, Chur 1991

Johannes Stückelberger, Polkes Glasfenster im Grossmünster Zürich, *Kunst und Kirche*, 1/2010, s. 68-69

Michael Stürmer, Wie sieht ein katholisches Fenster aus?, *Die Welt*, 1. 9. 2007, s. 29

Silvie Šeborová, Od uvědomění si identity k její ztrátě, *Art+Antiques*, 7+8/2011, s. 94-95

Stefan Tolksdorf, Edelsteine für Zwinglis Kirche, *Die Welt*, 17. 10. 2009, s. 36

Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998

Wolfgang Ullrich, Religion gegen Künstlerreligion. Zum Kölner Domfensterstreit, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 2, 62. Jahrgang, Februar 2008, s. 93-102

Egbert Verbeek, Märtyrer fallen gelassen, *Süddeutsche Zeitung*, 12. 8. 2006, s. 37

Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.), *Die Elisabethkapelle im Naumburger Dom. Mit den von Neo Rauch gestalteten Glasfenstern*, Petersberg 2008

Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.) *Glasmalerei im Naumburger Dom von Hohem Mittelalter bis in die Gegenwart*, Petersberg 2009

Petr Volf, Gerhard Richter, *Reflex*, 16. 2. 2012, č. 7, s. 66-68

Patrick Waldberg, *Der Surrealismus*, Köln 1972

Alfred Welti, Wie ein Asket das Zaubern lernte, art. *Das Kunstmagazin*, 6/1984, s. 52-59

Olga Wewerka, Zpátky do budoucnosti, *Ateliér*, 2007, č. 16-17, s. 6

Myriam Wierschowski, Notizen zu zwei außergewöhnlichen Gesamtkunstwerken: Die Propheten und Apostelfenster Georg Meistermanns im Dekagon von St. Gereon in Köln und die Fensterentwürfe Johannes Schreiters für Heiliggeist-Kirche in Heildelberg, in: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 41-54

Ulrich Wilmes (ed.), *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Presseberichte*, Frankfurt am Main - Köln 1989

Jean-Michel Wilmotte, L' artiste en osmose...avec la lumière, in: Anne-Marie - Norbert Hillaire (edd.), *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris 2000, s. 132-139

Arnold Wolff, Die Wiedererfindung des Fassadenplanes F und seine Ausstellung in Kölner Dom, in: *Kölner Domblatt* 72, 2007, s. 275-304

Arnold Wolff, Der Kölner Domkran, in: *Kölner Domblatt* 75, 2010, s. 67-84

Ursula Wöll, Wer hat Angst vor der Farbe Grün, *Die Tageszeitung*, 15. 7. 2011, s. 10

Uli Wunderich, „Am Anfang war mitnichten das Wort“. Zur Geschichte der Totentänze, die bis heute vielfach ohne Text auskommen, *das münster*, 3/2013, s. 163-172

Výstavní katalogy (řazeny chronologicky)

Hommage à Lidice (kat. výst.), Galerie René Block, Berlin 1967

Západoněmecká a západoberlínská avantgarda Lidicům (kat. výst.), Špálova Galerie v Praze 1968

Thorsten Albrecht - Rainer Atzbach, *Elisabeth von Thüringen. Leben und Wirkung in Kunst und Kulturgeschichte*, Petersberg 2006, *Sankt Elisabeth. Fürstin. Dienerin. Heilige* (kat. výst.), Philipps-Universität, Marburg 1981

Egbert Verbeek. Stilleben. Bildnisse. Altarbilder. Landschaften. Flucht- und Grenzbilder (kat. výst.), Leopold Hoesch Museum, Düren 1983

Sigmar Polke (kat. výst.), Kunsthaus Zürich 1984

Sigmar Polke. Athanor. Il Padiglioni (kat. výst.), XLIII Biennale di Venezia 1986

L'art contemporain du vitrail en Allemagne (kat. výst.), Centre international du vitrail, Chartres 1985

Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen (kat. výst.), Centrum voor kunst en cultuur, Gent 1985

Sigmar Polke. Athanor. Il Padiglioni (kat. výst.), XLIII Biennale di Venezia 1986

Bodenreform. Teppichboden von Künstlern und Architekten (kat. výst.), Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main 1989

Zufall als Prinzip (kat. výst.), Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1992

Männer ohne Frauen - Parsifal (kat. výst.), Galerie Michael Werner, Köln 1993

Dantes Inferno. Bilder von Manfred Hürlimann (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1994

Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996 (kat. výst.), Haus der Kunst, München 1996

Sigmar Polke, Musik ungeklärter Herkunft (kat. výst.), Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1997

Pro Lidice. 52 umělců z Německa (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1997

Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei (kat. výst.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997

Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248-1349) (kat. výst.), Museum Schnütgen, Köln 1998

Gerhard Richter. Übersicht (kat. výst.), Institut für Auslandsbeziehungen
Stuttgart 2000

Gerhard Richter. Malerei (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 2002

Imi Knoebel. Pure Freude (kat. výst.), Kestner Gesellschaft, Hannover 2002

Markus Lüpertz. Die Ausburger Aphrodite (kat. výst.), Michael Werner, Köln
2003

Sigmar Polke. Werke und Tage (kat. výst.), Kunsthaus Zürich 2005

Neo Rauch. Neue Rollen (kat. výst.), Kunstmuseum Wolfsburg 2006

Color as field. American painting, 1950-1975 (kat. výst.), Denver Art Museum
2007

*Sigmar Polke. Wunder von Siegen. Die Linsenbilder/ Miracle of Siegen. The Lens
Paintings* (kat. výst.), Museum für Gegenwartskunst Siegen 2007

Gerhard Richter - Zufall. 4900 Farben und Entwürfe zum Kölner Domfenster
(kat. výst), Museum Ludwig, Köln 2007

Gerhard Richter 4900 Colours (kat. výst.), Serpentine Gallery, London 2008

Gerhard Richter. Übermalten Fotografien (kat. výst.), Museum Morsbroich,
Leverkusen 2008

Gerhard Richter. Abstrakte Bilder (kat. výst.), Museum Ludwig Köln 2008

Color chart: Reinventing Color, 1950 to Today (kat. výst.), Museum of Modern
Art, New York 2008

Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009 (kat. výst.), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2009

Sigmar Polke. Lens Paintings (kat. výst.), The Arts Club of Chicago 2009

Sigmar Polke. Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre (kat. výst.), Hamburger Kunsthalle 2009

Markus Lüpertz, Mythos und Metamorphose / Myth and Metamorphosis (kat. výst.), Ostdeutsche Galerie Regensburg 2010

Monet - Warhol. Mistrovská díla z Albertina Museum a Batlinerovy sbírky (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2010

Neo Rauch. Begleiter (kat. výst.), Museum der bildenden Künste, Leipzig 2010

Markus Lüpertz. Metamorphosen der Weltgeschichte (kat. výst.), Albertina, Wien 2010

Couleurs & lumière. Chagall, Sima, Knoebel, Soulages...des ateliers d'art sacré au vitrail d'artiste (kat. výst.), Musée des Beaux-arts de Reims 2011

Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht (kat. výst.), Badisches Landesmuseum Karlsruhe 2011

Já, bezesporu (kat. výst.), Galerie Rudolfinum v Praze 2011

Gerhard Richter. Panorama (kat. výst.), Tate Modern, London 2011

Gerhard Richter. Painting 2010-2011 (kat. výst.), Gallery Marian Goodman, Paris 2011

Give us today...When art goes to church (kat. výst.), Køs Museum of Art in Public Spaces, Køge 2012

L'art contemporain du vitrail en Allemagne / Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland (kat. výst.), Centre international du vitrail, Chartres 2012

Gerhard Richter. Beirut (kat. výst.), Beirut Art Center 2012

Gerhard Richter. Strip Paintings (kat. výst.), Marian Goodman Gallery, New York 2012

Gerhard Richter. Streifen & Glas (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister 2012

Isa Genzken. Retrospective (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 2013

Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter (kat. výst.), Sprengel Museum Hannover 2013

Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims. Vitraux pour la cathédrale de Reims (kat. výst.), Kunstsammlungen Chemnitz 2013

Alibis: Sigmar Polke 1963-2010 (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 2014

polke / richter. richter / polke (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gerhard Richter Archiv 2014

Internetové odkazy

<http://www.farnoststrasnice.cz/doky/e-knihovna/jan-pavel-ii-umelcum.pdf>

http://de.radiovaticana.va/storico/2009/11/21/dokument:_ansprache_des_papstes_an_die_kuenstler/ed-336228

<http://reflex.cz/Clanek37133.html>, vyhledáno 6. 9. 2009

http://literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=2583

<http://www.advojka.cz/archiv/2007/30/vyprahle-uzemi-nikoho>

<http://www.advojka.cz/archiv/2008/48/abstrakce-mimo-kontrolu>

http://zpravy.idnes.cz/gerhard-richter-picasso-soucasnosti-bilancuje-ve-vidni-piv-kavarna.asp?c=A090316_134803_kavarna_bos

http://www.lidovky.cz/ln_noviny.asp?r=ln_noviny&c=A090312_000132_ln_noviny_sko

<http://Respekt.iHNed.cz/glosy/c1-36903460-od-pudy-do-sklepa-3x-v-albertine>

<http://reflex.cz/Clanek35672.html>

http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=9

<http://www.novinky.cz/kultura/130772-slavni-soucasni-maliri-vytvareji-vitraze-pro-katedraly.html>

http://www.artservis.info/archiv/cervenec/pages/recenze_cervenec_neo_rauch.html

<http://www.advojka.cz/archiv/2007/25/prazdno-v-komiksove-bubline>

www.katholische-kirche.de/2315_22240.htm

www.welt.de/1525320

<http://www.welt.de/kultur/article1460983/Kunst-im-Dom-Neo-Rauchs-Kirchenfenster>

<http://www.mz-web.de/kultur/einweihung-domfenster-von-neo-rauch-werden-praesentiert,20642198,18556374.html>

<http://www.artnet.de/magazine/elisabethfenster-von-neo-rauch-fur-den-naumburger-dom/>

<http://www.badische-zeitung.de/kultur-sonstige/siegmar-polke-erhabene-spiele-in-zuerich--24591670.html>

<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/einweihung-der-neuen-kirchenfenster-von-sigmar-polke-im-grossmuenster-1.3886620>

<http://www.welt.de/reise/article5338874/Koelner-Dom-bleibt-beliebteste-Sehenswuerdigkeit.html>

http://www.koeln.de/koeln/holen_sie_sich_ein_stueck_koelner_domfenster_nach_hause_98301.html

<http://www.dombau-koeln.de/index.php?id=41>

www.bbr.bund.de/BBR/DE/Bauprojekte/KunstAmBau/kunstambau_node.html

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,523204,00.html>

<http://www.artnet.de/magazine/neo-rauch-im-artnetgesprach>

<http://www.kuenstlerseelsorge-hildesheim.de/K%FCnstlerinterviews/Markus%20L%FCpertz%20-%20Makkab%E4erchor%20K%F6ln%202009.pdf>

<http://www.welt.de/print-welt/article444134/Augsburger-entschieden-gegen-Aphrodite-von-Markus-Luepertz.html>

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/bamberg-luepertz-skulptur-zerstoert/720928.html>

<http://www.general-anzeiger-bonn.de/bonn/kultur/das-ist-die-neue-beethoven-statue-von-markus-luepertz-article1312688.html>

<http://www.monumente-online.de/12/05/sonderthema/Kirchenfenster.php>

<http://www.mz-web.de/kultur/saalekreis-markus-luepertz-gestaltet-fenster-der-kirche-in-guetz,20642198,17113920.html>

<http://www.mz-web.de/kultur/dorfkirche-von-guetz-luepertz-auf-dem-lande,20642198,24882478.html>

<http://www.guetzerkirche.de/de/kirche-am-lutherweg/neue-kunst/spendenliste-fur-das-gutzer-buntglasfensterprojekt>

<http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/sigmar-polke.html>

<http://www.rundschau-online.de/home/sigmar-polke-abschied-von-einem-visionaer,15184882,15382656.html>

Http://www.focus.de/kultur/kunst/kunst-imi-knoebel-gestaltet-fenster-fuer-kathedrale-in-reims_id_3851096.html

8. Seznam obrazové přílohy

1. Dóm v Kolíně nad Rýnem, půdorys. Foto: *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248-1349)* (kat. výst.), Museum Schnütgen, Köln 1998, s. 24.
2. Zasklení okna v jižním transeptu kolínského dómu podle návrhu Wilhelma Teuwena, 1948 a 1959. Foto: Barbara Schock-Werner, Das Südquehausfenster des Kölner Domes. Zur Genese eines Entwurfs, in: *Kölner Domblatt 72*, 2007, s. 361.
3. Egbert Vebeek, návrh na zasklení okna v jižním transeptu kolínského dómu, 2003. Foto: Barbara Schock-Werner, Das Südquehausfenster des Kölner Domes. Zur Genese eines Entwurfs, in: *Kölner Domblatt 72*, 2007, s. 366.
4. Manfred Hürlimann, návrh na zasklení okna v jižním transeptu kolínského dómu, 2003. Foto: Barbara Schock-Werner, Das Südquehausfenster des Kölner Domes. Zur Genese eines Entwurfs, in: *Kölner Domblatt 72*, 2007, s. 367.
5. Gerhard Richter, návrh zasklení okna v jižním transeptu kolínského dómu, 2007. Foto: Barbara Schock-Werner, Das Südquehausfenster des Kölner Domes. Zur Genese eines Entwurfs, in: *Kölner Domblatt 72*, 2007, s. 351.
6. Gerhard Richter, *Skleněné okno, 625 barev*, 1989, 273 x 268 cm. Foto: *Gerhard Richter, Eight Gray* (kat. výst.), Deutsche Guggenheim, Berlin 2002, s. 74.
7. Gerhard Richter, Isa Genzken, koncepce stanice metra Königsplatz, Duisburg, realizováno 1988-1992. Foto: Veronika Hebben.
8. Gerhard Richter, *Černá, červená, zlatá* (studie), 1998, barevné plexisklo na papíře, 71 x 51,7 cm. Foto: *Gerhard Richter, Eight Gray* (kat. výst.), Deutsche Guggenheim, Berlin 2002, s. 97 vlevo.

9. Gerhard Richter, studie pro Říšský sněm v Berlíně, 1997, 71 x 51,7 cm. Foto: *Gerhard Richter, Eight Gray* (kat. výst.), Deutsche Guggenheim, Berlin 2002, s. 94 vpravo.
10. Gerhard Richter, čtyři studie pro Říšský sněm v Berlíně, 1997, 71 x 51 cm. Foto: *Gerhard Richter, Eight Gray* (kat. výst.), Deutsche Guggenheim, Berlin 2002, s. 96 vlevo.
11. Gerhard Richter, šestnáct studií k *Černé, červené, zlaté*, 1997, 71 x 51,7 cm. Foto: *Gerhard Richter, Eight Gray* (kat. výst.), Deutsche Guggenheim, Berlin 2002, s. 96 vpravo.
12. Gerhard Richter, skica pro kostel San Giovanni Rotondo, 1998. Foto: Archiv Gerharda Richtera, Drážďany.
13. Gerhard Richter, práce v ateliéru na obrazech pro kostel San Giovanni Rotondo, 1998. Foto: Archiv Gerharda Richtera, Drážďany.
14. Gerhard Richter, návrh zasklení pro chórové kaple katedrály Notre-Dame v Remeši, 2005. Foto: Mike Karstens.
15. Gerhard Richter, Blinky Palermo, návrh skleněné fasády sportovní haly, 1970. Foto: Archiv Gerharda Richtera, Drážďany.
16. Gerhard Richter, *4096 barev*, 1974, lak na plátně, 254 x 254 cm, soukromá sbírka. Foto: Archiv Gerharda Richtera, Drážďany.
17. Gerhard Richter, *Stripe*, 2011, digitální tisk na aludibondu, 53 x 105 x 3,5 cm. Foto: Archiv Gerharda Richtera, Drážďany.
18. Dóm sv. Petra a Pavla v Naumburku, půdorys. Foto: Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz (ed.) *Glasmalerei im Naumburger Dom von Hohem Mittelalter bis in die Gegenwart*, Petersberg 2009, s. 97.

19. Kaple sv. Alžběty v dómu sv. Petra a Pavla v Naumburku před osazením nových oken od Neo Raucha. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 77.

20. Neo Rauch, okno s Alžbětou loučící se s Ludvíkem, kaple sv. Alžběty, dóm sv. Petra a Pavla v Naumburku, 2007. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 80.

21. Neo Rauch, okno s Alžbětou dělicí se s žebřákem o plášť, kaple sv. Alžběty, dóm sv. Petra a Pavla v Naumburku, 2007. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 80.

22. Neo Rauch, okno s Alžbětou starající se o nemocné, kaple sv. Alžběty, dóm sv. Petra a Pavla v Naumburku, 2007. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 81.

23. Neo Rauch, tři návrhy na zasklení kaple sv. Alžběty v dómu sv. Petra a Pavla v Naumburku, 2006, olejové barvy na papíře, každý 144 x 50 cm. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 79.

24. Kostel sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, půdorys. Foto: *Dominikanerkirche St. Anreas, Köln* (průvodce), Regensburg 2013, s. 43.

25. Markus Lüpertz, jižní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, první okno od východu, 2005-2008. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 23 vlevo.

26. Markus Lüpertz, jižní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, druhé okno od východu, 2005-2008. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 23 vpravo.

27. Markus Lüpertz, jižní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, třetí okno od východu, 2005-2008. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 24 vlevo.

28. Markus Lüpertz, jižní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, čtvrté okno od východu (prostřední), realizováno 2005. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 24 uprostřed.

29. Markus Lüpertz, jižní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, třetí okno od západu, 2005-2008. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s.24 vpravo.

30. Markus Lüpertz, jižní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, druhé okno od západu, 2005-2008. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 25 vlevo.

31. Markus Lüpertz, jižní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, první okno od západu, 2005-2008. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 25 vpravo.

32. Markus Lüpertz, severní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, třetí okno od východu (prostřední), 2009-2010. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 26 vlevo.

33. Markus Lüpertz, severní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, druhé okno od východu, 2009-2010. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 26 vpravo.

34. Markus Lüpertz, severní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, druhé okno od západu, 2009-2010. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.*, 2012, s. 27.

35. Markus Lüpertz, severní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, první okno od západu. Foto: Förderverein Romanische Kirchen Köln (ed.), *Die Fenster im Machaäerchor und im Marienchor von St. Andreas, Köln von Markus Lüpertz*, Köln 2009-2010. s. 33.

36. Markus Lüpertz, severní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, první okno od západu (detail), 2009-2010. Foto: *Colonia Romanica XXVII. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V*, 2012, s. 17.

37. Markus Lüpertz, severní závěr příčné lodi kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem, první okno od východu, 2009-2010. Foto: Förderverein Romanische Kirchen Köln (ed.), *Die Fenster im Machaäerchor und im Marienchor von St. Andreas, Köln von Markus Lüpertz*, Köln 2010, s. 35.

38. Pohled na osovou kapli katedrály Saint-Cyr-et-Sainte-Juliette v Nevers se zkušebním oknem od Markuse Lüpertze z roku 1993. Foto: Anne-Marie Charbonneaux - Norbert Hillaire (edd.), *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris 2000, s. 140.

39. Markus Lüpertz, návrh na zasklení chórových kaplí v katedrále Saint-Cyr-et-Sainte-Juliette v Nevers, křída, tuš, akvarel na papíře, 1990. Foto: Anne-Marie Charbonneaux - Norbert Hillaire (edd.), *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris 2000, s. 142.

40. Markus Lüpertz, *Muži bez žen - Parsifal*, 1997, 169 x 118 cm. Foto: *Lichtblicke. Glasmalerei des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (kat. výst.), Deutsches Glasmalerei-Museum, Linnich 1997, s. 129.

41. Markus Lüpertz, lunetové okno v tympanonu severního portálu kostela Panny Marie v Lübecku, 2002. Foto: Dietmar Elger.

42. Markus Lüpertz, okno v nemocniční kapli sv. Martina v Koblenzi, 2010, 4 x 8 m. Foto: Stiftung Evangelisches Stift Sankt Martin Koblenz (ed.), *Markus Lüpertz: Sankt Martin*, Koblenz 2011, s. 22-23.
43. Historizující figurální okno s vypoodobněním Martina Luthera z roku 1917, v dolních partiích volně doplněno podle návrhu Markuse Lüpertze (2013), chór kostela sv. Anny a Kateřiny v Gützu. Foto: Holger Brülls, *Glanzlichter. Gegenwarts Kunst Glasmalerei*, Petersberg 2014, s. 168.
44. Markus Lüpertz, okno s námětem obnovitele v chóru kostela sv. Anny a Kateřiny v Gützu, 2013. Foto: Holger Brülls, *Glanzlichter. Gegenwarts Kunst Glasmalerei*, Petersberg 2014, s. 167.
45. Katedrála Grossmünster v Curychu, půdorys. Foto: Daniel Gutscher, *Das Grossmünster in Zürich*, Bern 1983, s. 3.
46. Augusto Giacometti, tři okna v chóru katedrály Grossmünster v Curychu, 1933. Foto: Ulrich Gerster, *The Windows of the Grossmünster Zürich. Augusto Giacometti - Sigmar Polke*, Bern 2012, s. 15.
47. Georg Konrad Kellner, okna s apoštoly Petrem a Pavlem v západní části katedrály Grossmünster v Curychu (fragmenty původních chórových oken), 1853. Foto: Ulrich Gerster, *The Windows of the Grossmünster Zürich. Augusto Giacometti - Sigmar Polke*, Bern 2012, s. 7.
48. Silvie Defraoui, soutěžní návrh na zasklení katedrály Grossmünster v Curychu, 2006. Foto: *Kunst und Kirche*, 1/2007, s. 35 vpravo.
49. Katharina Grosse, soutěžní návrh na zasklení katedrály Grossmünster v Curychu, 2006. Foto: *Kunst und Kirche*, 1/2007, s. 35 vlevo.
50. Christoph Rütimann, soutěžní návrh na zasklení katedrály Grossmünster v Curychu, 2006. Foto: *Kunst und Kirche*, 1/2007, s. 36 vlevo.

51. Olafur Eliasson, soutěžní návrh na zasklení katedrály Grossmünster v Curychu, 2006. Foto: *Kunst und Kirche*, 1/2007, s. 36 vpravo.
52. Sigmar Polke, achátové okno v prvním západním poli jižní lodi katedrály Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
53. Sigmar Polke, achátové okno v druhém západním poli jižní lodi katedrály Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
54. Sigmar Polke, achátové okno nad portálem jižní lodi katedrály Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
55. Sigmar Polke, achátové okno v prvním západním poli severní lodi katedrály Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
56. Sigmar Polke, achátové okno v severní části západního průčelí katedrály Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
57. Sigmar Polke, achátové okno v jižní části západního průčelí katedrály Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
58. Sigmar Polke, achátové okno nad portálem severní lodi katedrály Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
59. Sigmar Polke, okno s námětem Syna člověka, katedrála Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
60. Sigmar Polke, okno s Eliášovým Nanebevzetím, katedrála Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
61. Iniciála s Eliášovým Nanebevzetím z iluminovaného rukopisu Bible ze Sense, polovina 12. století, Bibliothèque Municipale, Sens. Foto: Ulrich Gerster, *The Windows of the Grossmünster Zürich. Augusto Giacometti - Sigmar Polke*, Bern 2012, s. 42.

62. Sigmar Polke, okno s králem Davidem, katedrála Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
63. Sigmar Polke, okno s Izákovým obětováním, katedrála Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
64. Perokresba s příběhem o Abrahamovi a Izákovi z iluminovaného rukopisu *Paraphrase Aelfrics*, 1025-1050, British Library, Londýn. Foto: Ulrich Gerster, *The Windows of the Grossmünster Zürich. Augusto Giacometti - Sigmar Polke*, Bern 2012, s. 48.
65. Sigmar Polke, okno s Beránkem Božím, katedrála Grossmünster v Curychu, 2009. Foto: Christof Hirtler.
66. Sigmar Polke, soutěžní návrh na zasklení katedrály Grossmünster v Curychu, 2006. Foto: *Kunst und Kirche*, 1/2007, s. 38.
67. Iluminace zobrazující Krista jako Stvořitele země, *Bible Moralisée*, 13. století, Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň. Foto: Gottfried Boehm - Jacqueline Burckhardt - Bice Curiger et al., *Sigmar Polke. Fenster - Windows. Grossmünster Zürich*, Zürich - New York 2010, s. 56 vpravo dole.
68. Vyobrazení rodokmene Kristových předků, Bible z Foigny, 12. století. Foto: Gottfried Boehm - Jacqueline Burckhardt - Bice Curiger et al., *Sigmar Polke. Fenster - Windows. Grossmünster Zürich*, Zürich - New York 2010, s. 57 vlevo nahoře.
69. Sigmar Polke, *Vlastní podobizna*, 1971, ofsetový tisk, 21 x 23 cm. Foto: Jürgen Becker - Claus von der Osten (edd.), *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000* (Catalogue Raisonné), Ostfildern-Ruit 2000, s. 56.

70. Sigmar Polke, návrh na zasklení kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Wesselu, 1966, tužka, akvarel na papíře, 30 x 21 cm. Foto: Van Ham Kunstauktionen, Kolín nad Rýnem.

71. Sigmar Polke, dva návrhy na zasklení kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Wesselu, 1966, tužka, akvarel na papíře, každý 29,5 x 21 cm. Foto: Van Ham Kunstauktionen, Kolín nad Rýnem.

72. Sigmar Polke, návrh na zasklení kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Wesselu, 1966, tužka, akvarel na papíře, 25,5 x 20,5 cm. Foto: Van Ham Kunstauktionen, Kolín nad Rýnem.

73. Sigmar Polke, návrh na zasklení kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Wesselu, 1966, tužka, akvarel na papíře, 29,5 x 21 cm. Foto: Van Ham Kunstauktionen, Kolín nad Rýnem.

74. Sigmar Polke, návrh na zasklení kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Wesselu, 1966, akvarel na papíře, 29,5 x 21 cm. Foto: Van Ham Kunstauktionen, Kolín nad Rýnem.

75. Černobílá fotografie zachycující Richterovu a Polkeho rodinu před tehdejším Richterovým apartmánem v Düsseldorfu. Foto: Archiv Gerharda Richtera, Drážďany.

76. Katedrála Notre-Dame v Remeši, půdorys. Foto: *Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims. Vitraux pour la cathédrale de Reims* (kat. výst.), Kunstsammlungen Chemnitz 2013, s. 32.

77. Marc Chagall, tři chórová okna v osově kapli katedrály Notre-Dame v Remeši, 1974. Foto: *Couleurs & lumière. Chagall, Sima, Knoebel, Soulages...des ateliers d'art sacré au vitrail d'artiste* (kat. výst.), Musée des Beaux-arts de Reims 2011, s. 85.

78. Imi Knoebel, *Řezy nožem / Červená žlutá modrá*, papírové výstřižky pomalované akrylovou barvou na papíře, 1978/1979. Foto: *Couleurs & lumière. Chagall, Sima, Knoebel, Soulages...des ateliers d' art sacré au vitrail d' artiste* (kat. výst.), Musée des Beaux-arts de Reims 2011, s. 128.

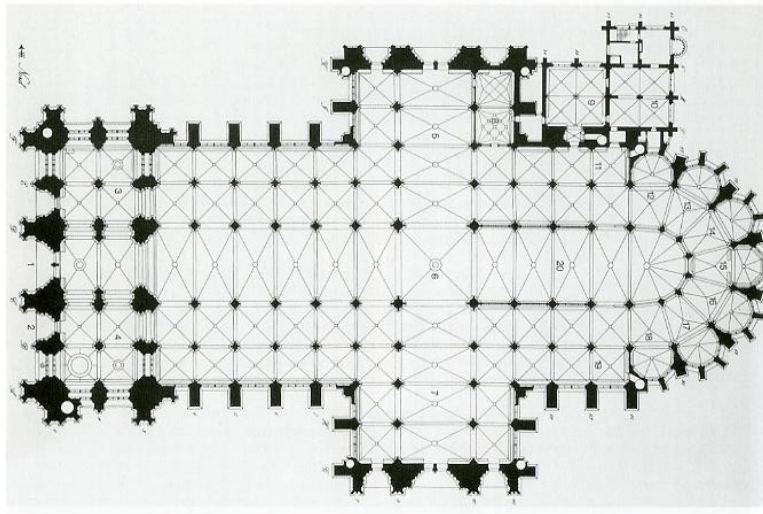
79. Imi Knoebel, návrh na zasklení tří oken severní chórové kapli katedrály Notre-Dame v Remeši, 2010. Foto: Jean-Paul Ollivier (ed.), *Imi Knoebel, Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims*, Bielefeld - Leipzig - Berlin 2011, s. 58-59.

80. Imi Knoebel, návrh na zasklení tří oken v jižní chórové kapli katedrály Notre-Dame v Remeši, 2010. Jean-Paul Ollivier (ed.), *Imi Knoebel, Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims*, Bielefeld - Leipzig - Berlin 2011, s. 60-61.

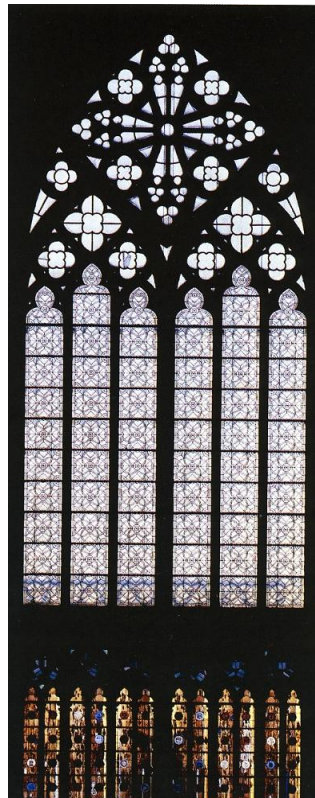
81. Zasklení oken v severní chórové kapli katedrály v Remeši podle návrhu Imiho Knoebela, 2011. Foto: Jean-Paul Ollivier (ed.), *Imi Knoebel, Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims*, Bielefeld - Leipzig - Berlin 2011, s. 128.

82. Zasklení oken v jižní chórové kapli katedrály v Remeši podle návrhu Imiho Knoebela, 2011. Foto: Jean-Paul Ollivier (ed.), *Imi Knoebel, Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims*, Bielefeld - Leipzig - Berlin 2011, s. 129.

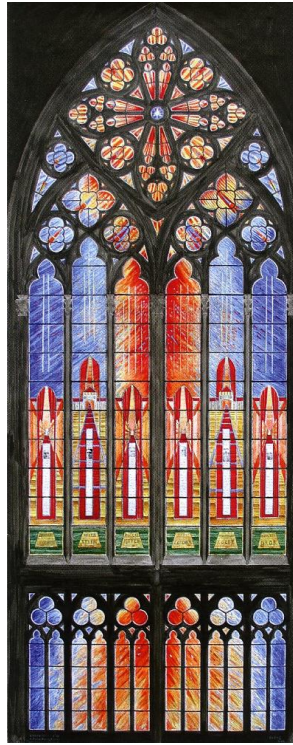
9. Obrazová příloha



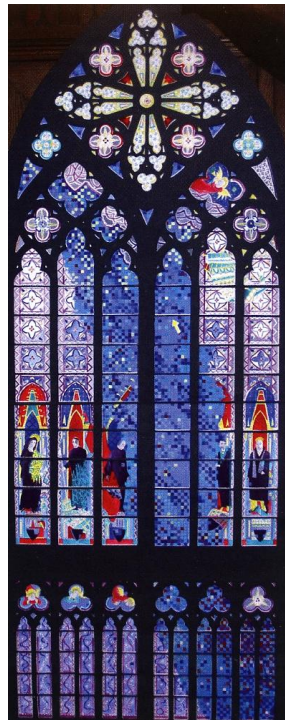
Obr. 1



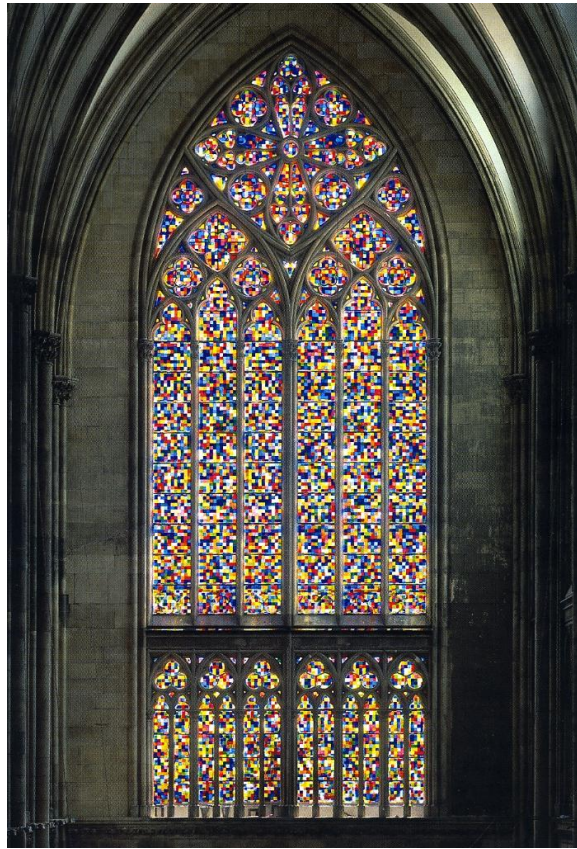
Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



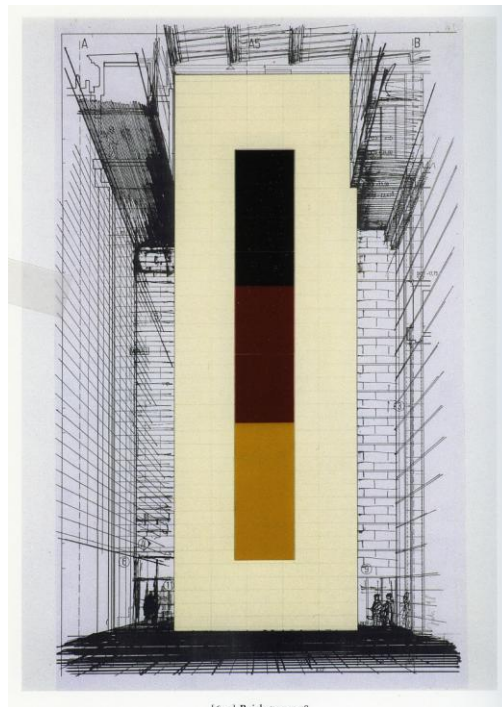
Obr. 5



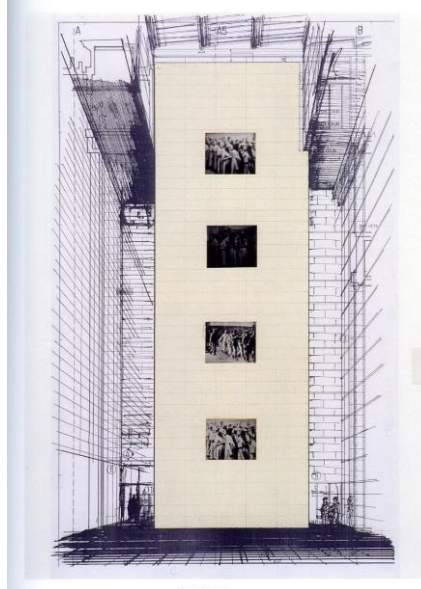
Obr. 6



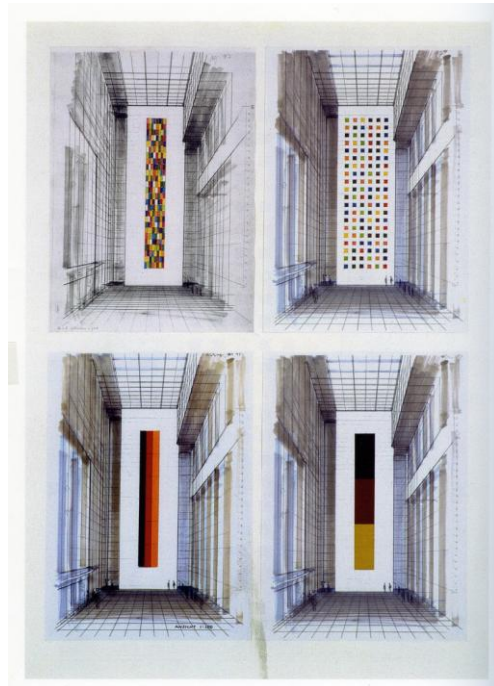
Obr. 7



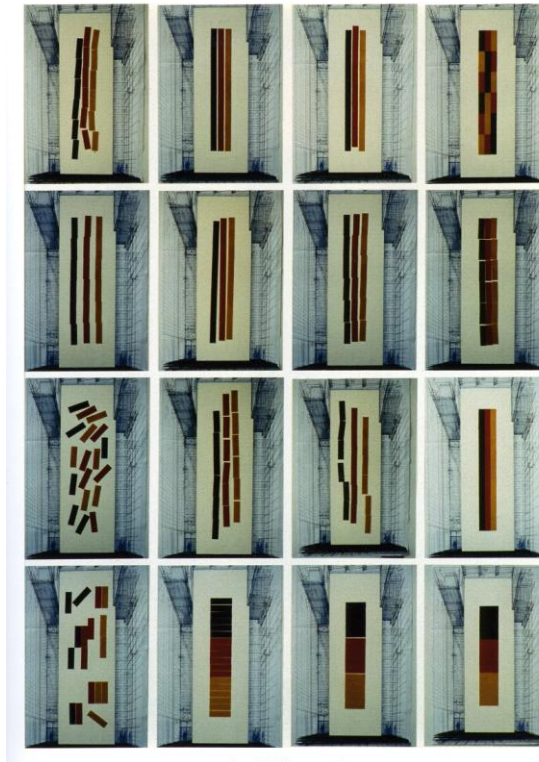
Obr. 8



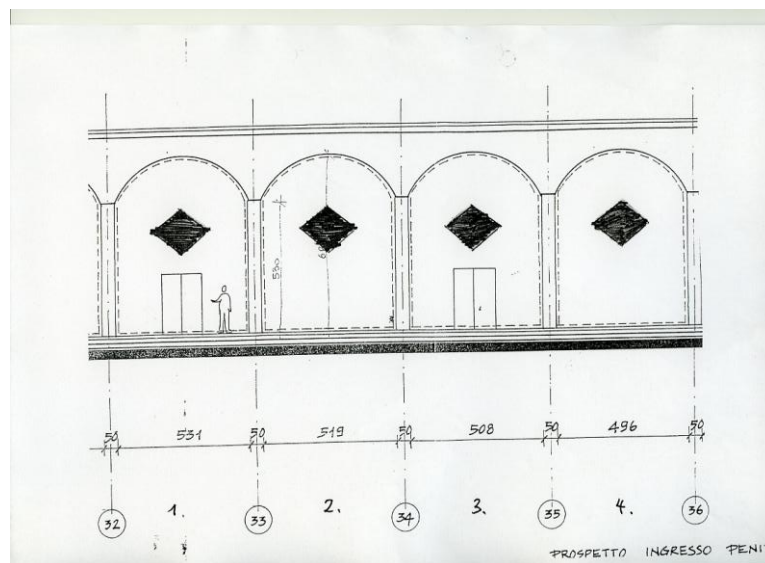
Obr. 9



Obr. 10



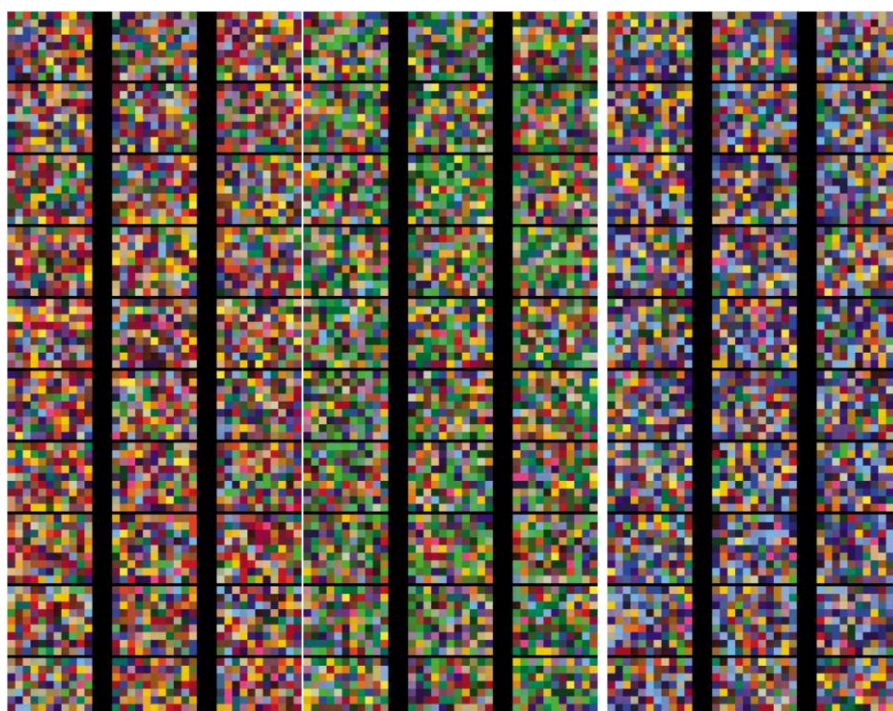
Obr. 11



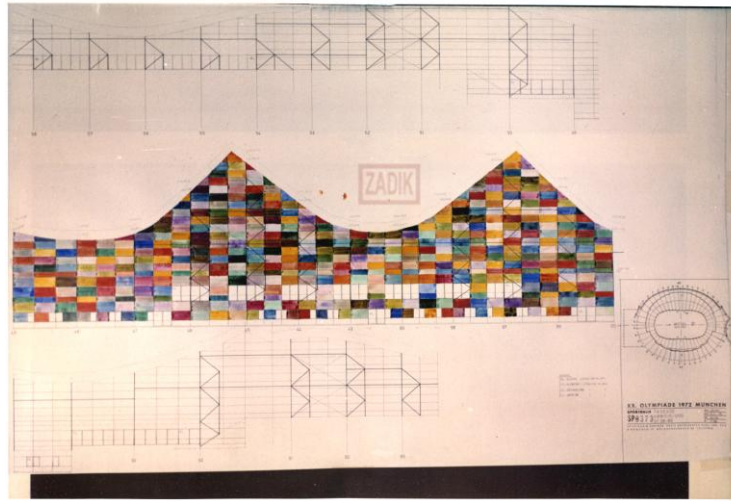
Obr. 12



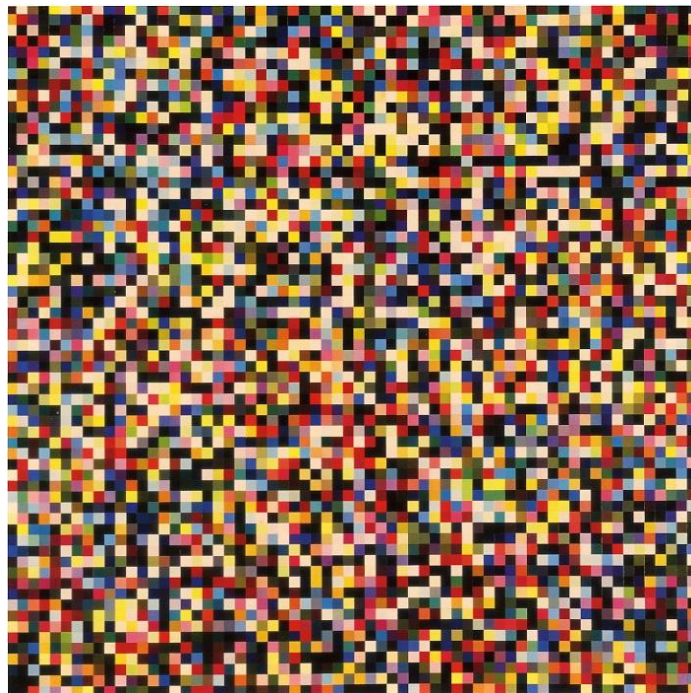
Obr. 13



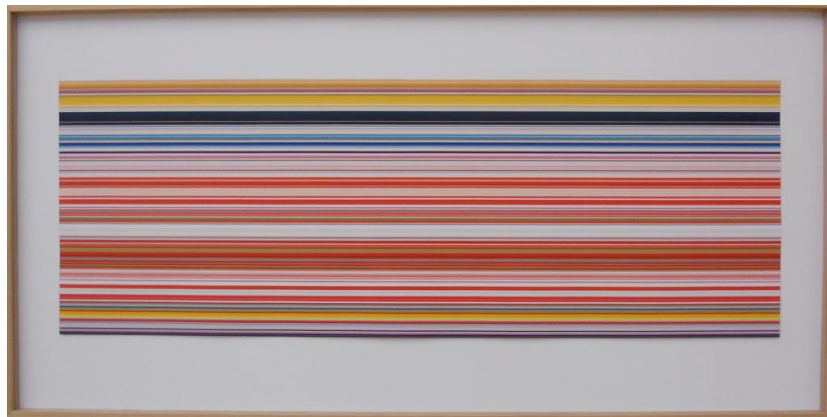
Obr. 14



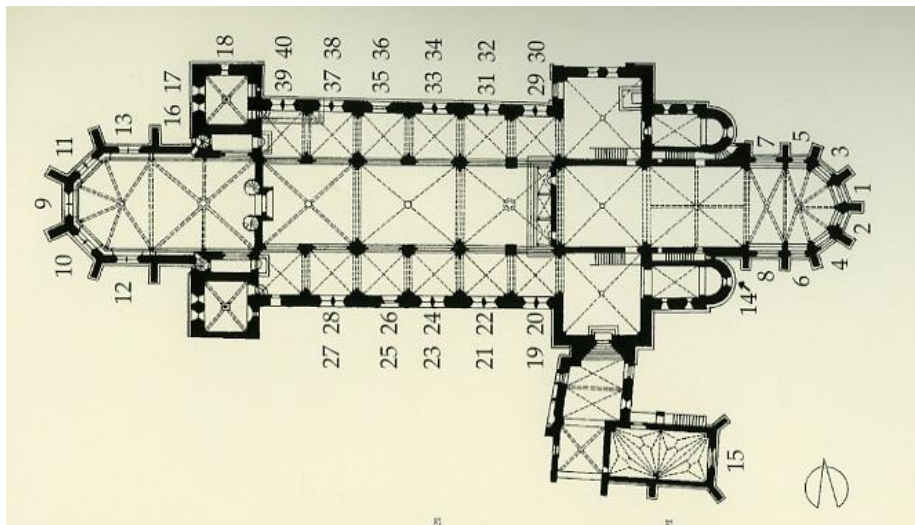
Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



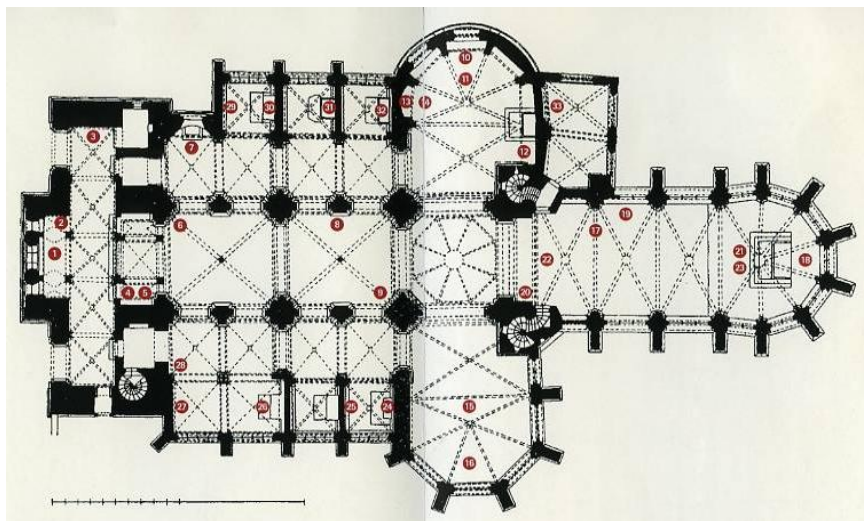
Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



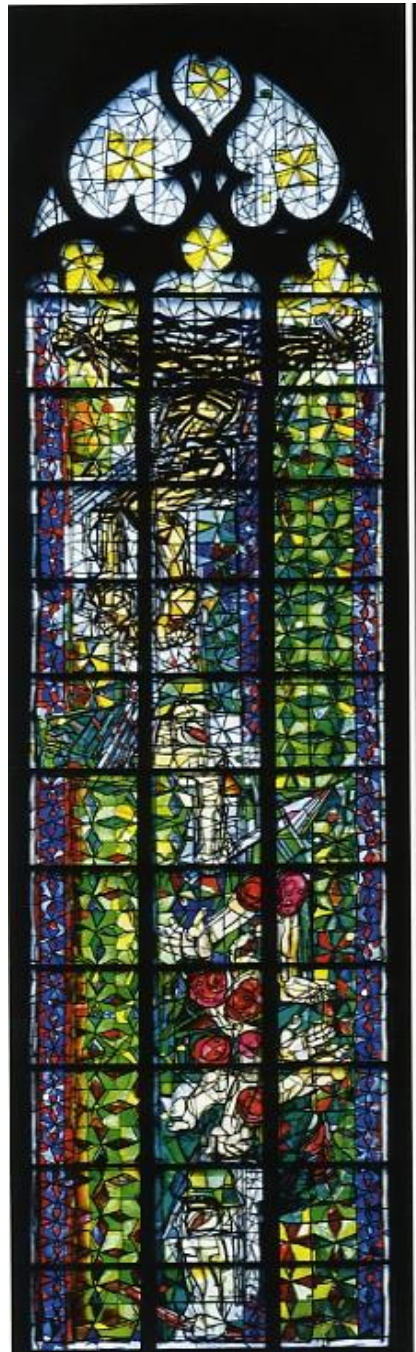




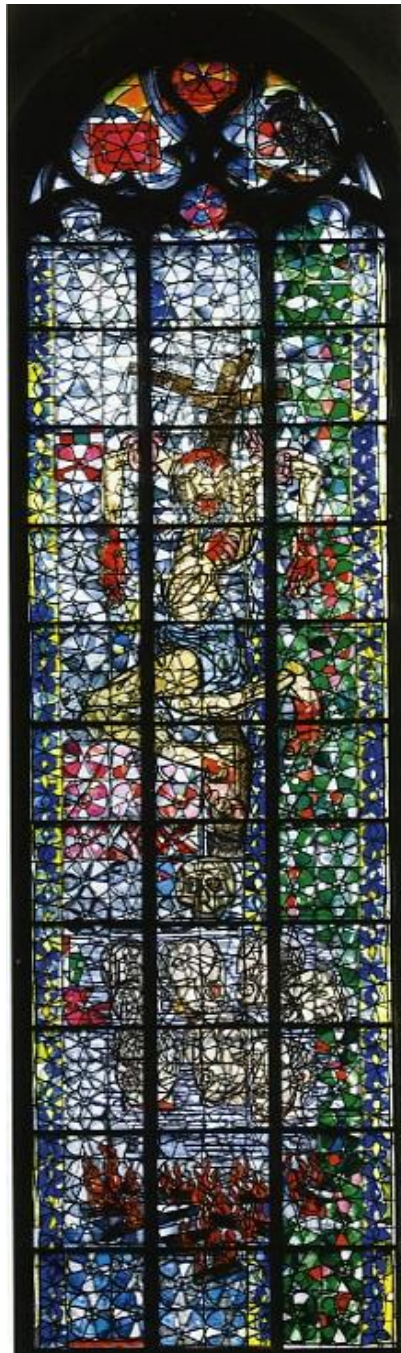
Obr. 26



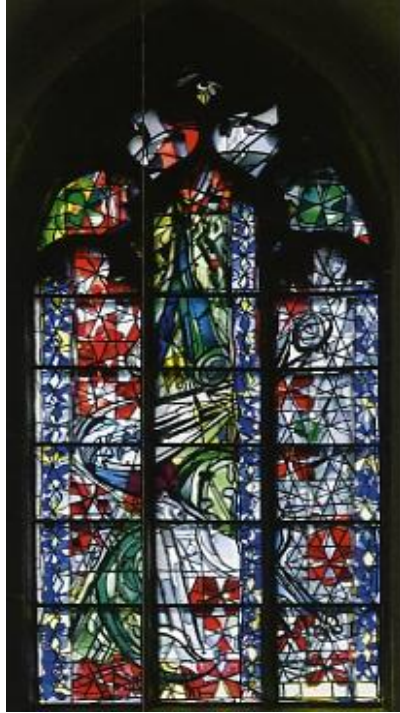
Obr. 27



Obr. 28



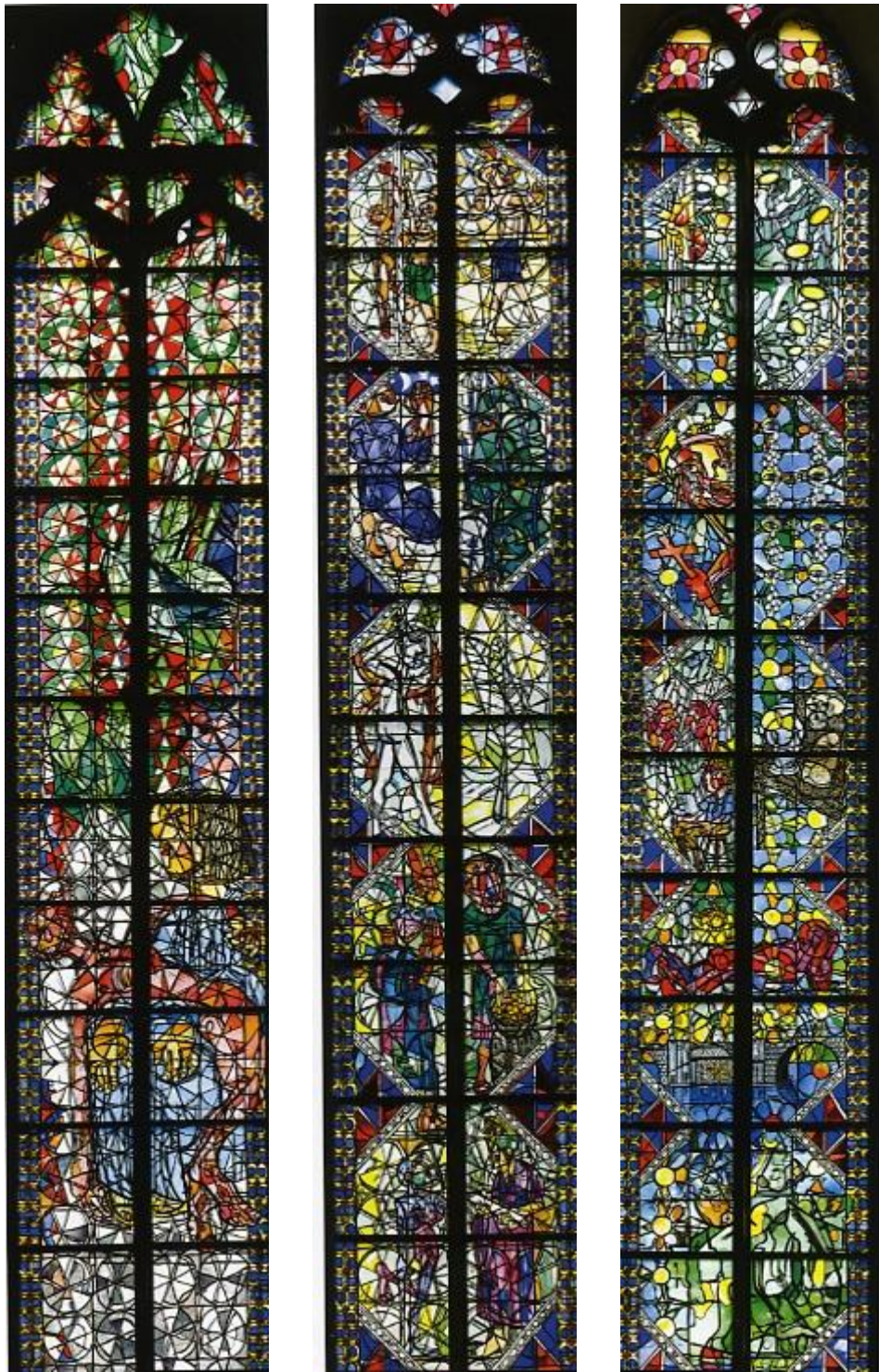
Obr. 29



Obr. 30



Obr. 31



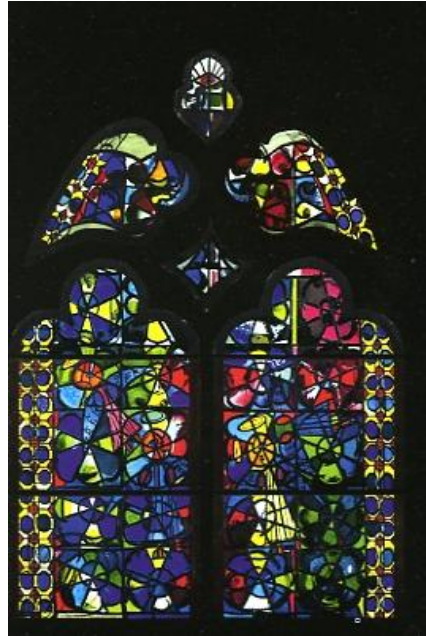
Obr. 32, 33 a 34



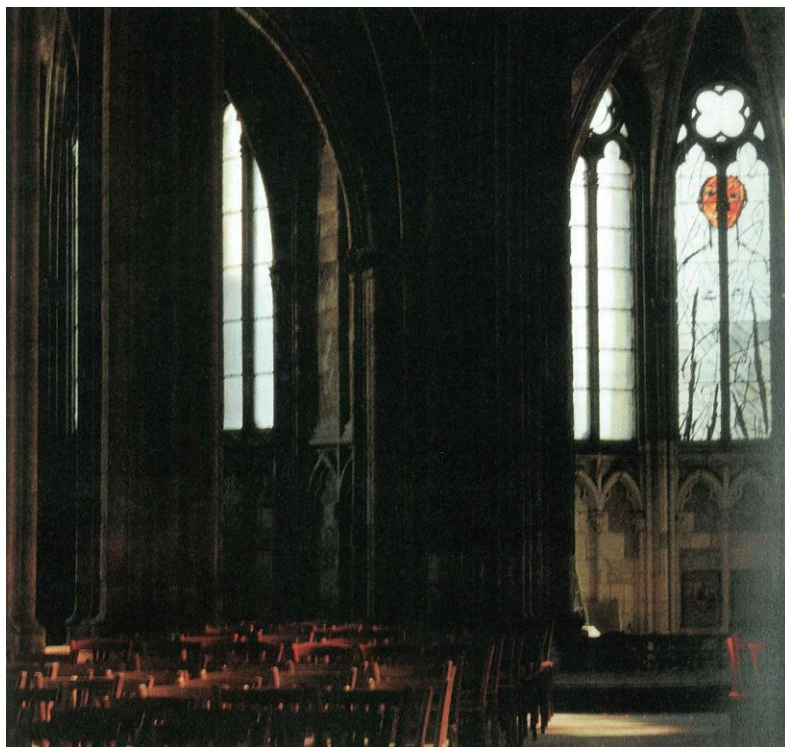
Obr. 35



Obr. 36



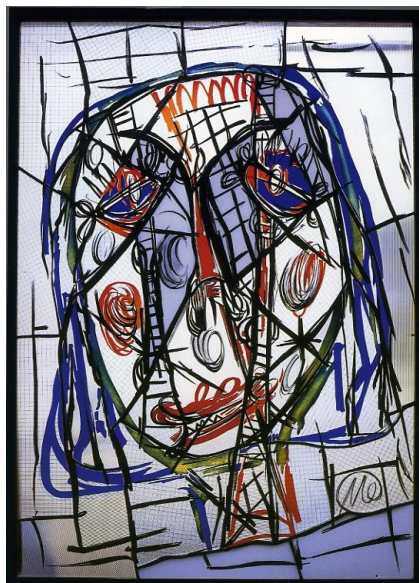
Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39



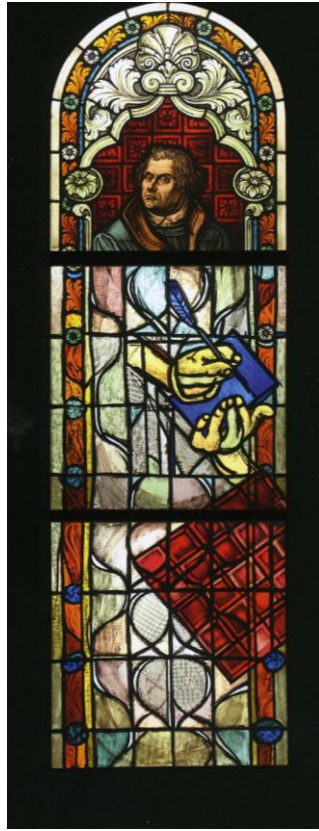
Obr. 40



Obr. 41



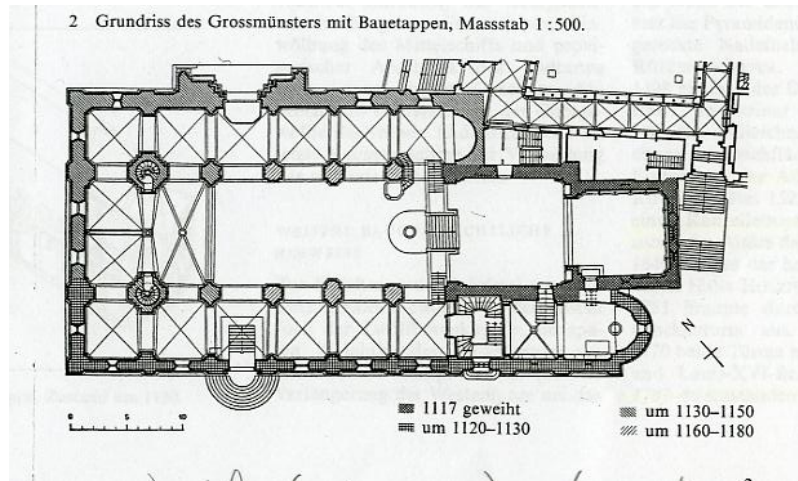
Obr. 42



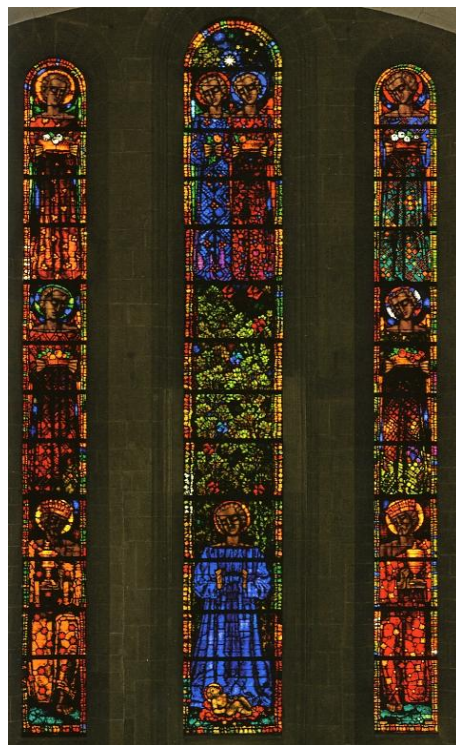
Obr. 43



Obr. 44



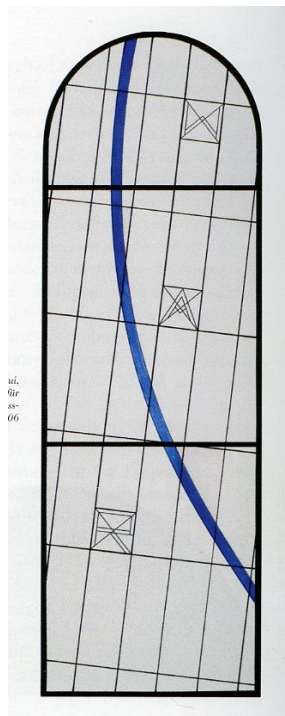
Obr. 45



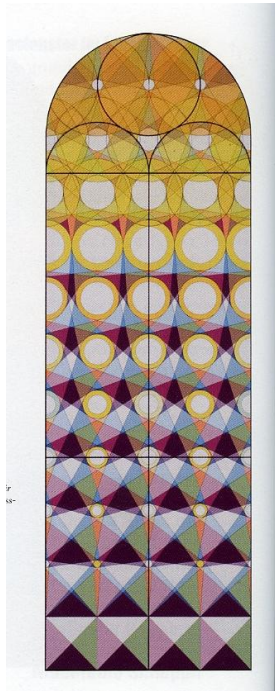
Obr. 46



Obr. 47



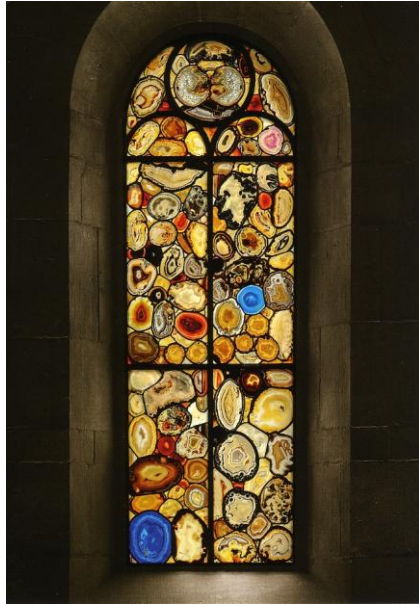
Obr. 48



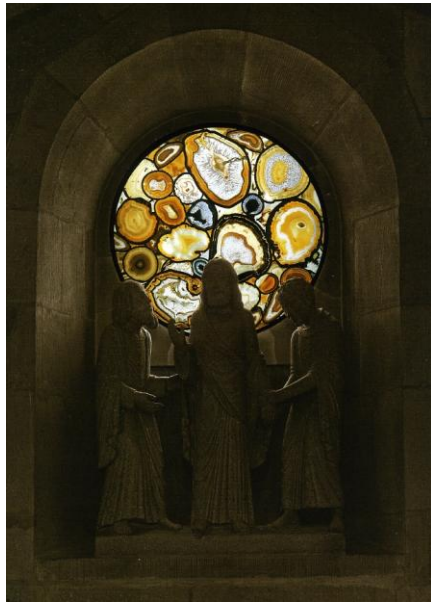
Obr. 51



Obr. 52



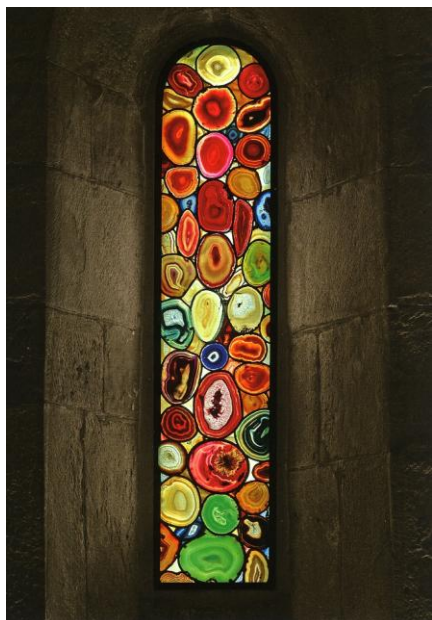
Obr. 53



Obr. 54



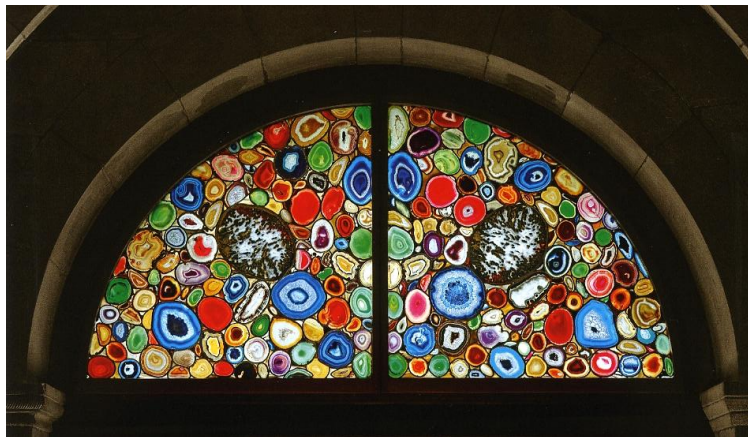
Obr. 55



Obr. 56



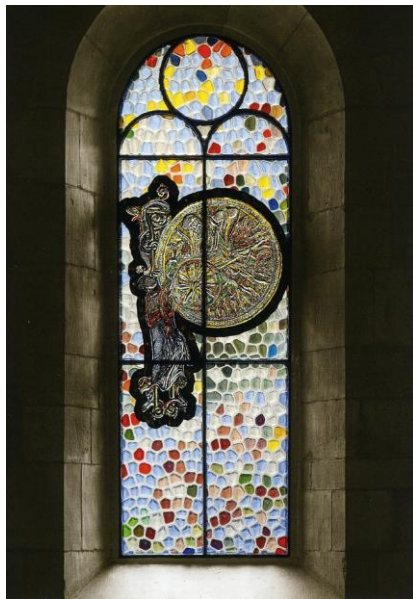
obr. 57



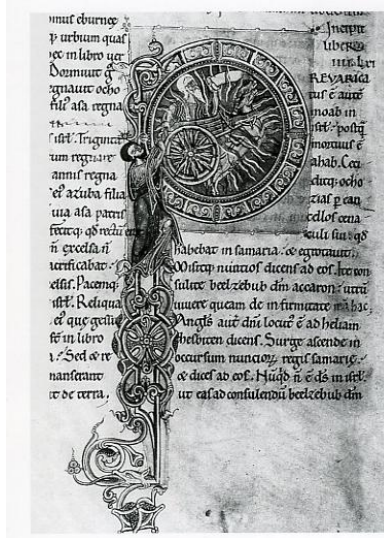
Obr. 58



Obr.59



Obr. 60



Obr. 61



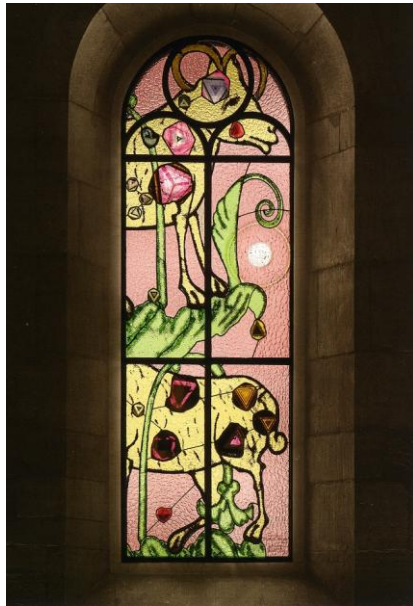
Obr. 62



Obr. 63



Obr. 64



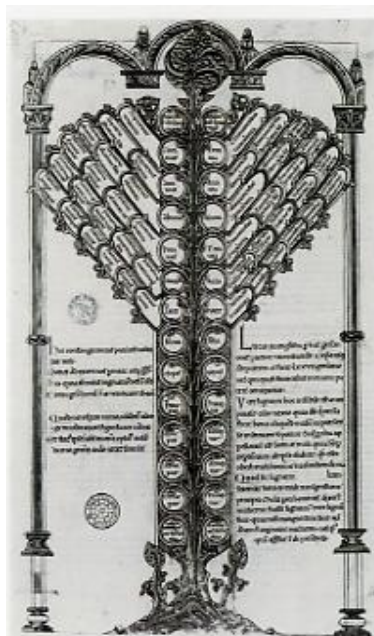
Obr. 65



Obr. 66



Obr. 67



Obr. 68



Obr. 69



Obr. 70



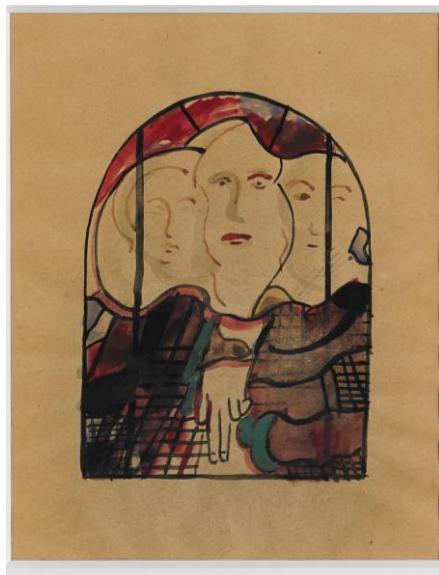
Obr. 71



Obr. 72



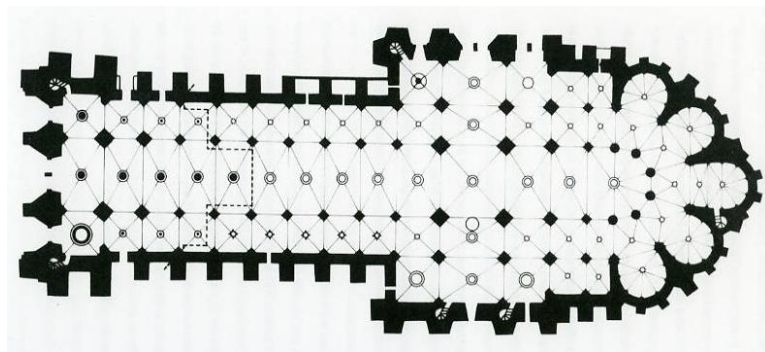
Obr. 73



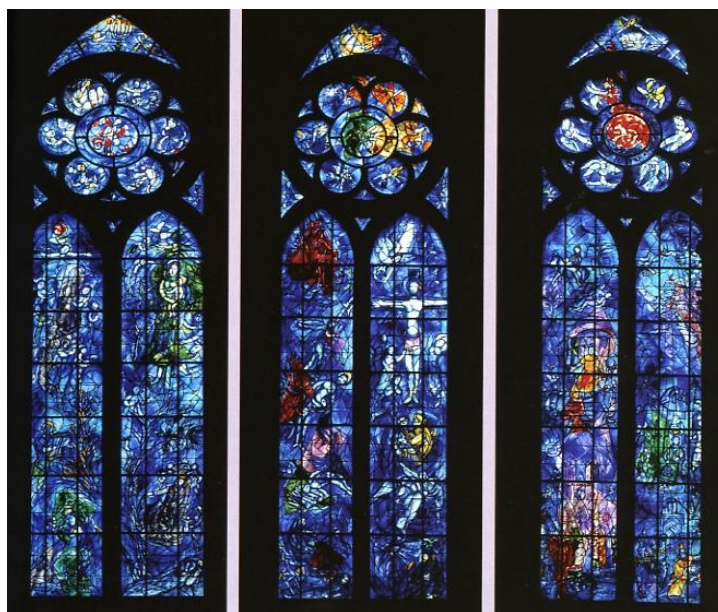
Obr. 74



Obr. 75



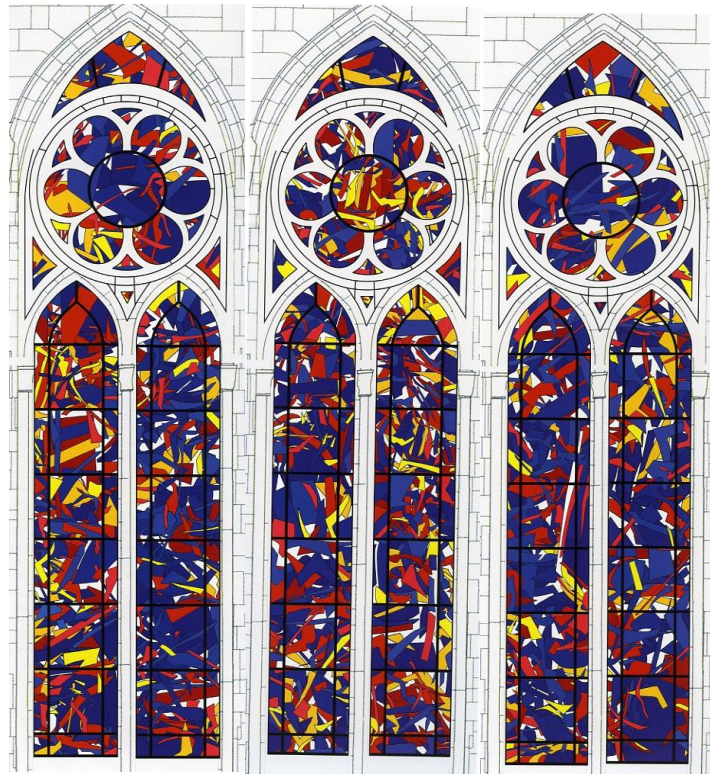
Obr. 76



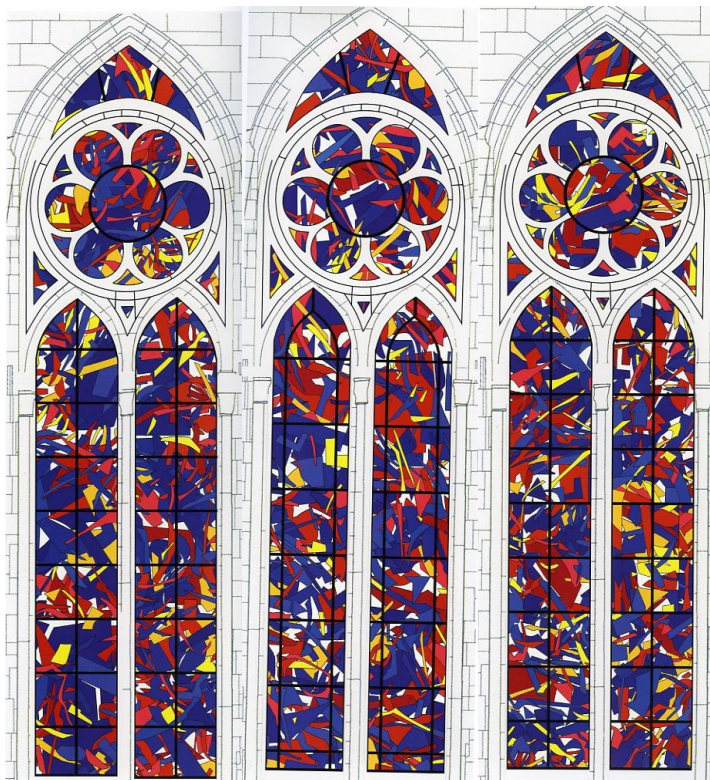
Obr. 77



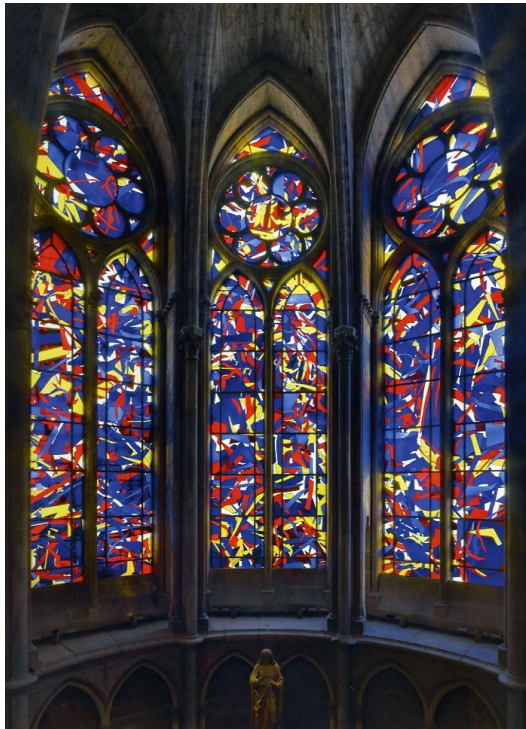
Obr. 78



Obr. 79



Obr. 80



Obr. 81



Obr. 82

10. Abstract / Abstrakt

This doctoral thesis, entitled „Contemporary Glass Painting in Germany. The Painter Gerhard Richter, Neo Rauch, Markus Lüpertz, Sigmar Polke and Imi Knoebel are Conceiving Glas Windows for the Sacral Space”, is discussing a current phenomenon German glass painting. In recent years some highly renowned but untrained artists in the glass painting’s techniques, have worked in this artistic genre, which before was mostly the field of specialized trained glass painters. They have recently realized windows for some of the largest and most famous medieval cathedrals.

In Germany glass painting had a peak during the early years after WW II until the 1960s, when many destroyed churches had been reconstructed and new churches had been built. During the following decades glass painting has only rarely received any response in art history or public. The beginning of a new development in the history of glass painting in Germany had been the new glass window for the window of the south side transept of the Cologne Cathedral by one of the most important living artists, Gerhard Richter, in 2007. Following were new windows for the Sankt-Andreas-Church, also in Cologne, by Markus Lüpertz, windows for the Naumburg Cathedral by Neo Rauch, for the Grossmunster in Zurich by Sigmar Polke, and, most recently, by Imi Knoebel for the Reims Cathedral in France. All these projects have in common, that they have initiated an intensive public discussion about the long neglected glass painting.

As a consequence several exhibitions with accompanying comprehensive catalogs, monographs and essays had been published during the last two years. In this thesis a chapter is dedicated to the extensive critical reception of these projects.

The thesis is especially focusing on an analysis on the characteristics of the glass window drafts of the five artists, as well as a comparison with neighboring glass windows and in the context of the oeuvre of Richter Rauch, Lüpertz, Polke and Knoebel. Of interest is also, how the artist’s included or not preconditions of their clients. Have the artists taken their inspirations mostly from their own oeuvres, or have they found a new pictorial language or used innovative

techniques? What influence had their own religious orientation for the result of their projects?

Last but not least the thesis is asking, what is the interest of the churches, when they are hiring renowned artists, but with no experience in glass windows. All glass window projects discussed here were initiated by the catholic Church. In recent years the Church had tried to present itself to the public as an open and modern institution in the middle of society and in 2013 even had its own pavilion at the Venice Art Biennial.

The recent development in Germany has its predecessors in the history of glass painting in France during the 1950s, when some of the most famous painters in France, like Henri Matisse, Fernand Léger and Alfred Manessier had been hired for important glass window projects. The glass painting in general had profited enormously from these fresh impulses from contemporary painting. The German examples presented and analyzed here, proof that also in Germany the traditional genre of glass painting has received a rush of innovations and a renewed attention as well as in art historical circles as in public.

Die Doktorarbeit mit dem Titel „Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland. Die Maler Gerhard Richter, Neo Rauch, Markus Lüpertz, Sigmar Polke und Imi Knoebel gestalten Glasfenster für den sakralen Raum“ setzt sich mit einem aktuellen Phänomen in der deutschen Glasmalerei auseinander. In der künstlerischen Gattung der Glasmalerei, die bis auf wenige Ausnahmen das Fachgebiet gelernter Glasmaler war, treten seit einigen Jahren renommierte, hoch geachtete Künstler auf, die aber in den meisten Fällen keinerlei Erfahrungen mit dieser Kunstgattung hatten, und die einzigartige Gelegenheit von kirchlichen Auftraggebern nutzen, um sich mit ihren Werken in den größten mittelalterlichen Kathedralen zu verewigen.

Ihren Höhenpunkt hatte die moderne Glasmalerei in Deutschland in der Nachkriegszeit bis in die 1960er Jahre erlebt, als zahlreiche Kirchen wieder aufgebaut oder neu gebaut wurden. Seitdem hat sie allerdings kaum noch sowohl kunstwissenschaftliche wie öffentlichen Interesses erfahren.

Am Anfang dieser neuen Entwicklung innerhalb der Geschichte der Glasmalerei in Deutschland, bzw. deutscher Künstler, steht das Projekt für die neue Verglasung des südlichen Transepts im Kölner Dom, das der wohl bedeutendste

Künstler der Gegenwart, Gerhard Richter, im Jahr 2007 realisierte. Ihm folgten etwa zur gleichen Zeit andere Projekte, wie die neuen Fenster für die Sankt-Andreas-Kirche, ebenfalls in Köln, von Markus Lüpertz, Fenster für den Naumburger Dom von Neo Rauch und für das Zürcher Grossmünster von Sigmar Polke sowie die jüngsten Fenster von Imi Knoebel in der Kathedrale von Reims in Frankreich. Gemeinsam haben alle diese Projekte für neue Impulse und eine intensive öffentliche Diskussion über die lange Zeit in den Hintergrund gerückte Glasmalerei gesorgt.

Als Folge dieser Entwicklung ist insbesondere in den beiden letzten Jahren die Anzahl an ambitionierten Ausstellungprojekten mit begleitenden wissenschaftlichen Katalogen, Monographien und Beiträgen in wissenschaftlichen Periodika stark gestiegen. Diese Arbeit widmet dieser umfangreichen kunsthistorischen Rezeption ein eigenes Kapitel.

Im Fokus der Arbeit steht die Analyse der spezifischen Charakteristika der Glasfenster-Entwürfe der fünf im Titel genannten Künstler, ihre Einordnung in den Kontext der bereits existierenden Glasmalereiausstattungen in den jeweiligen Kirchen, sowie ihr Stellenwert im Kontext des Gesamtwerkes von Richter, Rauch, Lüpertz, Knoebel und Polke. Interessant ist dabei die Frage, wie die Künstler auf die ikonographischen Vorgaben der Auftraggeber reagiert haben, beziehungsweise wie sie diese künstlerisch umgesetzt haben? Haben sie sich vor allem durch ihr eigenes Oeuvre inspirieren lassen oder haben sie für den ungewohnte Auftragssituation der Kirche auch eine neue Bildsprache und innovative Techniken entwickelt? Welche Rolle spielte für die Künstler bei der Annahme und Umsetzung der Glasfenster-Projekte ihre eigene Religiosität?

Nicht zuletzt tauchen nach der Auseinandersetzung mit dieser Problematik Fragen auf, die nach den Gründen der allgemeinen Akzeptanz solcher Aufträge durch die Künstler fragen, resp. nach der Motivation der kirchlichen Auftraggeber. Die Kirche, in unseren Beispielen haben wir es ausschließlich mit Gebäuden der katholischen Kirche zu tun, versucht sich in jüngster Zeit als eine offene und moderne Institution zu positionieren und sucht deshalb wieder den Kontakt mit der aktuellen Kunst. Das bezeichnendes Beispiel dafür ist der erste Auftritt des Vatikans auf der Kunstbiennale in Venedig 2013 mit einem eigenen Pavillon.

Die aktuelle Entwicklung in Deutschland hat ihren Vorläufer in der Geschichte der modernen Glasmalerei in Frankreich. Dort kam es bereits in den 1950er Jahren zu einer kirchlichen Initiative, welche die damals herausragendsten bildenden Künstler des Landes, unter ihnen Henri Matisse, Fernand Léger und Alfred Mannesier, mit wichtigen Glasfenster-Projekten beauftragte. Schon damals profitierte die Glasmalerei in Frankreich ganz wesentlich von den neuen Anregungen aus der zeitgenössischen bildenden Malerei. Die hier vorgestellten und analysierten jüngsten Projekte der deutschen Künstler Richter, Lüpertz, Knoebel und Polke zeigen, dass die traditionelle Gattung Glasmalerei erneut einen innovativen Schub, eine intensiviertere Rezeption in der Fachwelt und eine breite Aufmerksamkeit in der Bevölkerung erfahren hat.