



#### BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XII–XIII/ 2002–2003

The Bulletin is published by the National Gallery in Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: obchodni@ngprague.cz). Please address all correspondence to the Editor-in-Chief at the same address. The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 80-7035-277-9) invites unsolicited articles in major languages. Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

Editor-in-Chief: Vít Vlnas

Editors: Ivan Hartmann, Lenka Zapletalová

Editorial Board: Naděžda Blažíčková-Horová (National Gallery in Prague), Anna Janišťinová (National Gallery in Prague), Lubomír Konečný (Academy of Sciences of the Czech Republic in Prague), Roman Prahel (Charles University in Prague), Anna Rollová (National Gallery in Prague), Filip Suchomel (National Gallery in Prague), Tomáš Vlček (National Gallery in Prague)

Design by: Lenka Blažejová

Realized by: Realtisk, s. r. o.

We would like to thank the Society of Friends of the National Gallery in Prague for the financial support of this issue.

© National Gallery in Prague, 2003

#### BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XII–XIII/ 2002–2003

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: ochodni@ngprague.cz). Korespondenci adresujte, prosím, šéfredaktorovi na tutéž adresu. Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 80-7035-277-9) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině. Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

Šéfredaktor: Vít Vlnas

Redakce: Ivan Hartmann, Lenka Zapletalová

Redakční rada: Naděžda Blažíčková-Horová (Národní galerie v Praze), Anna Janišťinová (Národní galerie v Praze), Lubomír Konečný (Akademie věd České republiky v Praze), Roman Prahel (Univerzita Karlova v Praze), Anna Rollová (Národní galerie v Praze), Filip Suchomel (Národní galerie v Praze), Tomáš Vlček (Národní galerie v Praze)

Grafika: Lenka Blažejová

Realizace: Realtisk, s. r. o.

Za finanční podporu tohoto čísla děkujeme Společnosti přátel Národní galerie v Praze.

© Národní galerie v Praze, 2003

Cover photograph: Hans von Aachen, *The Judgement of Paris*, copy. National Gallery in Prague.

Reprodukce na obálce: Hans von Aachen, *Paridův soud*, kopie. Národní galerie v Praze.

# BULLETIN

of the National Gallery in Prague

**XII-XIII / 2002-2003**

# Contents

## *Studies*

- Petra Zelenková**  
**Martin Mádl** ■ The destruction of Piuro and the rise of the Losy of Losinthal family on the thesis broadsheet after Johann Fridrich Hess of Hesice from 1667 **6**
- Lubomír Slavíček** ■ Die Auktionen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1796–1835 **25**
- Vít Vlnas**  
**Tomáš Sekyrka** ■ Bildhauerei auf den Ausstellungen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1821–1875 **51**

## *Notes*

- Milena Bartlová** ■ *Assumpta from the White Mountain*, Gothic painting on canvas **76**
- Olga Pujmanová** ■ The unknown *Ecce Homo* painted on stone in the National Gallery in Prague **85**
- Andrea Rousová** ■ Repeated for the sake of eternal glory: The unknown copy of *The Judgement of Paris* after Hans von Aachen **89**
- Hana Seifertová**  
**Jiří Třeštík** ■ Were the paintings by Roelant Savery *The Garden of Eden* and *The Landscape with Birds* originally pendants? **97**
- Martina Sošková** ■ Die Familie des Malers Joachim Luhn (?) auf einem Porträt aus der Nationalgalerie in Prag **104**
- Milan Žďárský** ■ Wen stellt das *Porträt eines Feldherrn* von Johann Peter Molitor dar? **107**

# Obsah

## *Studie*

- Petra Zelenková**  
**Martin Mádl** ■ Zkáza Piura a vzestup Losyů z Losinthalu na univerzitní tezi podle Jana Bedřicha Hesse z Hesic z roku 1667 **110**
- Lubomír Slavíček** ■ Aukce Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1835 **124**
- Vít Vlnas**  
**Tomáš Sekyrka** ■ Sochařství na výstavách Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1821–1875 **137**

## *Zprávy*

- Milena Bartlová** ■ *Assumpta z Bílé hory*, gotická malba na plátně **146**
- Olga Pujmanová** ■ Neznámé *Ecce Homo* na kameni v Národní galerii v Praze **152**
- Andrea Rousová** ■ Opakováno pro věčnou slávu: neznámá kopie *Paridova soudu* dle Hanse von Aachen **155**
- Hana Seifertová**  
**Jiří Třeštík** ■ Jsou obrazy Roelanta Saveryho *Ráj* a *Krajina s ptáky* původními protějšky? **160**
- Martina Sošková** ■ Rodina malíře Joachima Luhna (?) na podobizně z Národní galerie v Praze **165**
- Milan Žďárský** ■ Koho představuje *Podobizna vojevůdce* Jana Petra Molitora? **167**

# The destruction of Piuro and the rise of the Losy of Losinthal family on the thesis broadsheet after Johann Fridrich Hess of Hesice from 1667

PETRA ZELENKOVÁ – MARTIN MÁDL

Petra Zelenková, curator at the National Gallery in Prague, specialising in baroque art and issues relating to iconography.

Martin Mádl, researcher at the Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, and curator at the National Museum, specialising in 17th- and 18th-century painting and decorative arts.



Fig. 1 Bartholomäus Kilian after Karel Škréta, frontispiece illustration for the dissertation of Johann Anton Losy of Losinthal the younger, 1668. The National Library, Prague.

One of the finest examples of baroque art in relation to books in the Czech setting is the set of illustrations that adorn the philosophy dissertation by Johann Anton Losy of Losinthal, published by the Jesuit printing house in Prague in 1668 (Fig. 1). All seven illustrations for Losy's dissertation were made by the Augsburg engraver Bartholomäus Kilian, after designs by Karel Škréta.<sup>1</sup> The engravings are notable not only for their outstanding artistic quality but also for their exceptionally captivating themes. Their iconography matches the sophisticated concept of Losy's panegyric work, which was dedicated to Leopold I and celebrated the sovereign's marriage to the Spanish Infanta Margaret. On the half-title illustration we can see, among other figures, a young nobleman, looking up respectfully at his Emperor, and submitting for his inspection a vellum bearing the text of dedication. This young doctoral student is Johann Anton Losy of Losinthal the younger, later to become a well-known figure on the Bohemian aristocratic and artistic scene. Kilian's engraving has up till now been regarded as the only work of art to provide us with a likeness of Losy. Johann Anton Losy the younger was however depicted on at least one other graphic representation, one that was likewise connected with the course and celebration of his studies. This is the thesis broadsheet, announcing the defence of his bachelor's philosophical thesis, which was made a year earlier. Kept in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, it has so far completely escaped the notice of researchers (Fig. 2).<sup>2</sup>

As was the case with the illustrations to Losy's dissertation, and as was the normal



Fig. 2  
Georg Andreas  
Wolfgang after  
Johann Fridrich Hess,  
bachelor's thesis  
broadsheet of Johann  
Anton Losy of Losinthal  
the younger, 1667.  
National Gallery  
in Prague.

practice in graphic production at the time, his thesis broadsheet of 1667 was the result of collaboration between the artist who made the original draft design, the Bohemian painter Johann Fridrich Hess, and one of the representatives of the famous chalcographic centre in Augsburg, Georg Andreas Wolfgang. Whereas for the production of the illustrations to the publication of his dissertation in book form Johann Anton Losy turned to people who were without doubt masters of the highest class in their field, he entrusted the decoration of his bachelor's thesis broadsheet to artists who were slightly less skilled and well-known. Similarly, the character of the iconography of the

bachelor's thesis broadsheet differs from the conception of Losy's dissertation, which concentrated exclusively on celebrating the imperial couple and expressing the hope that an heir to the throne would soon be born. The Emperor does, it is true, play a by no means insignificant role in the events depicted in Wolfgang's engraving, and the central place in the work, as is fitting, is reserved for the patron of Losy's university disputation, Wenceslas Eusebius of Lobkowitz. Nevertheless – as we shall show – the allegory represented on Losy's bachelor's thesis broadsheet is primarily a reminder of the rise to prominence of his own family and a reflection on the eventful



Fig. 3 Matthäus Merian after Karel Škréta, *The Siege of the Old Town and New Town Districts of Prague by the Swedes in 1648*, in Joannes Philippus Abelinus and Matthäus Merian, *Theatrum Europaeum*, II, Frankfurt 1663. Library of the National Museum, Prague. Photo: Jan Rendek.

circumstances surrounding the arrival of the Losy family in Bohemia.

#### **The Losy of Losinthal family in Bohemia**

People have been made generally aware of the cultural legacy of the Losy of Losinthal family in various ways, some of them more notable than others. The greatest renown and interest has been achieved by the musical accomplishments of Johann Anton Losy the younger, Count of Losinthal.<sup>3</sup> It is therefore not surprising that the majority of the research that has been carried out on his life and work has been done by musicologists, in particular Adolf Koczirz and Emil Vogl. Their studies have not been limited to an analysis of Losy's musical work, but have also collected a wealth of information on the history of his family, its activity in Bohemia and its patronage of the arts. The value of these studies is in no way lessened by the need to supplement them by newly-discovered facts in some cases. Sad to relate, however, the work of Koczirz and Vogl has remained known only to a limited circle of musicologists, and it has been overlooked by most researchers who have dealt with Losy in relation to the history of the Czech lands, the history of architecture, or the history of the visual arts.<sup>4</sup>

The origin of the Losy of Losinthal family has usually been somewhat vaguely linked with South Tyrol, Italy, Switzerland, or more precisely with the eastern Swiss canton of the Grisons. In our attempt to

find a correct and specific answer to the question of where the Losy family came from before they settled in Bohemia, the thesis broadsheet of Johann Anton Losy the younger from the year 1667 provided us with some important clues. We first come across the (later ennobled) Losy family in Bohemia in Prague, where in 1627 we find a reference to Johann Anton Losy the elder (born ca. 1600, died in Prague on 22 July 1682). In genealogical collections he is said to have been born in Switzerland as the son of Thomas de Losy (whose mother came from the Lumaga family – "Lumagiana sive de Lumagis") and his wife, a member of the Mora family (her mother came from the Broccho or Brocco family – "Brochiana sive de Brochis").<sup>5</sup> In Prague Johann Anton may have been able to meet together for a short time with relations on his mother's side. In 1604 the merchant Abraham Brocco (a Brochis, Brok, Prok, Grock) had acquired civic rights as a resident of the Prague Old Town, and in 1605 he bought the extensive house "At the Sign of the Golden Apple" (no. 230/I in what is today Husova street). It later passed to his brother Franz, to whom it belonged up until 1628. In 1619 we also find a reference in Prague to a Maria Elisabeth, said to be Abraham Brocco's widow, who is also mentioned in connection with the estate left by Cyprian Lumaga.<sup>6</sup>

On 7 December 1627 Johann Anton Losy (Loseo) bought the house "At the Sign of



the Little Golden Bell” in the Lesser Town district of Prague (no. 182/III in what is today Thunovská street) from authorised representatives of the emigrant Andres Štajman (Stegmann) for 3000 florins.<sup>7</sup>

In the following years he appears to have moved frequently between Prague and Vienna. He possibly married Marie Magdalena Jobke (Jobkin?) in Vienna on 12 February 1632, but he was later widowed.<sup>8</sup> Subsequently, on 1 November 1643, he married Anna Constancia Koller of Lerchenried (died 1685?) in St. Michael's Church in Vienna.<sup>9</sup>

By the time of the Thirty Years' War, Losy already possessed considerable property. He lent the Emperor 25 000 florins for war expenditure, for which in 1645 he acquired the lucrative office of one of the two inspectors of the Kingdom of Bohemia for the wine and beer tax and the salt levy. In addition, he became Councillor of the Court and Chamber. He also lent the Chamber money at interest in later years.<sup>10</sup> On 4 July 1647 he was granted the “inkolat” (indigenate – right of abode for the nobility) in the Kingdom of Bohemia. A certificate dated 12 July, in which the Swiss origin of his ancient noble family is mentioned, confirmed his status as a knight, with the designations “Gestreng” and “von Losinthall”. At the same time his coat of arms was improved and combined with that of his mother's family.<sup>11</sup>

Jan Zatočil of Löwenbruk has left us a report of how “Jan Antonijn Ložj Swobodný Pán [baron] z Losynthalu” became involved in the defence of Prague when it was besieged by the Swedish army led by General Königsmark.<sup>12</sup> He paid in cash for weapons and munitions and for the fortification of the city. He also became captain of a free company of citizens, whom he commanded in the fighting on the New Town ramparts (Fig. 3). In return, he was raised to the nobility of the Kingdom of Bohemia and hereditary lands, with the designations “Freiherr” [baron] and “Wohlgebohrn” [nobly born] by a decree issued by the Emperor Ferdinand III in Vienna on 12 December 1648. Seven years later, he was further advanced when he was granted the title of Count of the Holy Roman Empire and hereditary lands, with the designations “Graf von Losimthal” and “Hoch- und Wohlgeborn” [high- and nobly-born], by an imperial decree dated 14 August 1655. In the charters of ennoblement, mention is also made of the merits of Losy's relative, most probably

a cousin (Vetter), Balthasar von Mora, a colonel in the imperial foot regiment. On 5 October of the same year the validity of Losy's title of count was extended to the Czech lands.<sup>13</sup>

In 1648 the Emperor assigned to Losy in payment of debts the estate of Štěkeň with Cehnice (near Strakonice), to which the Count added nearby Řepice in 1650. Eventually he also acquired Vlastějovice (near Zruč nad Sázavou), Sluhy (near Brandýs nad Labem), Cténice (near Vinoř) and in 1664 Vintířov with Radonice (near Kadaň) and Tachov. The domains of Štěkeň, Vintířov and Tachov formed the basis of the two Losy estates in fee-tail (later united into one, with its centre in Tachov).<sup>14</sup> In modern literature Johann Anton Losy the elder is sometimes depicted as an inexorable usurer, who did not hesitate to behave intractably towards defaulting debtors. However, it would appear that he was first and foremost a shrewd businessman, who managed to surround himself with reliable and capable people. People like the steward of Štěkeň, Johann Erasmus Wegener, and the steward of Tachov, the Italian Anton Casanova, whose son obtained a doctorate from Prague University in 1669 under the patronage of Losy's son.<sup>15</sup> From the revenues from his estates, the performance of his official functions, and financial transactions, Count Losy acquired considerable wealth, and so was able to expend substantial amounts on representative functions commensurate with his standing.

At present we only have sketchy information about the private life of Johann Anton Losy the elder and how he presented himself in society and at representative functions. We know that in 1648 he bought two finely-built Renaissance houses in the lower Prague New Town, in Dlážděná street (today Hybernská street). In 1649 and 1654 he purchased two further, neighbouring houses, that had been damaged by the Swedish bombardment. In their place he had a palace built, planned on a grand scale, making use to a large extent of the original Renaissance buildings (today no. 1033/III), (Fig. 4). The Italian architect Carlo Lurago was at least partly responsible for the design and construction of Losy's palace.<sup>16</sup> At the time he was also working for the nearby community of Irish Franciscans, who had the church of the Immaculate Conception of Our Lady built adjoining their monastery. In the church

(which was closed down in 1786 and reconstructed in 1810) a family chapel was built, paid for by a donation from Johann Anton Losy of Losinthal the elder, and dedicated to St. Anthony of Padua. The altarpiece for the chapel, with the titular saint as its motif, was probably painted by Karel Škréta. Unfortunately it has not been preserved. According to Hammerschmid, "Joannes Antonius Losy, Comes de Losinthal, Italus" also contributed the sum of 100 florins for the erection of the main altar, which is now also lost, with its altarpiece portraying the Immaculate Conception, which seems to have been painted by Škréta, too.<sup>17</sup> In the 1660s Johann Anton Losy had reconstruction work carried out on his house in the Lesser Town district of Prague.<sup>18</sup> His principal country seat became the chateau in Štěkeň, to which alterations were made in 1664–1665. The fresco with the apotheosis of the Losy and Koller families, unambitious in its conception, that was created in the main hall of the chateau sometime between 1669 and 1679, has been attributed to Fabián Václav Harovník, another person to have received preferment in return for his services during the defence of Prague in 1648.<sup>19</sup>

Johann Anton Losy the elder died on 22 July 1682 and was buried in the family chapel in the monastery of the Irish Franciscans. His marriage with Anna Constancia produced six children – four daughters and two sons. Of the daughters, Anna Constancia (named after her mother, died 18 August 1696 in Radenín) married Johann Georg Leopold Sporck, and Katharina Elisabeth (born 1652, died 8 April 1717 in Prague) married Karl Joachim, Count of Breda. The other two daughters appear to have been twins born in 1659: Maria Theresia (died 27 February 1696 in Prague) married Ferdinand Christoph Scheidlern of Scheidlern, and Maria Josepha (died 8 April 1734 in Brno) married Jan Antonín Pachta of Rájov. The elder son was named Johann Anton after his father (born around 1650, probably in Štěkeň, died 22 August 1721 in Prague). The date of birth of the younger son, Johann Baptist (died 1683) is not known for certain.<sup>20</sup>

In the second edition of his book on economy, dedicated to both Losy brothers, the steward of Štěkeň, Johann Erasmus Wegener, whom we mentioned earlier, stressed the love the Count's family had for the arts and the sciences, and praises their knowledge of Latin, German, Czech,

Spanish, Italian and French.<sup>21</sup> Both sons received an education at a higher level. Johann Anton started studying in 1661 at the Charles-Ferdinand University in Prague, where he passed his bachelor's examination on 6 June 1667 and was awarded the title of doctor of philosophy on 15 August 1668.<sup>22</sup> At the same time, Johann Baptist Losy was attending the Prague academic grammar school, and, as "poeta academicus", i.e. a pupil in the fifth and penultimate year (known as "classis poesis"),<sup>23</sup> he published a treatise in verse form in honour of the successful completion of his brother's studies, celebrating it by means of an emblematic exposition of the heraldic figures on the coat-of-arms of the Count of Losinthal (Fig. 5).<sup>24</sup>

However, the subsequent career of Johann Baptist was not an auspicious one. The young nobleman, heir to the Štěkeň estate, led a profligate life and was soon in debt. At the time of his premature death in 1683 the total debts are said to have amounted to 45,887 florins.<sup>25</sup> In contrast to his prodigal brother, Johann Anton Losy the younger proved to be a good manager of the estates entrusted to him by his father, that is to say the palace in Prague, Tachov, and Vintřov, together with the Štěkeň estate, which he inherited on the death of Johann Baptist. He attained the offices of imperial privy councillor and councillor of the chamber to the Bohemian crown, and lived mainly in Prague and Vienna. In 1705 he had a suburban villa ("Gartengebäude") built according to a design by the court mathematician, astronomer and engineer Gian Giacomo Marinoni on the outskirts of Vienna, in the Leopoldstadt district (on Stadtgutgasse opposite the palace of Count Montecuccoli).<sup>26</sup> When he acquired another house adjoining his father's palace in Prague in 1708, he had his Prague residence expanded still further. He also had alterations made to the family seat in Tachov and made plans for building a new chateau in place of the Renaissance building in Vintřov that had been demolished (although the new construction did not in fact start until long after his death).

The first wife of Johann Anton Losy the younger was Sophie Polyxena of Grossegg (born 1656, died 21 October 1696). They had a son who died immediately after his birth in 1685. In the year 1700 the fifty-year-old widower Losy married the twenty-four-year-old Franziska Claudia,

Countess of Strassoldo (born 1676, died 23 November 1755). Their daughter Marie Anna Josepha (born 7 February 1703) died at the age of two. In 1705 was born Adam Philipp (christened 22 November 1705, died 21 April 1781), the last male member of the family of the Counts Losy of Losinthal. Adam Philipp, a Knight of the Order of the Golden Fleece, court councillor and imperial privy councillor, in 1749–1750 governor of Lower Austria, imperial director of music and imperial chief director of building works, lived after his father's death with his mother mainly in Vienna.<sup>27</sup>

Johann Anton Losy the younger must have displayed an unusual musical talent even in his youth, when his father secured the services of the Silesian lutenist Achazius Kazimir Huelse as his tutor. It is probable that he furthered his musical education abroad, perhaps during a grand tour.<sup>28</sup> We can gain an impression of his later renown from the more or less credible reports about Losy that are to be found in contemporary literature. For example, his participation in an informal music contest in Leipzig in 1697, in which the lutenist Losy competed against Johann Kuhnau and Pantaleon Hebenstreit, playing keyboard instruments, became famous. The German composer Gottfried Heinrich Stölzel met Losy during his visits to Prague in the years 1715–1717, and has left us a vivid literary description of him, published by Mattheson in 1740. According to Stölzel the Count was at that time an elderly man, though still with a lively mind. He apparently played the lute like a professional, with a full and beautiful sound, most often in the French broken style. He usually composed in the morning in bed, where he sat playing a small lute. He would write down his compositions and lock them in a special box. In the afternoon he used to play the violin to the accompaniment of the harpsichord. He would take great pleasure in the beauty of the music and “anatomized” attractive passages at considerable length. He would dwell on a particularly apt dissonance, exclaiming: “È una nota d'oro!” According to Ernst Gottlieb Baron, Losy was in the habit of taking his lute with him on journeys, and did not hesitate to stop the horses if he needed to note down a particular motif.<sup>29</sup> The artistry of the “Comte de Logy” is witnessed to by some 150 tablatures for lute and baroque guitar that have been preserved.<sup>30</sup> The first of these to be printed was published



Fig. 4  
Johann Georg Ringle  
after Friedrich Bernhard  
Werner, *A View of  
the Sporck Palace,  
detail showing the  
Losy Palace, ca. 1740.*  
National Gallery in  
Prague.

in Wroclaw as early as 1695 (*Courante extraordinaire* in the collection *Cabinet der Lauten* of Philipp Franz le Sage de Richée). His compositions are heavily influenced by the *brisé* or broken style, which, however, Losy managed to combine in an original manner with melodically expressive motifs constructed above a bass accompaniment, and to enliven with rhythmic *arpeggios*.<sup>31</sup> Losy's compositions, in many cases charged with a profound meaning (as, for example, with the *Tombeau sur la mort de Madame la contesse Logi faite par Monsieur le Conte Antonio son fils* from the Roudnice collection), are part of the golden treasury of baroque lute music.<sup>32</sup>

The earthly span of the “father of the lute”, as Count Johann Anton was termed by his admirers, reached its conclusion in the year 1721. He drew up his last will and testament during the days 1–9 August, after a lengthy illness, during which he was cared for by Professor Löw of Ersfeld. There is an entry recording his passing in the death book of the church of St. Henry in the New Town district of Prague, dated 22 August 1721. The Count was buried in the family vault of the Irish Franciscans in Prague. The memory of the celebrated lutenist was fittingly honoured by a *tombeau* composed by his no less famous Silesian colleague: *Tombeau sur la Mort de Mr. Comte de Logy arrivée 1721. Composée par Silvio Leopold Weiss*.<sup>33</sup>

#### **The bachelor's thesis broadsheet of Johann Anton Losy of Losinthal from 1667**

The thesis broadsheet of Johann Anton Losy the younger that we mentioned

earlier was created on the occasion of the defence of his thesis for the degree of bachelor of philosophy. The defence of the thesis was held at the Charles-Ferdinand University in Prague in 1667, and the examining commission was presided over by Father Johann Robert Wallis, S. J. (born 1636 in Szprotowa, died 1683 in Olomouc).<sup>34</sup> The inscription beneath the engraving reads: "Honoris Celsissimi Ducis DD. WENCESLAI Ducis Saganensis etc. etc. Aurei Velleris Equitis, S. C. R[egiae]que M[ajestatis] Supremi Aulae Praefecti, etc. In Universitate Carolo-Ferdinandea Praeside R. P. IOANNE ROBERTO WALLIS SOC. JESU, AA. LL. et Philos:[ophiae] Doctore, ejusdem[ue] Professore Ordinario, IOANNES ANTONIUS LOSY S.R.I. Comes de Losinthal, Submississ[im]o affectu DD. 1667", informing us that Losy dedicated his thesis broadsheet to the first man in Leopold's government, Wenceslas Eusebius of Lobkowicz, Prince of Sagan, Princely Count of Sternstein and Neustadt, Lord of Roudnice, Knight of the Order of the Golden Fleece, Supreme Governor of Upper and Lower Silesia, imperial privy councillor, minister of state, president of the court war council, Palatine and Supreme Comptroller of the Household of the Kingdom of Bohemia.<sup>35</sup> Above this short dedication are the signatures of the two artists who produced the thesis broadsheet, Johann Fridrich Hess of Hesice and Georg Andreas Wolfgang (born 1631 in Chemnitz, died 1716 in Augsburg).<sup>36</sup> Apart from this, the thesis broadsheet, through having been trimmed, appears to be lacking in other essential textual information, such as the philosophy thesis itself and perhaps a text of dedication placed in an untraditional position. However, it is also possible that the engraving served to decorate the publication of the thesis in book form, something that is suggested by the fact that the defender of the thesis depicted on the thesis broadsheet holds a book in his hand rather than the usual vellum with a text of dedication.

The artist responsible for the design for the thesis broadsheet, the Prague painter Johann Fridrich Hess of Hesice (mentioned in Prague from 1641 onward, died in Prague in 1673), is one of the figures on the Bohemian painting scene in the second half of the 17th century who have yet to be given the attention they deserve. The reason for the minimal interest in him is to be found primarily in the fact that today we know only one painting that can be

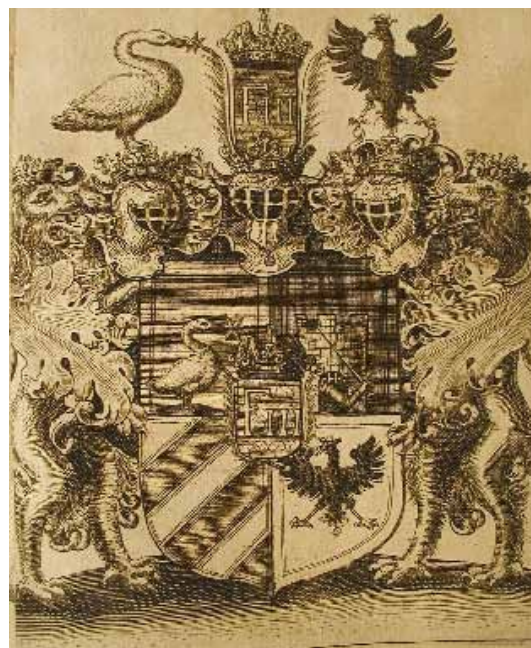


Fig. 5 The Coat of Arms of the Losys of Losinthal, in Johann Baptist Losy, *Gentilitia Symbola Illustrissimae Familiae Losyanae*, 1668. Library of the National Museum, Prague.

attributed to him, *The Establishment of the Dominican Order with the Crucified Christ, Our Lady, and Dominican Saints*, on the high altar of the church of St. Giles in the Old Town district of Prague. Johann Fridrich Hess did however paint a far greater number of altarpieces, mention of which is made in older literature.<sup>37</sup> A greater number of his works has been preserved in another area in which he worked, which has, however, been similarly neglected, that of drawings and prints made after his designs, the majority of which consist of book illustrations and thesis broadsheets.<sup>38</sup> Hess was a pupil of the Prague painter Matyáš Mayer, but the approach of those of his works that are known betrays the strong influence of the work of Karel Škréta. The designs that Hess drew for works of graphic art, which were certainly by no means below average in terms of their artistic and iconographic quality, were transposed onto copper by Prague engravers like Frater Constantin, Samuel Weishun and Daniel Wussin, and also by those masters of the engraver's art in Augsburg, Philipp Kilian or Georg Andreas Wolfgang.

As with Hess's other engravings or drawings that we know of, Losy's thesis broadsheet is characterised by a relatively mobile composition and an animated scene. The picture is full, but not over-full, of figures that are evenly distributed, none of them seeming to be particularly emphasised more than the others. In

each of the four corners a character is positioned; the upper half of the thesis broadsheet is ruled over by the Emperor Leopold I and Jupiter, while the lower part is dominated by two female figures who stand facing one another. In the bottom left-hand corner appears a woman wearing a ducal bonnet, personifying Lobkowitz's princely dignity, and a putto with the Lobkowitz coat-of-arms. In the opposite corner of the picture appears a woman dressed in a toga, and next to her another putto supporting a medallion with the coat-of-arms of the Counts Losy of Losinthal. The sprays of laurel interwoven in her hair and the symbols of the liberal arts that rest at her feet indicate that this is a personification of Philosophy. In her hand she holds a laurel wreath ready for the student who has successfully completed his bachelor's studies, Johann Anton Losy the younger. We can see his youthful figure in the centre of the lower half of the composition, borne upwards on the backs of two eagles towards the patron of the disputation, Wenceslas Eusebius of Lobkowitz. Illuminated by the rays of his patron's glory, Losy presents his thesis to him in book form.<sup>39</sup>

The oval portrait of Lobkowitz, the frame of which is formed by the chain of the Order of the Golden Fleece, is supported by three crowned eagles. Two of them have a perisonee decorating their breast and thus represent heraldic figures from the Lobkowitz coat-of-arms. The Lobkowitz eagle on the left hurls a cluster of bolts of lightning at the Turkish army, which is represented as fleeing away below it. In the light cast by the lightning appears the inscription: "Praeses Consilij Aulo-Bellici Anno 1663 et 4°", recalling Lobkowitz's post as president of the court war council. The eagle in the centre grasps a marshal's baton in its talons. Alongside the baton is an inscription declaring Lobkowitz to be "Summus Minister Aulae Caes:", supreme imperial comptroller of the household, which he became in 1665. The eagle on the right, which grasps a ducal bonnet in its talons and is designated with the title "DVX SAGAN[ENSIS]", is the eagle of Silesia, in which the Lobkowitz duchy of Sagan was situated. Another element in the sign of Sagan, which forms part of the Lobkowitz coat-of-arms, is an angel, which also appears in the thesis broadsheet picture in the role of guardian and guide to the young Losy in his flight upwards. The two crowned eagles who bear up the defender of the thesis are heraldic figures

from the coat-of-arms of the Counts Losy of Losinthal.

An eagle, in the same heraldic attitude as on the Losy coat-of-arms, is however also on the coat-of-arms of the Italian town of Piuro (Latin *Plurium*, German *Plurs*). A vista of this town can be seen behind a gap in the rocks on the lower part of the thesis broadsheet, with the inscription "PLURIUM. Vrbs Italiae, Divitijs et amoenitate florens, à monte obruta. A° 1618, 25. Aug:" ("Piuro, Italian town, abounding in wealth and charm, buried by a mountain on 25 August 1618"). This motif, at first sight inconspicuous, opens up to us a hitherto unknown insight into the history of the Losy family.<sup>40</sup>

The town of Piuro is situated in the northern Italian province of Sondrio. It lies close to the present-day border with Switzerland, in the county of Chiavenna, in the picturesque Alpine valley of Bregaglia. The quarrying and processing of a particular variety of soapstone (Italian *pietra ollare*, German *Lavezstein*), which had been recorded by Pliny, and in particular the manufacture and sale of kitchenware, remained for centuries the principal source of income of the local population. They brought prosperity to the small town and considerable wealth to a few families who concentrated on trade and finance. Piuro was an important staging point for merchants travelling north from Genoa and Venice. And merchants and financiers from Piuro were active in trade centres throughout virtually the whole of Europe. The leading families, in addition to the famous Vertemate dynasty, included the various families from which Losy was descended: Brocco, Mora, Lumaga and Losio. Contemporary reports and vedutas from the end of the 16th century and the beginning of the 17th present Piuro as an attractive little town with several churches, squares brought to life by fountains, and a number of magnificent Renaissance palaces, houses and villas, luxuriously furnished and surrounded by gardens and vineyards. The grandfather of the young student who was defending the thesis, the merchant Thomaso Losio "Badala", owned a house on a square in the upper, northern part of the town, known as Scilano. Standing next to it was the house where the family of his brother Agostino Losio lived. In 1607 Agostino, together with the cousins Nicolò and Ottavio Vertemate and the state deputy (Vikar) Johann von Salis, set up a company to mine silver and lead in

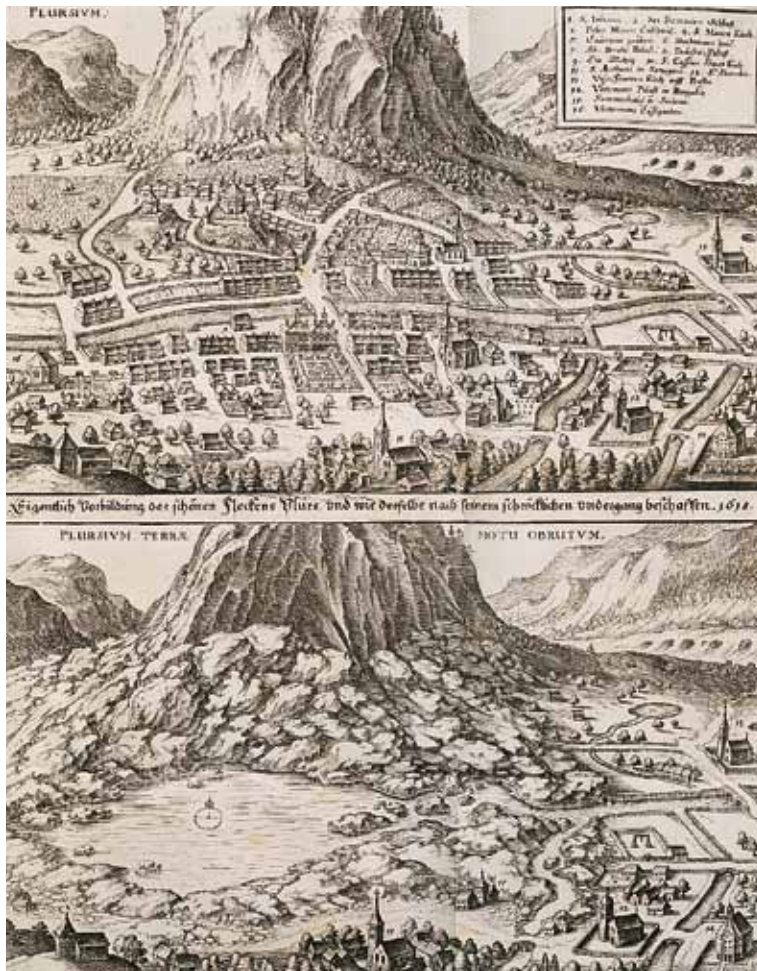


Fig. 6 The destruction of Piuro in 1618, in Joannes Philippus Abelinus and Matthäus Merian, *Theatrum Europaeum*, I, Frankfurt 1662. Library of the National Museum, Prague. Photo: Jan Rendek.

the mines in the Grisons (Silberberg near Davos). Opposite the two houses was the summer residence of Pietro Mora. The merchant Abramo Brocco owned a palace with marble portals and the family coats-of-arms in the centre of the town, and his brother Francesco owned another house not far away. Nearby stood the houses of the Lumaga families.<sup>41</sup>

The development of entrepreneurial activity in 16th-century Piuro was helped by the political constellation. In 1512 Chiavenna, together with Bormio and the Valtellina, was annexed by the Grisons (German Graubünden), a free state made up of “Three Leagues”, which had been formed towards the end of the 15th century and was loosely associated with the Swiss Confederation, while maintaining a considerable degree of autonomy and respecting the autonomy of its individual internal territories. The republic of the Grisons was based on the principles of early democracy, with an advanced degree of self-government for the individual communes. The specific political situation in the Grisons made

it possible for representatives of various social classes to have a share in the government of the country. It strengthened the authority of the middle classes and brought about the development of local entrepreneurial activity both in the rural communities within the Grisons and in the commercial centres to the south. Gradually, however, particular local interests came to predominate over general interests. In the second half of the 16th century considerable political power began to be concentrated in the hands of members of a few rival clans (such as the hostile Planta and Salis families), which controlled certain territories and often pushed through their interests there with the help of corruption and force of arms.

The Grisons was an area in which different language groups came together (German, Italian, and the indigenous Romansch), and later the scene of conflict between two religious cultures. In the 16th century this religiously diversified area, where a number of exiles had taken refuge from the persecution of the Inquisition, was successful in maintaining tolerance in the coexistence of Protestants and Catholics. This situation was made possible by measures taken by the Three Leagues, limiting the area in which the churches could be active. However, from the mid-16th century tension between the different religious groups grew, partly due to some unpopular regulations (for example, the imposition of equal religious rights in places in which one religious group predominated heavily, a ban on Catholic priests and religious from outside the Grisons from entering the state territory on pain of death, etc.), and fuelled by pressure from neighbouring states. Within the Grisons the voice of the Protestant party gradually grew stronger and stronger, and it also found support in the other Swiss cantons. On the other hand, Milan, under the control of the Spanish, attempted to support the isolated Catholics in the southern Italian valleys and to push through their interests there.<sup>42</sup>

The complicated political situation in the Grisons came to a head in the opening decades of the 17th century. One of the factors leading to a deepening of the crisis was the renewal in 1603 of the treaty of alliance with Venice, at that time an enemy of the emperor and of Spain. The alliance with Venice, supported by the party led by Johann von Salis, whom we mentioned earlier, caused Spanish Milan to take retaliatory action (such as imposing

a trade embargo and constructing the strategic fortress Fuentes at the entrance to the Chiavenna and Valtellina valleys). It also met with opposition from the strong faction led by the pro-Hapsburg magnates Pompeius and Rudolf von Planta. Following a further escalation of tension a "Strafgericht" (penal court) met in the town of Thusis in 1618, and declared its interest in establishing general welfare and protecting the state from its enemies. The large number of jurors who made up the tribunal consisted mainly of Protestants, among whom a group of radical young pastors played a dominant role. The trials that took place before the court over the next six months were directed against the real or imagined supporters of the Spanish and the Hapsburgs. They affected in particular the southern territories of the Grisons – the Bregaglia, Chiavenna and Valtellina valleys. The first victim of the courts, in August 1618, was the mayor of the town of Vicosoprano, lying just a few kilometres to the east of Piuro. He was tortured into confessing that he had acted in a pro-Spanish way and thus helped pave the way for the construction of the fortress of Fuentes. On these grounds he was immediately executed. During the subsequent trials some 150 people were condemned, many of them (such as the brothers Planta) in their absence, to banishment for life and the confiscation of their goods. The "Strafgericht" in Thusis is generally considered to mark the end of the early democracy and religious tolerance in the Grisons. It triggered off further dramatic events and a series of violent retaliatory acts, including the massacre of the Protestants in the Valtellina in 1620. It also accelerated the involvement of the Grisons in the Thirty Years' War, which the remaining, neutral part of Switzerland was more or less spared from. It turned this agitated region into a stage on which a conflict of interests between external forces was played out: Hapsburg Austria and Spain on the one side and Cardinal Richelieu's France on the other.<sup>43</sup>

Piuro, a flourishing trading town, was not one of the centres of the radical political and religious movement. Nevertheless, it too was involved in the events taking place around it. Around the year 1600 members of the Vertemate family from Piuro were in close contact with Johann von Salis, and as early as 1589 they had helped to strengthen the alliance between Venice and the Grisons.<sup>44</sup> It is difficult to tell what position with

regard to the events in the Grisons was adopted by members of the Losio family, who do not seem to have been much involved in politics at that time. The fact that Agostino Losio was a partner in the Salis mining company may indicate that they sympathised with the Venetian party. But probably his involvement was more pragmatic and commercial in nature. Furthermore, Losio left the company after a year.<sup>45</sup> It should also be remembered that the inhabitants of Piuro maintained active contact with Milan and various imperial centres including Vienna. At the beginning of the 17th century Piuro was a predominantly Catholic town. Among its population of a thousand there were only about forty Protestants. In spite of this, conflicts between members of the two religious camps were occurring here, too, by the end of the 16th century. In 1610 and 1613 the local parish priest complained to Cardinal Frederico Borromeo, the Archbishop of Milan, that he found himself "in the last parish of the diocese of Como, in the last area of Catholic territory," "on the very borders of the Catholic church." In the report on the visitation carried out in 1615 (before embarking on which the Bishop of Como, Filippo Archinti, had to pay the Three Leagues the sum of 600 florins for exemption from the ban on clergy from outside the region entering the territory of the Grisons) the priest at the church of St. Giovanni Battista in Piuro was given as Nicolò Losio.<sup>46</sup>

However, in the turbulent period of the trials in Thusis Piuro was afflicted by another stroke of fate that was independent of any human volition. On Tuesday 25 August 1618 (Friday 4 September according to the Gregorian calendar, which had not been adopted in the Grisons), after heavy rain and storms, a morainic slope started to move on the mountain Monte Conto, at the foot of which Piuro was situated. At the time of the Ave Maria evening devotions, a gigantic avalanche of three million cubic metres of stone and earth detached itself from the massif of the mountain, and within a few moments transformed the town of Piuro into a modern Pompey. The work of destruction was completed by the river Mera, which flowed through the town: its course was blocked by the mass of fallen rock, so that it spread out to form a lake. The landslide destroyed the churches of Piuro and dozens of houses and palaces, in which about a thousand inhabitants of the town perished.

News of the disaster spread like wildfire and continued to reverberate throughout Europe for decades to come (Fig. 6).<sup>47</sup> Mention of the catastrophe is to be found in the Czech lands as well. Already in 1618 the publisher Paul Sessius from the Old Town in Prague published a report in German on the disaster. (In spite of differences in presentation, the idealised veduta on Losy's thesis broadsheet in 1667 is similar to the illustration in Sessius' newspaper. (Fig. 7).<sup>48</sup> Mikuláš Dačický of Heslov, a burgher of the town of Kutná Hora, noted in his *Memoirs* for that year: "The news has been published that this year, on the 25th day of the month of August, in the country of Switzerland, a great rocky hill above the town named Plurs, tearing itself off, fell onto the town, sliding and tumbling upon it together with all the people dwelling in it, numbering up to 1500, so that no sign of any building can now be seen."<sup>49</sup> Contemporary accounts see the cause of the tragedy in divine intervention. Writing in 1618, Johann Georg Gross, a parish priest in Basel, asks why God has punished the good people of the town so severely. Others, including Sessius, saw in the fate of Piuro a parallel to the story of Sodom and Gomorrah, and considered the catastrophe to be a punishment for the pride and sins of its inhabitants. Ioann Lucius Gritti, a Protestant pastor from Zuoz, saw the disaster as a punishment on the Catholics for the repression of the Protestant minority. On the other hand, the Catholic authors Borsieri, Baiacca and Scotti explained it as God's retribution on the heretics in the Grisons for having brutally tortured to death the innocent Father Nicolò Rusca, the Archpriest of Sondrio, during interrogations in Thusis.<sup>50</sup>

Numerous members of the Brocco, Mora, Lumaga and Losio families met their deaths beneath the avalanche. Agostino Losio and his family, together with Father Nicolò Losio, perished in Scilano. However, among those who managed to escape the destruction was Thomaso Losio, who was in the Valtellina at the time. Two other members of the Losio family appear to have been working in Graz. Baldesar Mora, whom we later find mentioned as a colonel in the imperial army, was staying with one of his relatives in Vienna. Members of the Lumaga family were reported to be in Genova, Verona, Palermo, Nuremberg and Paris. Abramo and Francesco Brocco were staying in Paris at the time. But their families and property in their home town

had been swallowed up by the earth.<sup>51</sup> In an additional note to the report by Sessius mentioned earlier, we read: "In dieser vorgemelten Stadt Ist dem Ehrnvesten und wolgeachten Herrn Abraham Grock Bürger und einwohner in der Alten Stadt Prag auch seine liebe Eltern und freunde Neben auch ihm an seinem Gütter umb etlich 1000. schaden geschetzen deßgleichen etlichen andern Herrn allhie in Prag so ihrn Handel und Gütter alda gehabt. GOTT bessers mit verderbet unnd verschütt."<sup>52</sup>

Immediately after the disaster a start was made in Piuro with rescue work and the reorganisation of the administration among those who had survived. Life gradually returned to those parts of the town that had been spared. A new town council was elected and on 22 November (2 December) 1618 the election of the officers of the local militia took place.<sup>53</sup> Giovanni Battista Losio became its clerk.<sup>54</sup> At present we do not know what course was taken by the life of Giovanni Antonio Losio alias Johann Anton Losy the elder (the Germanised version of his surname probably came from the Italian plural form Losii) before he came to Prague. It is possible that at the time of the catastrophe he was with his father Thomaso in the Valtellina. He may however have been studying outside the Grisons at the time. Later he perhaps went at first with his father to neighbouring Tyrol (which would account for the mention of his Tyrolese origin). In his further peregrination northward, Losy could have made use, not only of his own abilities, but also of financial resources deposited abroad and contacts with his relatives and fellow-countrymen.

The precipitate rise in his social standing that Losy achieved after he settled in Prague stands out against the background of the misfortune that befell the other inhabitants of Piuro. The pleasing increase in property, the acquisition of important offices, the favour of the Hapsburg emperors – all this might be considered by Johann Anton Losy the elder as divine providence and mercy, a sentiment that he no doubt felt particularly strongly when he remembered the tragic events that had overtaken his native town. Losy's feeling of gratitude towards God for saving his life and towards the Emperor for the rise of his family is the motif underlying the allegorical decoration of the thesis broadsheet of his son, the concept for which he doubtless helped to create.

The fateful catastrophe that befell Piuro is recalled in another form on the thesis



broadsheet, by means of a scene evoking the destruction of the Giants that is portrayed on the right-hand side of the page. The bodies of the inhabitants of Piuro, who have disobeyed God's laws, rear up and perish under the avalanche of stones that Jupiter hurls down on them in punishment, accompanied by thunderbolts. In Hess's depiction of the destruction, only one figure escapes, a half-naked youth, borne off like Ganymede by a flying eagle. There can be no doubt that this fortunate individual, spared by the decision of the ruler of the gods from death in the stony ruins, represents Johann Anton Losy the elder. Like Ganymede, whom Jupiter chose to be the cupbearer to the Olympians, Losy the elder was raised by the Emperor to elevated circles, being appointed collector of wine, beer and salt taxes.

Both the architects of Losy's fate, the divine and the temporal, Jupiter (God) and the Emperor, lean down out of the clouds in the highest sphere of the composition of the thesis broadsheet. In the heavens between the two rulers, as they fly on their eagles wielding bolts of lightning in their right hands, is situated a globe to which they point with their sceptres. On the globe are highlighted four cities: Augsburg, Nuremberg, Vienna and Prague. These cities probably indicate the places in which Losy had been active; it may be that before his arrival in Prague and his stays in Vienna he had spent some time in Augsburg and Nuremberg.<sup>55</sup>

On the left-hand side of the thesis broadsheet, opposite the pitiful destruction of the condemned inhabitants of Piuro, a further dramatic scene is depicted – the Turkish army fleeing at breakneck speed before the onslaught of rain and lightning. As we are informed by the inscription relating to Lobkowitz that was quoted earlier, this recalls the fairly recent wars in the years 1663 and 1664. After a truce of nearly 50 years, the Ottoman empire had declared war on Emperor Leopold I on 18 April 1663. The Turks advanced remorselessly, laying waste large areas in Upper Hungary and carrying out raids even as far as Moravia. Vienna, which Leopold and his court had abandoned, was left without troops or supplies, because the imperial army was protecting Preßburg. However, through “divine intervention” the defenceless city was spared being attacked by the Turks; because of bad weather the Ottoman army eventually did not march on Vienna. The Venetian ambassador Sagredo described the situation as follows: “Heaven

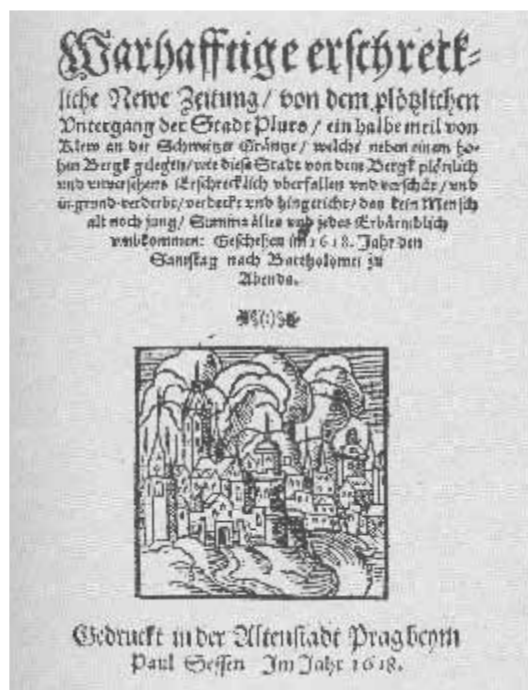


Fig. 7 View of Piuro in 1618, in Paul Sessius, *Warhafftige erschreckliche Neue Zeitung von dem plötzlichen Untergang der Stadt Piuro*, 1618. Repro.

saved what the minister [i.e. Lobkowitz] had let slip through his negligence; it sent down rain so that the roads became soft and the vizier had to remain for forty days in Pest, because the cannons could not be transported along the bad roads. God guided the hands of the Turks, but blindfolded their eyes.”<sup>56</sup> While Sagredo's report does not refer to Lobkowitz's abilities in exactly flattering terms, the Prince's role is understandably portrayed far more favourably in Losy's thesis broadsheet: the bolts of lightning that the Emperor sends down on the Turkish army are directed and reinforced by one of the Lobkowitz eagles. In August of the following year, 1664 (also recalled in the inscription), the Turkish advance had been at least temporarily halted at the battle of St. Gotthard (Szentgotthárd).

The parallel between the Emperor crushing the impudence of the Turks by means of natural forces and God punishing the recalcitrant giants (or the undeserving inhabitants of Piuro) through the tempestuous elements is presented in Losy's thesis broadsheet in the symbolic form of the classical metaphorical analogy, where “the second element is in the same relation to the first as the fourth is to the third”.<sup>57</sup> The comparison between the Emperor and God is likewise emphasised by the words inscribed on the banner that flutters over the globe between Leopold and Jupiter: “Divisum Imperium cum Iove

Caesar habet.” This is the second part of an epigram, which according to humanist tradition was placed by Vergil over the entrance to Augustus’s palace.<sup>58</sup> It is in the spirit of this “Vergilian” quotation, which achieved considerable popularity in panegyrics of rulers in Renaissance and baroque times, that the fate of his father, guided by the Lord of heaven and the terrestrial ruler acting in concert, is presented in the thesis broadsheet of Johann Anton Losy the younger. The fact that Johann Anton Losy the elder felt that the saving of his life, its subsequent course, and the rise of his family were a manifestation of God’s grace and favour is confirmed by the quotation from Psalm 123 (124) that is inscribed beneath the eagle that is lifting up his son: “Erepta est. Ps. 123.” Not only this extract, but the rest of the text of the psalm could be applied to the fateful events in Piuro and the life of Johann Anton the elder:

...nisi quia Dominus erat in nobis,  
cum exurgerent homines in nos  
forte vivos degluttissent nos:  
cum irasceretur furor eorum in nos,  
forsitan aqua absorbuisset nos.  
Torrentem pertransivit anima nostra:  
forsitan pertransisset anima nostra  
aquam intolerabilem.  
Benedictus Dominus, qui non dedit  
nos in captionem dentibus eorum.  
*Anima nostra sicut passer erepta est*  
*de laqueo venantium:*  
Laqueus contritus est et nos liberati sumus.  
Auxilium nostrum in nomine Domini  
qui fecit caelum et terram.<sup>59</sup>

...if the Lord had not been on our side  
when men attacked us,  
when their anger flared against us,  
they would have swallowed us alive;  
the flood would have engulfed us,  
the torrent would have swept over us,  
the raging waters would have swept us  
away.  
Praise be to the Lord,  
who has not let us be torn by their teeth.  
We have escaped like a bird  
out of the fowler’s snare;  
the snare has been broken,  
and we have escaped.  
Our help is in the name of the Lord,  
the Maker of heaven and earth.<sup>60</sup>

Respect for the power of the forces of nature and of their heavenly ruler is not only expressed in Losy’s thesis broadsheet by the words of the psalm, but is also

contained in the first (unquoted) verse of the epigram referred to above, the full wording of which is: “Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane: Divisum Imperium cum Iove Caesar habet.” (“All night long it has rained, with the morning the spectacle returns: Jove and the Emperor have the dominion divided between them.”) In the years in which Johann Anton Losy the younger pursued his studies, the elemental forces of nature and human malice appeared to have abated. In this period of peace, quiet, and prosperity, so different from the turbulent times of his father’s youth, the young student addresses Lobkowitz and, through him, the Emperor himself, with a request from the psalms, again left incomplete, which encapsulates his wish for a journey through life free of tremors, landslides and rockfalls: “spiritus tuus bonus deducet me [in terra recta]” (“may your good spirit lead me [on level ground]” (Psalm 142[143]:10).

#### **The testimony of word and picture**

We have found a key with which to examine historical events over a lengthy period of time in a work that speaks to us through the organically linked language of word, picture, and symbolic, allegorical, and metaphorical signs. The specific form of communication of the metaphorical language of the thesis broadsheet stands out in comparison with works that we might, with some exaggeration, describe as “realistic”. An example of the latter is the reproduction of Škréta’s depiction of the fortifications of the New Town district of Prague in 1648, which provides coverage of the dramatic defence of Prague against the besieging Swedish forces (Fig. 3). We can imagine the captain Johann Anton Losy among the defenders, or at least members of his company. However, this “realistic view” of a historical event provides us with precious few concrete facts about Losy and his family, indeed none at all.

During the last 200 years, historians have created for the period following the Battle of the White Mountain an image of a uniform group of money-grubbing foreign looters, both individuals and entire families, sometimes with no past and often with no character or scruples, but making up for this in ambition, rapaciousness and ruthlessness, coming to the Czech lands with one aim in mind: to enrich themselves from the confiscated property of the Protestant emigrants. Some arrivistes have been included in this group

with some justification, but others – or so it seems – are there mainly because we know little or nothing about them. Johann Anton Losy the elder has also been included in this category. Thanks to the testimony of the thesis broadsheet of his son it is now possible to modify this picture. Above all, the man who appears before us was not led to leave his homeland for purely material reasons, but rather for existential ones – a man who during a few moments lost his family and his home and who left a country that was witnessing a sharp rise in political tension and religious intolerance. As the trials in Thusis demonstrated, the steps taken by those in power in the Grisons against their opponents could be just as cruel and ruthless as the approach taken by the adherents of the Hapsburgs against non-Catholics in the Czech lands. In Bohemia, where his relatives had already been living before the outbreak of the rebellion by the estates, the family of the Italian Giovanni Antonio Losio found a new home. It began to consistently declare its support for this new home (as is shown by the celebratory treatise of Johann Baptist Losy in 1668), and did not hesitate to take up arms to defend it at times when it was threatened by war (against the Swedish besieging forces in 1648). Johann Anton Losy the younger, whose musical art has survived the centuries, is today considered to be an important representative of the culture of the Czech lands on the European stage, and among the numerous Bohemian baroque composers he unquestionably ranks as one of the most outstanding.

#### Notes

The authors would like to express their sincere thanks to the following for their devoted help in assembling specialist literature and willingness to provide advice: Mr. Douglas A. Smith of The Lute Society of America, Mgr. Zuzana Petrášková and Mgr. Václav Kapsa of the Music Department of the National Library in Prague, PhDr. Lubomír Konečný, Director of the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, PhDr. Petr Mašek, head of the Department of Chateau Libraries of the National Museum, the staff of the Department of Manuscripts and Old Printed Editions and of the Loans Department of the Library of the National Museum, PhDr. Dana Martínková, CSc., Mgr. Kateřina Kvízová, and the staff of the library of the Institute for Classical Studies of the Academy of Sciences of the Czech Republic, the staff of the library of the Archaeological

Institute of the Academy of Sciences of the Czech Republic, the staff of the Department of Manuscripts and Old Printed Editions of the National Library, the staff of the library of the Czech Geological Society, and the staff of the library of CeFREs.

**1** The dissertation is entitled *Serenissimo... Leopoldo Primo... Conclusiones suas Philosophicas, seu Philosophiam Margaritis Exornatam, In Alma Caesarea Regiáque Carolo-Ferdinandea Universitate Pragensi, Praeside... P. Joanne Roberto Wallis Societatis Jesu... publicè propugnandam, Dicat, Dedicat, Consecrat, ...Joannes Antonius Losy, Commes de Losynthal...*, Pragae 1668, National Library in Prague, shelf no. 65 A 24. See also note 22.

**2** National Gallery in Prague, Collection of Prints and Drawings, inv. no. R 82 017; dimensions 34.2 × 27.6 cm (trimmed). The engraving is signed underneath on the left: “Johann. Frid. Hess ab Hessitz delin. Pragae”, and on the right: “Georg Andreas Wolfgang s”.

**3** The way in which the names of the individual members of the Losy family were written has varied over the course of the centuries. The authors of this article have decided to give these names in the form that was used at the time, so far as this is known. The designation is usually given in the version most commonly used today, i.e. “of Losinthal”. The same applies to other names of families that moved about in Europe, where we respect the variations between, for example, the German and Italian forms.

**4** Cf. Adolf Kocirz, “Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1750”, in *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Tonkunst in Österreich*, V. Heft, Leipzig – Wien 1918, pp. 49–96; idem, “Böhmische Lautenkunst um 1720”, in *Alt Prager Almanach*, Praha 1926, pp. 88–100; Emil Vogl, “Zur Biographie Losys”, *Die Musikforschung*, XIV/2, 1961, pp. 189–192; idem, “Loutnová hudba v Čechách”, *Časopis Národního muzea*, CXXXIII, 1964, pp. 10–20; idem, “Johann Anton Losy: Lutenist of Prague”, *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, Vol. XIII, 1980, pp. 58–86; idem, “The Lute Music of Johann Anton Losy”, *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, Vol. XIV, 1981, pp. 5–58. See too the transcription of lute tablatures into standard musical notation in *Česká loutna v kytarové úpravě*, ed. Emil Vogl, Praha 1981.

**5** *Schumannova genealogická sbírka*, no. 440, and *Dobřenského genealogická sbírka*, no. 592, State Central Archive in Prague; Vogl 1961 (cited in note 4), p. 189; idem 1980 (cited in note 4), pp. 66–67; Jan Županič – Michal Fiala, *Praha 1648. Nobilitační listiny pro obránce pražských měst roku 1648*, Praha 2001, p. 34. Roman von Procházka, *Genealogisches Handbuch erloschener*

*böhmischer Herrenstandsfamilien*, Neustadt an der Aisch 1973, pp. 170–171, states that Thomas Losi was a Swiss nobleman and died before 1647 in South Tyrol.

**6** Cf. Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526–1620)*, Praha 1909, pp. 130, 519, eadem Josef Teige, *Základy starého místopisu Pražského (1437–1620)*, oddíl I, díl II, Praha 1915, p. 627. Winter's assertion that Brocco died before 1619 conflicts with the views of Bílek and Líva, who state that Abraham Brocco was an emigrant who left Bohemia for religious reasons. Cf. Tomáš V. Bílek, *Dějiny konfiskací v Čechách po r. 1618*, Praha 1882, p. 1009; Václav Líva, "Studie o Praze pobělohorské I. Emigrace", *Sborník příspěvků k dějinám hlavního města Prahy*, díl VI., Praha 1930, pp. 357–415 (382, note 180); idem, "Studie o Praze pobělohorské III. Změny v domovním majetku a konfiskace", *ibid.*, díl IX., Praha 1935, pp. 1–439 (60, note 189). Winter mistakenly included Abraham Brocco on a list of Old Town stonemasons.

**7** Bílek (cited in note 6), p. 1007; František Ruth, *Kronika královské Prahy a obcí sousedních*, díl III., Praha 1904, p. 1045; Líva 1935 (cited in note 6), p. 298; Vogl 1961 (cited in note 4), p. 189; idem 1980 (cited in note 4), p. 68; *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, ed. Pavel Vlček, Praha 1999, p. 287.

**8** This marriage, solemnised in the Hofburg parish (probably, in other words, in the church of St. Michael), is mentioned in *Dobřenského genealogická sbírka*, no. 592.

**9** *Schumannova genealogická sbírka*, no. 440; *Dobřenského genealogická sbírka*, no. 592; Vogl 1980 (cited in note 4), p. 68; Županič – Fiala (cited in note 5), p. 34.

**10** Cf. Antonín Rezek, *Děje Čech a Moravy za Ferdinanda III. až do konce třicetileté války (1637–1648)*, Praha 1890, p. 412; Županič – Fiala (cited in note 5), p. 34. The loan made by Losy in 1660 enabled the building of the Vyšehrad armoury to be completed. See Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, p. 107.

**11** Koczirz 1918 (cited in note 4), p. 75, note 3 (where the text of the charter of ennoblement is given); Vogl 1980 (cited in note 4), p. 67; Županič – Fiala (cited in note 5), p. 34, note 268, p. 68, notes 1–2.

**12** Jan Zatočil z Löwenbruku, *Leto- a Denno-pis, to gest celého královskeho Starého a Nowého Měst Pražských Léta 1648. Patnácte neděl Dnem, Nocy trwagicýho Obležení Sweydského prawdivé a ubezpečlivé wypsánj*, Staré Město pražské 1685, pp. 25, 35, 76.

**13** For Losy's ennoblement cf. Johann Friedrich Gauhe, *Genealogisch-Historisches Adels-Lexicon...*, Bd. II, Leipzig 1747, p. 661; Anton Schimon, *Der Adel von Böhmen, Mähren*

*und Schlesien...*, Böhmische Leipa 1859, p. 96; Ernst Heinrich Kneschke, *Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon*, Band VI., Leipzig 1865, p. 19; Antonín Rybička, "Měšťané a studující v roce 1648", *Sborník vědecký musea království Českého*, III, Praha 1870, pp. 17–18; Rudolf Johann von Meraviglia-Crivelli, *Der Böhmisches Adel. J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch*, IV. Bd. 9. Abth., Nürnberg 1886, p. 144, tab. 67; August von Doerr, *Der Adel der Böhmisches Kronländer...*, Prag 1900, pp. 128–129, 139; Koczirz 1918 (cited in note 4), pp. 75–76; idem 1926 (cited in note 4), p. 90; Václav Líva, *Bouře nad Prahou aneb Švédové před Prahou a v Praze*, Praha 1948, p. 89; Vogl 1961 (cited in note 4), p. 189; Procházka (cited in note 5), pp. 170–171; Vogl 1980 (cited in note 4), pp. 69–70; Županič – Fiala (cited in note 5), pp. 34, 69–70, 173–174 (here the texts of the respective charters of ennoblement are given).

**14** See Koczirz 1918 (cited in note 4), pp. 88–90, note 2, where the texts of Losy's will in 1682 and the assent of Emperor Leopold I to the establishment of the estates in fee-tail in 1677 are cited. Cf. also Friedrich Bernau, *Geschichte Herrschaft Winteritz und der einstigen Schutzstadt Radonitz (in Böhmen)*, Komotau 1877, pp. 31–32; August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrže království českého*.

*Prachensko*, XI. díl, Praha 1897, pp. 238, 241; *ibid.*, *Plzeňsko a Loketsko*, XIII. díl, Praha 1905, p. 105; *ibid.*, *Litoměřicko a Žatecko*, XIV. díl, Praha 1914, p. 445; Franz Herzig, *Zeittafel zur Chronik von Tachau und Umgebung für Schule und Haus*, Tachau 1937, tab. 13–16; Vogl 1961 (cited in note 4), p. 190; idem 1980 (cited in note 4), pp. 72–73; *Hrady, zámky a tvrže v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Severní Čechy*, díl III., ed. Zdeněk Fiala, Praha 1984, pp. 398, 512–514; *ibid.*, *Západní Čechy*, díl IV., Praha 1985, pp. 340–342; *ibid.*, *Jižní Čechy*, díl V., Praha 1986, pp. 33, 171, 191–192; Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 1999, pp. 193, 468, 471, 500; Županič – Fiala (cited in note 5), p. 34.

**15** Vogl 1980 (cited in note 4), pp. 70–74.

**16** The baroque form of the palace was concealed by classicist adaptations carried out by Filip Heger in 1787. However, the layout of the building remained unchanged. Remains of the original divisions of the building and stucco decoration can be found in the courtyard and the interiors, where some wooden ceilings, decorated by paintings, and a ceiling painting with Phaëton as a motif have also been preserved. Cf. Vogl 1961 (cited in note 4), p. 189; Emanuel Poche – Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1973, ill. 100, pp. 43, 99, 137; Dobroslav Líbal and coll., *Stavebně historický průzkum Prahy. Nové Město, čp. 1033/II*, Praha

1977; Vogl 1980 (cited in note 4), pp. 71–72; Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renaissance, manýrismus, baroko*, Praha 1986, pp. 189–193; Václav Ledvinka – Bohumír Mráz – Vít Vlnas, *Pražské paláce*, Praha 1995, pp. 154–158; Vlček – Havlová (cited in note 10), pp. 111, 146–148; *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, ed. Pavel Vlček, Praha 1999, p. 287.

**17** Joannes Florianus Hammerschmid, *Prodromus gloriae Pragenae*, Vetero-Pragae 1723, pp. 302–303; eadem František Ekert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy...*, díl II., Praha 1884, pp. 452–454; Koczirz 1918 (cited in note 4), note 13, p. 78; Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*, cat. exh., Praha 1974, catalogue nos. 24–25, 151–152, 188, pp. 109–112, 220–221, 240–243; idem, *Škrétové*, Praha 2000, p. 75; Vogl 1980 (cited in note 4), pp. 70, 85; Vlček – Havlová (cited in note 10), pp. 122–124; Jan Pařez – Hedvika Kuchařová, *Hyberní v Praze. Eireannaigh i bPrág. Dějiny františkánské koleje Neposkvrněného početí Panny Marie v Praze (1629–1786)*, Praha 2001, pp. 31, 94.

**18** *Umělecké památky Prahy* (cited in note 16), p. 287.

**19** Petr Svojanovský, “Freska Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štěkni”, *Zprávy památkové péče*, vol. LVIII, no. 3, 1997, pp. 79–82; Vlček (cited in note 14), pp. 468, 470–472, 500.

**20** Cf. *Dobřenského genealogická sbírka*, no. 592; Procházka (cited in note 5), p. 171; Vogl 1980 (cited in note 4), pp. 68–69, 84–86.

**21** Ioannes Erasmus Wegener, *Oeconomia Bohemo Austriaca. Mit angehengten Tugend-Spiegel der Hoffbedienten*, Prag 1666; idem, *Dedicatio in: Neü Vermehrte Oeconomia Bohemo Austriaca. Mit angehengten Tugend-Spiegel der Hoffbedienten*, Praha 1669.

**22** At the time he was awarded the title of doctor of philosophy, Losy was probably about 18 years old. Graduates in philosophy at the time were on average 21 years old. However, cases exist of students who completed a university education at a younger age. Cf. Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock: Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilian*, Weissenhorn 1988, p. 23. The title of master of philosophy at Jesuit schools was the equivalent of a doctorate in philosophy, see Ivana Čornejová – Anna Fechtnerová, *Životopisný slovník pražské university: Filozofická a teologická fakulta 1654–1773*, Praha 1986, p. 14. On Losy's dissertation and its illustrations, see Gustav E. Pazaurek, *Carl Scretta (1610–1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts*, Praha 1889, pp. 99–100; Paul Knöttl, “Eine schlesische Soldatenbibliothek des 17. Jahrhunderts”, *Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altherthum Schlesiens*,

XXIX. Band, Breslau 1895, pp. 245–260 (249); Koczirz 1918 (cited in note 4), p. 76; Vogl 1961 (cited in note 4), pp. 190–191; idem 1964 (cited in note 4), p. 10, ill.; idem 1980 (cited in note 4), pp. 75–78; Neumann 1974 (cited in note 17), pp. 240–243, catalogue no. 188; idem 2000 (cited in note 17), p. 127.

**23** Cf. Josef Pešek – Matěj Mařík, *Dějiny akademického gymnasia v Praze*, Praha 1927, pp. 55, 127.

**24** *Gentilitia Symbola Illustrissimae Familiae Losyanae, Honori & Amori Illvstrissimi Domini Joannis Antonii Losy, Sac: Rom. Imp: Comitibus de Losynthal, AA. LL. & Philosophiae Doctoris... Dicata à Ioanne Baptist Losy, Sac: Rom: Imperii Comitede Losynthal, ejus Fratres Germano, Poëta Academico. Anno M. DC. LXVIII. Mense Septembri. ...Die Pragae...* (Library of the National Museum, Ancient prints 45032); cf. Vogl 1980 (cited in note 4), pp. 69, 75 (he describes Johann Baptist's treatise as a dissertation).

**25** Part of the debts left by the deceased Johann Baptist were assumed by his brother-in-law Johann Sporck, who came into conflict with his uncle by marriage, the famous Franz Anton, Count Sporck, because of the loans he made. See Heinrich Benedikt, *Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738). Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen*, Wien 1923, p. 41; Pavel Preiss, *Boje s dvojhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 1981, pp. 56–58. Cf. also Koczirz 1918 (cited in note 4), pp. 88–93 (here the wills of the Losys are referred to); Vogl 1980 (cited in note 4), p. 69.

**26** Koczirz 1918 (cited in note 4), p. 77; Vogl 1980 (cited in note 4), p. 80.

**27** Koczirz 1918 (cited in note 4), pp. 76–82; Vogl 1961 (cited in note 4), p. 190; idem 1980 (cited in note 4), pp. 78–79; Procházka (cited in note 5), p. 171; Županič – Fiala (cited in note 5), p. 34. We know Adam's likeness thanks to a portrait by Jan Kupecký in the collection of the Vienna Academy, inv. no. 169. See Eduard A. Safarik, *Johann Kupecky (1666–1740). Ein Meister des Barockporträts*, Roma 2001, catalogue no. 49, pp. 144–145.

**28** Rybička (cited in note 13), p. 18, states that Losy travelled to Germany, Italy, France and Belgium. Cf. also Vogl 1980 (cited in note 4), p. 78.

**29** Cf. Johann Mattheson, *Critica musica*, III/2, Hamburg 1725, p. 237; Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, p. 49; Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, p. 342; Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*,

I-II Prag, 1815, pp. 231–232. (Baron and, following him, Dlabacž, added elements to Losy's biography that in fact related to his tutor Huelse.)

**30** In contemporary literature Losy's name often appears in a "Frenchified" form. Cf. Vogl 1980 (cited in note 4), pp. 66–67, note 21.

**31** The *brisé* or "broken" style, by breaking up the chords, made it possible to play sophisticated baroque polyphonic music smoothly on a plucked instrument with a relatively short reverberation. The origin of the style is linked with the name of the French lutenist Denis Gaultier (ca. 1600–1672), who is mentioned as one of Losy's models. An *arpeggio* means playing a chord by striking a number of strings in rapid succession.

**32** On Losy's musical oeuvre, in addition to the studies by Koczirz and Vogl (cited in note 4), see also e.g. Josef Zuth, *Graf Logi. Ausgewählte Gitarren-Stücke*, Wien 1919; Jaroslav Pohanka, "Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera", *Časopis Moravského musea*, vol. XL, 1955, pp. 193–213; idem, *Dějiny české hudby v příkladech*, Praha 1958, catalogue nos. 118–119, pp. 123–124, app. p. 35; Foreword by Jaroslav Pohanka and Jan Rack in *Jan Antonín Losy, Pièces de guitare*, Praha 1979, pp. III–VI; Tim Crawford, "New Sources of the Music of Count Losy", *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, Vol. XV, 1982, pp. 52–83; Adrienne Simpson – Tim Crawford, article on "Losy, Jan Antonín" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XV, ed. Stanley Sadie, London – New York 2001, pp. 205–206. Cf. also the musical recording by Rudolf Měřinský, *Lutenists of the Czech Baroque* (with sleeve notes by Miloslav Študent "Loutnisté českého baroka"), 1998 (CD – Oliverius). Adam Philipp inherited his father's musical talent and was an excellent double bass player.

**33** Koczirz 1918 (cited in note 4), pp. 91–93 (as witnesses to Losy's will he gives Karl, Count of Breda, Josef [sic!] Hubert, Baron Hartig, and Sir Josef Franz Löw of Erlsfeld); Vogl 1980 (cited in note 4), pp. 85–86; Douglas Alton Smith, "A Biography of Silvius Leopold Weiss", *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XXXI, 1998 (2003), pp. 1–48 (22). Cf. also the recording by Hopkinson Smith, *Sylvius Leopold Weisp. Pièces de luth.* 1990/1998 (CD – Auvidis Astrée).

**34** On P. Johann Robert Wallis see Čornejová – Fechtnerová (cited in note 22), pp. 498–499 (the overview of works by Wallis mistakenly includes the two theses written by the Losy brothers in 1668).

**35** Johann Anton Losy the elder asked Lobkowitz to become the patron of his son's thesis in a German letter written in Prague,

23 February 1667. On the recommendation of his son's professor, he requested the prince to send his representative to the forthcoming disputation, in a letter written in Vienna, 18 May. Johann Anton the younger expressed his gratitude to the prince in a letter written in Latin. See The Roudnice Lobkowitz Library, Chateau Nelahozeves (State Archive Žitnice); Family Archive Lobkowitz of Roudnice, Korespondenz an Wenzel Eusebius vom kaiserl. Hofe, Losy 1661–1672, shelf mark B 244. For Lobkowitz see also Adam Wolf, *Fürßt Wenzel Lobkowitz, erster geheimer Rath Kaiser Leopold's I. 1609–1677. Sein Leben und Wirken*, Wien 1869; Zdeněk Kalista, *Čechové, kteří tvořili dějiny světa*, Praha 1939, pp. 179–189; František Lobkowitz, *Zlaté rouno v Čechách*, Praha 1991, pp. 247–248; Petr Mašek, *Modrá krev. Minulost a přítomnost 445 šlechtických rodů v českých zemích*, Praha 1999, pp. 163–193; Stanislav Kasík – Petr Mašek – Marie Mžýková, *Lobkoviczové. Dějiny a genealogie rodu*, České Budějovice 2002, pp. 128–130.

**36** G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 25. Band, Leipzig, pp. 3–6; Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXVI, Leipzig 1907–1950, p. 221; Maria Lanckorońska, "Die Augsburger Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts", in *Augusta 955–1955: Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburg*, Augsburg 1955, pp. 347–362 (351–352).

**37** Dlabacž, (cited in note 29), I, p. 618; Karel V. Herain, *České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy*, Praha 1915, pp. 64–65; Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656: Mistři, tovaryši, učedníci a stolíři v knize Staroměstského malířského cechu*, Praha 1997, pp. 53–55 (contains a list of further literature).

**38** Attention has recently been paid to this area of Hess's work by Jan Royt and Pavel Preiss in the catalogue *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, exhibition cat., ed. Vít Vlnas, Praha 2001, pp. 33–34, catalogue no. I/1.4; p. 208, catalogue no. I/6.1 A-B.

**39** In addition to the politico-economic connections that we may presume to have existed between Lobkowitz and the counts of Losinthal, they also had cultural interests in common. Wenceslas Eusebius of Lobkowitz and Johann Anton Losy the elder both employed the architect Carlo Lurago and the painter Fabián Václav Harovník at around the same time. Members of both families also took a lively interest in lute music. This was the case with Wenceslas Eusebius' son, Ferdinand August Leopold (1655–1715) and his son Philipp Hyacinth (1680–1734) and his wife Maria Wilhelmina. The largest collection

of Losy's compositions has been preserved in the Lobkowicz library in Roudnice. Cf. Paul Nettle, "Musicalia der Fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz", in *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, LVIII. Jhrg., Heft 1–2, Prag 1919, pp. 88–100 (94–95); Kocirz 1926 (cited in note 4), pp. 93–94; Jiří Tichota, "Francouzská loutnová hudba v Čechách", *Miscellanea musicologica*, vol. XV–XVI, 1973, pp. 7–77.

**40** In *Dobřenského genealogická sbírka* "Purs" in Switzerland is given as the place the Losy family came from. Vogl 1961 (cited in note 4), p. 189; idem 1980 (cited in note 4), pp. 66–68, interprets this as an incorrect transcription of the town of "Purz" in the Grisons.

**41** For the most detailed account of the history of Piuro, see Guido Scaramellini – Günther Kahl – Gian Primo Falappi, *La frana di Piuro del 1618. Storia e immagini di una rovina*, Sondrio 1988. On iconography cf. e.g. the monofolia reproduced there: Johann Hardmeyer, *Warhafftige abbildung dess fläckens PLVRS in den Graven Pündten gelägen*, Zürich 1618; Hans Philipp Walch, *Warhafftige Abbildung dess Flecken Plurs in Graven Bündten gelegen...*, Nürnberg 1619 et al. On the commercial activities of the merchants of Piuro see also Alexander Dietz, *Frankfurter Handelsgeschichte*, I–V, Frankfurt am Main 1910–1925, pp. I/64, II/284–288, III/359. On the mining business of Agostino Losio cf. Eduard Escher, *Erzlagerstätten und Bergbau im Schams, in Mittelbünden und im Engadin*, Beiträge zur Geologie der Schweiz. Geotechnische Serie, 18. Lieferung, 1935, p. 106; Peter Conradin von Planta, "Der Bernina-Bergwerksprozess von 1459–1462 und die Bergbauunternehmungen des Johann von Salis 1576–1618", in *Jahrbuch der Historischen Gesellschaft von Graubünden*, 130, 2000, pp. 1–144 (53, 56, 120–122).

**42** For the history of the Grisons in the 16th and 17th centuries cf. Gaudenzio Giovanoli, *Storia della Bregaglia*, Lugano 1929; Randolph C. Head, *Early Modern Democracy in the Grisons. Social Order and Political Language in a Swiss Mountain Canton, 1470–1620*, Cambridge 1995; Kaspar von Greyerz, "Die Schweiz während des Dreißigjährigen Krieges", in *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Textband I, ed. Klaus Bußmann – Heinz Schilling, Münster – Osnabrück 1998, pp. 133–140. See also the internet article Claudia di Filippo Bareggi, "Politica, religione e società nella Valtellina del primo governo grigione", 2000, pp. 59–68 ([http://www.popso.it/bps\\_suisse97/2000/politica\\_religione.pdf](http://www.popso.it/bps_suisse97/2000/politica_religione.pdf)).

**43** On the trials in Thusis cf. Johannes Philippus Abelinus – Matthäus Merian, *Theatrum Europaeum*, Band 1, Franckfurt am Mayn 1662, pp. 94–97; Christian Kind, "Das

zweite Strafgericht in Thusis 1618", in *Jahrbuch für schweizerische Geschichte*, VII. Band, Zürich 1882, pp. 287–326; Head (cited in note 42), pp. 189–191; internet article Paolo Tognina, "Il tribunale penale di Thusis (1618) e la morte di Nicolò Rusca", 2000, pp. 69–77 ([http://www.popso.it/bps\\_suisse97/2000/tribunale\\_penale.pdf](http://www.popso.it/bps_suisse97/2000/tribunale_penale.pdf)).

**44** Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), p. 17.

**45** Planta (cited in note 41), p. 53.

**46** Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), pp. 16, 20, 99–100.

**47** An excellent survey of contemporary reports of the catastrophe in Piuro is given by Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), pp. 107–373.

**48** *Warhafftige erschreckliche Neue Zeitung von dem plötzlichen Untergang der Stadt Plurs ein halbe meil von Klew an der Schweitzer Gräntze welche neben einem hohen Bergk gelegen wie diese Stadt von dem Bergk plötzlich unversehens Erschrecklich überfallen unverschüt und in grund verdebt verdeckt und hingericht das kein Mensch alt noch jung Summa alles und jedes Erbärblich umbkommen: Geschehen im 1618. Jahr den Samstag nach Bartholomei zu Abends*, Gedruck in der Altstadt Prag bey Paul Sessen Im Jahr 1618. Reproduced in Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), pp. 219–220. On Sessius cf. Karel Chyba, *Slovník knihtiskařů v Československu od nejstarších dob do roku 1860*, supplement to *Sborník Památníku národního písemnictví Strahovská knihovna*, vol. I–XIV/XV, Praha 1966–1979, část II., pp. 234–235.

**49** Quoted from Mikuláš Dačický z Heslova, *Prostopravda. Paměti*, Praha 1955, p. 344.

Contemporary sources give varying numbers of victims, gradually increasing up to the fantastic limit of several thousand deaths. At the end of the 18th century, Kant uncompromisingly and equally inaccurately reduced this figure, writing of two hundred victims. Cf. Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), pp. 26–27.

**50** Johann Georg Gross, *Von dem erschrocklichen untergang Dess Fläcken Plurss in Pündten...*, Basel 1618; Ioann Lucius Gritti, *Ūna Historia da la schgrischusa ruvina dalg Vich da Plur, in Ig Cantô da Clavenna, in las 3 Lijas...*, Zuoz 1618 (ed. E. Lechner 1865); Girolamo Borsier, *Nuovo et pieno ragguaglio della rovina di Piuro, et de romori eccitati nella Valtellina Per la morte dell'Arciprete di Sondrio...*, Milano 1618; Giovan Battista Baiacca, *Nicolai Rvscae P. T. D. Svndrii in Valle Tellina archipresbyteri Anno M. DC. XVIII. Tuscianae in Rhetia ab Hereticis necati Vita, & Mors*, Comi 1621, pp. 71–72; Ranuccio Scotti, *Helvetia profana. Relatione del dominio temporale de'potentissimi XIII. Cantoni svizzeri detti della Gran lega*, parte

prima, Macerata 1642, pp. 80–81. These texts are compared by Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), pp. 29, 118–131, 184–187, 288–289, 325 (the texts are also reproduced and translated into Italian).

**51** Cf. the anonymous manuscript list of the victims from 1618 and Benedetto Paravicino, *Descrittione Della lacrimuole euersione di PIVRO...*, Bergamo 1619, pp. 32–33; Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), pp. 28, 137–146, 238–239 (the texts mentioned are reproduced here). It may be that another one of the Losios to have been saved was Petr Losy, a future imperial lieutenant in Wallenstein's army. Cf. Jan Beckovský, *Poselkyně příběhův českých*, díl II., sv. 3, Praha 1880, pp. 220–221; Josef Pekař, *Valdštejn 1630–1634 (Dějiny valdštejnského spiknutí)*, II. díl, Praha 1934, pp. 216–219, 286.

**52** “In the aforementioned town God destroyed and buried the parents and friends of the respected and highly-esteemed gentleman Abraham Grock (i.e. Brocco), a burgher and resident of the Old Town in Prague, together with his possessions, with losses estimated at 1000, as happened to a number of other gentlemen in Prague, who had their trade and goods there.”

**53** Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), p. 32. Among the members of the new council at the end of 1618 we find members of the Gianinalli family. It is most probably from this family that Anton Janinall of Janinall and Jangang came, who was master of the mint in Prague in 1668–1688 and later, in 1676–1679 and 1681, director of the royal bureau of the mint. See Meraviglia-Crivelli (cited in note 13), tab. 10, p. 11; František Levý, entry “Janinall a Jangang”, in *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*, XIII. díl, Praha 1898, p. 10; Doerr (cited in note 13), pp. 160, 163, 172; Procházka (cited in note 5), p. 309; Eduard Šimek, “Pražská mincovna”, *Acta musei pragensis*, year 77, Praha 1977, p. 32.

**54** According to *Schumannova genealogická sbírka* and *Dobřenského genealogická sbírka* Giovanni Battista was another son of Thomas,

but contemporary reports refer to him as the son of Giorgio. He seems to have been the father of Sebastian Losio, who was later inspector of the salt levy in Linz and founded the knightly branch Losy von Losenau there in 1676. He was succeeded in his office by his son Anton Josef (died 30 September 1728 in Linz). Two more of Sebastian's sons – Johann Baptist (died 12 February 1689 in Prague) and Sebastian Mathias (died 21 December 1738 in Radíč) – resettled in Bohemia, probably with the help of their great-uncle. Johann Baptist studied at the university in Prague, where he wrote a dissertation under the patronage of Jan Jáchym Slavata, Joannes Baptist Losy à Losenau, *Thesis Miscellaneae et utroque Jure excerptae*, Pragae 1688 (National Library in Prague, shelf mark 65 E 4706). Sebastian Mathias exercised the office of customs inspector and was a Councillor of the Chamber. Cf. also Vogl 1980 (cited in note 4), p. 67, who however fails to distinguish between Sebastian and Sebastian Mathias.

**55** At the time of the disaster in Piuro, members of the Piuro family Crollalanza seem to have been in Innsbruck in Tyrol, while members of the Beccaria, Mazzabaroni, and Lumaga families were in Nuremberg. The Beccaria family was also active in Augsburg. Cf. Scaramellini – Kahl – Falappi (cited in note 41), pp. 20, 28.

**56** Wolf (cited in note 35), pp. 121–122. Cf. also Jiří Mikulec, *Leopold I. Život a vláda barokního Habsburka*, Praha – Litomyšl 1997, pp. 73–84.

**57** Aristotle, *Poetics* XXI.

**58** For the reception of Vergil's epigrams in texts celebrating the Hapsburgs cf. Elisabeth Klecker, “Divisum imperium. Vergils' Augustus-Epigramme in der neulateinischen Panegyrik”, *Wiener Studien*, 109, 1996, pp. 257–275.

**59** The Latin translation of the psalm is that of the *Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti V. Pont. Max. Iussu recognita atque edita*, Antverpiae 1664.

**60** The English translation is that of the New International Version of the Bible.

Translated by Peter Stephens



# Die Auktionen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1796–1835\*

LUBOMÍR SLAVÍČEK

Lubomír Slavíček, Professor für Kunstgeschichte an der Masaryk-Universität in Brünn, befasst sich mit der niederländischen und österreichischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts sowie mit der Geschichte von Sammlertum und Geschmack in Mitteleuropa der frühen Neuzeit, des 19. und 20. Jahrhunderts.

„La provenance, pour toute œuvre d'art, est un point essentiel.“

Frits Lugt (1938)<sup>1</sup>

## Die Anfänge der Bildergalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde

Schon bald nach Gründung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen (im Folgenden abgekürzt GPKF), zu der es auf Initiative patriotischer böhmischer Adelige und intellektueller Elite, u. a. von Franz Sternberg-Manderscheid, Friedrich Johann Nostitz, Franz Joseph von Wrta, Karl Clam-Martinitz, Franz Joseph Czejká von Olbramovice und dem gebildeten Abbé Tobias Gruber am 5. Februar 1796<sup>2</sup> gekommen ist, erfuhren auch ausländische Kunstfreunde von diesem bedeutsamen Unterfangen. Auf den Seiten der von Johann Georg Meusel in Leipzig herausgegebenen angesehenen kunsthistorischen Zeitschrift wurde am 20. März 1796 ein aus Prag eingegangener Brief abgedruckt. Der Schreiber verbarg sich hinter dem Anfangsbuchstaben S., mutmaßlich der *Spiritus agens* der Prager GPKF, Graf Sternberg-Manderscheid reagierte auf einen Artikel über die *Société des Amis des Arts* in Paris.<sup>3</sup> In seinem Beitrag brachte er u. a. eine wichtige Erkenntnis zu den Anfängen der Gesellschaft, indem er ausdrücklich schrieb, dass „...hier in Prag schon durch zwey Jahre der Erfüllung eines solchen Wunsches im Stillen vorgearbeitet wurde. Einige Kunstliebhaber tragen Kunstprodukte, schiessen Summen, treten als Mitglieder einer Privatgesellschaft zusammen, um eine öffentliche Gallerie zu errichten, um gebildeten Künstlern Unterstützung zu verschaffen“. In aller Kürze fasste er hier die Hauptgründe

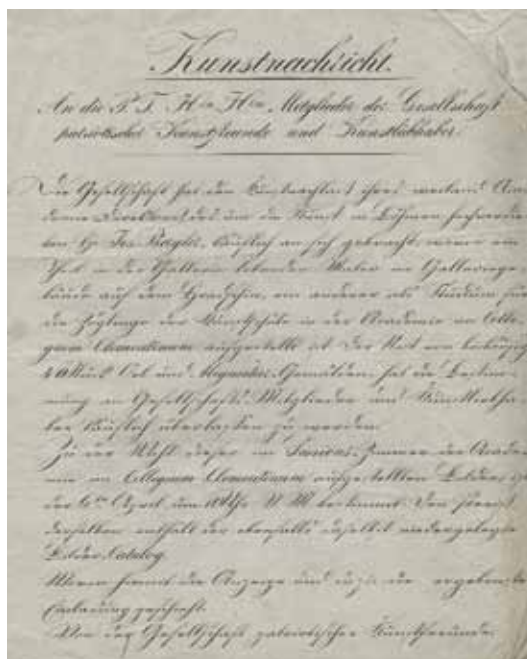


Abb. 1  
Ankündigung der nicht durchgeführten Auktion der Sammlung von Joseph Bergler, geplant für den 6. 4. 1837. Archiv der Nationalgalerie in Prag.

zusammen, die bei der Entstehung der Gesellschaft als Motive gewirkt hatten. Gleichzeitig versäumte er nicht zu unterstreichen, dass Prag keineswegs vom Pariser Beispiel inspiriert wurde und „eben so wenig soll auch die gegenwärtige Eröffnung als ein Gegenstück zur oben erwähnten Anzeige angesehen werden“.<sup>4</sup> Die in die Satzungen eingearbeiteten Hauptziele der GPKF-Gründer sowie deren Vorstellung von der Verwirklichung teilte Franz Sternberg-Manderscheid in seinem Brief vom August 1797 auch seinem väterlichen Freund, dem Kanonikus und bedeutenden Sammler Ferdinand Franz Wallraf in Köln am Rhein mit: „Erhaltung der hier noch vorhandenen Überbleibsel der glänzenden Kunst-Epoche und Erweckung eines echten Geschmack als der herrschende ist. Erstes soll mittels einer öffentlichen Gallerie..., das Zweite

Abb. 2  
Auktionsprotokoll  
der GPKF vom  
31. 12. 1821.  
Archiv der  
Nationalgalerie  
in Prag.

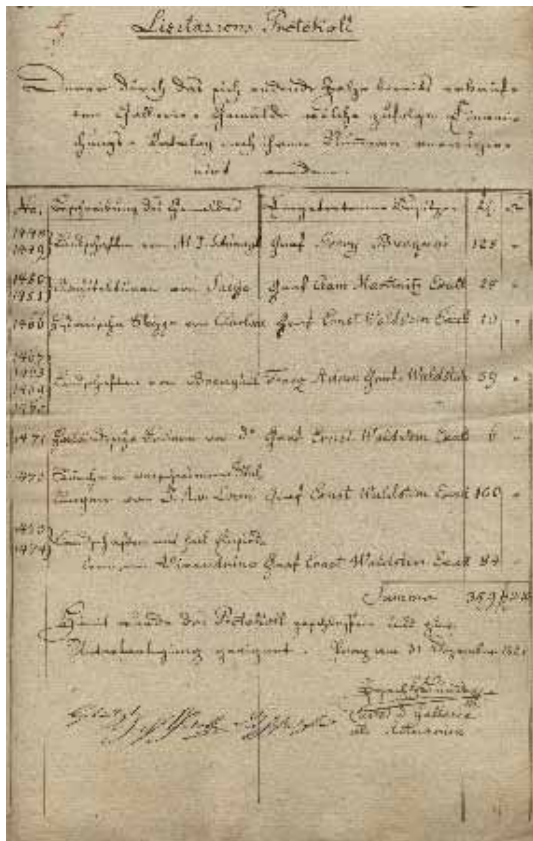


Abb. 3  
Quittung von Wenzel  
Bernard Ambrozi,  
12. 4. 1796.  
Archiv der  
Nationalgalerie  
in Prag.



durch Anlegen einer Zeichnen Schule erreicht werden.<sup>45</sup>

Zum ersten sichtbaren Lebenszeichen der Gesellschaft und ihres proklamierten Programms wurde die Gemäldegalerie der GPKF. Zu deren Konstituierung sind die GPKF-Gründer binnen ungewohnt kurzer Zeit geschritten, bloße zwei Monate nach der Gesellschaftsgründung. Mit dem Aufbau der Galeriefonds wurde am 12. April 1796 begonnen, und zwar ausschließlich aus Kunstwerken, die als

Leihgaben auf bestimmte oder unbestimmte Zeit zur Verfügung gestellt wurden. Insbesondere bekannte Sammler stellten umfangreiche Gemäldekollektionen zur Disposition, wobei sie nicht immer aus den Reihen der Aristokratie stammen mussten (Christian, Joachim und Franz Sternberg, Wenzel Paar, Franz Joseph von Wrthba, Franz Anton Kolowrat-Liebsteinsky, Franz Joseph Maximilian Lobkowicz, Johann Rudolf Czernin, Johann von Astfeld), sondern auch Angehörige der aufklärerisch orientierten bürgerlichen Bildungsschicht waren (Dr. med. Johann Mayer, Abbé Tobias Gruber). Überraschenderweise haben zwei Gründungsmitglieder der GPKF, nämlich der erste Präsident der Gesellschaft Franz Anton Graf Kolowrat-Nowohradsky<sup>6</sup> und das ansonsten außerordentlich aktive Ausschussmitglied Friedrich Johann Graf Nostitz, die auch zu den namhaften Sammlerpersönlichkeiten jener Zeit gehörten, den Aufbau der Bildergalerie nicht mit Leihgaben aus ihren hauseigenen Sammlungen unterstützt. Im Licht neuer Erkenntnisse hat sich jedoch herausgestellt, dass man ein derartiges Verhalten nicht als Ausdruck von Desinteresse an der Bildergalerie deuten kann. Beide aristokratischen Sammler haben nämlich hinsichtlich der Zielsetzung der Gesellschaft, angehenden Künstlern und Kunstfreunden gute Vorbilder zu zeigen und „dadurch die Liebe zu dem Schönen immer mehr zu beleben“ auf andere Weise ihren Beitrag geleistet. Anstelle von Langzeit-Leihgaben haben sie sich entschlossen, dem in- und ausländischen Publikum ihre eigenen Kunst- bzw. anderweitigen Sammlungen in den Räumlichkeiten ihrer Prager Paläste zugänglich zu machen. Kolowrat<sup>7</sup> und Nostitz,<sup>8</sup> denen sich im Januar 1809 auch noch Rudolf Fürst Colloredo-Mansfeld<sup>9</sup> anschloss, haben so ganz wesentlich jene „Vorbilder“ bestärkt, die einer „Erweckung von Kunst und Geschmack“ in der Öffentlichkeit und der Belehrung angehender Künstler dienen sollten. Ihre als Ganze zugänglich gemachten Sammlungen haben in bedeutendem Maß die Bildergalerie der Gesellschaft ergänzt, die zudem unausgesetzt mit Problemen bei der Unterbringung und Ausstellung ihrer Fonds zu kämpfen hatte. Das Gros der übrigen GPKF-Mitglieder, die nach 1796 größere Gemäldekollektionen geliehen hatten, hatte – mit Ausnahme von Franz Joseph Graf von Wrthba – seine Gemäldesammlungen ständig außerhalb Prags auf seinen Landsitzen. Diesen

Umstand reflektiert auch der Bericht über eine weitere wesentliche Bereicherung des Bildergaleriefonds im Lauf des Jahres 1798, den Johann Georg Meusel veröffentlicht hat. Darin wird angeführt, dass die Anzahl der Gemälde um nahezu vierhundert Stücke zugenommen habe, „wozu die Herrschaften von ihren Landgütern viel beigetragen haben“.<sup>10</sup>

### Die Auktionen der GPKF – „Bilderlizitationen in der Gallerie“

Die Leihgaben von Privatsammlern – „edelgesinnten Patrioten“ – Mitgliedern und Förderern der GPKF stellte aber bei Weitem nicht die einzige Quelle für die allmähliche, wenn auch nur zeitweilige Bereicherung der Bildergalerie dar. In ganz wesentlichem Maß trugen dazu auch die Bildaquisitionen bei, die aus Mitteln der gegründeten GPKF-Fonds bestritten wurden. Da nun die Gesellschaft laut ihren angenommenen Satzungen nicht selber Kunstwerke besitzen konnte, wurden die so gewonnenen Zugänge unter penibel festgelegten Bedingungen zahlenden Mitgliedern überlassen. Die bei lebenden Künstlern geordneten Bilder (solche Aufträge wurden vom Bestreben geleitet, deren Schaffen zu fördern) wurden unter den Subskribenten ausgelost, also unter GPKF-Mitgliedern, die sie dann für eine festgesetzte Zeit zur Ausstellung in der sog. Galerie lebender Maler überlassen mussten.<sup>11</sup> Eine weitere Weise, die dem allmählichen Aufbau und der Erweiterung der Sammlungen dienen sollte, waren daneben regelmäßige Ankäufe, vor allem von Werken der älteren Kunst, die aus den Mitteln eines aus den Jahresbeiträgen der zahlenden Mitglieder gebildeten Fonds bestritten wurden. Aber auch diese Werke durften laut gültigen Satzungen nicht im Besitz der GPKF bleiben und wurden deshalb ebenfalls – in Form jährlicher Auktionen – regelmäßig „unter gut beytragenden Mitgliedern“, die quasi als Aktionäre der Gesellschaft angesehen wurden, versteigert. Aber auch hier galt die Bedingung, dass diese vielfach äußerst günstig erstandenen Gemälde von ihrem neuen Besitzer für einen Zeitraum von zehn Jahren der Galerie der GPKF leihweise überlassen wurden.<sup>12</sup>

Im Satzungsentwurf, den der Ausschuss am 5. April 1796 auf seiner ersten Sitzung nach Gesellschaftsgründung angenommen hatte, wurden unter Punkt 7 die Bedingungen aufgeführt, unter denen künftig angekaufte Gemälde versteigert werden sollten: „Vom Tage des Ankaufs

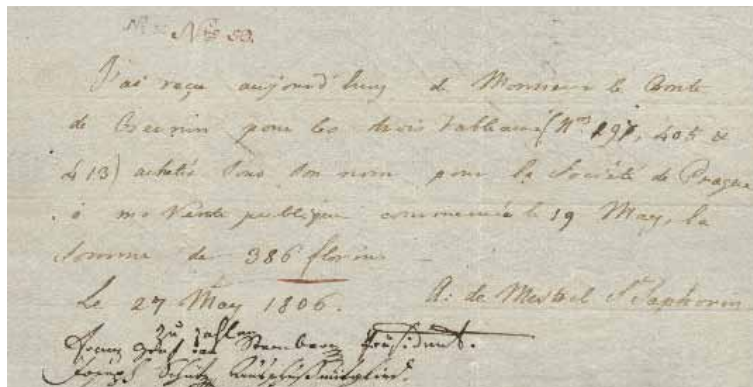


Abb. 4 Quittance von Armand-Louis Graf de Mestral de Saint-Saphorin, 27. 5. 1806. Archiv der Nationalgalerie in Prag.

wird das Kunstwerk zur Besichtigung dieser Mitglieder aufgestellt, und einem jeden derselben als zum verauctionieren angegeben; derjenige, der nach Verlauf eines Jahrs die größte Summe dafür angeboten hat, wird Eigenthümer desselben.“<sup>13</sup> Die Interessenten an einem solchen Bild vermerkten in der Angebotsliste, die in der Bildergalerie auslag, ihren Namen, Datum ihres Gebots und vor allem die Höhe des Betrags, für den sie es zu ersteigern bereit waren. Für den Fall, dass binnen der festgesetzten Frist kein zahlendes Mitglied Interesse an dem Bild zeigte, konnten auch nicht zahlende, d. h. gewählte Gesellschaftsmitglieder ihr Gebot in die Liste eintragen und nach Verstreichen einer Sechswochenfrist ging das Bild in deren Besitz über, freilich auch unter Auflage einer Zehnjahres-Leihgabe. In den allerersten Satzungen der GPKF wird in puncto Galerie-Lizitationen, die sich ganz erheblich von den Gepflogenheiten der damaligen öffentlichen Auktionen unterschieden,<sup>14</sup> eine weitere, unbestreitbar interessante Begründung genannt, die zu ihrer Veranstaltung geführt hat. Abgesehen davon, dass auf diese Weise wenigstens ein Teil der erforderlichen Geldmittel in den genannten Fond zurückflossen („durch diese Modalität erhält der Fond einen neuen Zufluß“), kamen die Beitrag zahlenden Mitglieder in den Vorteil, schöne und kostbare Kunstwerke zu vergünstigten Preisen in ihren Besitz bringen zu können („die Mitglieder oft den Vortheil um einen sehr geringen Preis zu dem Besitz schöner Kunstwerke zu gelangen“).

In den Jahren 1796–1835, als die GPKF rund 130 zahlende Mitglieder hatte,<sup>15</sup> haben lediglich 17 von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. An den anfänglichen Auktionen von 1797 haben von 22 Gründungsmitgliedern nur fünf

teilgenommen und auch später, als sich bis 1809 die Anzahl der Beitrag zahlenden Mitglieder verdoppelt hatte, kaufte auf den Aktionen regelmäßig nur ein enger Kreis aus mehr oder weniger immer denselben Interessenten. Zu den aktivsten Ersteigerern gehören vor allem die Ausschussmitglieder. Die meisten Gemälde ersteigerten der GPKF-Präsident Franz Joseph Sternberg-Manderscheid (über 150), Anton Isidor Lobkowicz (ca. 80), Georg Buquoy (ca. 70), Franz Joseph von Wrtba (etwa 40). Zu diesen gesellte sich als einziges Ausschuss-Nichtmitglied noch Ernst Philipp Waldstein-Wartenberg mit fünfundzwanzig Bildern. Zwischen zehn und zwanzig Kunstwerke erwarben Christan Christoph Clam-Gallas und Friedrich sowie Joseph Nostitz. Bis zu zehn Bilder kauften Karl Joseph Clam-Martinitz, Franz-Joseph II. Kolowrat-Liebsteinsky, Ferdinand Kinsky, Franz Joseph Thun, Franz Joseph Klebelsberg, Joseph Heinrich Schlick, Kaspar Maria von Sternberg, Franz Maximilian Lobkowicz und Johann Nepomuk Nostitz.

Die historisch erste Auktion fand am 12. April 1797 statt. In Übereinstimmung mit den Satzungen geschah dies genau ein Jahr nach Ankauf der ersten sechs Gemälde aus Mitteln des GPKF-Fonds. Nach den Erfahrungen mit ihrem Verlauf wurden aber umgehend die Bedingungen für die Vorbereitung und den eigentlichen Ablauf der Galerie-Lizitationen präzisiert. Der Ausschuss beschloss im April 1797,

dass die Gebote für die im verflissenen Jahr angekauften Werke spätestens am Auktionstag bis 12 Uhr gemacht werden müssen. Darauf sollten zwei anwesende GPKF-Mitglieder das Lizitationsprotokoll mit den Geboten abschließen und es damit dem Kassenwart der Gesellschaft zur Abrechnung übergeben. Gleichzeitig wurde auch ein neues Lizitationsverfahren für die ab 1. Januar 1797 erworbenen Kunstwerke festgelegt. Als einziger Auktionstermin wurde künftig der 30. Dezember eines jeden Jahres 11 Uhr vormittags bestimmt. Bedingung war die Anwesenheit von zwei Gesellschaftsmitgliedern.<sup>16</sup> Dieses Verfahren wurde auch vom endgültigen Satzungswortlaut bestätigt, der im März 1800 in Druck erschien. Punkt 12 führt an, dass in die alljährliche Auktion stets die bis Ende Oktober des betreffenden Jahres in den sog. *Einreichungs-Catalog* eingetragenen Werke eingereiht werden. An der Auktion konnten sich nur zahlende Mitglieder beteiligen, und zwar persönlich oder vertreten durch einen Bevollmächtigten. Der Interessent konnte eventuell sein Gebot vorab in das vorbereitete Lizitationsprotokoll abgeben. Die Versteigerungsgebote wurden ohne Rücksicht auf die Höhe des Anschaffungspreises für ausgerufenen Gemälde gemacht. Infolge dieser Bestimmung ersteigerte nicht selten ein Interessent ein Bild für einen wesentlich geringeren Preis, als die GPKF dafür ausgegeben hatte. Das Kunstwerk erwarb

Abb. 5  
Cornelis van Haarlem,  
*Die Bekehrung  
des Saulus*.  
Nationalgalerie  
in Prag.



der Bieter mit dem höchsten Gebot in seinen Besitz, allerdings mit der Auflage, es für einen Zeitraum von elf Jahren ab Eintrag in den Einreichungskatalog in der Bildergalerie der GPKF zu belassen. Eine solche Leihgabe wurde dann in der Galerie mit dem Namen des neuen Besitzers gekennzeichnet. Für den Fall, dass sich für ein Bild auf der Auktion kein Interessent fand, konnten sich sechs Wochen nach Auktionsschluss auch die gewählten Gesellschaftsmitglieder unter gleichen Bedingungen darum bewerben. Diese Klausel galt mit einer gewissen Änderung vor allem bei der ersten Auktion im April 1797, als „nach Verlauf des zweiten Steigerungstermins“ nicht versteigerte Werke Bewerbern aus den Reihen der zahlenden Ausschussmitglieder zugesprochen wurden. Nach Ablauf der Auktion haben zwei anwesende GPKF-Mitglieder das Protokoll geschlossen und es dann dem Kassierer als Beleg für die Begleichung der erzielten Beträge übergeben.<sup>17</sup>

Bis in die frühen dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts sind die angenommenen Satzungen, die den Auktionsteilnehmern jeweils in der Präambel des Lizitationsprotokolls in Erinnerung gerufen wurden, keinen nennenswerten Änderungen unterzogen worden. Bei ihrer Anwendung begegnete man jedoch im Lauf der Zeit geringfügigen Abweichungen gegenüber den ursprünglichen Satzungen. Diese betrafen vor allem Terminänderungen für die Lizitationen, die nach 1820 vom Ende auf den Anfang des Kalenderjahres verschoben wurden. Auch die Bedingung einer jährlichen Auktionsveranstaltung wurde nicht immer eingehalten, da in den Jahren 1811, 1818, 1823, 1830, 1832, 1834 und 1835 keine Auktionen stattfanden (vgl. Anhang I).

### **Aquisitionsquellen für die Auktionen der GPKF**

Die Grundbedingungen für die Abhaltung der Auktionen sowie deren eigentlicher Ablauf lassen sich aufgrund der Satzungen und erhaltenen Protokolle von den Ausschuss-Sitzungen zuverlässig rekonstruieren. Einen merklich weniger klaren Aspekt dieser Galerie-Lizitationen stellen hingegen die Quellen dar, aus denen die Ankäufer der GPKF die erforderlichen Beschaffungen gemacht haben. Die wichtigste Quelle über alle nach 1796 in der Galerie der GPKF ausgestellten Gemälde, die der bereits erwähnte *Einreichungs-Catalog* darstellt, liefert für

eine dahin gehende Forschung keine sonderlich ergiebigen Anhaltspunkte.<sup>18</sup> Während bei den Leihgaben die Protokolle hinreichende Informationen über die Besitzer liefern, findet man bei den angekauften und anschließend in der Galerie versteigerten Bildern meist nur Angaben allgemeiner Art: „aus dem Fond der Gesellschaft erkaufte“ oder „von der Gesellschaft erkaufte“, die noch durch einen Vermerk über die Anschaffungskosten präzisiert werden. Nur bei einigen wenigen Ankäufen werden diese Informationen von einer knappen, ergänzenden Anmerkung über den Vorbesitzer, von dem das Bild erworben wurde, spezifiziert. Das ist so bei den überhaupt ersten sechs Gemälden, die der bekannte Prager Hofmaler, Restaurator und gefragte Kunstkennner Wenzel Bernard Ambrozi,<sup>19</sup> der unter anderem auch als „geschworener Schätzer in Bildern“ sowie „geschworener Ausrufer bei Feilbietungen“ und nicht zuletzt Besitzer eines beachtlichen Bilderkabinetts und Kunsthändler im April 1796 an die GPKF verkauft hat. In den zwei übrigen Fällen ist dann die Herkunft der Bilder präzisiert, die einerseits auf der Nachlassversteigerung des Prager Bürgers und Geschäftsmannes Johann Bolsano von Kronstadt (1796), andererseits in Wien auf der Auktion der Gemäldesammlung von Johann Sigismund Friedrich Fürst Khevenhüller-Metsch (1805) erworben wurden.

Die vereinzelt und zudem ziemlich lakonischen Anmerkungen des ursprünglichen Einreichungskatalogs, die sich auf die Provenienz der aus dem GPKF-Fond erworbenen Bilder beziehen, werden teilweise von den Schlüssen aus dem Studium weiterer relevanter Quellen zur Geschichte der GPKF und ihrer Bildergalerie<sup>20</sup> erhellt und präzisiert. Auch wenn dieses Archivmaterial nicht in der erforderlichen Vollständigkeit erhalten ist, kann man mit seiner Hilfe doch zuverlässig die wichtigsten Quellen ausmachen, denen die Vertreter der GPKF vielfach gewichtige Kunstwerke für ihre Galerie-Auktionen entnehmen konnten. Diese wichtigsten Aquisitionsquellen, die ihren Anteil an einer vorübergehenden Bereicherung der Galerie der GPKF-Bestände hatten, waren in erster Linie: 1) örtliche Bilderkabinette, 2) der Prager, in geringerem Umfang auch der ausländische Kunsthandel und *last but not least* 3) öffentliche Versteigerungen in Prag und Wien. Die neuen Feststellungen bringen so bisher unbekannte Erkenntnisse über die Prager,<sup>21</sup> gegebenenfalls mitteleuropäische

Gemäldesammlungen bzw. über den dortigen Kunsthandel in der Zeit um das Jahr 1800.<sup>22</sup> Gleichzeitig tragen sie bei einer Reihe von Gemälden, die bis heute in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag und weiteren öffentlichen sowie privaten Sammlungen aufbewahrt werden, zur Aufklärung der Herkunft bei (vgl. Anhang III). Diese wurde bislang aufgrund einer Missinterpretation der Vermerke im *Einreichungs-Catalog* häufig irrtümlicherweise in den Sammlungen ihrer späteren Besitzer gesucht, die sie angeblich zunächst der GPKF geliehen haben, um sie zuletzt in der Galerie-Lizitation erneut für sich zu ersteigern.

Eine beträchtliche Anzahl der benötigten Gemälde stammte vor allem aus einem natürlichen Reservoir, das aus den zeitgenössischen, von bürgerlichen oder aristokratischen Sammlern geschaffenen Prager Bilderkabinetten bestand. Die Gemälde dieser Provenienz wurden direkt von ihren Besitzern, gegebenenfalls auf öffentlichen Versteigerungen angekauft, die in Prag in unregelmäßigen Anständen veranstaltet wurden. Neben den bekannten Sammlungen von Franz Joseph Graf Pachta von Rájov, dem GPKF-Ausschussmitglied Dr. jur. Michael Schuster, dem Maler und Goldschmied Johann Seitz, Dr. med. Johann Peithner von Lichtenfels, dem fürstenbergischen Hofrat und Amateurzeichner Wenzel Mrkos, dem Professor Franz Anton Steinsky oder dem Magistratkanzlisten Franz Weiser, von deren Existenz fortlaufend die Schematismen oder andere zeitgenössische Topographie- und Kunstführer-Literatur Zeugnis ablegten, handelte es sich auch um bislang minder bekannte Bilderkollektionen. In diese zweite Kategorie reihen sich beispielsweise die Sammlungen der Grafen Christoph Gabriel Cavarini und Johann Anton Perger von Pergen ein, ferner die von Johann Bolsano von Kronstadt, dem Vater von Ignaz Wessely, dem Vorstand des k.k. Pfand- und Leihamts Emanuel Franz Itz von Mildenstein, Johann Janotik von Adlerstein oder des Malers Karl Postl (vgl. Anhang II). Durch die Anzahl und vor allem den Wert der erworbenen Bilder hatten vor allem die Aquisitionen aus den Prager Auktionen des Bilderkabinetts des Teplitzer Kurarztes Karl Wenzel Ambrozi (1815),<sup>23</sup> die Sammlungen des Pfarrers Wolfgang Moritz aus Eidlitz bei Komotau (1816)<sup>24</sup> und die Bildergalerien des Benediktinerklosters von Emaus (1823)<sup>25</sup> für die GPKF eine ausschlaggebende Bedeutung.

Zu regelmäßigen Lieferanten wurden auch die Prager Sammler, welche in die zu jener Zeit typische Kategorie der sammelnden Bilderhändler gehörten. Außer dem schon erwähnten Hofmaler Wenzel Bernard Ambrozi repräsentierten die Maler Leopold Kottula, Johann Quirin Jahn und Johann Vinzenz, der Kunstschlosser und Besitzer eines namhaften Bilderkabinetts Joseph Pikart, der nach Meinung seiner Zeitgenossen, „mit der Theorie der Malkunst“ vertraut war,<sup>26</sup> oder etwa Thomas Wischin diesen Typ. Nach 1807 gesellte sich auch der erste und langjährige Inspektor der Galerie der GPKF und ab 1832 auch Gutachter, der Maler und Grafiker Joseph Karl Burde, der aufmerksam das Angebot auf dem sich bescheiden entfaltenden Prager Kunstmarkt verfolgte, zu dieser wichtigen Beschaffungsquelle. Auf seine Kenntnisse konnte sich dieser auch bei seinen wohl zahlreichen Kunstkäufen stützen, die aber nicht zu Bereicherung der eigenen Sammlung dienten, sondern eher zum Weiterverkauf bestimmt waren. Ein ähnliches Vorgehen kann man bei den Landschaftsbild-Pendants des flämischen Malers Philips-August Immenraet belegen, die ihm im Januar 1818 von der GPKF abgekauft wurden (EC 1356 und 1357). Burde hatte beide Gemälde als Bieter auf der Auktion der Sammlung von Joseph Pikart erworben, die kurz zuvor, nämlich im Herbst 1817, in Prag stattgefunden hatte.<sup>27</sup> Auch im Fall der Kollektion von sechs Bildern, die er seinem Brotherren schon 1807 verkauft hatte, lässt sich der ursprüngliche Besitzer mühelos feststellen. Bestandteile dieser Kollektion waren außer Kabinetttücken von holländischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts wie Pieter Verelst, Cornelis Bega, Jan Lievens auch Hängebilder von zwei bedeutenden mitteleuropäischen Barockmalern vom Anfang des 18. Jahrhunderts – *David mit dem Haupt des Goliath* von Peter Brandl (EC 1139) und *Der Freitod des Cato von Utica* von Johann Michael Rottmayr (EC 1140). Vor allem deren Vorhandensein deutete auf die bekannte Prager Sammlung des Johann Joseph Graf Thun, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts von dessen Erben nach und nach veräußert wurde.<sup>28</sup> Einige Bilder stammten auch aus dem Angebot des Akademiedirektors Joseph Bergler, nach dessen Tod „aus dem Vorrathe seiner Kunstsachen“ noch weitere sechs Gemälde von dessen Schwester erworben wurden (EC 1732–1738).

Viel seltener waren konzessionierte Kunsthändler an diesen Aquisitionen



Abb. 6 Giovanni Gioseffo dal Sole, *Die Ermordung der Semiramis*. Nationalgalerie in Prag.

beteiligt. Von Franz Zimmer und Marco Berra,<sup>29</sup> den Besitzern der derzeit unbestreitbar renommiertesten Prager Kunsthadlungen, erwarb die Bildergalerie 1805 bzw. 1813 je nur eine Bild. Das interessantere davon ist zweifellos das Tafelbild des Meisters von Winklers Epitaph *Die Enthauptung der hl. Barbara* (EC 1249), die bei Berra als eine Arbeit der altdeutschen Schule geführt wurde. Die GPKF hat auch mit einigen ausländischen Kunsthändlern gelegentlich Kontakte angeknüpft und gepflegt. Der bekannteste war gewiss Giovanni Riccardi, ein offenbar in Wien ansässiger Italiener, von dem sie in den Jahren 1798 und 1799 eine größere Anzahl hochwertiger Kunstwerke vorwiegend italienischer Provenienz angekauft hat. Vor allem ein bedeutendes Unterfangen der GPKF, nämlich die Aquisition von siebzig Gemälden im April 1798 weckte berechtigte Aufmerksamkeit in der damaligen Fachpresse. Die Nachricht darüber brachte wieder Johann Georg Meusel in seiner Zeitschrift mit der Notiz, das sich unter den erstandenen Gemälden angeblich auch einige gute Stücke befänden.<sup>30</sup> Hinsichtlich des Kostenaufwands wurde vereinbart, dass Riccardi beim Ankauf (die Bilder wurden am 24. April 1798 in den *Einreichungs-Catalog* aufgenommen) von der vereinbarten Kaufsumme von 3000 Gulden ein Drittel erhält und ihm die restlichen zwei Drittel in Tranchen während der folgenden zwei Jahren ausbezahlt werden. Empfänger dieser



Abb. 7 Albrecht Altdorfer, *Das Martyrium des hl. Florian*. Nationalgalerie in Prag.

Raten wurde „per Cession des Herren Johann Ricardi“ der Prager Großhändler Johann Wenzel Sacher.<sup>31</sup> Die Zahlweise in Tranchen hatte ihren Einfluss auf den Ausschuss-Entscheid, die angekauften Gemälde nicht auf einmal, sondern gleichfalls im Ablauf der kommenden drei Jahre schubweise zu versteigern. Die ersten dreiundzwanzig Bilder wurden den Interessenten gegen Ende 1798 angeboten, weitere dreiundzwanzig ein Jahr später und die verbliebenen vierundzwanzig erst im Februar 1801, als die regelmäßige Lizitation für das Jahr 1800 stattfand.<sup>32</sup> Von Riccardis Zufriedenheit über das Ergebnis dieser Transaktion zeugt der Umstand, dass er sich entschloss, der GPKF „als Zugabe zum Kaufe der 70 Stücke“ das anonyme Gemälde *Der hl. Sebastian* zu widmen, in dem später ein Werk von Luca Giordano (EC 759) ausgemacht werden konnte. Im Herbst 1798 trat dieser Kunsthändler mit einem weiteren Angebot an die GPKF heran, aus dem der Ausschuss schließlich seine Auswahl traf, um aus Fondmitteln für 300 Gulden sieben Gemälde anzukaufen, die bei der Abstimmung die meisten Stimmen erhalten hatten.<sup>33</sup> Wiederum handelte es sich vorwiegend um Arbeiten

Abb. 8  
Holländischer Maler  
um 1630, *Würfelspiel*.  
Nationalgalerie in Prag.



venezianischer oder in Venedig arbeitender Maler, u. a. von Antonio Balestra, Sebastiano Ricci, Andrea Zanchi oder Johann Carl Loth, von denen einige bis auf den heutigen Tag erhalten sind. Die übrigen Kunsthändler italienischer Herkunft spielten in den Aquisitionsbemühungen der GPKF keine derart gewichtige Rolle wie Riccardi. Einen bedeutenden Vertreter dieser Profession, Domenico Artaria, der seine Tätigkeit in Wien und Mannheim entfaltete, wurde zwar von der GPKF zum korrespondierenden Mitglied ernannt,<sup>34</sup> doch hat diese unmittelbar von ihm keine Kunstwerke abgenommen. Vom römischen Kunsthändler Ludovico Monticelli wurde später, d.h. 1823 nur ein einziges Gemälde angekauft<sup>35</sup> und auf diesen Namen stößt man erneut erst wieder in den Jahren 1841 bis 1843. Damals hat die GPKF nach längeren Verhandlungen, die offenbar vom Maler Anton Mánes geführt wurden, für ihre Bildergalerie wieder nur ein Einzelstück erstanden, das damals Bernard Luini zugeschrieben wurde.<sup>36</sup>

Nur ganz vereinzelt hat der Ausschuss bei seinen Ankäufen für die Galerie-Lizitationen auch auf das Potential außerhalb von Prag befindlicher Sammlungen zurückgegriffen. Zu den sprichwörtlichen Ausnahmen gehörten vor allem die gewichtige Aquisition von drei Bildern deutscher Maler aus dem 16. Jahrhundert vom kaiserlichen Archivar Martin Strobl in Innsbruck oder der Ankauf von drei Arbeiten italienischer Maler aus der berühmten Sammlung

von Armand-Louis Graf de Mestral de Saint-Saphorin, Botschafter in den Diensten des dänischen Königs in Wien. In beiden Fällen sind als Mittelsmänner GPKF-Mitglieder aufgetreten. Beim Innsbrucker Kauf Ignaz Wessely und die Gebrüder Johann und Joseph Mayer,<sup>37</sup> in Zusammenhang mit der zweiten Aquisition, die höchstwahrscheinlich unmittelbar vor dem Ableben des Sammlers und der darauf folgenden Versteigerung seine Gemälde- und Grafiksammlung zustande gekommen ist,<sup>38</sup> der namhafte Sammler Johann Rudolf Graf Czernin, der selbst in Wien ein respektheischendes Bilderkabinett zusammengebracht hatte. Diese wirklich vereinzelt festgestellten über „Auslandseinkäufe“ bestätigen nicht die Voraussetzung, derzufolge „über einheimischen Quellen... der Import überwogen hat“.<sup>39</sup>

Die beauftragten Einkäufer aus dem GPKF-Ausschuss haben außer den genannten Quellen auch weitere Möglichkeiten genutzt. Dazu zählten auch die Gelegenheitskäufe von Institutionen. So wurde vom Religionsfond ein Altarbild aus der aufgehobenen Augustinerkirche in Tábor gekauft, das einem Maler aus dem Umkreis von Karl Škréta zugeschrieben wurde. Durch die Vermittlung des Malers Joseph Bergler wurde aus der Sakristei in der Kapelle des Welschen Spitals auf der Prager Kleinseite eine Ölskizze zum Altarbild Karl *Boromäus besucht die Pestkranken* erworben, das Karl Škréta 1647 für den Hochaltar der



Kapelle geschaffen hatte.<sup>40</sup> Nach Erwerb des Sternberg-Palais (1811) wurde die Galerie-Lizitation von 1819 auch durch Werke bereichert, die zum ursprünglichen, um das Jahr 1700 von Wenzel Adalbert Graf von Sternberg, dem Bauherrn des Palais in Auftrag gegebene Bilderausstattung gehörten, unter anderem Supraporten von Carl Rottenbach.<sup>41</sup>

Bei einer Aufzählung der wichtigsten Quellen dürfen auch die Schenkungen nicht übergangen werden, mit denen die GPKF laut Satzungswortlaut so ähnlich umzugehen hatte wie mit den Ankäufen. Die bedeutendste Gabe stellten zehn Gemälde dar, die ursprünglich von der hessischen Kronprinzessin an die Galerie der GPKF geliehen worden waren und die nach deren Tod 1807 deren Mutter Josepha Johanna Benedikta Fürstin von Fürstenberg der Gesellschaft geschenkt hat. Der einzige bekannte Fall, in dem der Beschluss des Besitzers einer Leihgabe aus eigener Sammlung bzw. Besitz das Angebot der regelmäßigen Lizitationen der GPKF bereichert hat, ist der Verkauf eines Großteils der ursprünglichen Leihgabe von Wenzel Freiherr Vernier, einem gewählten Ausschussmitglied, der nach 1824 in mehreren Etappen vollzogen wurde.<sup>42</sup>

Die Archivquellen der GPKF dokumentieren vereinzelt auch Angebote, die nicht zur Erfüllung gekommen sind. Das einzige bislang bekannte Beispiel stellte die Offerte von Christoph Gabriel Graf Cavriani dar, der 1819 eine vom ersten Präsidenten der Gesellschaft Franz Anton Kolowrat-Nowohradsky geerbte Gemäldekollektion zum Kauf anbot. Die Ausschussvertreter waren aber noch gezwungen – unter Berufung auf die Satzungen, die der GPKF einen Eigenbesitz von Kunstwerken verboten – die angebotene Kollektion abzulehnen.<sup>43</sup> (Zweifellos handelte es sich um die gleiche Sammlung, die 1827 in Prag zum Gegenstand einer öffentlichen Versteigerung wurde und aus der die GPKF insgesamt sechs Gemälde angekauft hat.) Die gleichen Gründe ließen wohl auch das vom Wiener Maler Joseph Fischer, Galerieinspektor bei Nikolaus II. Fürst Esterházy unterbreitete Angebot scheitern. Deren Inhalt bestand aus 36 000 Stichen und Zeichnungen, auf 6 700 Gulden veranschlagt und aus Doubletten der fürstlichen graphischen Sammlung stammend.<sup>44</sup> Mit einem interessanten Vorschlag ist auch Leopold Anton Graf Firmian an den GPKF-Ausschuss herantreten, als er sich



Abb. 9 Meister des Winkler-Epithaph, *Die Enthauptung der hl. Barbara*. Nationalgalerie in Prag.

zur Veräußerung der Gemäldesammlung seines Vaters Franz Laktanz entschlossen hatte, deren integraler Bestandteil eine bekannte Porträtkollektion berühmter Maler darstellte.<sup>45</sup> Und schließlich bot sich 1834 der GPKF die Möglichkeit, das bekannte Prager Bilderkabinett von Joseph Ploner aufzukaufen, das die vom Major i. R. Le Roi vertretenen Erben des Sammlers zu Geld machen wollten. Gerade dieser Fall belegt recht anschaulich, mit welchem Verantwortungsbewusstsein der Ausschuss bei Entscheidungen über ähnliche Angebote vorzugehen pflegte.<sup>46</sup>



Abb. 10 Isaac van Ostade, *Auf dem Eis*. Prag, Nationalgalerie in Prag.



Abb. 11 Johann Georg Platzer, *Musikgesellschaft im Salon*. Nationalgalerie in Prag.

Zur Verhandlungsgrundlage wurde eine informative Sichtung der angebotenen Kollektion, die von den bevollmächtigten Ausschussvertretern Joseph Graf Thun, Johan Ritter von Rittersberg und dem Magistratsrat Joseph Schütz vorgenommen wurde. Darauf folgte eine fachmännische Begutachtung, mit der der damalige Akademiedirektor Franz Waldherr betraut wurde. Im auch von Joseph Schütz unterzeichneten schriftlichen Gutachten kamen dessen Autoren einhellig zum Schluss, dass der Kunstwert der meisten Bilder aus Ploners Sammlung gering und ihr Zustand unbefriedigend sei. In dieser Stellungnahme wurde das Bestreben der GPKF unterstrichen, für die Bildergalerie der Gesellschaft ausschließlich „Kunstwerke vorzüglicheren Ranges“ zu erwerben. Dieses Kriterium wurde ihrer Meinung nach von der angebotenen Kollektion nicht

erfüllt und deren Bilder eigneten sich angeblich nicht einmal „zur Beförderung des akademischen Kunststudiums“. Daher hieß ihr Erwerb nur eine Erweiterung der sich ohnehin in reichlicher Anzahl in den Depositorien der Galerie befindlichen Bilder. Auch der Verkauf in einer öffentlichen Lizitation schien nicht empfehlenswert, da er kein günstiges Ergebnis erbringen konnte. Die einzige Lösung stellte lediglich ein Einzelverkauf ausgewählter Bilder dar und für diesen Fall bezeichneten die Gutachter in der Liste zehn Gemälde, an denen die GPKF eventuell Interesse zeigen könnte. Fest steht, dass sie nicht angekauft wurden.

### **Der Charakter der Aquisitionen für die Lizitationen der GPKF**

Die Anfänge der Aquisitionstätigkeit der GPKF im Jahr 1796 waren unbestreitbar vom Bestreben gekennzeichnet, für den Bedarf der Auktionen in kurzer Zeit eine möglichst große Anzahl wertvoller Kunstwerke zu erwerben. Die Ausschussmitglieder, sowohl die zahlenden (Franz Sternberg-Manderscheid, Franz Joseph Czejka, Friedrich Johann Nostitz) als auch die gewählten (Wenzel Vernier, Ignaz Wessely, Tobias Gruber, Johann Quirin Jahn, Michael Schuster) erhielten daher eine uneingeschränkte Vollmacht zum Ankauf geeigneter Kunstwerke in Prag, aber auch andernorts, z. B. „bei einer Anwesenheit in Wien“. Gemeinsam mit dem Erwerb neuer Kunstwerke konzentrierte sich in der Frühphase der Galerie der GPKF das zweite Hauptaugenmerk auf die restauratorische Behandlung von geliehenen bzw. angekauften Werken sowie auf deren entsprechende Rahmung. An diesen Restaurationsarbeiten wirkten auch die damals führenden Prager Maler Johann Seitz, Leopold Kottula, Joseph Riedel, Franz Xaver Procházka oder Joseph Karl Burde mit, die sich auch als Restauratoren einen Namen gemacht haben.<sup>47</sup>

Ab Anfang 1797 wurde jedoch von der anfangs beträchtlich intensiven Ankaufsweise zugunsten von systematischen, konzeptionell durchdachten Aquisitionen abgesehen. Die zeitweilige uneingeschränkte Bevollmächtigung zu Ankäufen wurde aufgehoben und der Ausschuss kam einhellig zum Beschluss, künftig nur noch „distinguirte Gemählde, durch deren Besitz der Gallerie eine vorzügliche Verschönerung, und Werth zuköme“ anzuschaffen. Die Vollmacht

wurde künftig nur „für Gelegenheitskaufe guter Gemählde vorzüglich vaterländischer Meister“ eingeräumt. Solche Gelegenheitskäufe wurden aber durch den Betrag von 100 Gulden limitiert und unterlagen zudem einer nachträglichen Genehmigung auf der Jahresversammlung der Gesellschaft.<sup>48</sup>

Die nach 1797 vorgenommenen Käufe waren zweifellos vom Bestreben motiviert, wertvolle Werke zu beschaffen, nicht nur von bedeutenden Künstlern aus der böhmischen (Karl Škréta, Matthias Zimprecht, Johann Georg Heinsch, Johann Christoph Liška, Peter Brandl, Johann Kupecký, Johann Peter Molitor, Ignaz Raab, F. X. Palko oder Norbert Grund), sondern gegebenenfalls auch aus der österreichischen und deutschen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts (Ignaz Bendl, Johann Michael Rottmayr, Martin Altomonte, Paul Troger, Johann Christian Brand, Franz Xaver Wagenschön, Franz Anton Maulbertsch, Franz Christian Sambach, Karl Andreas Ruthart, Christian Wilhelm Ernst Dietrich). Auch die Werke der gegenwärtigen Prager oder Wiener Schöpfer Franz Xaver Procházka, Christoph Seckl, Basil Grundmann, Lorenz Adolf Schönberger, Jacob Mettenleiter, Joseph Axmann u.a. blieben nicht unbeachtet, sofern sie sich gerade auf dem Kunstmarkt befanden. In Übereinklang mit den zeitgenössischen Sammeltrends galt das vornehmliche Interesse der GPKF-Einkäufer auch Werken von Malern der sog. „alten deutschen Schule“<sup>49</sup>, wobei es gelungen ist, echte oder vermeintliche Arbeiten von so geschätzten Autoren wie Albrecht Altdorfer, Heinrich Aldegrever, Hans Baldung Grien, Lucas Cranach oder Hans Holbein zu erwerben. In viel geringerem Umfang wurden auch Werke von niederländischen, holländischen und flämischen Malern angeschafft. Die Ursache lag vor allem in deren traditionsgemäß zahlreichen und zudem ungewohnt hochwertigen Vertretung in den böhmischen Sammlungen des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts.

Bemüht, das spürbare Defizit an Werken von Vertretern der italienischen Malerschulen wettzumachen, das sich unter Anderem auch in den Leihgaben aus adeligen Sammlungen an die Galerie der GPKF bemerkbar machte, wurde großer Nachdruck vor allem auf das Aufspüren von Bildern dieser Provenienz gelegt. Es gelang relativ bald, die vorgegebene Absicht durch den Ankauf von zwei Gemäldeensembles vom Kunsthändler Giovanni Riccardi zu

verwirklichen, die schwerpunktmäßig Arbeiten von italienischen, insbesondere venezianischen Malern aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert enthielten. Neben zahlreichen Bildern von nicht identifizierten Urhebern findet man darunter auch Arbeiten, die mit Namen wie Palma il Vecchio, Paolo Veronese und dessen Sohn Carletto, Jacopo Bassano, Alessandro Varotari, genannt il Padovanino, Domenico Brusaferrò, Bartolomeo Passarotti, Alessandro Gherardini, Gaetano Gandolfi, Pietro da Cortone, Giuseppe Ribera, Francesco Simonini, Pietro Liberi, Andrea Celesti, Bernardo Strozzi, Giovanni Battista Pittoni, Giovanni Battista Piazzetta aber beispielsweise auch mit Jacques Courtois, genannt le Bourguignon oder Jacques d'Arthois zusammenhängen. Die Bedeutung dieser Aquisition wird auch nicht vom Umstand geschmälert, dass bei weitem nicht alle damaligen Zuschreibungen der Bewährungsprobe durch die Zeit standgehalten haben.

Der durch Riccardos Bilder gelegte Grundstock wurde durch weitere, größtenteils nur einzelne Erwerbungen ergänzt. Auch von Kunsthändler Ludovico Monticelli aus Rom wurde 1823 die Skizze *Der Raub der Sabinerinnen* von Giuseppe Cesari, genannt Cavaliere d'Arpino angekauft (EC 1725). Ausschließlich Werke italienischer Maler (Tizian – richtig Camillo Boccaccino, Bartolomeo Veneto und Luca Cambiaso) haben sich die Vertreter der GPKF auf der schon erwähnten Wiener Auktion der Sammlung des Johann Sigismund Friedrich Fürsten Khevenhüller-Metsch (1805) ausgewählt, auch beim Einkauf aus der berühmten Sammlung des dortigen namhaften Sammlers Armand-Louis Graf de Saint Saphorin wurden Gemälde von Francesco Solimena, Antonio Tempesta, Luca Giordano ausgewählt. Hochwertige Bilder von italienischen Schöpfern tauchten gelegentlich auch auf öffentlichen Auktionen in Prag auf. Eine ähnliche Gelegenheit bot sich beispielsweise 1816 bei der Versteigerung der Bildersammlungen von Dr. med. Wenzel Karl Ambrozi, dem Leibarzt des Fürsten Clary-Aldringen in Teplitz und des Pfarrers Wolfgang Moritz aus Eidlitz bei Komotau. Während die Ambrozi-Sammlung insbesondere Werke preisgab, die den geachteten und begehrten Autoren des Quattrocento und Cinquecento Giovanni Bellini, Bernardino Luini, Pietro Perugino und Raffael zugeschrieben wurden, ist es der GPKF bei der zweiten Auktion unter

Anderem geglückt, relativ rare Proben aus dem Schaffen der norditalienischen, vor allem Mailänder und Genueser Maler des 16.–18. Jahrhunderts zu erstehen (Giovanni Battista Crespi, genannt il Cerano, Francesco del Cairo, Bartolomeo Biscaino, Girolamo Banfi, Girolamo Muziano). Werke italienischer Meister gehörten auch zu den ziemlich kostspieligen Anschaffungen, wie die auf den beiden genannten Auktionen erzielten Preise oder die hohe von der GPKF im Jahr 1809 an Johann Janotik von Adlerstein für die Komposition *Die heilige Familie* von Jacopo Ligozzi (EC 1157; 500 fl.) gezahlte Summe bezeugen; ebenso der 1825 an Ottavio Tegazzini, Kunsthändler und Direktor des Welschen Spitals, der zu den bedeutenden Vertretern der italienischen Diaspora in Prag zählte, für ein Francesco Gessi, einen Schüler von Quido Reni zugeschriebenes Gemälde (EC 1675; 1000 fl.) gezahlte Preis.

Diese einzigartige Gelegenheit, bei den Galerie-Lizitationen ihre Sammlungen um weitere Werke italienischer Autoren zu bereichern, ließen sich eingeweihte Sammler und GPKF-Mitglieder wie Franz Graf Sternberg-Manderscheid, Anton Isidor Fürst Lobkowitz, Friedrich Johann Graf Nostitz und Franz Joseph Graf von Wrta ganz entschieden nicht entgehen. Gerade die Unkenntnis dieser Tatsache führte zu Fehlschlüssen bei der Lösung von Herkunftsfragen einiger bislang erhaltener Bilder, die namentlich aus der Lobkowitz-Bildergalerie auf dem Schloss in Mělník stammten bzw. aus der ehemaligen Wrta-, später Lobkowitz-Sammlung auf dem Schloss in Křimice. Als völlig haltlos erwiesen sich dabei vor allem die Überlegungen hinsichtlich einer unmittelbaren Beziehung eines Großteils der venezianischen Gemälde aus der Mělniker Schlossgalerie, die um die Wende vom 18. und 19. Jahrhundert in der Galerie der GPKF ausgestellt wurden, zur Sammlung des Humprecht Johann Graf Czernin, die in der Zeit von dessen diplomatischen Mission in Venedig (1661–1663) unter Anderem auch dank dessen vertraulichen Beziehungen zu den dortigen Künstlern und deren Werkstätten zusammengebracht wurde. Mit Ausnahme eines einzigen Gemäldes (EC 832), bei dem der *Einreichungs-Catalog* ausdrücklich anführt, es handle sich um ein Stück „aus der ehemaligen Czerninschen Gallerie“, sind die allermeisten italienischen Bilder erst um das Jahr 1800 von Anton Isidor Fürst Lobkowitz auf den ersten Auktionen der GPKF ersteigert worden.<sup>50</sup>

### Das Ende der GPKF-Auktionen

In Jahr 1831 kann man in der Aquisitionstätigkeit die ersten Anzeichen eines grundsätzlichen Meinungswandels der Gesellschaft in puncto Besitz von Kunstwerken beobachten. Zum Wendepunkt wurde unbestreitbar die große Lizitation der Bildersammlung von Wenzel Mrkos, Hofrat bei Karl Egon II. Fürst von Fürstenberg, einem Zeichendilettant und soliden Kunstkennner, die nach dem Tod des Sammlers von dessen Erben 1821 als Ganzes für zehn Jahre als Leihgabe der Galerie der GPKF überlassen worden war.<sup>51</sup> Da sich darunter laut Ansicht der Ausschussmitglieder „viele sehr gute Sache“ befanden, kam der Ausschuss zum Schluss, aktiv an der Versteigerung teilzunehmen. Den Raum, in dem die den Erben zurückgegebene Sammlung vor der Auktion ausgestellt war, besuchten der Gesellschaftspräsident Christian Christoph Graf Clam-Gallas in Begleitung des Malerakademie-Direktors Franz Waldherr und des Galerieinspektors Joseph Karl Burde, um für die Galerie der GPKF geeignete Bilder auszuwählen.<sup>52</sup> Auf der Auktion am 27. Januar 1831 wurden dann auf Ausschussentscheid direkt für die Galerie acht Kabinetttstücke von niederländischen und österreichischen Malern des 17. und 18. Jahrhunderts angekauft, unter anderen auch Arbeiten des damals hoch geschätzten holländischen Schöpfers von Dorflandschaft-Nokturnos Aert van der Neer oder vom Wiener Gesellschaftsgenremaler Johann Georg Platzer. Entgegen dem ursprünglichen Vorhaben ist es nicht gelungen, eins der ins Auge gefassten Stücke, die *Landschaft mit Jagdpartie* von Aelbert de Cuy zu erstehen.

Außerhalb von großen Auktionen erwarb der Ausschuss von den Mrkos-Erben noch weitere dreizehn großformatige Altarbilder mit jesuitischen Heiligen und Personifizierungen der vier Elemente, in denen einige von diesen ihren Martertod gefunden hatten, aber auch mit einigen böhmischen Landespatronen. Deren Autor war der „vaterländische Maler“ Johann Georg Heinsch. Auch in diesem Fall handelte es sich nicht um eine von der Galerie-Lizitation motivierte Anschaffung, sondern um eine unmittelbare, wenn auch nur zeitweilige Bereicherung der Galerie der GPKF-Fonds. Alle hier genannten Ankäufe wurden ungeachtet des Umstands getätigt, dass ein ähnliches Vorgehen im Widerspruch zu den bis dahin immer noch geltenden Satzungen stand. Nach der

Galerie-Lizitation, die mit Jahresabstand am 15. März 1831 folgte und auf der die meisten angebotenen Bilder unverkauft blieben, kamen die Repräsentanten der GPKF zum Schluss, die unversteigerten Gemälde im Besitz der Gesellschaft zu belassen. Gleichzeitig kamen sie darin überein, dass künftig der bei der Auktion festzulegende Ausrufungspreis bei zwei Dritteln des Ankaufspreises zu liegen habe. Von den Auktionen konnten auch Bilder ausgeschlossen werden, die sich als Vorlagen für die Unterweisung von Studenten an der Malerakademie eignen konnten.

Ähnliche Aktionen, die einen einsetzenden Abschied von der bisherigen Aquisitationstätigkeit andeuteten, blieben nicht lange Einzelerscheinungen. Bereits im folgenden Jahr wurde ein weiterer Direktankauf getätigt, diesmal von dem häufigen „Kunstwerklieferanten“, dem Galerieinspektor Joseph Karl Burde. Aus dessen Besitz wurde ausdrücklich „für die Galleria“ das großformatige Tafelbild *Die Steinigung des hl. Stephanus* (EC 1799) angekauft, das damals für ein Werk des nordniederländischen Malers Marten van Heemskerck gehalten wurde. Genau so blieben alle Schenkungen, die zu jener Zeit beispielsweise von Kaspar Maria Graf von Sternberg, Karoline Gräfin de Dombasle, Gräfin Morzin, geborene Gräfin Herzan von Harasov oder vom Prager Baumeister Karl Pollak der Gesellschaft gemacht wurden, zugestandenermaßen Eigentum der GPKF. Die letzte ordentliche Auktion fand wieder nach einjähriger Pause Anfang 1833 statt und ihr Gegenstand waren 112 Bilder, welche die GPKF von Wenzel Baron Vernier und aus dem Nachlass des Sammlers Wenzel Mrkos angekauft hatte. Zu dieser Auktion hat der Ausschuss wohl erstmalig eine lithographierte Einladung herausgegeben und an die zahlenden Mitglieder verschickt. Diese enthielt ein Verzeichnis aller angebotenen Kunstwerke, ist aber leider nicht erhalten geblieben.<sup>53</sup> Nichtsdestoweniger fand aber auch diesmal kein Bild seinen Käufer, weswegen die GPKF alle in ihren Besitz übernommen hat.

Der vom offensichtlichen Desinteresse der Mitglieder herrührende Misserfolg dieser Versteigerung war wohl einer der Hauptgründe, weswegen in den folgenden Jahren 1834 und 1835 keine Auktionen stattfanden. Und die Gesellschaft hat deren Veranstaltung offensichtlich nicht vorbereitet, wie die völlige Einstellung von Kunstankäufen für diesen Zweck belegt. Diese unhaltbare Situation wurde erst



Abb. 12 Karl Škréta, *Die Taufe Christi*. Prag, Kreuzherren mit den roten Stern. Foto: Nationalgalerie in Prag.

durch einen Änderungsvorschlag zu den Satzungen der Gesellschaft behoben, der den Aufbau eines eigenen Sammlungsfonds restlos legalisierte und es der Bildergalerie ermöglichte, im Lauf der Zeit von der Bereitwilligkeit der bisherigen Verleiher und auch deren Erben unabhängig zu werden. Man kann nicht ausschließen, dass einer der zu einem derartigen Entscheid beitragenden Impulse das Ableben von Franz Graf Sternberg-Manderscheid, des langjährigen Hauptrepräsentanten und Präsidenten der GPKF im Jahr 1830 sowie das Schicksal seiner unter die Erben verstreuten Sammlungen war, das später (1846) noch durch deren teilweise Versteigerung auf einer Auktion in Dresden gekrönt wurde.<sup>54</sup>

Eine wichtige Voraussetzung für diese umwerfende Reform stellte zweifellos die Aufhebung der offenbar überholten und der neuen Lage nicht mehr entsprechenden Institution der Auktionen von Kunstwerken dar, die aus Mitteln der GPKF beschafft wurden. Die Lizitationen, die anfänglich die Beitrag zahlenden

Mitglieder motivierten, ihre Sammlungen und damit die Galerie der GPKF zu erweitern, erwiesen sich im Lauf der Zeit als finanziell unvorteilhaft. Abgesehen von Ausnahmen wurden die Bilder von den neuen Besitzern für unverhältnismäßig niedrigere Summen ersteigert, als aus dem GPKF-Fond dafür aufgewendet worden waren. Das hatte zur Folge, dass „der Fond ...durch diese Ankäufe und Verkäufe zu sehr in Nachtheil versetzt ward“.<sup>55</sup> Den vorgelegten Satzungsänderungen stimmte die öffentliche Versammlung der GPKF am 7. Mai 1836 zu und der Grundsatzentscheid, demzufolge „die Gesellschaft künftig auch für ihre Galerie Eigenthum an Gemälden erwerben und besitzen könne“, setzte zweifellos den Schlusspunkt hinter das Einleitungskapitel in der Geschichte der GPKF und ihrer Gemäldegalerie.

Die Aquisitionen aus neuerer Zeit, unter denen vor allem die Schenkung des Bilderkabinetts von Dr. Med. Joseph K. E. Hoser (1843) oder das Vermächtnis von Dr. jur. Johann Nepomuk Kaňka (1866) hervorstechen, wurden durch den Erwerb des künstlerischen Nachlasses des Akademie-Direktors Joseph Bergler eingeleitet (EC 1842–1895),<sup>56</sup> den des Malers Schwester Anna gegen eine lebenslange Rente der Gesellschaft angeboten hatte. Nach komplizierten Verhandlungen wurden letztlich Bilder für die Galerie der GPKF ausgewählt, insbesondere für die Galerie lebender Maler, aber auch für die Akademie. Die verbleibenden rund vierzig Kunstwerke hat die GPKF dann Interessenten aus den Reihen ihrer Mitglieder auf der mehrfach aufgeschobenen, am 6. Juni 1837 in den Räumen der Malerakademie im Klementinum stattfindenden Versteigerung angeboten.<sup>57</sup> Diese Lizitation kann man als einen symbolischen Epilog zu den Auktionen der GPKF bezeichnen.

### Anmerkungen

\* Naděžda Blažíčková-Horová zum 19. 12. 2002 gewindmet

**1** Frits Lugt, *Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité I. Vers 1600–1825*, Hague 1938, S. III.

**2** Zur Geschichte der GPKF und ihrer Gemäldegalerie vgl. insbes. Barbora Bouzková, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1835*, (Diplomarbeit an der FF UK), Praha 1987; eadem, „Česká šlechta a její pokus o oživení českého uměleckého života na konci 18. a počátku 19. století“, *Documenta Pragensia*, 9, 1991, S. 269–295; Zdeněk Hojda,

„Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag – ihre Rolle im Kunstleben Böhmens 1796–1840“, in *Seminaria Niedzickie/Neidzica Seminars V. Cultural Institutions in the 19th Century as an Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Kraków 1991, S. 85–91; idem, „Počátky obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách“, in *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského sběratelství*, hrsg. Lubomír Slavíček, Praha 1993, S. 311–316; Vít Vlnas, „Znovuvyzdvížení umění a vkusu. Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884“, in *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, Katalog der Ausstellung, Praha 1996, S. 25–35; Zdeněk Hojda, „Společnosti přátel umění v Evropě do konce 18. století“, in *Mezi časy... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800*, sborník příspěvků z 19. ročníku sympozia k problematice 19. století, Plzeň – Praha 2000, S. 76–87; Roman Prahel, *Prag um 1800*, Prag 2000, S. 66–67.

**3** S... [Franz Sternberg-Manderscheid], in *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, 3. Stück, hrsg. Johann Georg Meusel, Leipzig 1796, S. 376–377.

Vgl. auch Eva Petrová, „Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky. Čechy 1780–1840“, in *Dějiny českého výtvarného umění III/1 1780–1890*, hrsg. Taťána Patrasová – Helena Lorenzová, Praha 2001, S. 80.

**4** Anonymus, in Meusel (zit. in Anm. 3), 1. Stück, Leipzig 1795, S. 108–112. Unter den weiteren in Meusels Zeitschrift gedruckten Reaktionen vgl. auch: Anonymus, „Die Kunstnachrichten von Prag“, in Meusel (zit. in Anm. 3), 13. Stück, Leipzig 1803, S. 576–578; zu etwaigen Vorläufern und Vorbildern der Prager GPKF vgl. insbes. Hojda 1993 (zit. in Anm. 2), S. 313–314.

**5** Zitiert nach Bianca Thierhoff, *Ferdinand Franz Wallraf (1748–1824). Eine Sammlung für Köln*, Köln 1997, S. 57. Sternberg erwähnt in seinem Brief auch, sich schon 12 Jahre mit dem Gedanken an die Gründung einer Kunstakademie zu tragen. Zu seiner grundsätzlichen Beziehung zu seinem Lehrer Ferdinand Franz Wallraf vgl. *ibid.*, S. 130, wo auch die deutsche Literatur zum Thema angeführt ist.

**6** Vlnas, in Slavíček (zit. in Anm. 2), S. 325.

**7** Vgl. *K. K. privilegiertes Prager Intelligenzblatt oder Generalanzeiger der kais. königl. Erbstaaten* 1796, Nr. 4, 27. 1., S. 25–26: „Unser bekannter Schutzherr der Kunst, Sr. Excellenz der Herr Graf Franz Kollowrat, suchen schon seit geraumer Zeit unseren zu Prag wohnenden Kunstfreunden, vorzüglich aber Künstlern selbst, die wichtige Gelegenheit zu öffnen, daß sie ihre kostbaren Sammlungen an

Gemälden, Antiken und Kupferstichen, an einem wöchentlich festgesetzten Tage, der bis nun der Donnerstag ist, selbst öffentlich vorzeigen, die Liebhaber und Künstler belehren, und in Gesellschaft des, um alles, was solide Kenntnisse, wahre Gelehrtheit betrifft, so viel versprechenden Herrn Joachim, des heil. röm. Grafen Sternberg, alles anzuwenden, was zur Bildung eines Künstlers, und zur Erhaltung der, dem Königreiche Böhmen stets eigengewesen Kunstlehre erforderlich ist. Dank von Vater zu Sohn ergehe von Böhmen allen über diese Handlung.“

**8** Anonymus, in Meusel (zit. in Anm. 3), 11. Stück, Leipzig 1800, S. 371 (Notiz über die Restaurierung von Gemälden aus der Nostitz-Galerie durch den Wiener Maler F. Weiss).

**9** *Vaterländische Blätter v. J. 1809*, S. 30: „Der Fürst Rudolph v. Colloredo-Mannsfeld hat die treffliche Sammlung von Gemälden der vorzüglichsten italienischen Meister, welche von seinem als Patriot und Kunstfreund gleich achtungswürdigen Vater gegründet worden war, nach Prag übersetzt, und dieselbe in seinem Hause, zur öffentlichen Benützung für vaterländische Künstler aufgestellt. Sie nimmt den dritten Stock dieses Hauses auf Altstadt ein. Eine Kupferstichsammlung ist damit verbunden. Neben der Gallerie ist ein eigenes, Vor- und Nachmittags geheitztes Zimmer zum copiren der Gemähld bestimmet. Diese für angehende Künstler zu ihrer leichteren Vervollkommnung gewidmete Anstalt wird am 23. Januar dieses Jahres zum ersten Mahl vor 9 Uhr Morgens, und sondern alle Tage Sonn- und Feyertage ausgenommen, eröffnet. Künstler und Kunstfreunde, welche davon Gebrauch zu machen gesinnt sind, wenden sich an den Gallerie-Inspector Horcicka.“ Vgl. auch Archiv der Nationalgalerie, Fond GPKF (ferner nur ANG), Sign. AA 1015, Flugblatt mit Anzeige über die Öffnung der Gemäldegalerie für die Öffentlichkeit.

**10** Anonym, in Meusel, (zit. in Anm. 3), 8. Stück, Leipzig 1798, S. 1080–1081. Berliner Kunsthistoriker Alois Hirt hat als Zeuge der Entstehung der Gemäldegalerie der GPKF 1819 den Wunsch geäußert, „daß es auch an edelgessinnten Patrioten nicht fehlen möge, eine solche Sammlung zu vermehren, und dadurch die Liebe zu den Schönen, immer mehr zu beleben“, vgl. Alois Hirt, *Kunstabmerkungen auf einer Reise über Wittemberg und Meissen nach Dresden und Prag*, Berlin 1830, S. 184.

**11** Roman Prahl, „Die Prager ‚Galerie lebender Maler‘, Joseph Bergler und ‚Hermann nach der Schlacht im Teutoner Wald‘“, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, V–VI, 1995–1996, S. 53–69.

**12** Bouzková 1987 (zit. in Anm. 2), S. 88.

**13** ANG, Sign. AA 1510/1, ad GPKF-Ausschussprotokoll vom 5. 4. 1796: *Entwurf zu dem Plan und Gesetzen einer Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde*. Vgl. auch Sign. AA 1506/1, GPKF-Ausschussprotokoll vom 14. 8. 1796.

**14** Thomas Ketelsen, „Das Auktionswesen des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum“, in Thomas Ketelsen – Tilmann von Stockhausen, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, 1, München 2002, S. 11–40. Vgl. auch Thomas Ketelsen, „Art Auctions in Germany during the Eighteenth Century“, in *Art Markets in Europe, 1400–1800*, hrsg. Michael North – David Ormond, Alderhot 1999, S. 143–152.

**15** Bouzková 1991 (zit. in Anm. 2), S. 283–289.

**16** ANG, Sign. AA 1506/1, GPKF-Ausschussprotokoll vom 18. 4. 1797.

**17** ANG, Sign. AA 992/1; vgl. auch Sign. AA 1510/3 (handschriftliche Druckvorlage für die Satzungen 1800).

**18** Vgl. ANG, Sign. AA 1223/1, 2: *Einreichungs-Catalog der Gemaelde-Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde* (ferner nur EC). Diese wichtige Quelle wurde bereits von den Forschern ausgewertet, die als erste den Provenienzenfragen bei Gemälden aus der Frühzeit der GPKF-Gemäldegalerie größere Aufmerksamkeit gewidmet haben. Vgl. insbes. Eduard A. Šafařík, *Benátské malířství XVIII. století*, Praha 1964; Pavel Preiss, *Rakouské malířství 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Praha 1965; Jaromír Neumann, *Petr Brandl. 1668–1735*, Praha 1968 (1969); idem, *Karel Škréta 1610–1674*, Praha 1974. Von den neueren Arbeiten namentlich Hana Seifertová, *Německé malířství 17. století v československých sbírkách*, Praha 1989; Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka, „Die Kunstwerke der Donauschule in der Tradition der böhmischen Sammlungstätigkeit“, in *Verwandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 131, 1991, S. 328–335; Ladislav Daniel, „E spesso l'orror va col diletto“. Boemia, Moravia e la pittura dell'Emilia-Romagna“, in *Da Correggio a Crespì. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, Bologna 1991, s. 125–129; idem, *Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek*, Praha 1996; Olga Pujmanová, *Italské renesanční umění z českých sbírek – obrazy a sochy*, Praha 1996.

**19** Zu Ambrozis Sammlung vgl. [Franz Lothar Ehemant?], „Anzeige der vorzüglichen Gemälde- und Kupferstichsammlungen zu Prag“, in [Anton Elsenwanger], *Neueingerichter Prager Almanach zum Nutzen und Vergnügen auf das Jahr Jesu, 1782*, Prag 1781, S. 135; [Johann Quirin Jahn?], in Meusel (zit. in Anm. 3), 11. Stück, Leipzig 1800, S. 370; Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für*

*Böhmen und zum Theil auch für Mähren* 2, Prag 1815, Sp. 45.

**20** Vgl. vor allem die Sitzungsprotokolle des GPKF-Ausschusses aus den Jahren 1796–1835 (ANG, Sign. AA 1506/1–2); die GPKF-Auktionsprotokolle aus den Jahren 1799, 1800, 1804, 1805, 1806, 1808, 1809, 1819, 1826 (Sign. AA 1521b/11) und aus den Jahren 1821, 1822, 1825, 1826, 1828, 1831, 1833; 1821, 1831 (Sign. AA 1516/4–5); Rechnungen und Buchungsbelege aus den Jahren 1796–1835 (Sign. AA 1522/1–5).

**21** Zu den Prager Sammlungen um 1800 vgl. vor allem Ehemant 1781 (zit. in Anm. 19), S. 127–136; Jaroslav Schaller, *Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag*, I–IV, Prag 1794, 1795, 1796; *Schematismus für das Königreich Böhmeim auf das gemeine Jahr 1789 (–1835)*; Anonymus, „Kunstnachrichten aus Prag“, in Meusel (zit. in Anm. 3), 13. Stück, Leipzig 1803, S. 575–587. Vgl. auch Antonín Novotný, „Pražské soukromé sběratelství koncem XVIII. století“, *Zlatá Praha*, 63, 1926, S. 402–411; Josef Volf, „Sbírký obrazů a rytin v Praze r. 1781“, *Vitrinka*, IV, 1926–1927, S. 70–75; Prahl 2000 (zit. in Anm. 2), S. 64–65.

**22** Prokop Toman, „Umělecké aukce“, *Drobné umění. Výtvarné snahy*, IV, 1923, S. 14–19 (nachgedruckt in *Umění a sběratelství*, Praha 1930, S. 47–53); Lubomír Slavíček, „Zu dieser lizitatorischen Veräußerung werden die Herren Kauflustige vorgeladen“. Aukce a umělecký obchod v Praze cca. 1780–1830“, *Opuscula Historiae Artium* F 48, 2004 (in Vorbeitung).

**23** Lubomír Slavíček, „Nachlass eines Kunstkenner und Gelehrten. Sbíрка MUDr. Václava Karla Ambroziho (1758–1813) a její vztah k obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění“, in *In Italiam nos fata trahunt, sequamur. Sborník příspěvků k 75. narozeninám Olgy Pujmanové*, Praha 2003, S. 123–134.

**24** Über diese Sammlung ist bisher nichts bekannt; es ist nicht gelungen, eine Anzeige über ihre Auktionierung im *Allgemeinen Intelligenzblatt zur Kaiserlich-königlichen privil. Prager Zeitung* zu finden. Für die Hilfe bei der Identifizierung des Pfarrers „von Eidlitz“ (s. *CATALOGUS Universi Cleri Dioecesis Litomericensis* aus den Jahren 1812 u. 1818, Strahov-Bibliothek, Sign. FA VIII 78; HG IX 50) bin ich Frau Mgr. Helena Kuchařová und Herrn Mgr. Libor Šturc in Dank verbunden.

**25** *Verzeichnis einer Gemaelde-Sammlung welche mit allerhöchster Hofbewilligung im Benediktinerstift Emaus zu Prag den 5. May 1823 und folgende Tage, Vormittags 10 bis Nachmittags 2 Uhr, an den Meistbietenden, gegen gleich baare Bezahlung, versteigert wurde, Prag 1823; Allgemeines Intelligenz Blatt zur Kaiserlich-königlichen privil. Prager Zeitung*, 1823, Nr. 1, 2. 1.

**26** Dlabacz 2, (zit. in Anm. 19), Sp. 465. Zu Pikarts Kabinett vgl. Ehemant (zit. in Anm. 19), S. 133; Schaller (zit. in Anm. 21), I, 1794, S. 523–524; Anonymus, in Meusel (zit. in Anm. 3), 8. Stück, S. 1081.

**27** Vgl. *Allgemeines Intelligenzblatt zur Kaiserlich-königlichen privil. Prager Zeitung*, 1817, Nr. 294, 21. 10., S. 1220; Die Ermittlungen von Burdes beträchtlichem Anteil an den Aquisitionen für die Galerie der GPKF stellen die bisherigen Ansichten über dessen Rolle bei dieser Tätigkeit und über seine Stellung als Kunstkenner richtig; vgl. Prahl (zit. in Anm. 2), S. 67.

**28** Schaller (zit. in Anm. 21), II, 1795, S. 200. Vgl. auch Lubomír Slavíček, *Thunové – barokní sběratelé nebo mecenáši umění?* (in Druck).

**29** Antonín Novotný, „Marco Berra: Příspěvek k dějinám uměleckého obchodu pražského“, *Časopis Společnosti přátel starožitností československých*, XXXVI, 1928, S. 69–73; Jiří Dostál, „Marco Berra, prvý velkorový nakladatel hudbnin v Praze“, *Slovanská knihovněda*, 6, 1947, S. 92–96; Lubomír Sršeň, „Obchod s uměleckými předměty v Čechách v 1. polovině 19. století. (K zakladatelské úloze Franze Zimmera)“, *Sborník Národního muzea v Praze*, Reihe A – Historie, LI, 1997, Nr. 1–4, S. 3–49.

**30** ANG, Sign. AA 1506/1, GPKF-Ausschuss-Protokoll vom 21. 4. 1798, § 1; Anonymus, in Meusel, (zit. in Anm. 3), 11. Stück, Leipzig 1800, S. 370: „Die zu errichtende Kunstakademie der adeligen Gesellschaft kaufte im vorigen Sommer zu Venedig 70 Gemähld für 3000 Kaisergulden worunter manches gute seyn soll.“

**31** ANG, Sign. AA 1522/1, Rechnungen für die Jahre 1798, 1799 u. 1800 (hier ist u.a. auch der Vertrag mit Giovanni Riccardi, datiert in Prag am 24. 4. 1798 hinterlegt).

**32** ANG, Sign. AA 1506/1, GPKF-Ausschuss-Protokoll vom 17. 7. 1798. Zu einer ähnlichen Lösung wurde später (1823) auch im Fall der 40 auf der Auktion der Gemäldesammlung aus dem Emauskloster ersteigerten Gemälde gegriffen.

**33** ANG, Sign. AA 1506/1, Ausschussprotokoll vom 13. 11. 1798. Die letzte durchgeführte Transaktion zwischen Riccardiho und der GPKF stellt das Gemälde von Cornelis van Haarlem *Die Bekehrung des Saulus* (EC 788) im September 1799 dar; ANG, Sign. AA 1522/1, Rechnungen für das Jahr 1799.

**34** Bouzková 1987 (zit. in Anm. 2), S. 86.

**35** ANG, Sign. AA 1522/4, Rechnungen der GPKF für das Jahr 1827, Anlage 28.

**36** ANG, Sign. AA 1516/130; das erworbene Bild ist heute in der NG, Inv. Nr. O 106; vgl. Pujmanová (zit. in Anm. 18), S. 156–157, Kat. Nr. 80 (Girolamo Magagni, genannt Giomo del Sodoma).



- 37** ANG, Sign. AA 1522/2, Rechnungen der GPKF für das Jahr 1806, Anlage 50.
- 38** Zur Sammlung vgl. Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Erster Band. III. Capitel. Galleriestudien (Dritte Folge der kleinen Galleriestudien)*, Berlin – Leipzig 1899, S. 193–197; idem, „Mitteilungen aus der alten Galerie Saint-Saphorin“, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde II*, 1916, S. 89–93.
- 39** Hojda 1993 (zit. in Anm. 2), S. 316.
- 40** Vgl. Jaromír Neumann, in *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Katalog der Ausstellung hrsg. Vít Vlnas, Praha 2001, Kat. Nr. II/4.130, S. 447–448.
- 41** Lubor Machytka, „Malíř Carl Roettenbach“ *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 37–39, 1993–1995, S. 166–167. Vgl. auch Pavel Štěpánek, *Španělské umění 17. a 18. století z československých sbírek*, Praha 1989/1990, Kat. Nr. 104, 105.
- 42** ANG, Sign. AA 1506/2, GPKF-Ausschuss-Protokoll vom 6. 7. 1824, 27. 1. 1826, 20. 2. 1828 und 15. 4. 1829; Sign. AA 1522/4, Rechnungen der GPKF für die Jahre 1825 und 1828; Sign. AA 1522/5, Rechnungen der GPKF für das Jahr 1831.
- 43** ANG, Sign. AA 1506/1, GPKF-Ausschussprotokoll vom 20. 7. 1819 (Die der Offerte beigefügte und zu den Akten gelegte Liste ist nicht erhalten). Vgl. auch Victor Barvitiú, *Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag*, Prag 1889, S. XX. Zur Sammlung von Franz Anton Kolowrat-Nowohradsky vgl. Johann Georg Meusel, *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, I. Bd., 1. Stück, Dresden 1805, S. 267–268 [Nekrolog auf F. A. Kolowrat-Nowohradsky], „...Seine hinterlassenen beträchtlichen Kunstsammlungen, an Kupferstichen, Handzeichnungen, Althert hütern, Mineralien, Münzen, Gemälden und Bibliothek – bürgen für seine ausgebreiteten Kenntnisse. Sein Andenken wird dem Vaterland unvergesslich bleiben. Schade! wenn diese vortrefflichen Sammlungen nicht in Prag bleiben sollten, da der Besitzer ohne Kinder verstarb, und der Tod ihn übereilte, und ihn verhinderte, damit seinen bekannten und bestimmten patriotischen Plan gerichtlich ausführen zu können“; Schaller (zit. in Anm. 21), III, 1796, S. 326–327: „drey mit vornehmen, und von den besten Meistern verfertigten Gemälde gezierte Zimmer“.
- 44** ANG, Sign. AA 1506/1, GPKF-Ausschussprotokoll vom 22. 12. 1804. Vgl. Zsuzsa Gonda, „Die Graphische Sammlung des Fürsten Nikolaus Esterházy“, in *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*, ed. Gerda Mraz – Géza Galavics, Wien – Köln – Weimar 1999, S. 175–220
- und Adolf Duschanek, *Der Esterházyische Galeriedirektor Joseph Fischer* (Wien 1769 – Wien 1822), *ibid.*, S. 221–293.
- 45** ANG, Sign. AA 1506/2, GPKF-Ausschussprotokoll vom 27. 3. 1821. Der gedruckte Katalog der Firmian-Sammlung (*Katalog einer verkäuflichen Gemählde-Sammlung in Salzburg*, Wien 1820) ist dort gleichfalls hinterlegt, Sign. AA 1521a/4; Vgl. Paul Buberl, *Österreichische Kunsttopographie XI. Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg*, Wien 1916, s. 289–302; *Catalog aller Gemählde und Zeichnungen, welche zur Majorats Herrschaft Leopoldskron gehörig* (datiert nach 1809).
- 46** ANG, Sign. AA 1506/2, GPKF-Ausschussprotokolle vom 6. und 13. 5. 1834, § VIII und Sign. AA 1521a/24.
- 47** ANG, Sign. AA 1522/1, Rechnungen der GPKF für die Jahre 1796, 1797 und 1798. Vgl. Zdeněk Hojda, „Společnost vlasteneckých přátel umění a počátky památkové péče v českých zemích“, in *Historické vědomí v českém umění 19. století. Uměnovědné studie III*, hrsg. Tomáš Vlček, Praha 1981, S. 214–218.
- 48** ANG, Sign. AA 1506/1, GPKF-Ausschussprotokoll vom 8. 1. 1797.
- 49** Diese Zielrichtung war zweifellos von der Kenntnis der Sammlungen in Köln am Rhein beeinflusst, zu deren gründlichen Studium namentlich Franz Graf Sternberg-Manderscheid Gelegenheit hatte; vgl. insbes. hrsg. Hiltrud Kier – Frank Günter Zehnder *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, Köln 1995 (Annemarie Gethmann-Siefert – Bianca Collenberg, „Die Kunstsammlung auf dem Weg ins Museum – Anspruch und Wirkung der Bildersammlung der Brüder Boisserée“, S. 183–191; Susanne Mägder, „Jakob Johann Nepomuk Lyversberg, Kaufmann und Kunstsammler“, S. 193–204; Bianca Thierhoff, „Ferdinand Franz Wallraf – Ein Sammler des ‚Pädagogischen Zeitalters‘“, S. 389–405.) Vgl. auch Gudrun Calov, „Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland“, *Museumskunde*, 38, 1969, S. 74–90; Vlnas – Sekyrka (zit. in Anm. 18), S. 328–335.
- Zum Charakter des Sammlertums gegen Ende des 18. Jhs. vgl. aus der neuesten Literatur vor allem die Beiträge in *Kunst sammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, hrsg. Michael North, Berlin 2002 (u.a. Carsten Zelle, „Kunstmarkt, Kennerschaft und Geschmack. Zu Theorie und Praxis in der Zeit zwischen Barthold Heinrich Brokes und Christian Ludwig von Hagedorn“, S. 217–238, Michael North, „Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert: Frankfurt und Hamburg im Vergleich“, *ibid.*, S. 85–103.)
- 50** Daniel (zit. in Anm. 18), S. 22–23.

- 51** ANG, Sign. AA 1516/20: *Gemälde in der Verlassenschaft des H: Wenzel Mrkos gehörig*, dat. 1. 10. 1821.
- 52** ANG, Sign. AA 1506/2, GPKF-Ausschussprotokolle vom 12. u. 13. 1.; 22. 1. und 12. 3. 1831; Sign. AA 1522/5, Rechnungen für das Jahr 1831. Vgl. auch ANG, Sign. AA 1516/19: *Verzeichniss der, in die Verlassenschaft des, am 26. Oktober 1819 verstorbenen fürstlich Fürstenbergischen Hofrathes Wenzel Mrkos gehörigen, ...Kunstgemälde, welche Veräußerung N. C. 26–3 zu Prag vorgenommen werden wird.*
- 53** ANG, Sign. AA 1506/2, GPKF-Ausschussprotokoll vom 18. 1. 1833, § IX.
- 54** Barvitius (zit. in Anm. 43), S. XXI. Vgl. auch *Verzeichniss einer ausgewählten Sammlung von Original- Oel-, Tempera- und Pastelgemälden grösstenstheils älterer und auch neuerer Meister aller Kunstschulen, besonders aus dem Nachlass des zu Prag verstorbenen Grafen Franz von Sternberg-Manderscheid etc. welche zu Dresden den 21. September 1846 und folgende Tage in der Rathsauctions-Expedition innere Raupischgasse No 21 erste Etage öffentlich versteigert werden sollen durch Carl Ernst Sieber, Stadt- und Rathsauctionator, Dresden 1846.* Der Katalogautor, der bekannte Dresdener Kunstkennner J. G. A. Frenzel, führte in der Einleitung unter anderem an: „Es befinden sich unter denselben mehr sehr grosse Seltenheiten, von welchen einige früher das Ständische Museum in Prag zierten und folglich diese für jedes andere öffentliche als Privatscabinet empfehlbar sind.“
- 55** ANG, Sign. AA1510/40.
- 56** ANG, Sign. AA 1516/44-2: *Verzeichniss derjenigen Gemälde welche sich als [mit Bleistift angekaufte] Kunst-Nachlass des weiland Academie Directors Herrn Joseph Bergler im Besitz seiner Schwester und Erbin Jungfrau Anna Bergler befinden und der Gesellschaft patr. Kunstfreunde zum Ankauf angeboten werden.*
- 57** ANG, Sign. AA 1506/2, GPKF-Ausschussprotokoll vom 2. und 4. 6. 1837.
- 58** 23 Gemälde entstammten dem Ankauf von Riccardi.
- 59** 23 Gemälde entstammten dem Ankauf von Riccardi.
- 60** 24 Gemälde entstammten dem Ankauf von Riccardi.
- 61** Mit \* wurden die direkt für die Galerie der GPKF getätigten Käufe gekennzeichnet.
- 62** Die Auktion wird nicht in der Übersicht der Wiener Lizitationen in Theodor von Frimmel, „Gemäldesammlungen in Wien“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 13, 1890, S. 136–151 erwähnt. Zur Gemäldesammlung des Fürsten Khevenhüller-Metsch vgl. Theodor von Frimmel, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen II*, München 1914, S. 373–374; Dieter Gleisberg, „Die Gemäldesammlung Maximilian Speck von Sternburgs – Quellen und Konturen“, in *Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Sammler*, Berlin 1998, S. 28–29.
- 63** Die Anlage enthält nur jene Bilder von der GPKF-Auktion, bei denen es gelungen ist, eine ältere Provenienz zu bestimmen und die mit Bildern identifiziert werden konnten, die in der Nationalgalerie in Prag, gegebenenfalls in weiteren privaten und öffentlichen Sammlungen erhalten sind. Es ist wahrscheinlich, dass die Sichtung der Bilderfonds auf den böhmischen Schlössern von Frýdlant, Rožmberk, Mělník a Křimice noch eine Erweiterung der vorhandenen Liste mit sich bringt. In eckigen Klammern ist die Zuschreibung des Bildes bei dessen Erwerbung erwähnt.
- 64** Vgl. ANG, Sign. AA 3072/1 (handschriftliches Inventarverzeichnis der Gemäldesammlung des Dr. Med. Vilém Weiss); später befand sich das Bild in der Sammlung von dessen Schwiegesohn, des Schriftstellers Jaroslav Hilbert.
- 65** Außer der genannten Summe stellte die GPKF auch „zwey Statuen von Pappe aus der Ludwigsburger Fabrik“ zur Verfügung.
- 66** Paul Bergner, „Zwei unbekannte Gemälde von Hans Baldung Grien“, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, V, 1911 – Beiblatt, Sp. 172–176. Die Gemälde befinden sich heute in Wrocław (Breslau), Muzeum Narodowe (*Herkules und Antaios*) und in Weimar, Staatliche Kunst-Sammlungen-Schloßmuseum (*Marcus Curtius*); vgl. Gerd van der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, S. 196–203, Kat. Nr. 70 a, c.
- 67** Barvitius (zit. in Anm. 43), S. 7, Kat. Nr. 18.
- 68** Lubor Machytka, *Malířství 17. a 18. století ve státních zámcích východních Čech*, Pardubice 1972, S. 13, Kat. Nr. 5, Abb. IX.
- 69** Eduard A. Šafařík, *Joannes Kupetzky 1697–1740*, Prag 1928, S. 135, Kat. Nr. 356.
- 70** Barvitius (zit. in Anm. 43), S. 158, Kat. Nr. 514.
- 71** Barvitius (zit. in Anm. 43), S. 124, Kat. Nr. 404.
- 72** Jaroslav Mathon, *Zlomek bývalé šternberské obrazárny v muzeu města Prostějova*, (Sonderdruck aus Ročenka národopisného a průmyslového muzea města Prostějova na Hané), Prostějov 1934, Nr. IX, Abb. S. 17, S. 14.
- 73** Ebenda, S. 14, Nr. X.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

# ANHANG

## I. Übersicht der GPKF-Auktionen in den Jahren 1797–1835

Auktionen der GPKF pro Jahr	Auktionstermin	Anzahl der Bilder	Ankaufspreis	Verkaufspreis
1797	12. 4. 1797	6	400 fl.	84 fl.
1797	15. 4. 1797	2	1 fl.	18 fl.
1797	14. 5. 1797	1	4 fl. 30 ×	20 ×
1797	20. 8. 1797	5	50 fl. (35 fl.?)	23 fl.
1797	20. 10. 1797	11	129 fl. 40 ×	39 fl. 40 ×
1797	15. 12. 1797	2	245 fl.	20 fl. 30 ×
1797	20. 12. 1797	1	100 fl.	10 fl.
1798	29. 12. 1798	30 <sup>58</sup>	1359 fl. 48 ×	471 fl. 50 ×
1799	30. 12. 1799	50 <sup>59</sup>	1320 fl. 24 ×	488 fl. 16 ×
1800	24. 2. 1801	27 <sup>60</sup>	1013 fl. 13 ×	292 fl. 36 ×
1801	30. 12. 1801	24	478 fl. 56 ×	401 fl. 23 ×
1802	30. 12. 1802	7	89 fl. 25 ×	273 fl.
1803	30. 12. 1803	10	500 fl.	990 fl. 4 ×
1804	29. 12. 1804	3	174 fl.	137 fl.
1805	30. 12. 1805	19	513 fl. 10 ×	471 fl.
1806	30. 12. 1806	9	439 fl. 30 ×	290 fl. 30 ×
1807	30. 12. 1807	13	698 fl. 6 ×	867 fl. 30 ×
1808	30. 12. 1808	12	209 fl.	856 fl.
1809	30. 12. 1809	5	956 fl.	516 fl.
1810	29. 12. 1810	4	240 fl.	256 fl.
1811	ausgefallen	–	101 fl.	–
1812	30. 12. 1812	10	80 fl.	122 fl.
1813	30. 12. 1813	4	392 fl. 30 ×	271 fl. 15 ×
1814	30. 12. 1814	6	158 fl. 45 ×	400 fl.
1815	15. 1. 1816	38	5434 fl.	5176 fl.
1816	30. 12. 1816	12	2126 fl.	670 fl.
1817	30. 12. 1817	6	204 fl.	393 fl.
1818	30. 1. 1819	18	1111 fl. 44 ×	735 fl.
1819	31. 1. 1820	14	146 fl.	270 fl.
1820	22. 1. 1821	6	393 fl.	450 fl.
1821	31. 12. 1821	13	300 fl. 30 ×	389 fl.
1822	31. 12. 1822	10	1694 fl.	660 fl.
1823	9. 2. 1824	20	2305 fl. 52 ×	517 fl.
1824	7. 2. 1825	31	308 fl. 2 1/2 ×	640 fl.
1825	ausgefallen	–	1770 fl.	200 fl. (Anzahlung)
1826	14. 2. 1826	7	1387 fl. 30 ×	407 fl.
1827	3. 3. 1827	8	1182 fl. 30 ×	520 fl.
1828	5. 3. 1828	17	745 fl.	540 fl.
1829	22. 4. 1829	8	1695 fl.	449 fl. 30 ×
1830	ausgefallen	–	–	–
1831	15. 3. 1831	11	1950 fl. 12 1/2 ×	324 fl. 20 ×
1832	ausgefallen	–	100 fl.	–
1833	1. 2. 1833	12	–	–
1834	ausgefallen	–	–	–
1835	ausgefallen	–	–	–
1836	Die Satzungsänderungen der GPKF hoben die Veranstaltungen von Auktionen auf			
1837	6. 6. 1837	Auktion der GPKF von Bildern aus dem Nachlass des Malers Joseph Bergler		

## II. Herkunft der Bilder, die aus dem GPKF-Fond für die *Bilderlizitationen in der Gallerie*<sup>61</sup> erworben wurden

### a) Ankäufe von Einzelnen

Besitzer	Jahr	Anzahl	EC	Erkaufspreis	Auktion GPKF
Wenzel Bernard <b>Ambrozi</b> (1725–1806), Maler, Restaurator, Bilderschätzer und Kunsthändler	<b>1796</b> <b>1805</b>	11	106–111, 553 1084–1087	500 fl. 65 fl.	1797 1805
Wenzel Bernard <b>Ambrozi</b> – Erben	<b>1806</b>	2	1125, 1126	12 fl. 6 ×	1806
Joseph <b>Bergler</b> (1753–1829), Maler und Direktor der Malerakademie in Prag	<b>1807</b> <b>1809</b>	3	1138 1156	71 fl. 200 fl.	1807 1809
Joseph <b>Bergler</b> – Nachlass	<b>1831</b>	6	1732–1738	600 fl.	1831
Anna <b>Bergler</b> , Schwester des Malers Joseph Bergler	* <b>1836</b>	39	*1842–*1895	–	–
Marco <b>Berra</b> (1784–1853), Kunsthändler in Prag	<b>1813</b>	1	1249	28 fl.	1813
Joseph Karl <b>Burde</b> (1779–1848), Maler, Kupferstecher, Kunstkennner und erster Inspektor der GPKF-Gemäldegalerie in Prag	<b>1807</b> <b>1812</b> <b>1814</b>  <b>1818</b> <b>1827</b>  * <b>1829</b> * <b>1832</b>	29	1139–1144 1225–1228 1255–1257 1259, 1260 1356, 1357 1703–1709 1726 *1747, *1748 *1799	560 fl. 35 fl. 48 fl. 15 × 86 fl. 30 × 130 fl.  750 fl. 720 fl. 100 fl.	1808 1812  1814 1819  1828 1831 –
Johann Quirin <b>Jahn</b> (1739–1802), Maler und Kunstkennner in Prag	<b>1797</b> <b>1798</b> <b>1799</b>	8	666, 667 769–772 785, 786	9 fl. 7 fl. 60 fl. 15 ×	1797
Johann <b>Janotik</b> (Janotytk) <b>von Adlerstein</b> , Prag	<b>1809</b>	1	1157	500 fl.	1809
<b>Jelen</b> , Prag	<b>1809</b> <b>1812</b>	2	1158 1229	6 fl. 45 fl.	1809 1812
Leopold <b>Kottula</b> (Godula), Maler, Restaurator, Gemäldeschätzer und <i>Bürgerlicher</i> <i>Bilder Handler</i> in Prag	<b>1796</b> <b>1798</b> <b>1799</b> <b>1811</b>	8	538, 539, 546, 547, 548 773 777 1223	25 fl. 40 × 10 fl. 24 fl. 100 fl.	1797 1799 1799 1812
[Joseph?] <b>Malinsky</b> [(1752–1827), Bildhauer in Prag]	<b>1796</b>	2	159, 160	18 fl.	1797
Ludovico <b>Monticelli</b> , Kunsthändler aus Rom	<b>1827</b>	1	1725	325 fl.	1828
Wenzel <b>Mrkos</b> (1759–1819), „fürstl. fürstenbergischer <i>Rath</i> “ und Amateurzeichner – Erben	* <b>1831</b>	13	*1779–*1791	40 fl.	–
Johann Anton Perger Graf von <b>Pergen</b> (1725–1814), Prag	<b>1813</b>	4	1250–1253	364 fl. 30 ×	1813
Joseph <b>Pikart</b> (1743–1817), Schlossermeister, Sammler und Bilderhändler in Prag	<b>1797</b> <b>1809</b>	4	656, 657 1154, 1155	67 fl. 30 × 250 fl.	1797 1809
Karl <b>Postl</b> (1769–1818), Landschaftsmaler, Zeichner und Stecher in Prag	<b>1816</b>	2	1344, 1345	100 fl.	1816
<b>Ratoliska</b> , Wien	<b>1796</b>	2	551, 552	245 fl.	1797
Giovanni <b>Riccardi</b> (Ricardi, Ricardy), Kunsthändler aus Wien und Venedig	<b>1798</b>  <b>1798</b> <b>1799</b>	78	678–747  760–766 788	3000 fl.  300 fl. 180 fl.	1798, 1799, 1801 1799 1801
Armand-Louis Graf de Mestral de <b>Saint-Saphorin</b> (1738–1806), Botschafter des dänischen Königs und Kunstsammler in Wien	<b>1806</b>	3	1119–1121	386 fl.	1806
Dr. jur. Michael <b>Schuster</b> (1767–1834), Professor an der juristischen Fakultät in Prag, gewähltes GPKF-Ausschussmitglied	<b>1810</b>	4	1163–1166	240 fl.	1810
Wenzel <b>Steinitz</b> , Prager Bürger und Philantrop	<b>1814</b>	1	1254	24 fl.	1814
Franz Joseph Graf <b>Sternberg-Manderscheid</b> , Prag	<b>1806</b>	1	1088	24 fl.	1806
Martin <b>Strobl</b> , kaiserlicher Hofarchivar in Innsbruck	<b>1808</b>	3	1150–1152	111 fl.	1808
Ottavio <b>Tegazzini</b> , Geschäftsmann und Direktor des Welschen Spitals in Prag	<b>1825</b>	1	1675	1000 fl.	1826
<b>Trenkler</b> , Prag	<b>1817</b>	1	1352	70 fl.	1817
Wenzel Baron <b>Vernier</b> (†1846), gewähltes GPKF-Ausschussmitglied, Amateurmaler und -zeichner, Prag	<b>1825</b> <b>1828</b>  * <b>1831</b>	23	827, 828 525, 655, 793 1739 527, 531, 532, 534, 536, 658–661, 893– 897, 899, 900, 901	750 fl. 600 fl. 50 fl. 292 fl. 30 ×	1826  1829 –
Johann <b>Vinzenz</b> (Finzenz) (um 1763–1836), Maler und Gemäldeschätzer in Prag	<b>1807</b>	2	1133, 1134	35 fl.	1807

Dr. jur. Franz <b>Weiser</b> († 1817/1818), Magistratkanzelist in Prag	<b>1799</b>	1	792	25 fl.	1799
Thomas von <b>Wischin</b> , <i>bey der Militär-Verpflegungs-Com-mission</i> und Kunsthändler? in Prag	<b>1800</b> <b>1803</b>	2	813 941	13 fl. 30 × 500 fl.	1801 1803
<b>Zähel</b> , Prag	<b>1820</b>	2	1416, 1417	60 fl.	1821
Franz <b>Zimmer</b> (1765–1842), Kunsthändler in Prag	<b>1805</b>	1	1083	30 fl.	1805

#### b) anonyme Ankäufe

<i>in Prag gekauft</i>	<b>1796</b>	1	540	5 fl.	1797
<i>bei einer Anwesenheit in Wien angekauft</i>	<b>1796</b>	5	541–545	99 fl.	1797
<i>von der Hand gekauft</i>	<b>1818</b>	4	1375–1378	30 fl.	1819
<i>aus einem privaten Verkaufe</i>	<b>1820</b>	1	1415	100 fl.	1821

#### c) Ankäufe auf Auktionen

Auktion	Auktionsort und Datum/ Eintrag im EC	Anzahl	EC	Ankaufspreis	Auktion GPKF
<b>Bolsano'sche Licitation</b> Auktion der Verlassenschaft von Johann Bolsano von Kronstadt	Prag, ?20. 8. <b>1796</b> 20. 8. 1796	5	549–523	50 fl.	1797
<b>Pachtische Auktion</b> Auktion der Bilder von Franz Joseph Graf Pachta von Rájov (um 1710–1799)	Prag, ?11. 12. <b>1798</b> 11. 12. 1798	2	767, 768	18 fl. 45 ×	1799
<b>Wesselische Versteigerung</b> Auktion von Wenzel Wessely	Prag, ?20. 3. <b>1799</b> 20. 3. 1799	5	778–782	30 fl. 9 ×	1799
<b>Fürstlich Khevenhüllerische Lizitation</b> <sup>62</sup> Auktion der Bilder von Johann Sigismund Friedrich Fürst Khevenhüller-Metsch (1732–1801)	Wien, <b>1805</b> 5. 3. 1805	4	1067–1068, 1075–1076	130 fl.	1805
<b>Mildsteinische Auktion</b> Auktion der Bilder von Emanuel Franz Itz von Mildestein, Vorsteher des <i>k. k. Pfand- und Leihamtes</i>	Prag, ?5. 3. <b>1805</b> 5. 3. 1805	6	1069–1074	18 fl. 10 ×	1805
<b>Schusterische Lizitation</b> Auktion der Bilder von Dr. jur. Michael Schuster (1767–1834), Professor an der juristischen Fakultät, GPKF-Ausschussmitglied	Prag, ?23. 4. <b>1806</b> 23. 4. 1806	1	1092	29 fl. 30 ×	1806
<b>Auktion nach dem Dor Ambrosi</b> Auktion der Gemäldesammlung von Dr. med. Wenzel Karl Ambrosi (1758–1813)	Prag, 16. 3. <b>1815</b> 21. 3. 1816	34	1273–1308	5434 fl.	1816
<b>Auktion des Pfarrers von Eidlitz</b> Auktion der Gemäldesammlung von Pfarrer Wolfgang Moritz aus Eidlitz (Údlice) bei Komotau	?Prag, ?11. 1. <b>1816</b> 11. 1. 1816	10	1319–1328	1986 fl.	1816
<b>Seitzische Auktion</b> Auktion der Gemäldesammlung von Johann Seitz (1738–1816), Goldschmied, Maler, <i>Schätzer in Prätiosen</i> und Kunsthändler	Prag, 23. 12. <b>1816</b> 23. 12. 1816	1	1347	40 fl.	1817
<b>Lichtenfelsische Auktion</b> Auktion der Gemäldesammlung von Dr. med. Johann Peithner von Lichtenfels (1768–1813)	Prag, ?21. 8. <b>1817</b> 21. 8. 1817	1	1349	40 fl.	1817
<b>Weisersche Auktion</b> Nachlassversteigerung von Dr. jur. Franz Weiser, Advokat	Prag, 5. 3. <b>1818</b> 5. 3. 1818	5	1360–1364	456 fl.	1819
<b>Auktion im Palliardischen Haus</b> nicht näher bestimmte Auktion	Prag, ?28. 4. <b>1818</b> 28. 4. 1818	5	1365–1369	39 fl. 44 ×	1819
<b>Postelsche Auktion</b> Auktion von Bildern aus dem Besitz von Karl Postl (1769–1818), Landschaftsmaler	Prag, ?29. 4. <b>1818</b> 9. 4. 1818	2	1370– 1371	296 fl.	1819
<b>Lizitation nach dem Prof. Steinsky</b> Auktion von Bildern aus der Sammlung von Franz Anton Steinsky (1752–1816), Professor für Heraldik und Numismatik, Amateurmaler	Prag, ?28. 1. <b>1820</b> 28. 1. 1820	2	1413–1414	220 fl.	1821
<b>Lizitation in Emaus</b> Auktion der Gemäldesammlung des Benediktinerklosters von Emaus in Prag	Prag, 5. 5. <b>1823</b> 22. 5. 1823	40	1598–1637	2144 fl.	1824 1825

<b>Auction im Redutahause</b> Auktion einer nicht näher spezifizierten Gemälde-, Kupferstich- u. Grafikalbensammlung	Praha, 17. 5. <b>1824</b> 22. 5. 1824	11	1657–1666	308 fl. 2 1/2 ×	1825
<b>Cavrianische Auction</b> Auktion von Bildern aus der Sammlung des Christoph Gabriel Graf Cavriani (1780–1857)	Prag, ?31. 5. <b>1827</b> 31. 5. 1827	6	1713–1717	85 fl.	1828
<b>Veräußerung der Mrkosschen Bilder</b> Auktion der Gemäldesammlung von Wenzel Mrkos (1759–1819)	Prag, 27. 1. <b>1831</b> 27. 1. 1831	8	*1477–*1581	233 fl. 5 ×	–

#### d) Aquisitionen von Institutionen

Instition	Jahr	Anzahl	EC	Preis	Auktion
Sternberg-Palais, Prag-Hradschin – mit dem Hausinventar übernommen	<b>1819</b>	8	1391, 1392, 1395–1399, 1401, 1403	–	1820
Religions Fond – von dem aufgehobenen Augustinerkloster, Tabor	<b>1820</b>	1	1447	12 fl.	1821
Sacristei der Italienischen Capelle in Prag-Kleinseite	<b>1823</b>	1	1647	150 fl.	1824

#### e) Schenkungen

Besitzer – Geber	Jahr	Anzahl	EC	Auktion
Joseph Karl <b>Burde</b> (1779–1848), Maler und erster Inspektor der GPKF -Gemäldegalerie in Prag	<b>1806</b> <b>1831</b>	2	1124 *1778	1806 –
Avagadro <b>Casanova</b> , Verceilli	<b>1811</b>	5	1169–1173	1812
Karolina Gräfin <b>Dombasle</b> , geb. Gräfin Du Puy	<b>1829</b> <b>1832</b>	1	*1753 *1832	–
Josepha Johanna Benedicta Fürstin von <b>Fürstenberg</b> (1756–1809), Prag	<b>1807</b>	10	945–954	1807
Wolfgang <b>Köpp von Felsenthal</b> (1738–1807), Akademischer Maler und Mosaist in Wien	<b>1800</b>	1	814	1801
Gräfin <b>Morzin</b> , geb. Gräfin Herzan von Harasov, Prag	<b>1829</b>	1	*1752	–
Karl <b>Pollak</b> , Baumeister in Prag	<b>1831</b>	1	*1796	–
Karl <b>Postl</b> (1769–1818), Maler in Prag	<b>1806</b>	1	1089	1806
Giovanni <b>Riccardi</b> , Kunsthändler in Wien	<b>1798</b>	1	759	1798
Kaspar Maria Graf von <b>Sternberg</b> (1761–1838), Naturwissenschaftler und Begründer des Nationalmuseums in Prag	<b>1831</b>	1	*1794	–
Franz Graf von <b>Waldstein-Wartenberg</b>	<b>1815</b>	2	1311, 1312	1816

### III. Identifikationsversuch von Bildern, die auf Auktionen der GPKF versteigert wurden<sup>63</sup>

EC	Bild	Auktion GPKF	Provenienz/ Verkaufspreis	Erworben/ Erkaufpreis	Heute
108	Karl Škréta, <i>Mariä Himmelfahrt</i>	1797	Wenzel B. Ambrozi [400 fl.]	A. I. Lobkowicz 6 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
109	Karl Škréta, <i>Taufe Christi</i>	1797	Wenzel B. Ambrozi [400 fl.]	Franz Sternberg 40 fl.	Prag, Altstadt, Orden der Kreuzritter mit dem roten Stern
110	Hendrick van Balen und Jan van Kessel, <i>Ceres im Blütenkranz</i>	1797	Wenzel B. Ambrozi [400 fl.]	Franz Sternberg 6 fl.	NG, O 7
519	Vincent Sellaer – Werkstatt [Frans Floris], <i>Verwandschaft Christi</i>	1797	Bolsano'sche Licitation 22 fl. 10 ×	Friedrich Johann Nostitz 20 fl.	NG, O 8701
551	Abraham Govaerts, <i>Landschaft mit Melegear und Atalanta</i>	1797	Ratoliska 185 fl.	Joseph Thun 16 fl.	NG, O 10453
553	Karl Škréta, <i>Die Bekehrung des Saulus</i>	1797	Wenzel B. Ambrozi 100 fl.	Franz Sternberg 10 fl.	NG, VO 263 Olmütz, Erzbischofs-Residenz

656 657	Peter Brandl, <i>Der Brand Trojas und Der Brand Sodoms und Gomorrhas</i>	1797	Joseph Pikart 67 fl. 30 ×	Joseph Lobkowicz 10 fl.	Prag, Nationale Denkmalpflege
687 688	Jacques Courtois, gen. le Bourguignon, <i>Schlachten</i>	1801	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	Friedrich Johann Nostitz 99 fl.	NG, O 8702 O 8703
693	Jacques d'Arthois, <i>Waldlandschaft mit Fluss</i>	1798	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	A. I. Lobkowicz 18 fl. 30 ×	NG, VO 1194 – Sammlung Jiří Lobkowicz
709	Gaspere Diziani [anonym], <i>Der Kindermord von Bethlehem</i>	1801	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	A. I. Lobkowicz 10 fl. 1 ×	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
710	Tintoretto? [Paolo Veronese], <i>Porträt des Andrea Malipieri</i>	1799	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	Franz Sternberg 1 fl.	NG, O 37
715	Joseph Heintz d. J. [anonym], <i>Das Gefecht an der Rialto-Brücke</i>	1801	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	A. I. Lobkowicz 27 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
724	Alessandro Gherardini, <i>Kreuzigung</i>	1798	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	A. I. Lobkowicz 20 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
729	Damiano Mazza [Paolo Veronese], <i>Christus und Veronika</i>	1801	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	A. I. Lobkowicz 35 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
737	Antonio Marinetti, gen. Chiozzotto [G. B. Piazzetta], <i>St. Franz de Paula</i>	1798	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	Franz Wrtba 1 fl. 30 ×	Křimice, Schloss – Sammlung Jaroslav Lobkowicz
742	Giovanni Battista Langetti [Juseppe Ribera], <i>Der Tod des Archimedes</i>	1799	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	A. I. Lobkowicz 19 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
747	Luca Giordano [Caracci], <i>St. Sebastian</i>	1799	Giovanni Riccardi [3000 fl.]	A. I. Lobkowicz 30 fl.	NG, VO 1225 – Sammlung Jiří Lobkowicz
759	Luca Giordano? [anonym], <i>St. Sebastian</i>	1799	Giovanni Riccardi Schenkung	Franz Sternberg 1 fl.	NG, O 2721
760	Antonio Zanchi [anonym], <i>David und Abigail</i>	1799	Giovanni Riccardi [300 fl.]	A. I. Lobkowicz 36 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
761 762	Antonio Balestra, <i>Jupiters Kindheit und Amors Erziehung</i>	1799	Giovanni Riccardi [300 fl.]	A. I. Lobkowicz 60 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
764	Sebastiano Ricci [anonym], <i>Pan und Syrinx</i>	1799	Giovanni Riccardi [300 fl.]	Franz Sternberg 5 fl. 30 ×	Mährische Galerie Brno, A 81
771	Peter Brandl, <i>Brustbild eines Greises</i>	1799	Johann Quirin Jahn? 5 fl. 30 × [et EC 772]	A. I. Lobkowicz 52 ×	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
773	Peter Brandl, <i>Bildnis eines Edelmanns in blauem Mantel</i>	1799	Leopold Kottula 10 fl.	Friedrich Johann Nostitz 18 fl.	NG, O 1281
777	Johann Christoph Liška, <i>Kaiser Caracalla mordet seinen Bruder</i>	1799	Leopold Kottula 24 fl.	Franz Wrtba 12 fl.	Křimice, Schloss – Sammlung Jaroslav Lobkowicz
788	Cornelis van Haarlem, <i>Die Bekehrung des Saulus</i>	1799	Giovanni Riccardi 180 fl.	Friedrich Johann Nostitz 80 fl.	NG, O 8704
792	Johann Wenzel Bergl [F. A. Maulbertsch], <i>Christus und reuige Sünder</i>	1801	Franz Weiser 25 fl.	Friedrich Johann Nostitz 15 fl.	NG, O 7467
827 828	Hans Holbein d. Ä., <i>Flügel des Hohenburger Altars</i>	1826	Wenzel Vernier 750 fl.	Franz Sternberg 200 fl.	NG, O 40 O 41
894	Vincent Adriaenssen [Malo], <i>Offizier in Bauernstube</i>	*1831	Wenzel Vernier 9 fl.	GPKF	NG, O 45
897 898	Jacob Toorenvliet, <i>Tamburinspieler und Sängerin und Trinker und Raucher</i>	*1831	Wenzel Vernier 30 fl.	GPKF	NG, O 46 O 47
899	Antoni Schoonjans, <i>Judith mit dem Haupt des Holofernes</i>	*1831	Wenzel Vernier 5 fl.	GPKF	Sammlung Dr. Vilém Weiss, Prag <sup>64</sup>
941	Karl Škréta, <i>St. Martin mit dem Bettler</i>	1803	Thomas von Wischin 500 fl. <sup>65</sup>	A. I. Lobkowicz 251 fl.	NG, O 9158
1067	Camillo Boccaccino [Tizian], <i>Jungfrau Maria mit dem Kind und Heiligen</i>	1805	<i>Khevenhüllerische Auction</i> 20 fl.	A. I. Lobkowicz 85 fl.	NG, VO 1227 – Sammlung Jiří Lobkowicz
1074	Böhmen? nach 1460 [anonym], <i>Mariä Verkündigung</i>	1805	<i>Mildensteinische Auction</i> 5 fl.	Joseph Nostitz 5 fl.	NG, O 17447

1076	Bartolomeo Veneto, <i>Männerporträt</i>	1805	<i>Khevenhüllerische Auction</i> 65 fl.	Franz Sternberg 40 fl.	Mährische Galerie Brno, MM 2455
1084	Johann Kupezky, <i>Porträt des Michael Kreisinger</i>	1805	Wenzel B. Ambrozi [65 fl.]	Joseph Nostitz 11 fl.	NG, O 17451
1085	Peter Brandl, <i>Selbstbildnis</i>	1805	Wenzel B. Ambrozi [65 fl.]	A. I. Lobkowitz 36 fl.	NG, VO 1204 – Sammlung Jiří Lobkowitz
1086	Giovanni Gioseffo dal Sole [Sebastiano Conca], <i>Die Ermordung der Semiramis</i>	1805	Wenzel B. Ambrozi [65 fl.]	Franz Sternberg 18 fl.	NG, O 8680
949	Cornelis Saftleven, <i>Bauerngesellschaft im Stall</i>	1807	Fürstin Josepha Johanna B. von Fürstenberg Schenkung	Friedrich Johann Nostitz 151 fl.	NG, O 8706
1133 1134	Hans Baldung Grien, <i>Herkules und Antaios</i> und <i>Marcus Curtius</i>	1807	Johann Vinzenz 35 fl.	Fr. J. II. Kolowrat-Liebsteinsky 12 fl.	früher Rychnov nad Kněžnou, Schloss <sup>66</sup>
1139	Peter Brandl, <i>David mit dem Haupt des Goliath</i>	1808	Joseph Karl Burde 15 fl.	A. I. Lobkowitz 30 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowitz
1140	Johann Michael Rottmayr, <i>Freitod des Cato von Utica</i>	1808	Joseph Karl Burde 45 fl.	Fr. J. II. Kolowrat-Liebsteinsky 40 fl.	Rychnov nad Kněžnou, Schloss
1141	Antwerpener Maler um 1525 [Albrecht Altdorfer], <i>Anbetung der Könige</i>	1808	Joseph Karl Burde 60 fl.	A. I. Lobkowitz 61 fl.	NG, VO 1197 – Sammlung Jiří Lobkowitz
1142	Amsterdamer Maler 17. Jh. [anonym], <i>Faust</i>	1808	Joseph Karl Burde 100 fl.	Ch. Ch. Clam-Gallas 65 fl.	Kreisgalerie, Liberec, O-1261
1143	Pieter Verelst, <i>Kartenspieler</i>	1808	Joseph Karl Burde 120 fl.	A. I. Lobkowitz 101 fl.	NG, VO 1198 – Sammlung Jiří Lobkowitz
1144	Cornelis Bega, <i>Genreszene</i>	1808	Joseph Karl Burde 220 fl.	A. I. Lobkowitz 210 fl.	NG, VO 1199 – Sammlung Jiří Lobkowitz
1150	Meister von Uttenheim? [ <i>alte deutsche Schule</i> ], <i>Geburt der Jungfrau Maria</i>	1808	Martin Strobl 50 fl. 7 ×	Fr. J. II. Kolowrat-Liebsteinsky 76 fl.	Rychnov nad Kněžnou, Schloss
1151	Heinrich Aldegrever, <i>Christus der Schmerzensmann</i>	1808	Martin Strobl 40 fl. 22 ×	Georg Buquoy 80 fl.	früher Galerie der GPKF <sup>67</sup>
1152	Albrecht Altdorfer, <i>Das Martyrium des hl. Florian</i>	1808	Martin Strobl 22 fl. 11 ×	A. I. Lobkowitz 73 fl.	NG, VO 1202 – Sammlung Jiří Lobkowitz
1154 1155	Holländischer? Maler um 1630, <i>Würfelspiel</i>	1809	Joseph Pikart 250 fl.	Franz Sternberg 80 fl.	NG, O 63 [EC 1155]
1163 1164	Ignaz Heldmann <i>Morgen-Landschaft</i> und <i>Abend-Landschaft</i>	1810	Michael Schuster 40 fl.	A. I. Lobkowitz 101 fl.	NG, O 538 O 539
1165 1166	Wenzel Lorenz Reiner, <i>Italienische Landschaften mit Wasserfall und Fischern</i>	1810	Michael Schuster 200 fl.	A. I. Lobkowitz 155 fl.	NG, VO 1206 [EC 1165] Hannover, Niedersächsische Landesgalerie [EC 1166]
1171 1172	Franz Anton Mayerle (Meyerle), <i>Landschaft mit Überfall</i>	1812	Avagadro Casanova Schenkung	A. I. Lobkowitz 7 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowitz
1229	Renier Megan, <i>Landschaft</i>	1812	Jelen 45 fl.	A. I. Lobkowitz 31 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowitz
1251	Karl Andreas Ruthart, <i>Tiger und Löwe kämpfen um einen Hirsch</i>	1816	J. A. Perger von Pergen 150 fl.	Georg Buquoy 150 fl.	NG, O 8727
1252	Pieter Bout, <i>Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern</i>	1816	J. A. Perger von Pergen 210 fl.	Franz Sternberg 105 fl.	Častolovice, Schloss <sup>68</sup>
1274	Johann Kupezky?, <i>Porträt des Malers</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 31 fl.	Karl Clam-Martinitz 24 fl.	früher Smečno, Schloss <sup>69</sup>
1275	Ludger tom Ring d J. [anonym], <i>Männerporträt</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 36 fl.	Karl Clam-Martinitz 36 fl.	früher Galerie der GPKF <sup>70</sup>
1279	Cornelis Huysman, <i>Sommerliche Landschaft</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 42 fl.	Franz Sternberg 40 fl.	NG, O 72



1280	Peter Brandl, <i>Simon mit dem Jesusknaben</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 45 fl.	Franz Sternberg 50 fl.	NG, O 578
1282 1283	Wenzel Ignaz Prasch, <i>Pferde in einer Landschaft</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 55 fl.	A. I. Lobkowicz 57 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
1285	Frans Post, <i>Brasilianische Landschaft</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 60 fl.	Georg Buquoy 60 fl.	früher NG, O 8728
1286	Moses van Uytenbroeck – Kopie?, <i>Bacchus und Ariadne auf Naxos</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 63 fl.	Georg Buquoy 63 fl.	NG, O 9729
1287	Anonym, <i>Maria Magdalena</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 70 fl.	Georg Buquoy 70 fl.	früher Galerie der GPKF <sup>71</sup>
1288	Holländischer Maler 1. Hälfte 17. Jh., <i>Junge Frau mit Auster</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 81 fl.	Ernst Waldstein 61 fl.	NG, O 10008
1289	Jan II. Breughel [F. Snayers], <i>Drei Hirsche</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 81 fl.	Georg Buquoy 80 fl.	NG, O 8730
1290	Pieter van Bloemen [Johann Lauterer], <i>Italienische Landschaft mit Herde</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 100 fl.	A. I. Lobkowicz 82 fl.	NG, VO 1200 – Sammlung Jiří Lobkowicz
1291	Jean-Baptiste Greuze, <i>Junges Mädchen</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 110 fl.	Franz Sternberg 115 fl.	NG, O 73
1295	Philip van Leuwen [Egbert van der Poel], <i>Nächtlicher Brand im Dorf</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 153 fl.	Franz Klebelsberg 153 fl.	NG, O 8718
1296	Conraet Roepel, <i>Stilleben mit Obst und Vogelnezt</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 153 fl.	Franz Sternberg 153 fl.	NG, O 74
1297	Marco Bello [Giovanni Bellini], <i>Jungfrau Maria mit Jesuskind und Heiligen</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 161 fl.	Franz Sternberg 170 fl.	NG, O 75
1301	Isaac van Ostade, <i>Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 175 fl.	Franz Sternberg 135 fl.	NG, O 2822
1303	Alexander Keirincx [Roelant Savery], <i>Waldlandschaft</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 205 fl.	A. I. Lobkowicz 206 fl.	NG, VO 1201 – Sammlung Jiří Lobkowicz NG, VO 368, VO 369
1305	Jan van Os [van de Velde], <i>Breiter Wasserspiegel</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 361 fl.	Franz Sternberg 360 fl.	NG, O 493
1307	Bernardino Luini – Kopie, <i>Jungfrau Maria mit Jesuskind und dem hl. Johannes dem Täufer</i>	1816	<i>Auction nach dem Dr. Ambrozi</i> 481 fl.	A. I. Lobkowicz 481 fl.	NG, VO 1228 – Sammlung Jiří Lobkowicz
1311 1312	Wenzel Lorenz Reiner, <i>Berglandschaften</i>	1816	Franz Waldstein Schenkung	Georg Buquoy 28 fl.	Rožmberk, Schloss, 1510/1347
1323	Girolamo Banfi, <i>Die hl. Agathe</i>	1816	<i>In der Auction des Pfarrers von Eidlitz</i> 483 fl.	Franz Sternberg 60 fl.	1934 Sammlung Anna Znojilová, Brno <sup>72</sup>
1352	Leopold Axtmann, <i>Burg Karlstein</i>	1817	Trenkler 70 fl.	A. I. Lobkowicz 100 fl.	Mělník, Schloss – Sammlung Jiří Lobkowicz
1362 1363	Jacob Toorenvliet, <i>Alter Mann mit Kerze</i> und <i>Alte Frau mit Kerze</i>	1819	Joseph Karl Burde 98 fl.	Ernst Waldstein 105 fl.	NG, O 10038 O 10039
1366	Ignaz Heinitz von Heintzenhal, <i>Selbstbildnis im Pilgerkleid</i>	1819	<i>Auction im Palliarden Haus</i> 4 fl. 3 ×	Joseph Nostitz 10 fl.	Wien, Museum der Stadt Wien
1401 1403	Spanischer Maler des 17. Jhs., <i>Thenatos und Charon</i>	1820	Sternberg-Palais <i>Hausinventar</i> –	Georg Buquoy 86 fl.	Rožmberk, Schloss
1413 1414	Frans Snyders, <i>Hetzjagden</i>	1821	<i>Lizitation nach dem Prof. Steinsky</i> 220 fl.	Franz Sternberg 200 fl.	NG, O 76 [EC 1414]

1415	Christian Seybold, <i>Selbstbildnis</i>	1821	<i>aus einem privaten Verkaufe</i> 100 fl.	Ernst Waldstein 150 fl.	NG, O 10057
1603	Wenzel Lorenz Reiner, <i>Schädel</i>	1825	<i>Lizitation in Emaus</i> 5 fl.	Franz Sternberg 1 fl.	NG, O 1384
1615 1616	Franz Christoph Janneck, <i>Landschaften</i>	1825	<i>Lizitation in Emaus</i> 153 fl.	Ernst Waldstein 21 fl.	NG, O 10018 O 10019
1626 1627	Franz Theodor Dallinger, <i>Landschaften</i>	1825	<i>Lizitation in Emaus</i> 53 fl.	Ernst Waldstein 26 fl.	NG, O 10072 O 10073
1628	Johannes Fyt, <i>Jagd stilleben</i>	1824	<i>Lizitation in Emaus</i> 115 fl.	Ernst Waldstein 60 fl.	Kreis-Galerie Liberec, D 691
1629	Johann Michael Rottmayr, <i>Lot und seine Töchter</i>	1825	<i>Lizitation in Emaus</i> 53 fl.	Georg Buquoy 40 fl.	Rožmberk, staatliches Schloss
1630	Jacob Grimmer, <i>Landschaft mit der wundertätigen Brotvermehrung</i>	1824	<i>Lizitation in Emaus</i> 123 fl.	Georg Buquoy 60 fl.	Rožmberk, staatliches Schloss
1633	Jan Wynants, <i>Landschaft</i>	1824	<i>Lizitation in Emaus</i> 159 fl.	Georg Buquoy 120 fl.	NG, O 8731
1634	Johann Kupezky, <i>Lautenspieler</i>	1825	<i>Lizitation in Emaus</i> 150 fl.	Georg Buquoy 40 fl.	Rožmberk, staatliches Schloss
1636	Cornelis Symonsz. van der Schalcke, <i>Barken an der Küste</i>	1824	<i>Lizitation in Emaus</i> 263 fl.	Ernst Waldstein 115 fl.	NG, O 11151
1647	Karl Škréta, <i>Der hl. Karl Boromäus besucht Pestkranke</i>	1824	<i>aus der Sacristei der Italienischen Capelle</i> 150 fl.	Franz Sternberg 67 fl.	Privatsammlung
1657	Pieter Snayers, <i>Landschaft mit Soldaten</i>	1825	<i>In der Auction im Redutahaus</i> 22 fl. 30 ×	Franz Sternberg 13 fl.	1934 Prag, Sammlung Dr. Jaroslav Peka <sup>73</sup>
1677	Peter de Witte – Kopie, <i>Mariä Verkündigung</i>	1825	<i>In der Auction im Redutahaus</i> 35 fl.	Ernst Waldstein 30 fl.	NG, DO 5378
1704	Niederländischer Maler vor 1600 [Christoph Schwarz], <i>Warnung vor der venerischen Krankheit</i>	1828	Joseph Karl Burde 55 fl.	Ernst Waldstein 20 fl.	Duchcov, Schloss
1732	Anonym, <i>Porträt des Ernst Schütz von Rumers</i>	*1831	Joseph Bergler – Nachlass 65 fl.	GPKF	NG, O 86
1738	Hendrick van Steenwijk, <i>Kircheninneres</i>	1831	Joseph Bergler – Nachlass 180 fl.	Georg Buquoy 145 fl.	NG, O 8733
1749	Pietro della Vecchia, <i>Beweinung des Abel</i>	*1831	Joseph Karl Burde 325 fl.	GPKF	NG, O 87
1752	Anton von Maron, <i>Porträt des Kardinals Herzan</i>	*1831	Gräfin Morzin Schenkung	GPKF	NG, O 88
1770	Aert van der Neer, <i>Holländisches Dorf im Mondlicht</i>	*1831	<i>Veräußerung der Mrkosschen Bilder</i> 126 fl.	GPKF	NG, O 89
1771	David III. Ryckaert, <i>Der Wundarzt</i>	*1831	<i>Veräußerung der Mrkosschen Bilder</i> 41 fl.	GPKF	NG, O 90
1772 1773	Johann Georg Platzer, <i>Gesellschaftsgenres</i>	*1831	<i>Veräußerung der Mrkosschen Bilder</i> 32 fl. 30 ×	GPKF	NG, O 91 O 92
1774 1775	Johann Lauterer, <i>Italienische Landschaften</i>	*1831	<i>Veräußerung der Mrkosschen Bilder</i> 7 fl. 20 ×	GPKF	NG, O 93 O 94
1776 1777	Wenzel Ignaz Prasch [Johan Baptist Bouttats], <i>Stilleben mit Wildbret</i>	*1831	<i>Veräußerung der Mrkosschen Bilder</i> 16 fl. 15 ×	GPKF	NG, O 95 O 96
1799	Nordniederländischer Maler, 3. Viertel des 16. Jhs. [Marten van Heemskerck], <i>Die Steinigung des hl. Stephanus</i>	*1832	Joseph Karl Burde 100 fl.	GPKF	NG, O 97

# Bildhauerei auf den Ausstellungen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1821–1875

VÍT VLNAS – TOMÁŠ SEKYRKA

Vít Vlnas, Direktor der Sammlung Alte Kunst der Nationalgalerie in Prag, befasst sich u. a. mit der Geschichte von Kunstsammlertum und Kulturinvestitionen.

Tomáš Sekyrka, Archivar der Nationalgalerie in Prag, orientiert sich auf das Studium der schriftlichen Quellen zur Geschichte der bildenden Kunst vom Mittelalter bis auf die Gegenwart.

Die Geschichte der tschechischen Bildhauerkunst oder genauer gesagt, der Bildhauerkunst des 19. Jahrhunderts in Böhmen wartet immer noch auf ihre umfassende Verarbeitung in einer Zusammenschau. Die letzten Jahre brachten neben wertvollen Materialbeiträgen<sup>1</sup> auch einen neu konzipierten Entwurf der Gesamtentwicklung<sup>2</sup> und zielstrebige Bemühungen um eine Einordnung der öffentlichen Bildhaueraufträge in den damaligen politischen und gesellschaftlichen Zeitzusammenhang.<sup>3</sup> Hauptquelle der zusammenfassenden Informationen über die Plastik des 19. Jahrhunderts bei uns bleiben immer noch die hervorragend verfassten, in ihren Fakten und Schlüssen allerdings doch schon leicht antiquierten Übersichten von Vojtěch Volavka.<sup>4</sup> Wenn die Forschung über die Bildhauerkunst aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Trend aufweisen kann, der allmählich von der bevorzugten Gestalt eines Josef Václav Myslbek zu weiteren bedeutenden Persönlichkeiten und künstlerischen Problemen jener Zeit übergeht,<sup>5</sup> erfreut sich das Kunstschaffen aus der Epoche davor bei Weitem keiner vergleichbaren Aufmerksamkeit.<sup>6</sup>

Der folgende Materialbeitrag kann nicht die Schuld begleichen, welche die tschechische Kunstgeschichte hinsichtlich dieser entscheidenden Periode hat. Er macht aber den Versuch, wenigstens gewisse Grundlagen zu einer später einmal möglichen Interpretation zu legen und eine Antwort auf die Frage zu finden, wie die gesellschaftliche Reflexion der Bildhauerkunst im gegebenen Zeitraum bei uns aussah. Die gleichzeitig vorgelegte



Abb. 1 Václav Prachner, *Grabmal von K. J. Merkelová*. Reichenberg, Neuer Friedhof. Foto: Nationalgalerie in Prag.

Abb. 2  
Josef Max,  
St. Josef mit dem  
Jesusknaben.  
Prag, Karlsbrücke.  
Foto: ÚDU AV ČR.



Recherche erlaubt, die einheimische Entwicklung in einen breiteren, zumindest aber in den mitteleuropäischen Zusammenhang einzuordnen.

Die Summierung von fast vierhundert zwischen 1821 und 1875 in Prag ausgestellten Bildhauerarbeiten fußt auf Angaben, die aus den Katalogen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde übernommen wurden. Diese anfänglich nicht öffentlich in den Räumen der Akademie der bildenden Künste im Klementinum veranstalteten Präsentationen wurden ab 1821 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und von gedruckten Verzeichnissen begleitet. Erst fanden sie alljährlich statt, in den dreißiger Jahren wurde ihr Zyklus vorübergehend zweijährig. Die herausgegebenen Kataloge führen rund zweihundert ausgestellte Werke an, seit den dreißiger Jahren auch noch mehr. Obwohl diese ersten Prager Kunstausstellungen nur ungefähr vier Wochen dauerten, erfreuten sie sich eines großen Zulaufs: hier fanden sich sage und schreibe über neuntausend Besucher ein.<sup>7</sup> Deren Aufmerksamkeit galt zwar vorwiegend den Gemälden und Zeichnungen, in geringerem Umfang auch Grafiken. Auf den Ausstellungen der Akademie wurden anfänglich nur sehr wenige Bildhauerarbeiten gezeigt,

erst ab 1828 kann man von kleinen Plastik-Kollektionen sprechen. Ab 1835 übernahm eine neu gegründete Formation im Rahmen der der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, der Kunstverein für Böhmen (*Krasoumná jednota pro Čechy*) die Organisation der Prager Ausstellungen.<sup>8</sup> Deren Entstehung hängt mit der gesamten Umwandlung der sozialen Basis für bildende Kunst in Böhmen zusammen.

Die Kunstausstellungen auf dem Boden der Akademie und die Gelegenheitsaufträge der sog. Galerie lebender Maler stellten Versuche seitens der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde dar, ein eigenes Förder- oder Fürsorgeprogramm für die damaligen Künstler durchzusetzen.<sup>9</sup> Die praktischen Auswirkungen dieser Bestrebungen waren aber dürftig und berechtigten die Gesellschaft keinesfalls zum deklarierten Patronat über die bildende Kunst in Böhmen.<sup>10</sup> Die neue in der Prager Akademie aufgezogene Generation trat mit viel radikaleren Ansichten ins Leben als die Künstler von der Jahrhundertwende. Die sich gerade in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entfaltende eigenwillige Ideologie vom „Künstlertum“ war nicht nur, wie Roman Prahl erkannt hat, bloßer Ausdruck von existentiellen Interessen, sondern auch von höheren Standesaspirationen dieser Generation.<sup>11</sup> Aber auch die aristokratische Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde gedachte nicht, ihre Position als Patronin sämtlicher „patriotischer“ Kunst zu räumen. Schon 1832 legten ihre Ausschussmitglieder dem Landesgubernium einen Antrag auf Gründung eines Vereins zur Unterstützung der böhmischen Kunst vor. Laut dem offensichtlich von Jan Ritter von Rittersberg konzipierten Plan sollte diese Korporation im Rahmen der Gesellschaft entstehen. Ihre Mitglieder sollten jährlich einen gewissen Beitrag in den Fond beisteuern, wofür sie die Gelegenheit erhalten sollten, bei regelmäßigen Verlosungen Kunstwerke zu erstehen.<sup>12</sup> Nach diesem bewährten Prinzip wirkten damals in einer Reihe von europäischen Städten die sog. Kunstvereine, von denen die ersten (in Karlsruhe und Darmstadt) schon 1818 gegründet worden waren.<sup>13</sup> Außerhalb der deutschsprachigen Länder ist das Kunstvereinmodell später vor allem auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie zum Zuge gekommen: außer Böhmen auch in Ungarn (Pest), Galizien (Krakau) und Norditalien. Oberstburggraf Graf Karl Chotek zeigte Verständnis für den



Abb. 3 Václav Levý, *Atalanta*. Hentige Aufbewahrungsort nicht festgestellt. Foto: ÚDU AV ČR.

Kunstvereinplan, doch stand es nicht in seiner Macht, das sprichwörtliche Schnecken tempo zu beschleunigen, mit dem die kaiserliche Kanzlei den Antrag bearbeitet hat. Der Präsident der Gesellschaft Christian Christoph Clam-Gallas hat die Sache von Zeit zu Zeit angemahnt und ständig die trostlosen Existenzbedingungen der einheimischen Künstler vor Augen geführt.<sup>14</sup> Die hatten von der Warterei ebenfalls genug und wandten sich 1835 an den Grafen Chotek – zunächst mit einem Antrag auf eine direkte Aktion der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu ihren Gunsten, später sogar mit der Bitte um die Genehmigung eines eigenen, von den bestehenden Korporationen unabhängigen Selbsthilfebunds. Inhaltlich hat sich dieser Plan nicht sonderlich von den Absichten Rittersbergs und Clam-Gallas' unterschieden, doch handelte es sich zweifellos um die erste Willenskundgebung eines kollektiven ständischen Bewußtwerdens unserer Künstler seit Aufhebung der Malerbruderschaften gegen Ende des 18. Jahrhunderts.<sup>15</sup> Zu den Bemühungen der Akademieabsolventen, sich zu einer materiellen Absicherung

durchzukämpfen, traten ab den zwanziger Jahren auch ästhetische Gesichtspunkte. Besonders inspirativ war die Revolte der nazarenisch gestimmten Romantiker unter der Führung von Josef Führich gegen den offiziellen Berglerschen Klassizismus, der auch von den folgenden Schuldirektoren František Waldherr und František Tkadlík weitergepflegt wurde. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Vorstoß des Nazarener-Mäzens Alois Klar, der das Monopol der Gesellschaft gleich in zweifacher Hinsicht brechen wollte. Seine Stiftung sollte jungen Künstlern die Mittel zu Studien in Italien gewähren und die von ihm organisierte Kunstausstellung von 1832 war der einzige ernsthafte Konkurrenzversuch zu den bereits gut eingeführten alljährlichen Ausstellungen der Akademie. Hier erschienen erstmalig Werke einheimischer Künstler an der Seite von Arbeiten ihrer Kollegen aus Dresden, Nürnberg und Brüssel.<sup>16</sup>

Die Bemühungen der Künstler um einen eigenen Bund gipfelten im bekannten Memorandum vom 24. Oktober 1835, das für damalige Verhältnisse ungewohnt scharf das aristokratische Patronat der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde über die böhmische Kunstszene angriff. Die Künstler (oder vielmehr der anonyme Publizist, mutmaßlich aus Klars Umgebung) sprachen darin von der Notwendigkeit, ein bewußtes einheimisches Publikum zu erziehen, vor allem aus den Reihen der Bürgerschaft, eine ständige Ausstellung von Kunstwerken zu konstituieren und das Unterrichtssystem an der eigentlichen Akademie zu vervollkommen, wo die Mitglieder der Künstlervereinigungen selbst an der Besetzung der Professuren mitwirken sollten.<sup>17</sup> Clam-Gallas hat die Petition der Künstler resolut zurückgewiesen und in seiner Stellungnahme an Graf Chotek geschrieben, die vorgeschlagene ständige Kunstausstellung verdürbe nur den Geschmack der Öffentlichkeit, da sie strenge Auswahlkriterien vermissen ließe. Zudem führte er an, keiner der Memorandum-Unterzeichner sei befähigt, an der Akademie zu lehren und dass deren Unterfangen notgedrungen in einen „künstlerischen Trödeladen“ umschlagen müste.<sup>18</sup> Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde nahm sich umgehend der Künstlerinitiative an und hat deren Vorschlag mit kleinen Änderungen verwirklicht. So erblickte die „Krasoumná jednota“ als ein Kunstverein für Böhmen das Licht der Welt. Funktionsgrundlage

Abb. 4  
Josef u. Emanuel  
Max nach einem  
Entwurf von Christian  
Ruben, *Denkmal  
für Feldmarschall  
Josef Radetzky*.  
Prag, Lapidarium des  
Nationalmuseums.  
Foto: Jan Rendek.



war das Aktiensystem. Die Aktie im Preis von fünf Gulden war gleichzeitig ein Los. Die für den Verkauf durch Verlosung bestimmten Werke einheimischer Autoren sollten auf einer öffentlichen Ausstellung ausgewählt werden. Die erste öffentliche Verlosung fand am 16. April 1836 statt, doch die erhoffte Verbesserung der Existenzbedingungen böhmischer Künstler ist daraus begreiflicherweise nicht hervorgegangen. Die Zahl der Kunstverein-Aktionäre nahm seit 1835 stetig ab, im Jahr 1838 wurden nur 311 Aktien abgesetzt (1835 waren es noch 524) und auch die Ausstellung hatte es laut der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde weit zur Repräsentativität.<sup>19</sup> In dieser Situation wandten sich die beunruhigten Künstler an Graf Chotek mit einem neuen Versuch, einen ähnlichen Verband wie den Kunstverein zu konstituieren. Der sollte nur zwei Unterschiede aufweisen: Das ganze Unternehmen sollte sich unter der Regie der Künstler selbst abspielen und die öffentlichen Ausstellungen sollten den

Charakter von Dauerschauen damaliger Werke haben.<sup>20</sup> Es hat den Anschein (und das spätere Misslingen des Künstlervereins beweist es), dass ein ähnliches Unternehmen zu jener Zeit noch keine Erfolgchancen hatte, da es außerhalb von Adelskreisen noch nicht genügend Beitragzahler fand.<sup>21</sup> Die traditionelle Rolle der Aristokratie auf diesem Gebiet ist nur sehr zögerlich von der technischen und beamteten Bildungsschicht aus den Reihen des Bürgertums übernommen worden, die erst ab den siebziger Jahren merklicher auch in die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde vorgeedrungen ist.

Im Jahr 1838 machte der Kunstverein selbst eine schwere Krise durch, die in den Untergang dieser Korporation einzumünden drohte. Erst dem Grafen Franz jr. Thun-Hohenstein, der Geschäftsführer des Vereins wurde, ist es im wahrsten Sinne des Wortes in letzter Minute gelungen, das Interesse der Öffentlichkeit an der Prager Ausstellung zu wecken. „Nur selten ruhten Existenz und Prosperität eines Vereins in einem solchen Ausmaß auf einer Einzelperson,“ schrieb Vladimír Novotný mit Recht.<sup>22</sup> Vor allem öffnete Thuns Reform die Prager Salons auch ausländischen Künstlern und machte sie so zu einem stärkeren Besuchermagnet. Auch das Aktionärs- und Agentennetz des Kunstvereins für Böhmen verdichtete sich, um letztlich sogar über die Grenzen der Monarchie hinauszuwachsen. In Städten mit einer größeren Aktionärszahl veranstaltete der Kunstverein selbständige, sog. zusätzliche Ausstellungen. Deren Schauplatz wurden der Reihe nach Liberec (1842–1847), Karlovy Vary (1844, 1845) und Jindřichův Hradec (1847, 1850). Thuns Reform hat aus dem Prager Kunstverein eine florierende Aktiengesellschaft gemacht. Schon 1840 wurden 1575 Aktien abgesetzt und der Jahresumsatz stieg auf ungläubliche 6616 Gulden. Der Verein sowie Privatinteressenten kauften über zwölf Prozent aller ausgestellten Bilder an. In den fünfziger Jahren, in denen der Kunstverein dem Gipfelpunkt seines Ruhms zustrebte, überstieg die Aktionärszahl regelmäßig fünftausend und sollte auch später nie unter dreitausend sinken. Eine durch Zunahme von Konkurrenzausstellungen sowie eine allgemeine Veralterung des Kunstvereinsmodells hervorgerufene fallende Tendenz stellte sich erst mit Anbruch des 20. Jahrhunderts ein.<sup>23</sup>

Die Ausstellungen des Kunstvereins knüpften ohne sonderliches Gepränge

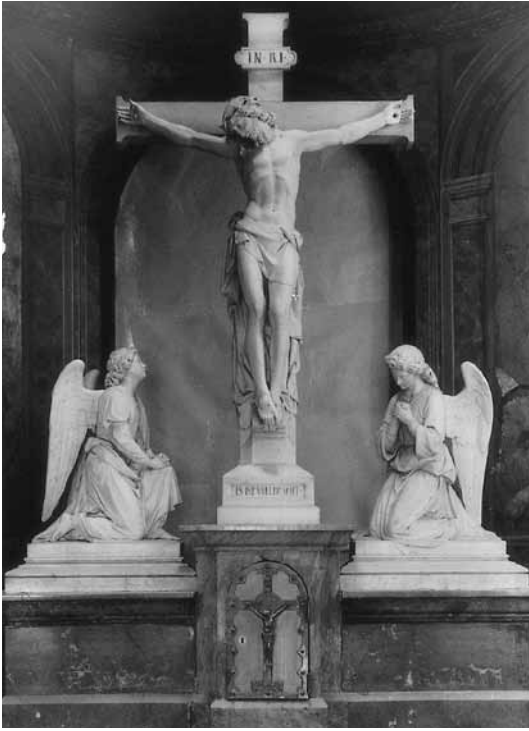


Abb. 5 Václav Levý, *Der Gekreuzigte mit zwei Engeln*. Karlsbad, Kapelle des ehem. Militärkrankenhauses. Foto: ÚDU AV ČR.

an die traditionellen Kunstwerkpräsentationen bei der Akademie an. Sie hielten sich an den gewohnten Eröffnungstermin in der Woche nach Ostern und anfänglich auch an den Veranstaltungsort, zu dem die Schulräume im Klementinum dienten. Später sind die Jahresausstellungen des Kunstvereins für Böhmen verschiedentlich gewandert: 1840 in den Colloredo-Mansfeld-Palast, in den Jahren 1841 und 1842 in den Großpriorspalast, dann ins Clam-Gallas-Palais, von dort zurück ins Klementinum und anschließend auf die Sophieninsel (1866–1884). Kein Wunder, dass sich der Kunstverein nach eigenen Ausstellungssälen sehnte, die er im beabsichtigten Neubau einer Gemäldegalerie der Gesellschaft vaterländischer Kunstfreunde am Franzenskai (heute Smetanakai) finden sollte. Von diesem Projekt wurde aber abgesehen, statt dessen fanden die Ausstellungen ab 1885 im würdigen Ambiente des Rudolfinums – des Hauses der Künstler statt.<sup>24</sup> Das Interesse an den Prager Frühjahrsalons war beträchtlich; in den fünfziger Jahren konnten sie regelmäßig knapp zehntausend Besucher verzeichnen, was fast einem Zehntel der damaligen Prager Einwohnerzahl entsprach. Aus der zeitgenössischen Kritik wissen wir, dass die Kopfbzahl der Kunstliebhaber natürlich geringer war, denn die Ausstellung ließ sich nicht an

einem einzigen Tag eingehend betrachten, so dass viele Besucher sich wiederholt einfanden.<sup>25</sup> Die Ausstellungen dauerten dabei höchstens zwei Monate. In den sechziger und siebziger Jahren gingen die Besucherzahlen leicht zurück, was der Rezensent der Frühjahrsalons Jan Neruda dem systematischen Ignorieren der „slawischen“ Kunst seitens der aristokratischen Gesellschaft als Ausstellungsveranstalter zuschrieb: „Auch die heurige Ausstellung war wieder Zeuge, dass kein Leben in der einheimischen Kunst steckt, sich aber auch das, was das Ausland schickt, gerade da es in Prag keine anziehende Lebensader gibt, nun im konventionellen Bereich hält, folglich fad ist und von keinerlei Fortschritt zeugt, der wieder befruchtenden Einfluss auf die einheimischen Kräfte ausüben könnte. Diese Fadheit können nicht einmal die dienstfertigsten Sprecher in Abrede stellen, wie sie unsere Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde stets zu finden weiß. Ihr lasst Euch hinter einem fremden Karren herschleppen, meine Herren, Ihr habt aus der einheimischen Kunst eine Dienstmagd zum Ruhm deutschen Geistes gemacht; Euer Reis konnte aber nicht am Baum aufgehen, der sich aus einem ganz anderen Saft zu grünen anschickt; kurz, Ihr seid in Allem Fremdlinge geblieben, verdorrt und zum Abfallen verdammt!“<sup>26</sup> Es dauerte aber noch lange Zeit, bis sich diese Prophezeiung erfüllen sollte. Die Ausstellungen des Kunstvereins besuchte auch ferner jeder, der in der böhmischen Kunst etwas bedeuten wollte, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich dann zweifellos auch eine Schicht von Stammesbesuchern einschließlich Sammlern und Mäzenen herausgebildet.<sup>27</sup> Das neu eröffnete Rudolfinum vermochte zur Jahresausstellung von 1885 annähernd fünfzehntausend Besucher anzulocken, 1897 sogar knapp zwanzigtausend. Von solchen Ziffern konnten die zumeist verlustträchtigen Veranstaltungen von Nerudas Kunstverein „Umělecká beseda“ höchstens träumen.<sup>28</sup> Mit dem Kunstverein für Böhmen konnten auch die kleineren Prager Galerien mit ihrer Orientierung auf kommerziellen Betrieb und ein tschechisches Publikum nicht Schritt halten: die Salons von Lehmann und Topič, nicht einmal Wiesners Galerie „Ruch“. Eine Weiterverfolgung dieser Entwicklung würde aber über den gesteckten Zeithorizont dieser Studie hinausführen.<sup>29</sup>

Über lange Jahrzehnte hinweg legte der Kunstverein dem Prager Publikum



Abb. 6 Josef Max, *Allegorische Gestalten der böhmischen Kreise*, Denkmal für Kaiser Franz I. Prag, Smetana-Kai. Foto: ÚDU AV ČR.

regelmäßig und mehr oder weniger objektiv fast alles vor, was die Schöpfer und Besitzer in der böhmischen Metropole für ausstellungswürdig hielten. Infolge der fast zu liberalen Auswahlkriterien machte die Ausstellung oft den Eindruck einer zufälligen Kompilation von Kunstwerken beträchtlich unterschiedlicher Güte. Vielfach lassen sich interessante Zusammenhänge zwischen der Präsentation ausländischer Künstler auf den Jahressalons und den Funktionärspersönlichkeiten von Kunstverein und Akademiedirektion aufdecken.<sup>30</sup> In den vierziger Jahren, als der Cornelius-Schüler Christian Ruben die Prager Schule beherrschte, dominierten hier eindeutig Maler aus Düsseldorf und München. Während der Amtszeit von František Thun am Wiener Ministerium für Kultus und Unterweisung erschienen in Prag auch Werke von Künstlern aus der österreichischen Metropole (erstmalig 1845). Nach Amtsantritt des Belgiers Jan Sweerts als Akademiedirektor (1873) wurden die Ausstellungen auf der Sophieninsel und später im Rudolfinum auch von anerkannten niederländischen Malern besickt. Sehr häufige Gäste waren hier die beliebten italienischen Sentimentalisten. Gegen Jahrhundertende kamen in größerem Umfang auch französische sowie englische Gemälde und Plastiken nach Prag. Schon seit den vierziger Jahren sind im Rahmen der Frühjahrsausstellungen kleinere monothematische Expositionen zusammengelassen, die jeweils einem einzigen Künstler, einer Schule oder einem Genre gewidmet waren. Schon bald hat sich auch die Tradition der sog. außerordentlichen Ausstellungen

eingebürgert. Von diesen verdienen die Exposition des Lebenswerks von Vilém Kandler (1850) und die nicht zur Verwirklichung gekommene, dafür aber sorgsam vorbereitete Präsentation der Werke des verstorbenen Adolf Kosárek (1860) Aufmerksamkeit.<sup>31</sup> Zur vollen Entfaltung kam das Ausstellungsprogramm des Kunstvereins erst im Rudolfinum.<sup>32</sup> Sollen in aller Kürze die Prinzipien für die Ausstellungspolitik des Kunstvereins für Böhmen dargelegt werden, kann man sie mit einem Wort als liberal umreißen. In Wirklichkeit existierte kein fest verankertes Expositionsprogramm. Der Kunstverein für Böhmen war keine um ein Programm gescharte Künstlervereinigung vom Typ Umělecká beseda, Künstlerbund Mánes oder ähnlichen Vereinigungen deutscher bildender Künstler. Es handelte sich um eine prosperierende Aktiengesellschaft, die in sich die Funktionen von Gewinnlotterie und heutigen Kunstagenturen vereinigte. Das Ziel des Kunstvereins war weder eine ästhetische Erziehung der breiten Öffentlichkeit noch das Verfechten konkreter künstlerischer (und schon gar nicht nationaler oder politischer) Ideologien. Der Existenzzweck des Kunstvereins für Böhmen war finanzieller Profit, der für die Förderung von Kunst und Künstlern bestimmt war. Den Weg zu diesem Profit sah der Kunstverein im Verkauf möglichst vieler Aktien und Kunstwerke von den Ausstellungen, was durch größtmögliche Besucherzahlen dieser Ausstellungen bedingt wurde.<sup>33</sup> Er musste deshalb hauptsächlich solche Ware anbieten, die einen schnellen Absatz garantierte. Damit war logischerweise aus heutiger Sicht auch das künstlerische Niveau der Prager Ausstellungen abgesteckt, die jedoch in ihrer Gesamtheit den üblichen mitteleuropäischen, von einem Kunstverein organisierten Salontyp repräsentieren.<sup>34</sup>

Wenn nun für die Forscher auf dem Gebiet der Malerei des 19. Jahrhunderts die Ausstellungskataloge der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde (Kunstverein für Böhmen) schon längst zu einer wichtigen Quelle geworden sind, haben die Historiker der böhmischen Bildhauerkunst diese Informationsquelle bislang etwas vernachlässigt.<sup>35</sup> Das rührt sicherlich auch daher, dass die Plastik auf den Prager Ausstellungen traditionsgemäß weniger zahlreich und weniger repräsentativ vertreten war als die Malerei. Die Gründe dafür sind mehrere. Die Bildhauer stießen an technische und finanzielle



Grenzen, denn sie mussten ihre Ausstellungsstücke auf eigene Kosten zur Ausstellung befördern. Daher stellten sie häufig nur Keramik- oder Gipsabgüsse, manchmal sogar nur eine Zeichnung oder Grafik (später auch Fotografien) zur Dokumentation eines Monumentalwerks aus. Plastiker und Skulpturisten waren überdies weniger abhängig vom freien Kunstmarkt (und somit von der Institution einer Verkaufsausstellung) als ihre Maler- und Grafikerkollegen. Einen bescheidenen Broterwerb fanden sie durch Aufträge von Grabplastiken immer. Auch ihre Bindung an die Akademie war lockerer, obgleich ab Beginn des 19. Jahrhunderts der Besuch eines Zeichenkurses für Bildhauer gängig als Ergänzung neben die traditionelle Werkstattausbildung trat. Die Bildhauerei blieb noch lange Domäne von Familienateliers, von denen viele (Platzer, Prachner, Strachovský) mit ihren Anfängen tief in den Barock zurück reichten.<sup>36</sup> Neben Prag findet man ein breites professionelles Hinterland für Bildhauerei-Adepten vor allem in Nordböhmen (um Česká Lípa), wo seit dem 18. Jahrhundert wirkliche Steinbildhauer-Dynastien am Werk waren. Aus einer solchen Familientradition sind auch die Brüder Josef und Emanuel Max hervorgegangen. Der Sozialstatus der Bildhauer hat noch bis tief ins 19. Jahrhundert viele Attribute aus der Stellung eines traditionellen Kunsthandwerkers beibehalten. Daher begegnet man unter den Trägern der „Künstlertum-Standesideologie“, die sich in den dreißiger Jahren während der Kämpfe, welche der Entstehung des Kunstvereins vorausgegangen sind und sie begleitet haben, offen manifestierte, nur ganz selten Bildhauern.<sup>37</sup> Will man von den damaligen Unterschriftsaktionen ausgehen, spielten die Bildhauer bei den Bemühungen um einen eigenständigen Künstlerbund nur eine untergeordnete Rolle. Auf der Petition vom April 1835, die nach einer direkten Aktion der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Gunsten der Künstler rief, entdeckt man unter vierundzwanzig Namen lediglich vier Bildhauer: Josef Max, Ignác Platzer, Václav Schumann und Ludvík Fortner.<sup>38</sup> Unter der berühmten Denkschrift an den Grafen Chotek vom 24. Oktober 1835 ist nur ein einziger Bildhauer unterzeichnet, František Linn.<sup>39</sup> Im Text, der ansonsten ein bemerkenswertes Manifest ständischer Bewußtwerdung der Künstler darstellt, wird der Bildhauerei (im Gegensatz zu Malerei und Kupferstich) keine sonderliche Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>40</sup> Erste Pläne

für einen eigenständigen Künstlerverband vom April 1836 weckten größeres Interesse unter den Bildhauern, neben Linn findet man unter dem Gesuch an den Oberstburggrafen auch wieder die Namen von Václav Schumann und Ignác Platzer.<sup>41</sup> In der letzten Denkschrift vom Mai 1838 hat sich diesem Dreigespann auch noch der junge Ferdinand Pischelt angeschlossen. Aber auch so stellten die Bildhauer kaum ein Achtel aller unterzeichneten Künstler, unter denen man unter anderen Antonín Machek, August Piepenhagen, Josef Koruna und Josef Navrátil findet.<sup>42</sup>

Ungeachtet ihres geringen Standesengagements haben Bildhauer aber auf den Ausstellungen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde und deren Kunstvereins ihre Werke gezeigt, auch wenn ihre Beteiligung anfänglich eher nur symbolisch war. Die folgende Übersicht gewährt einen Einblick in das relativ breite Autoren- und Themenregister der hiesigen



Abb. 7  
Václav Levý,  
*Christus bei Maria  
und Martha*.  
Nationalgalerie in Prag.



Abb. 8  
Václav Levý,  
*Thronende  
Madonna*, sog.  
*Strossmayer-Madonna*.  
Hořice v Podkrkonoší,  
Plastik-Galerie.  
Foto: ÚDU AV ČR.

Plastik aus dem betreffenden Zeitraum und umreisst zugleich den breiteren europäischen Rahmen, in dem sich unsere damalige Bildhauerkunst bewegte. Aber zunächst einen Blick darauf, ab wann und in welchem Maß die bedeutendsten Bildhauer jener Zeit Ausstellungen beschickt haben. Eine dominante Rolle fiel naturgemäß den Gebrüdern Max zu, von denen der ältere Josef erstmalig 1828 ein Werk auf den Prager Salon geschickt hat. Arbeiten aus seinem Nachlass erschienen auch noch nach dem Tode des Künstlers auf den Ausstellungen (letztmalig 1857). Auch Emanuel Max debütierte 1828 mit siebzehn Jahren, um dann regelmäßig die Ausstellungen mit seinen Plastiken zu beschicken, sogar aus Rom, wo er anlässlich einer Studienreise weilte. So manche in den Katalogen angeführte Statue der Gebrüder Max lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit identifizieren. Unter anderen sind Josefs 1839 ausgestellte Zeichenentwürfe zu einer Statue *Bohemia (Čechie)* der Aufmerksamkeit wert. In den fünfziger Jahren erschienen auf den Ausstellungen mehrere Arbeiten in Zusammenhang mit dem aus öffentlichen Sammlungen und dem Fond des Kunstvereins finanzierten Marschall-Radetzky-Denkmal. Schon 1851 präsentierten die beiden Brüder das Modell einer Plastikgruppe, die sie gemeinsam nach einer Skizze von Christian Ruben geschaffen hatten. Gleichzeitig trat Emanuel mit einem Porträt vor die Öffentlichkeit, zu dem ihm der Feldherr im italienischen Monza Modell gesessen hatte. Im Jahr 1856 erschien auf der Ausstellung eine den greisen Feldherrn darstellende Kleinplastik von Emanuel. Im Katalog ist ausdrücklich angeführt, sie sei 1849 in Monza „nach der Natur“ entstanden.<sup>43</sup> Unter den Plastiken, die 1856 aus dem Nachlass von Josef Max angeboten wurden, befanden sich auch allegorische Gestalten der böhmischen Lande vom Prager Denkmal für Kaiser Franz I.

Die bislang von der Barocktradition ausgehende ältere Bildhauergeneration war auf den Ausstellungen eher nur sporadisch vertreten. Im Jahr 1826 begegnet man hier einem einzigen Werk von Ignác III. Platzer, in den Jahren 1828 und 1829 hat Václav Prachner hier insgesamt fünf Werke ausgestellt.<sup>44</sup> Der Prachner-Schüler Ferdinand Pischelt hat sich nur zweimal auf der Ausstellung präsentiert (1835 und 1839), wobei die erste von ihm ausgestellte Arbeit die bekannte von der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in

Auftrag gegebene *Büste des Franz Graf Sternberg-Manderscheid* war.<sup>45</sup> Seit den Anfängen des Prager Salons wurde dieser reichlich von den Gebrüdern Ludvík und Ondřej Fortner beschickt, deren dekorative Plastiken zum größten Teil eher in den Bereich der Gebrauchtskunst fielen. Ein eigenes Kapitel stellt die Ausstellungstätigkeit von Václav Levý dar, der seine erste kleine Plastik, eine geschnittene *Büste des Johannes Hus* 1843 ausgestellt hat. Sechs Jahre später trat Levý mit einer Kollektion von drei Statuen vor die Öffentlichkeit, von denen zwei seinem Mäzenen Antonín Veith gehörten und eine mit dem Titel *Lumír* zum Verkauf bestimmt war, allerdings ohne einen Abnehmer zu finden. Die späteren Werke aus der römischen Zeit des Bildhauers konnte das Prager Publikum erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre betrachten.<sup>46</sup>

Eine vielzählige Plejade von Absolventen aus dem Atelier der Gebrüder Max begann unmittelbar vor der Jahrhundertmitte, die Ausstellungen des Kunstvereins zu beschicken. Josef Kamil Böhm, der produktivste, wenngleich keinesfalls talentierteste Angehörige dieser Generation, trat selbständig 1849 mit einem *Porträt von Herdnando Cortéz* hervor und beschickte danach über mehr als zehn Jahre hinweg regelmäßig die Prager Salons. Antonín Wild debütierte 1856 mit der Statue *Jaroslav von Sternberg*, Eduard Veselý schon 1842 mit einem Bildnis von *Martin Luther*. Häufiger Gast der Frühjahrsausstellungen war Tomáš Seidan, dessen 1848 ausgestellte Statue *Karel Škréta* die Kollektion der Bildhauerporträts von tschechischen Künstlern bereicherte. Im Jahr darauf bot der Künstler als Aktualität ein Konterfei des *Ban Jelačić* an, doch wurde die Hoffnung auf einen kommerziellen Erfolg enttäuscht. Nach einer Pause von mehr als zehn Jahren erschienen Seidans Werke bis 1860 regelmäßig auf den Ausstellungen. Die jüngsten Schüler aus dem Max-Atelier traten erst nach Mitte der fünfziger Jahre an. Antonín Wagner stellte sich mit einem Modell zur bekannten Statue *Záboj* für seine Heimatstadt Dvůr Králové an der Elbe vor (1857), Ludvík Šimek mit der Statue *Johannes der Täufer* (1860). Auch Jindřich Čapek stellte erstmalig in reiferem Alter aus: 1864 präsentierte er die allegorischen Pendants *Hoffnung* und *Glaube*. Ab Ausgang der sechziger Jahre trifft man in den Katalogen die große tschechische Bildhauergeneration an, die vor allem mit dem Namen Josef Václav Myslbek in Verbindung steht.

Der junge Bohuslav Schnirch stellte in Prag erstmalig 1868 aus, Myslpek selbst ein Jahr später. Am äußersten Ende des hier betrachteten Zeitraums debütierten auf den Prager Ausstellungen auch weitere seiner Zeitgenossen, Václav Kafka (erstmalig 1873), Josef Mauder (1875) Josef Strachovský (1875) und der zu seiner Zeit ungeheuer beliebte, heute leider fast vergessene Bernard Otto Seeling (1874). Der schöpferische Höhepunkt dieser Bildhauer fällt in die Zeit um ein bis zwei Jahrzehnte später.

Seit den zwanziger Jahren konnte das Prager Publikum auf den Ausstellungen auch Proben ausländischer Bildhauerkunst zu Gesicht bekommen. Regelmäßig waren hier die Werke Münchener Autoren zu sehen, erstmalig 1828 die Gebrüder Franz und Konrad Eberhard. Im Jahr 1835 erschien in Prag auch eine Wachsporträtbüste von einem unbekanntem Dresdener Künstler. Ab Beginn der vierziger Jahre schickten auch Wiener und Pariser Autoren ihre Arbeiten ein, größtenteils dürfte es sich wohl um dekorative Kleinplastik gehandelt haben, die häufig den Abnehmern je nach deren finanziellen Möglichkeiten in verschiedenem Material von Ton bis Carrara-Marmor angeboten wurde. Proben der „hohen“ Bildhauerkunst aus dem Ausland hat Prag nur gelegentlich beherbergt. Im Jahr 1841 erschien hier eine umfangreiche Plastik-Kollektion von Ludwig Schwanthaler aus Privatbesitz, vier Jahre danach stellte sich mit zwei Werken der Dresdener Ernst Hähnel vor, von dem auch das Prager *Denkmal Karls des IV.* stammt. Die französische Bildhauerkunst wurde zumeist von Kammerplastik-Kollektionen mit Tier- und Reitermotiven von beliebten Virtuosen des Genres präsentiert: von Raymond Gayrard, Christoph Fratin und Theodor Gechter. Diese Werke figurieren in den Katalogen stets als Leihgaben aus Privatbesitz, waren also offenbar schon vor der Ausstellung erworben worden. Dasselbe gilt von einigen exklusiven Solitären, die aus anderen Kulturzentren nach Prag gelangt waren. Im Jahr 1842 wurde hier eine Porträtbüste des englischen Bildhauers William Behnes-Burlew ausgestellt, ein Jahr darauf eine Elfenbeinschnitzerei des renommierten dänischen Meisters Gühelmin Winther. Ebenso vereinzelt tauchte auf dem Prager Salon von 1875 eine Plastik von einem belgischen Autor auf, konkret von Joseph Jaques Ducaju.

Zu interessanten Resultaten gelangt man, wenn man ausgewählte Katalogangaben mit



Abb. 9  
Josef Mukařovský  
nach Tomáš Seidan,  
*Georg von Podiebrad*,  
Xylografie.  
Nationalgalerie in Prag.



Abb. 10 František Ženíšek nach Josef Václav Myslpek, *Der sterbende Žižka, das Vaterland segnend*, Xylografie. Nationalgalerie in Prag.

Informationen aus den handgeschriebenen Verzeichnissen der Privatkäufe auf den Ausstellungen ergänzt, deren Reihe mit dem Jahr 1843 beginnt. Diese wichtige Quelle hat seinerzeit Zdeněk Hojda genutzt, der auf dieser Grundlage die soziale Zusammensetzung der Käuferschaft auf den Prager Salons ermittelt hat. Logischerweise hat er sich dabei auf den Ankauf von Bildern konzentriert, für die auf den Ausstellungen ein unvergleichlich größeres Interesse herrschte als für Plastiken.<sup>47</sup> Es ist offensichtlich, dass eine Reihe von Plastiken ihre Käufer schon vor der Ausstellung gefunden hat; solche Exponate fungierten dann im Katalog als Privatbesitz und nur in seltenen



Abb. 11 František Ženíšek nach Josef Václav Myslbek, *Šárka*, Xylografie. Nationalgalerie in Prag.

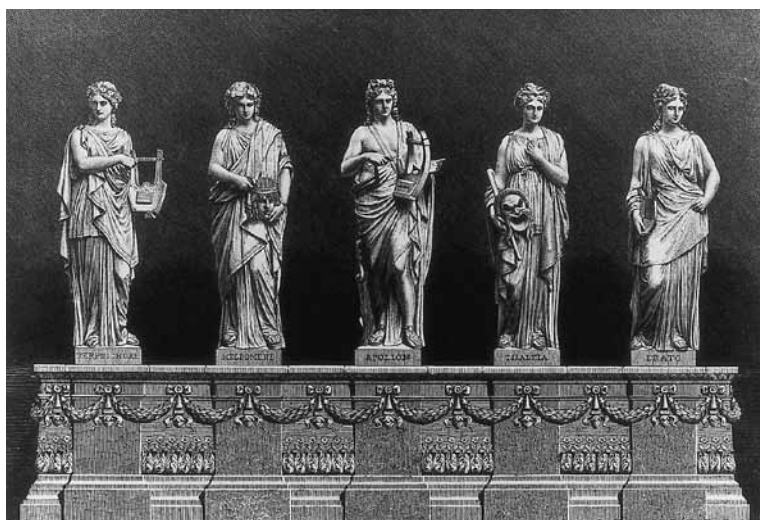


Abb. 12 Adolf König nach Bohuslav Schnirch, *Apollo und die Musen auf der Attika des Nationaltheaters in Prag*. Nationalgalerie in Prag.

Fällen wurde der Besitzer genannt. Bis 1838 führen die Kataloge überdies keine Preise für die einzelnen Plastiken an, die mutmaßlich überhaupt nicht zum Verkauf standen. Auch später haben die Plastiken nur unter Schwierigkeiten Interessenten gefunden. Der erste Verkaufvermerk liegt erst aus dem Jahr 1864 vor, als der Altgraf Johann Salm einen *Schwan* aus versilberter Bronze von Ondřej Fortner erstand. In den fünfziger Jahren galt das Käuferinteresse namentlich den Münchener Autoren, unter denen Ondřej Fortner sehr erfolgreich war; z. B. 1853 kaufte Exkaiser Ferdinand I.,

ansonsten ein häufiger und freigebiger Kunde in den Kunstverein-Salons, seine *Spielenden Hunde*.<sup>48</sup> Als Erster unter den Prager Bildhauern (O. Fortner muss in dieser Zeit bereits dem Münchener Kreis zugerechnet werden) hat Tomáš Seidan ein Werk auf der Ausstellung verkauft; seine *Madonna* wurde vom bekannten Buchhändler Josef Kober erworben. Eine selbständige Ankaufgruppe stellen die Direktaufträge dar, beispielsweise die zahlreichen Porträtbüsten von Emanuel Max und dessen Schüler Kamil Böhme für den Fürsten Kamil Rohan als Dekor für dessen Schloss Sychrov (1859, 1860). Ein ausgeprägteres Interesse an Plastik meldete sich bei den Prager Unternehmern, Ärzten und Juristen erst in den siebziger Jahren. Ihre Aufmerksamkeit konzentrierte sich in erster Linie immer noch auf modische Dekorstücke der Münchner Bildhauer Johann Christian Hirt und Heinrich Schwabe. Unter der Käuferschaft findet man in großer Zahl Namen bekannter Sammler, die zu den regelmäßigen Ausstellungskunden des Kunstvereins gehörten. Einige waren gleichzeitig Mitglieder der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde und haben mit ihren Schenkungen oftmals die Sammlungen in deren Bildergalerie bereichert. Hier sollen wenigstens der Industrielle Alois Oliva, die Gutsbesitzer Heliodor Heidl und Eduard Doubek oder der Finanzier Karl Zdekauer erwähnt werden. Von den Aristokraten hat lediglich der schon genannte Kamil Rohan Plastiken in Zusammenhang mit der Einrichtung seines Schlosses Sychrov erworben. Das allgemein geringe Interesse der Kunstkäufer an der ausgestellten Plastik und die offensichtliche Zufälligkeit solcher Käufe erlauben keine bestimmteren Schlüsse aufgrund einer Analyse dieser schriftlichen Quellen. Im Grunde kann hier aber die Feststellung von Zdeněk Hojda bestätigt werden, demzufolge zu den Interessenten an Kunstwerken von den Prager Ausstellungen vorwiegend Industrielle und die bürgerliche Bildungsschicht zählten. Der Anteil bekannter Mäzene aus den Reihen der tschechisch-nationalen Gesellschaft war dabei verschwindend gering.<sup>49</sup> Es liegt auf der Hand, dass die Beteiligung an den Ausstellungen für Bildhauer ein eher repräsentationsorientiertes als existentielles Bedürfnis war. Der freie Kunstmarkt hatte für sie eine wesentlich geringere Bedeutung als für die zeitgenössischen Maler, denn ihre Haupteinkunftsquelle bestand nach wie vor aus Direktaufträgen.

Insbesondere für die Schöpfer von Dekor-, Funeral- und Porträtplastiken jedoch war der Prager Salon eine willkommene (und über lange Zeit einzige) Gelegenheit, in der breiten Öffentlichkeit Aufmerksamkeit zu wecken. Die Angaben aus den Katalogen des Kunstvereins können in ihrer Gesamtheit zwar kein zusammenfassendes Bild von der Entwicklung der einheimischen Bildhauerkunst liefern, doch erlauben sie eine Bestimmung dessen, was Bildhauer von ihren Werk für ausstellenswert hielten.

Vielleicht kann auf diese Weise dazu beigetragen werden, dass, wie eine verdiente Forscherin auf dem Gebiet der tschechischen Bildhauerkunst im 19. Jahrhundert sagt, „die verkehrten, ja geradezu ungerechten, ungeprüft immer wiederholten Urteile nicht länger verbreitet werden“.<sup>50</sup>

### **Editionsanmerkung**

Das Verzeichnis der Bildhauerarbeiten aus den Prager Ausstellungen in den Jahren 1821–1875 wurde aufgrund einer kompletten gedruckten Katalogreihe zu den Ausstellungen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde (d.h. einschließlich Akademie der bildenden Künste und Kunstverein für Böhmen) unter Berücksichtigung handschriftlicher Ergänzungen zusammengestellt. Diese ist im Archiv der Nationalgalerie in Prag, Fonds Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, Sign. AA 2984, AA 3097 hinterlegt. Etwaige Angaben über Ankäufe wurden aus den handgeschriebenen Verzeichnissen der Privatkäufe auf den Jahresausstellungen des Kunstvereins für die Jahre 1843–896 hinzugesetzt, die an der selben Stelle unter der Signatur AA 1014 archiviert werden.

Sämtliche Angaben werden in der Form angeführt, in der sie in den obigen Quellen enthalten sind. Die verschiedenen Schreibweisen der Künstlernamen werden im Register vereinheitlicht. In das Verzeichnis wurden sämtliche Bildhauerarbeiten einbezogen, von denen in den Katalogen Vermerke, einschließlich zeichnerische, grafische und fotografische Dokumentationen vorliegen, evtl. auch von vorbereitenden Studien dazu. Ausstellungsstücke, die offensichtlich in den Bereich des Kunsthandwerks gehören, wie z. B. Liturgie- und Tafelgerät bzw. plastisch verzierte Waffen werden nicht angeführt. Für den Fall, dass der Charakter des ausgestellten Stücks nicht völlig klar aus der Beschreibung hervorgeht, wurde er im Verzeichnis belassen, obgleich es sich

mit Wahrscheinlichkeit um Gebrauchskunst gehandelt haben dürfte.

Die einzelnen Posten im Verzeichnis geben immer an: Ausstellungsjahr, Katalognummer (N kennzeichnet den Posten einer gedruckten oder handschriftlich vorgenommenen Ergänzung zum Katalog – Nachtrag), Autorenname und Ort, von dem aus das Exponat zur Ausstellung geschickt wurde. Darauf folgen Bezeichnung des Werks und Technik. In der Rubrik Kat. Preis wird der von der Quelle erfasste Verkaufspreis angeführt. Die Rubrik Währung nennt die angeführte Währungseinheit (zl. r. č = Gulden österreichischer Zählung, zl. k. m, fl. = Gulden konventioneller Währung, zl. r. = Gulden rheinisch; die übrigen Währungen immer in voller Bezeichnung). In der Rubrik Anmerkung sind sämtliche weitere in der Quelle genannten Angaben angeführt. Sofern Informationen über den Ankauf eines Werks und über den Kaufpreis (der vom Katalogpreis abweichen kann) vorliegen, werden diese Angaben in gesonderten Rubriken angeführt.<sup>51</sup>

### **Anmerkungen**

Wir danken an dieser Stelle der Kollegin Dr. Taťána Petrasová, ohne deren freundschaftliches, nichtsdestoweniger nachdrückliches Drängen diese Edition wahrscheinlich nie bis zur Druckreife gelangt wäre. Für wertvolle Anmerkungen und Ergänzungen zum Text danken wir Doz. Dr. Roman Prahel.

**1** Vergl. insbes. Taťána Kubátová-Bulionová „O kresbách sochařů a pro sochaře v první třetině 19. stol. v Čechách. Kritické připomínky k článku L. Hlaváčka Česká sochařská kresba v 19. a 20. století, *Umění*, XXIX, 1991, S. 159–168; eadem „O sochaři Petru Prachnerovi“, *Umění*, XLI, 1993, S. 347–351; eadem, *Václav Prachner (1784–1832), sochařské dílo a náměty malíře Josefa Berglera (1753–1829)* Praha – Hořice 1994.

**2** Petr Wittlich, „Plastik“, in *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, hrsg. Ferdinand Seibt, Frankfurt/M. 1995, S. 273–294; *ibid.*, S. 442–443; repräsentative Auswahl aus der Bibliographie vergl. Petr Wittlich, „Sochařství“ (Bildhauerei), in Emanuel Poche – Dobroslav Líbal – Eva Reitharová – Petr Wittlich, *Praha národního probuzení (Čtvero knih o Praze)*, Praha 1980, S. 205–278; Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění*, III., 1780/1890, Praha 2001.

**3** Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zapomínky*, Praha – Litomyšl 1996.

**4** Vojtěch Volavka, *Sochařství 19. století (=Umění národního obrození II.)*, Praha, ohne Dat. (1942),

idem, *České malířství a sochařství 19. století*, Praha 1968.

**5** Bereits die verdienstvolle Monographie von Zora Dvořáková *Josef Václav Myslbek. Umělec a člověk uprostřed své doby*, Praha 1979, bringt eine Reihe von faktographischen Informationen über Myslbeks Bildhauer-Zeitgenossen. Der erste rezente Beitrag zur Erkenntnis einer bedeutenden, obwohl fast vergessenen Plastikergeneration ist die zusammenfassende Studie von Václav Erben „Mezi inspirací a produkcí. Sochařství na Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891“, in *Umění na Jubilejní výstavě před sto lety*, Ausstellungskatalog, Praha – Plzeň 1991. Die Lücke in unseren Kenntnissen wird wenigstens teilweise von neuen Monographien überbrückt, die aufgrund komplexer Archivforschungen als Diplomarbeiten entstehen (vergl. Jarmila Ličková, *Bohuslav Schnirch – život a dílo*, FFUK Praha 1992, an der FFMU in Brno befinden derzeit die Monographien von Pavel Netopil über V. Šaff und von Lucie Pelcová über J. Strachovský in Arbeit.

**6** Außer der Arbeit von T. Bulionová über die Angehörigen der Familie Prachner (zit. in Anm. 1) und einigen Pragensia-Studien, Wittlich 1995 (zit. in Anm. 2), haben wir nur eine ältere Monographie über V. Levý (Marie Černá, *Václav Levý*, Praha 1984) und eine Werkübersicht der Familienangehörigen Platzer (Zdena Volavková-Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů*, Praha 1959), sofern man nicht die Monographie über L. Schwanthaler mitzählt (Frank Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. Monographie und Werkverzeichnis. [= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 12]* München 1970) und die wichtige historische Studie über das Projekt von Veiths Ruhmeshalle (Jiří Rak, „Osudy české Walhally“, *Husitský Tábor*, 6–7, 1983–1984, S. 215–238). Das bedeutendste Prager Bildhaueratelier jener Zeit, die Werkstatt der Gebrüder Max, die zugleich auch Kunstschule und Gesellschaftstreff war, wartet immer noch auf ihren Geschichtsschreiber und der einzige einschlägige Buchtitel bleibt die apologetische, sachlich nicht immer zuverlässige Autobiographie von Emanuel Max, *Zweiundachtzig Lebensjahre*, Prag 1900 (von den Teilbeiträgen aus jüngerer Zeit vergl. wenigsten Lubomír Konečný – Roman Prah, „Radeckého pomník a ‚české rakušanství‘“, in *Čechy a Evropa v kultuře 19. století*, Praha 1993, S. 92–99; Roman Prah, „Pražský pomník maršálu Radeckému“, in *Radecký a jeho doba – Radetzky und seine Zeit*, hrsg. Petr Klučina, Praha 1992, Bd. 2, S. 67–73; Hojda – Pokorný [zit. in Anm. 3], S. 34–53).

**7** Vergl. zuletzt Zdeněk Hojda, „Geneze uměleckých výstav v Praze 1791–1851“,

*Documenta Pragensia*, XII, 1995, insbes. S. 320.

**8** Ibid., S. 322–323. Vergl. ferner Vladimír Novotný, *Sto let Krasoumné jednoty, dějepisný náčrt s dodatkem Krasoumná jednota v 20. století*, Praha 1935; František Roubík, „Počátky Krasoumné jednoty a pražští umělci“, *Umění* (Štenc), IX, 1936, S. 216–232; Vít Vlnas „Výroční trh obrazový. Krasoumná jednota a její výstavy před rokem 1918“, in *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, Ausstellungskatalog, Praha 1996, S. 185–201 (hier weitere Literatur).

**9** Über die Galerie lebender Maler s. Barbora Bouzková, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1835*, Diplomarbeit an der FFUK, Praha 1987, S. 82–85; Hojda 1995 (zit. in Anm. 7), S. 318–319; Roman Prah, „Pražská ‚Galerie žijících malířů‘, Josef Bergler a jeho ‚Heřman po bitvě v Teutoburském lese‘“, in *Bulletin of the National Gallery in Prague*, V–VI, 1995–1996, S. 53–69.

**10** Zum breiteren Kontext der Bemühungen um eine öffentliche Patronatsausübung in der Kunstszene letztmalig Roman Prah, „Die private ‚Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde‘ und die Öffentlichkeit“, in *Umění a veřejnost v 19. století*, Plzeň 1988, S. 222.

**11** Roman Prah, „Umělectví a spor o jeho tradice: Jednota umělců výtvarných“, in *Povědomí tradice v novodobé české kultuře (Doba Bedřicha Smetany)*, Praha 1988, S. 222.

**12** Literatur, angeführt von Hojda 1995 (zit. in Anm. 7), S. 322, Anm. 30; s. auch Vlnas (zit. in Anm. 8), S. 186–188.

**13** Zur von Hojda 1995 (zit. in Anm. 7) angeführten Literatur über die deutschen Kunstvereine, S. 322, Anm. 26 ist noch B. Matsche-von Wicht zu stellen, „Der Westfälische Kunstverein in Münster“, *Westfalen*, 59, 1981, S. 3–72.

**14** Roubík (zit. in Anm. 8), S. 221–224.

**15** Ibid., S. 224–225; Prah 1988 (zit. in Anm. 11), S. 221–223.

**16** *Ausstellung von Kunst-Werken zu Prag im Monate März 1832, veranstaltet von Prof. Aloys Klar*, Vergl. Rudolf Müller, *Die Prof. Dr. Aloys Klar'sche Künstlerstiftung*, Prag 1883, S. 16; Hojda 1995 (zit. in Anm. 7), S. 321. Erstmals haben Dresdener Künstler bereits auf der Prager Ausstellung von 1822 ausgestellt, ihre Prager Kollegen auf der Wiener Ausstellung gleichfalls zu Beginn der 20. Jahre. S. Roman Prah et alii, *Prag 1780–1830: Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Praha 2000, S. 82–87.

**17** Roubík (zit. in Anm. 8), S. 224–225.

**18** Ibid., S. 225–226.

**19** Novotný (zit. in Anm. 8), S. 9–10.

**20** Roubík (zit. in Anm. 8), S. 230–231.

**21** Zdeněk Hojda, „Sociální zázemí Jednoty výtvarných umělců – rozchod s tradiční základnou uměleckého mecenášství v Čechách“, in *Povědomí tradice* (zit. in Anm. 11), S. 355–

358. Zur Frühgeschichte der kommerziellen Kunstgalerien als Konkurrenz zu den offiziellen Ausstellungen s. zuletzt Roman Prahel, „Mikuláš Lehmann: kapitola z dějin pražských galerií umění“, *Staletá Praha*, 23, 1997, S. 23–28.
- 22** Novotný (zit. in Anm. 8), S. 10.
- 23** Ibid., S. 12–15; Zdeněk Hojda, „Kdo kupoval na výstavách Krasoumné jednoty?“, in *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, S. 135–136; Marcela Vacířová, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1885–1918*, Diplomarbeit FFUK, Praha 1992, S. 42–43; Vlnas (zit. in Anm. 8), S. 189–190.
- 24** Eine Übersicht über die Ausstellungsorte des Kunstvereins in *Obrazárna v Čechách* (zit. in Anm. 8), S. 239.
- 25** Statistik der Besucherzahlen in Abhängigkeit von der Menge der verkauften Bilder bei Hojda 1983 (zit. in Anm. 23), S. 135–136. Für die spätere Zeit vergl. Zdeněk Hojda, „Die Prager Kunstausstellungen 1886–1914: Ihr Publikum und ihr Verkaufserfolg“, in *Bildungsgeschichte, Bevölkerungsgeschichte, Gesellschaftsgeschichte in den böhmischen Ländern und in Europa. Festschrift für Jan Havránek zum 60. Geburtstag*, hrsg. Hans Lemberg – Karel Litsch u. a., Wien – München 1998, S. 251–273.
- 26** Jan Neruda, *Výtvarné umění a hudba*, Praha 1962, S. 100–101 (ursprünglich *Národní noviny*, 20. Juni 1867). Die hervorgehobenen Stellen wurden aus der Erstausgabe des Textes übernommen.
- 27** Hojda 1983 (zit. in Anm. 23), S. 134–135.
- 28** Im hier betrachteten Zeitraum war die erfolgreichste Ausstellung des Kunstvereins Umělecká beseda die Exposition von Matejka *Unia Lubelska* (1870) mit einem nachweislichen Besuch von 6280 Personen und einem „prächtigen“ Gewinn von 301 Gulden. Die berühmte *Fackel Neros* von Siemiradzky kamen acht Jahre später 6558 Besucher anschauen. Der Versuch einer Ausstellung von „Salontyp“, deren größter Magnet die Plastiken von Václav Levý werden sollten, endete 1871 bei einem Besuch von bloßen 4190 Personen mit Verlust. Die 1872 gegründete Dauerausstellung der Umělecká beseda ging binnen drei Jahren in Konkurs und nicht einmal die Vereinslotterie brachte die erhofften Mittel zusammen. Vergl. František Tučný, „Výtvarný odbor v letech 1863–1913 (Kunsthändler in den Jahren 1863–1918)“, in *Padesát let Umělecké besedy 1863–1913*, hrsg. Hanuš Jelínek, Praha 1913, S. 5–15.
- 29** Vlnas (zit. in Anm. 8), S. 193–195.
- 30** Novotný (zit. in Anm. 8), S. 22–25.
- 31** Vergl. Naděžda Blažíčková-Horová, *Adolf Kosárek 1839–1859*, Ausstellungskatalog, Praha 1990, passim; Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka, „Adolf Kosárek a pražské výstavy jeho doby“, *Umění*, XXXX, 1992, S. 456–461.
- 32** Vergl. Anna Masaryková, „Cizí umělci na výstavách Krasoumné jednotky v Praze“, in *Acta Universitatis Carolinae, 1965, Philosophica et Historica, 1, Festschrift zum 70. Geburtstag von Jan Květ*, Praha 1965, S. 199–205.
- 33** In den 50. Jahren entfielen laut Hojdas Angaben auf 10 000–14 000 Ausstellungsbesucher wohl nur 40–50, die ein Bild kauften, Hojda (zit. in Anm. 23), S. 135.
- 34** Vlnas (zit. in Anm. 8), S. 195–201.
- 35** Mit den Katalogen der Prager Jahresausstellungen als Quellen für die Geschichte der Bildhauerkunst hat bislang nur V. Volavka bei der Vorbereitung zum Werkverzeichnis von J. V. Myslbek gearbeitet (Vojtěch Volavka, *Soupis sochařského díla Josefa Václava Myslbeka – Einleitung* [Karel Boromejský Mádl, Mitarbeit Hana Frankensteinová], Praha 1929).
- 36** Vergl. Wittlich 1980 (zit. in Anm. 2), S. 207–212.
- 37** S. Anm. 11.
- 38** Novotný (zit. in Anm. 8), S. 6; Roubík (zit. in Anm. 8), Anm. 3, S. 224.
- 39** Roubík (zit. in Anm. 8), Anm. 4, S. 224.
- 40** Vergl. Anm. 17.
- 41** Roubík (zit. in Anm. 8), Anm. 5, S. 228.
- 42** Ibid., Anm. 7, S. 232.
- 43** Vergl. Literatur zit. in Anm. 6.
- 44** Bulionová-Kubátová 1994 (zit. in Anm. 1) führt diese Arbeiten weder in Prachners Werkverzeichnis noch unter den verschollenen Stücken an.
- 45** Vlnas, in *Obrazárna v Čechách* (zit. in Anm. 8), Katalognr. 1.1.1.3 (hier weitere Literatur).
- 46** Vergl. Černá (zit. in Anm. 6), passim.
- 47** Hojda 1983 (zit. in Anm. 23), insbes. S. 137–143.
- 48** In den Jahren 1850–1863 gab er auf den Kunstverein-Ausstellungen für Gemälde 13 603 Gulden aus, was ihn auf Platz Fünf in der Käufer-Rangliste für den Zeitraum 1840–1896 bringt (ibid., S. 149).
- 49** Hojda 1983, (zit. in Anm. 23), insbes. S. 139–141.
- 50** Bulionová-Kubátová 1991 (zit. in Anm. 1), S. 159.

Der Text entstand im Zuge der Lösung einer von der Grant-Agentur der ČR unter der Reg. Nr. 408/02/1256 geförderten Aufgabe mit der Themenstellung Die Kunst des Biedermeier in den böhmischen Ländern – Forschung und Dokumentation.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

## REGISTER

- ANONYM. 1835, Nr. 220; 1840, Nr. 228.
- BASLER Franz, Lebensdaten nicht festgestellt. 1842, Nr. 256, 257, 337.
- BEHNES (BURLOWE) William, asi 1794 London – 7. 1. 1864 London. 1842, Nr. 279.
- BÖHM Josef Kamil Alois, 14. 12. 1828 Pátek u Poděbrad – 26. 1. 1862 Prag. 1849, Nr. 217; 1852, Nr. 279; 1853, Nr. 349; 1854, Nr. 309; 1855, Nr. 346; 1856, Nr. 286, 287; 1857, Nr. 462, 463; 1859, Nr. 325, 326, 393; 1860, Nr. 204–206.
- BRÜX E., Vorname und Lebensdaten nicht festgestellt. 1846, Nr. 230, 231.
- BURLOWE: BEHNES
- ČAPEK (CZAPEK) Jindřich d. Ä., 4. 3. 1837 Prag – 19. 10. 1895 Prag. 1864, Nr. 213, 214; 1865, Nr. 235; 1866, Nr. 257, 258, 271; 1867, Nr. 223; 1868, Nr. 274.
- CZAPEK: ČAPEK
- Du CAJU M.: DUCAJU
- DUCAJU Joseph Jacques, 31. 8. 1823 Antwerpen – 5. 7. 1891 Antwerpen. 1875, Nr. 481.
- DVOŘÁČEK (DWOŘÁČEK) Antonín d. Ä., März 1792 Dobruška – 27. 1. 1842 Prag, oder Antonín d. J. 10. 12. 1821 Prag – 9. 10. 1843 Prag. 1840, Nr. 259.
- DVOŘÁK (DWOŘAK) Karel d. J., 1837 Lažovice – nach 1888 Prag. 1864, Nr. 278–280; 1865, Nr. 352; 1870, Nr. 250, 274.
- EBERHARD Franz, 29. 11. 1767 Hindelang (Allgäu) – 18. 12. 1836 München. 1828, Nr. 98.
- EBERHARD Konrad, 25. 11. 1768 Hindelang (Allgäu) – 12. 3. 1859 München. 1828, Nr. 98.
- EFFENBERGER Josef, um 1815 Grunt (Chrastava) – 23. 7. 1872 Prag. 1860, Nr. 299.
- FEYFAR Thomas, Lebensdaten nicht festgestellt. 1847, Nr. 223.
- FORTNER Andreas Joseph, 16. 6. 1809 Prag – 14. 3. 1862 München. 1833, Nr. 109; 1846, Nr. 255–259; 1847, Nr. 220, 221; 1853, Nr. 266; 1856 Nr. 293; 1862, Nr. 193–199.
- FORTNER Ludwig, 15. 5. 1797 Prag – 13. 8. 1872 Wien. 1821, Nr. 49; 1824, Nr. 84; 1825, Nr. 71, 72; 1826, Nr. 102; 1827, Nr. 100; 1828, Nr. 103; 1833, Nr. 101, 102; 1843, Nr. 237.
- FRATIN Christophe, 1800/02 Metz – 16. 8. 1864 Le Raincy. 1841, Nr. 4, 5; 1842, Nr. 252–255, 278; 1844, Nr. 129–131.
- GAYRARD Raymond, 25. 10. 1777 Rodez – 4. 5. 1858 Paris. 1841, Nr. 2.
- GECHTER Théodore Jean François, 1796 Paris – 11. 12. 1844 Paris. 1840, Nr. 229; 1841, Nr. 3, 6, 7, 9.
- GROH, Vorname und Lebensdaten nicht festgestellt. 1853, Nr. 361.
- HABENSCHADEN Sebastian, 29. 3. 1813 München – 7. 5. 1868 München. 1853, Nr. 264, 265, 267, 268; 1855, Nr. 235, 236; 1856, Nr. 290, 291; 1857, Nr. 372–375; 1859, Nr. 323, 324.
- HAGEN Michael, 25. 5. 1809 Altendorf bei Bamberg – 7. 9. 1873 Altendorf bei Bamberg. 1853, Nr. 269, 348.
- HÄHNEL Ernst Julius, 9. 3. 1811 Dresden – 22. 5. 1891 Dresden. 1845, Nr. 171, 172.
- HAUTTMANN (HAUTMANN), nicht näher feststellbare/s Mitglied/er (?) einer verzweigten bayerischen Künstlerfamilie. 1850, Nr. 199, 200; 1867, Nr. 175.
- HEIDELBERG Fraňa Josef, 27. 9. 1844 Prag – 24. 4. 1919 Prag. 1866, Nr. 272.
- HEROLD Anton, 7. 3. 1833 Prag – 15. 9. 1867 Prag. 1856, Nr. 337; 1858, Nr. 308, 342; 1859, Nr. 394–397; 1860, Nr. 199.
- HIRT Heinrich, Lebensdaten nicht festgestellt. 1868, Nr. 309.
- HIRT Johann Christian, 4. 3. 1836 Fürth (Bayern) – 19. 8. 1897 München. 1869, Nr. 194; 1870, Nr. 199, 200; 1871, Nr. 196–198; 1873, Nr. 228; 1874, Nr. 276; 1875, Nr. 443–445.
- HULTZSCH Hermann, 20. 4. 1837 Dresden – 17. 12. 1905 Blasewitz. 1863, Nr. 329.
- JIŘÍČEK Josef, 12. 8. 1835 Hořice – 7. 5. 1895 Hořice. 1858, Nr. 272.
- KACHEL Ludwig d. Ä., 18. 8. 1791 Ludwigsburg – 7. 2. 1878 Karlsruhe. 1853, Nr. 362.
- KAFKA (KAWKA) Wenzel, 7. 8. 1850 Smidary – 14. 6. 1889 Habsala (Russland). 1873, Nr. 311.
- KAWKA: KAFKA
- KIETZ D. G.: KIETZ Gustav Adolph
- KIETZ Gustav Adolph, 26. 3. 1824 Leipzig – 24. 6. 1908 Laubegast bei Dresden. 1860, 201.
- KIRCHHOFF Theodor Johann Friedrich, 8. 3. 1837 Moskau – Sterbedatum und -ort unbekannt. 1866, Nr. 206.
- KLEINHANNS Joseph Bartolomäus, 22. 8. 1774 Nauders (Tirol) – 2. 7. 1853 Nauders. 1824, Nr. 83(N).
- KLEMENS Josef Božetěch, 8. 3. 1817 Liptovský (Svätý) Mikuláš – 17. 1. 1883 Wien. 1856, Nr. 417.
- KLEMT Agathon, 1830 Prag – 5. 7. 1889 Prag. 1857, Nr. 493.
- KOPP Carl 24. 10. 1825 Wasseraufingen (Württemberg) – 1. 3. 1897 Stuttgart. 1859, Nr. 398, 399.
- KRAUS Joh., Lebensdaten nicht festgestellt. 1865, Nr. 353.
- KRISCH Friedrich, Lebensdaten nicht festgestellt. 1864, Nr. 332.
- LAHNER Karl, 16. 10. 1842 Wien – Sterbedatum und -ort nicht festgestellt 1865, Nr. 236.
- LEVÝ (LEWY, LEWÝ, LEWEY) Wenzel, 14. 9. 1820 Nebřežiny – 30. 4. 1870 Prag. 1843, Nr. 181; 1849, Nr. 184–186; 1856, Nr. 307; 1859, Nr. 320, 391, 392; 1866, Nr. 253–256; 1870, Nr. 271–273.
- LIEBER Wenzel, Lebensdaten nicht festgestellt. 1862, Nr. 192.
- LINHARD, Lebensdaten nicht festgestellt. 1854, Nr. 419.
- LINN Franz Xaver Joseph d. J., 24. 11. 1802 Prag – 7. 11. 1848 Prag. 1831, Nr. 111, 112; 1833, Nr. 234; 1839, Nr. 123; 1841, Nr. 291.
- MARSCHALKO János, 1819 Levoča – 1877 Budapest. 1847, Nr. 294.
- MAUDER Josef, 1. 12. 1854 Prag – 15. 11. 1920 Prag. 1875, Nr. 544.
- MAX Emanuel Ritter von Wachsteinu, 19. 10. 1810 Janov u Sloupu v Čechách – 21. 2. 1901 Prag. 1828, Nr. 102; 1833, Nr. 103–105; 1839, Nr. 109a (1), 109a (2), 110a, 117, 125, 127–129; 1841, Nr. 1; 1845, Nr. 170; 1847, Nr. 219; 1850, Nr. 197, 198; 1851, Nr. 282; 1856, Nr. 416; 1857,



- Nr. 370, 371; 1860, Nr. 296–298; 1870, Nr. 197–198; 1873, Nr. 358.
- MAX Joseph Calasanza, 16. 1. 1804 Janov u Sloupu v Čechách – 18. 6. 1855 Prag. 1826, Nr. 101; 1827, Nr. 99; 1828, Nr. 99–101; 1829, Nr. 117a (N)–117c (N); 1833, Nr. 106–108; 233; 1839, Nr. 111, 118–122, 134–136; 1840, Nr. 225, 226; 1841, Nr. 8, 10; 1842, Nr. 280, 306; 1843, Nr. 238; 1850, Nr. 224, 257–259; 1855, Nr. 350; 1856, Nr. 334–336; 1857, Nr. 443–447.
- MAY Karl Benjamin, 1791 Sandersdorf (Oberlausitz) – 7. 3. 1837 Prag. 1835, Nr. 123.
- MEIXNER Johann, 3. 1. 1819 Červený Potok (u Králík) – 23. 8. 1872 Gleichenberg (Steiermark). 1849, Nr. 216
- MELNICKÝ (MELNITZKY) František, 13. 11. 1822 Vamberk – 1876 Wien. 1852, Nr. 280.
- MELZER F., Lebensdaten nicht festgestellt. 1844, Nr. 133.
- MELZER Julius, 21. 2. 1823 Sloup v Čechách – 8. 11. 1853 Rom. 1853, Nr. 263; 1854, Nr. 310.
- MĚŘINSKY Anton, Lebensdaten nicht festgestellt. 1869, Nr. 267.
- MILLER Ferdinand d. J. 8. 6. 1842 München – 18. 12. 1929 München. 1868, Nr. 189; 1875, Nr. 483.
- MILLER Ferdinand von, d. Ä., 18. 10. 1813 Fürstenfeldbruck – 11. 2. 1887 München. 1865, Nr. 332.
- MYSLBEK (MISSLBECK, MIŠLBECK, MYSLBECK) Josef Václav, 20. 6. 1848 Prag – 2. 6. 1922 Prag. 1869, Nr. 198, 253, 268; 1870, Nr. 299; 1871, Nr. 287; 1872, Nr. 335.
- NEDOMA Wenzel, 18. 9. 1778 Kosmonosy – 18. 8. 1833 Prag. 1833, Nr. 235, 236.
- PARIS (PÁRIS) Joseph, 1825 – 2. 6. 1849 Prag, 1847, Nr. 273; 1848, Nr. 238–241.
- PISCHELT Ferdinand, 17. 1. 1811 Grabštejn – 24. 2. 1852 Prag. 1835, Nr. 125; 1839, Nr. 124.
- PLATZER Ignatz III., 28. 7. 1799 Prag – 11. 6. 1853 Prag. 1826, Nr. 103.
- POPP Ernst Bruno Johann, 8. 3. 1819 Koburg – 14. 9. 1883 Prag. 1846, Nr. 197; 1849, Nr. 183; 1863, Nr. 360.
- PRACHNER Wenzel, getauft 19. 9. 1784 Prag – 3. 4. 1832 Prag. 1828, Nr. 98a (N), 98b (N), 101a (N); 1829, Nr. 116, 117.
- PRECKLE Ferdinand, 1823 Mindelheim – 13. 3. 1863 München. 1854, Nr. 379, 380.
- PROBST, mutmaßlich PROBST Josef, 18. 1. 1808 Sterzing – 1877 Wien. 1840, Nr. 227.
- PRUŠKA (PRUSCHKA) Anton, 1. 6. 1846 Balda u Litomyšle – 24. 7. 1930 München. 1867, Nr. 222.
- RECKE – VOLMERSTEIN Ariel, tätig in den 50. u. 60. Jahren des 19. Jahrhunderts in Berlin. 1864, Nr. 276.
- RINT (RIND) Johann, 1815 Kuks – 10. 2. 1876 Linz. 1857, Nr. 461; 1858, Nr. 271; 1865, Nr. 330, 331; 1874, Nr. 368.
- ROSE Alfred, Lebensdaten nicht festgestellt. 1862, Nr. 190.
- SAIDAN: SEIDAN
- SEELING Bernhard Otto, 12. 3. 1850 Prag – 20. 4. 1895 Prag. 1874, Nr. 383; 1875, Nr. 446.
- SEIDAN Thomas, 5. 9. 1830 Prag – 2. 12. 1890 Prag. 1848, Nr. 272; 1850, Nr. 201; 1860, Nr. 197, 198, 203, 300; 1861, 207, 208; 1862, Nr. 254, 255, 276; 1863, Nr. 272; 1864, Nr. 312; 1868, Nr. 190, 191, 193, 194; 1872, Nr. 222–224; 1873, Nr. 359.
- SEIDAN (SAIDAN) Wenzel Johann, 14. 5. 1817 Prag – 29. 3. 1870 Wien. 1835, Nr. 121, 124/1–124/5; 1839, Nr. 126; 1849, Nr. 158.
- SCHIMEK: ŠIMEK
- SCHNIRCH Bohuslav, 10. 8. 1845 Prag – 30. 9. 1901 Prag. 1868, Nr. 192; 1875, Nr. 435–438.
- SCHÜTZINGER Waldemar, Lebensdaten nicht festgestellt. 1861, Nr. 157; 1875, Nr. 439–442.
- SCHWABE Heinrich, 30. 10. 1847 Wiesbaden – Sterbedatum und -ort nicht festgestellt. 1871, Nr. 199; 1872, Nr. 226–228; 1873, Nr. 222–227.
- SCHWANTHALER Ludwig von, 26. 8. 1802 München – 14. 11. 1848 München. 1841, Nr. 11–22; 1851, Nr. 279.
- SCHWENK Wilhelm, 31. 1. Dresden – 24. 2. 1871 Dresden. 1856, Nr. 292; 1859, Nr. 321, 322; 1862, Nr. 189; 1866, Nr. 205; 1867, Nr. 241; 1868, Nr. 195.
- ŠIMEK (SCHIMEK) Ludwig, 19. 1. 1837 Prag – 25. 1. 1886 Prag. 1860, Nr. 301; 1861, Nr. 159; 1862, Nr. 191, 253; 1863, Nr. 212; 1864, Nr. 277.
- SITZBERGER, Lebensdaten nicht festgestellt. 1847, Nr. 274.
- STRACHOVSKÝ Josef, 19. 9. 1850 Kuttenberg – 9. 7. 1913 Prag. 1875, Nr. 545.
- SUCHARDA J. – mutmaßlich SUCHARDA Antonín, 23. 5. 1843 Nová Paka – September 1911 Nová Paka. 1846, Nr. 196.
- SWOBODA, Vorname und Lebensdaten nicht festgestellt. 1847, Nr. 287–289.
- TEINECZKY (TEYNETZKY) Franz, Lebensdaten nicht festgestellt. 1827, Nr. 101; 1835, Nr. 122.
- UNGERER Jakob, 13. 6. 1840 München – 27. 4. 1920 München. 1874, Nr. 277.
- VESELÝ (WESSELY) Eduard, 2. 2. 1817 Sloup v Čechách – 24. 10. 1892 Prag. 1842, Nr. 334; 1862, Nr. 275; 1863, Nr. 373; 1867, Nr. 242.
- WAGNER Anton Paul, 3. 7. 1834 Dvůr Králové nad Labem – 27. 1. 1895 Wien. 1857, Nr. 376, 377; 1865, Nr. 234.
- WEDRICH (WEDRYCH) Franz, geb. 1849 Prag. 1872, Nr. 225, 374.
- WEIß Josef, Lebensdaten nicht festgestellt, tätig in Vrchlábí. 1866, Nr. 204.
- WESSELY: VESELÝ
- WESTERMAYER Franz, gest. 31. 3. 1895 München, stellte ab 1859 in München aus. 1861, Nr. 158.
- WETRÄNZL H., Vorname und Lebensdaten nicht festgestellt. 1874, Nr. 367.
- WILDT (WILD) Anton, 11. 6. 1830 Prag – 13. 4. 1883 Prag. 1856, Nr. 338; 1857, Nr. 492.
- WINTHER Gütthelin, mutmaßlich WINTHER Günther Seidelin, 16. 9. 1810 Hundslund (Jütland) – 11. 5. 1847 Rom. 1843, Nr. 222.
- WÖRMANN Heinrich Joseph, 16. 7. 1828 Amelsbüren (Westfalen) – Sterbedatum und -ort nicht festgestellt. 1866, Nr. 203.
- ZAFOUK (ZAFUK) Rudolf Dominik, 10. 12. 1830 Komárov – Wien, Sterbedatum nicht festgestellt. 1855, Nr. 234; 1856, Nr. 288, 289; 1860, Nr. 200, 202; 1869, Nr. 195–197.
- ZIMMER Leopold, Lebensdaten nicht festgestellt, tätig in Krásná Lípa. 1843, Nr. 221; 1847, Nr. 222; 1874, Nr. 366.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

# *Assumpta from the White Mountain,* Gothic painting on canvas

MILENA BARTLOVÁ

Milena Bartlová lectures the Medieval Art History at the Faculty of Arts of the Masaryk University in Brno. She focuses on Central European painting and sculpture of the 1st half of the 15th century and Methodology of Art History.

Fig. 1  
*Assumpta from the*  
*White Mountain.*  
National Gallery  
in Prague.



The large-dimensional painting executed on canvas, the *Assumpta from the White Mountain* (Fig. 1),<sup>1</sup> was acquired by Vincenc Kramář for the collections of what is now the National Gallery in Prague in 1921. Kramář stated that it is “a late Renaissance copy of an unknown Bohemian Madonna from the first half of the 15th century, [...] and therefore an important art historical document”.<sup>2</sup> Several years later, Josef Cibulka added the information that “according to verbal sources”, this painting originally comes from the White Mountain, as is also mentioned in the authoritative “Corpus” handbook.<sup>3</sup> The source of the information concerning the provenance remained unknown – it cannot be found anywhere in the correspondence of Vincenc Kramář with the seller. Our uncertainty is even stronger due to the fact that it is unclear where exactly on the White Mountain – which, in the early 1920s, was a suburban place of pilgrimage with a roadside inn and a line of modest houses alongside the Karlovy Vary road – the painting may originate from. The history of the local sacral architecture provides no space to situate a work of this type.<sup>4</sup> With regard to the fact that the painting was not removed from the blind frame on which the canvas is stretched, and was thus always relatively large-dimensional, the most that can be said is that Prague may not only be the place where the work survived but also for which it was intended.

The opinion of Vincenc Kramář that the painting on canvas is a Renaissance or, more exactly, Mannerist copy of a painting from the 15th century, was shared by scholars who examined the work in the second half of the 20th century.<sup>5</sup> Their standpoint was supported by the results of the restoration research carried out by Věra Frömlová in the Prague National Gallery in 1958; the same author then restored the painting in 1964 during the preparatory works on the permanent exhibition of the late Gothic art at the Kost castle (Fig. 2).<sup>6</sup> For Frömlová, the decisive finding that confirmed her dating of the work into beginning of the 17th century was the presence of a very thin grey-brown ground layer under the paint. The more general opinion, which prompted all the professionals to agree with the hypothesis about the late copy, was the conviction that the use of the technique of oil painting on canvas implies that a medieval origin of the work is impossible. Despite this, both of our most prominent experts in



Fig. 2  
*Assumpta from the White Mountain*, detail of heads of the Virgin Mary and the Infant Jesus during the restoration before the retouching. National Gallery in Prague.

the field of early modern devotional arts, and Baroque copies of medieval paintings in particular, Ivo Kořán and Jan Royt, expressed the conviction in the 1990s that the *Assumpta from the White Mountain* is more likely to be a Gothic original.<sup>7</sup> Thus, they concurred with the observation of Pavel Kropáček, which was also included in the aforementioned “Corpus”.<sup>8</sup> The more detailed examination of the work under intensive lighting supports their standpoint, and yet another confirmation arrives if we compare the work with the panel painting *Assumpta from St Vitus*. Although the iconographic type of the latter painting closely follows up with the works from the 15th century, its style beyond dispute testifies to its origination in the second half of the 16th or the early 17th centuries. This classification is supported also by the results of the technological research.<sup>9</sup>

But how to reconcile the findings of the restorer with the fact that what we have in front of us is a precious example of late Gothic painting on canvas? If we carefully study the research and restoration report of the *Assumpta from the White Mountain*, we can see that equally cogent to the arguments supporting a later dating are contrary proofs, especially the characteristic way the foliage of the trees in the background were painted and the high quality of the canvas (which led the researcher to date the work's origin to before the Thirty Year's War). Věra Frömlová based her final decision, on the one hand, on the aforementioned grey-brown support with the oil binding

medium, which also characterizes the painting itself, and on the other, on the painting technology of the incarnates, executed with mixed paint in two layers with glazes. To use this type of support as well as to paint with mixed paint with an oil binding medium are indeed characteristic aspects of painting on canvas – but that does not necessarily constitute an indisputable proof that the painting was created in the early modern ages. If paintings on canvas existed earlier, it would be logical that these technological signs would also be typical for them – signs which depart from the dominant tradition of panel painting and comply with the specifics of the technique of painting on canvas, due mostly to the different physical qualities of the support.

Robert Suckale emphasized the existence of the 15th-century Central European painting on canvas when he newly evaluated *The Martyrdom of the Ten Thousand Knights* from the Šariš Museum in Bardejov (Slovakia).<sup>10</sup> In this respect, he could have made use of the new findings on the 15th-century painting technology, which have progressed considerably in recent decades. The use of a pigment oil binding medium is associated with painting from as early as the mid-14th century.<sup>11</sup> However surprising it may seem, it is similarly valid for using the canvas as the painting support: a report from 1355 informs us that paintings “ad modum Theutonicum in panno”<sup>12</sup> can be found in Venice and Treviso. The oldest reports about painted fabrics come from as early as the end of the 12th century, and with regard to the information handed to us by Theophilus, it is supposed that this traditional technology is of Byzantine origin. Even Cennino Cennini gives instructions on how to correctly stretch the canvas and treat it with glue. Although it seems that the main reason to paint on canvas was to substitute the laborious and expensive embroideries with cheaper material, there are also opinions which duly appreciate the distinctive value of such paintings.<sup>13</sup> As to the function, there are two main types of painted canvases: paintings which were exposed and hung during specific liturgical feasts in the connection with the altarpiece (not only feast-time canvases, which are the ones that have most often survived, but also paintings of the banner type, presented from both sides), and large-dimensional murals on canvas fixed on a wall, originating from the 15th

century. And finally, there is a third and at the same time least numerous group: paintings on canvas used as the closing wings of an altarpiece retable (*Altarpiece of St Clare in the Cologne cathedral* from the mid-14th century) or an organ case (*Annunciation in the Church of St Valeria in Sitten*, Switzerland, from 1435).<sup>14</sup> The first group appears to be the most numerous; it includes the so-called *Tüchleinmalerei* from the 15th century, i. e. works painted “usually on a very fine linen canvas without support, executed with thin, water-soluble paint which works as gouache if applied on canvas as a covering. Also, however, they can be so heavily diluted that they dye the fabric through and through, and thus the painting is sometimes visible even on the reverse. [...] The lights are often left out, but can be also added on surface”.<sup>15</sup> This delicate technique was used by Dirck Bouts after the mid-15th century, when he painted probably the largest surviving work of this type, *The Calvary* (Brussels, Musées Royaux des Beaux Arts).

Pigment oil binding mediums entered the technique of painting on canvas with a ground layer in the late 16th century, and especially in the 16th century in Italy. It is rather obvious that the *Assumpta from the White Mountain* – in the same way as *The Ten Thousand Martyrs* from Bardejov – belongs to the initial phase of the development of this type: both paintings are executed in the combined technique featuring the prevalence of an oil binding medium on canvas, covered with a very thin ground layer. There are several paintings of this type surviving from the 15th century, both in Italy and Western Europe: the Netherlandish *Madonna with Angels* from the first quarter of the 15th century (Berlin, Gemäldegalerie); the three Cologne paintings from the second half of the 15th century (Wallraf-Richartz Museum); the cycle of *Triumphs* by Andrea Mantegna (Hampton Court), and, originating from the end of the century, the Cologne cycle *The Life of St Ursula*.<sup>16</sup> The ground layer of the *Assumpta from the White Mountain* is grey – a technique which has been only rarely documented but was used e.g. by Paolo Ucello sometime around the mid-15th century in his *St George and the Dragon* (London, National Gallery). Unlike Ucello, however, the painter of the Prague canvas was incapable of using a dark shade for the painting’s overall color conception, and thus what remains the most visible are its

failures – i.e. the absence of the white layer under the painting, which should reflect the light and allow for the optical effect of the applied pigments (the dark coloration suggests a similar technological solution in the Bardejov painting, which has not been technologically examined yet). The coloring of both these Central European paintings today has an rather darkened character and can be fully appreciated only under strong direct lighting which, however, may become dangerous if such a work is exposed to it on a regular basis. In this respect, it is no wonder that this technology did not become more widespread. The technological limitations certainly represented one of the substantial reasons why, in the Middle Ages, the technique of painting on canvas was used mainly for ephemeral purposes and only where it was necessary to express modesty and humility: first and foremost, it is impossible to realize the polished gilding on canvas, a technique which usually decorated the inner sides of the retables.

If we admit that, from the technological point of view, the *Assumpta from the White Mountain* could be a late medieval painting, we can again begin to evaluate both the iconography and the formal rendering of the painting, albeit the original function of the work still remains a mystery. It was only Pavel Kropáček who approached the *Assumpta from the White Mountain* as a late medieval work, dating it into the mid-15th century and recognizing in it a painting of the highest quality of this period.<sup>17</sup> In my comprehensive treatise on panel painting in Bohemia and Moravia from the early 15th century to 1460, I dealt with the painting only marginally because I mistakenly considered it a later copy.<sup>18</sup> Despite this, its important position in the evaluation of the surviving body of works was already clear. From the formal point of view, the work belongs to the group of three paintings, the first two of which originated in Český Krumlov: *The Visitation of the Virgin Mary*, *Madonna Regina* and *The Visitation with the Švamberk Donor*.<sup>19</sup> The convincing common denominator of the group are the physiognomies of the male figures, which depart from the older tradition of the Bohemian International Style and incline to the new, more realistic convention. The *Assumpta from the White Mountain*, however, clearly represents the oldest part of such a group, since both the depictions of the angels and the Evangelists are,



Fig. 3  
*Assumpta*, woodcut  
from the former  
Borovský Collection  
in Prague. Repr.

relatively, the closest to that older tradition. The arrangement of the gown of the main figure is also firmly embedded in the traditional concept, and therefore it indeed does not tell us much as to the dating of the work; in this respect, the most useful trail might be the well-preserved rendering of the gown of the angel kneeling on the left. The angel's gown is modelled in a way which is, from the formal point of view, closer to the methods of the so-called Master of the Vyšší Brod Altarpiece and especially to the frame of the *Madonna of Wrocław* (with this Madonna corresponds also the modelling of the inscription bands) – i.e. close to the artists around the workshop which was active in Prague and Český Krumlov around 1440 and in the following decade.<sup>20</sup> In my opinion, the 1440s and the Prague origin provide a suitable classification also in the case of the *Assumpta from the White Mountain*. That is indicated also by the character of the free brush underdrawing, visible on several places in the painting.

The *Assumpta from the White Mountain* thus represents the oldest surviving iconographic type of iconography that links the crowned Madonna as apocalyptic woman not only with the allegorical image of the unburnt bush in the background but also with the anti-plague antiphone “Regina coeli laetare”, the text of which we can read on the vertical inscription bands carried by angels.<sup>21</sup> (Its only competition for temporal primacy is the mural in the today's sacristy of the Týn Church. It is,

however, so heavily damaged that it cannot be dated on a formal basis and probably also belongs as late as to the 1450s.<sup>22</sup>) An interesting detail is that here, the closing words of the antiphone, “resurrexit sicut dixit”, were replaced by the statement “beatam te fecit”. That is connected with the distinct ecclesiological connotations of the iconography of the Assumpta type; such a painting therefore expressed not only its own theological content but also certain meanings on the level of church politics.<sup>23</sup> This is because the additional note “and Thou he blessed” turns the meaning of the inscription band not only towards the pious Marian reverence, but, on the public level, also towards celebrating the institution of the Church. What is celebrated here is the heavenly form of the terrestrial Church, and thus its ideal legitimization. That is why the figure of Assumpta from the White Mountain is surrounded by four Evangelists with inscription bands referring to the evangelical grounds of the identity of the Church. The whole then represents a visual type which was at that time widespread throughout Europe, as is proved by many surviving single-leaf woodcuts from the 1420s to 1470s (Fig. 3).<sup>24</sup> The allegory of the unburnt bush, besides its Marian meaning, shows not only the ritual purity but also the indestructibility of the Church – the iconographic meaning of the whole thus touches upon substantial issues of the religious and social life in the Central Europe after the Hussite wars and during the reign of the two religious beliefs in the Czech Lands. No matter how much it seemed that the Imperial Crown of the so-called *Bügelkrone* type made present the “Catholic” or more precisely, Roman orientation of the image, now it shows that the case was different – for example, both the Staré and Nové Město pražské (the Old and New Prague Towns) received this Crown from the Emperor to include it into their coats-of-arms in 1475 and 1477, which definitely did not mean that they professed the Roman side.<sup>25</sup>

The new evaluation of the *Assumpta from the White Mountain* must lead us to re-evaluate the more famous painting of the same iconographic type, the *Assumpta from Deštná*, and will also bear consequences for the more precise characterization of a group of panels which have accumulated around it.<sup>26</sup> First of all, what becomes clear is the formal aloofness of both paintings, which must represent more than a few years’-span, as would follow from the

established dating of the *Assumpta from Deštná* in the beginning of the 1450s. If the *Assumpta from the White Mountain* is part of the Prague painting of the 1440s, we have to postpone the *Assumpta from Deštná* at least into the years around 1460. This is because the relation between the paintings is rather obvious; both the formal rendering and the painting technique of the work from Jindřichův Hradec are clearly of somewhat later period, as can be seen if we compare the faces, the arrangement of motion and the modeling of the angels’ draperies. From the group of derived panels of probable south Bohemian provenance, *Lanna’s Assumpta* in particular is strikingly close to the *Assumpta from the White Mountain*.<sup>27</sup> We can even consider it a direct replica of the Prague canvas, with which it shares not only the figural type and iconographic details but also the remarkable en face of the Virgin’s head. This en face is quite rare for the period. It imbues the painting with an extraordinary impressive cogency, meant most probably as the reflection of sacred character. Although its relation to the *Assumpta from Deštná* is not as close, its painter must have been familiar with the Prague canvas, as can be observed in the dynamic twist of the figure of the Child holding the apple. We can only speculate about the origins of the composite Marian type, represented by the *Assumpta from the White Mountain* – the facts that the Virgin does not wear the veil and the Child is all naked may indicate that several components of the type may have their roots in the art of the International Style. The figure of the standing Madonna, conceived frontally and composed flatly along the painting surface, as well as the aforementioned en face, warn us against the conclusion that what we see is a real replica of a lost painting (in the sense of how the half-length figures of Beata and Regina were copied). In the numerous body of single-leaf woodcuts of the Assumpta type, no similar solution can be found. This further supports the opinion that it is a local, Bohemian edition of Assumpta, created as early as in the 1440s.<sup>28</sup>

These conclusions do not necessarily contradict the idea that the iconographic type of Assumpta standing in the burning bush, accompanied by the text of the antiphone inscribed on the inscription bands, stems from the adapted composition of the *Queen of Seraphines* from the so-called great *Albrecht’s (Klosteneuburg) Altarpiece*.<sup>29</sup> For even in the rendering of

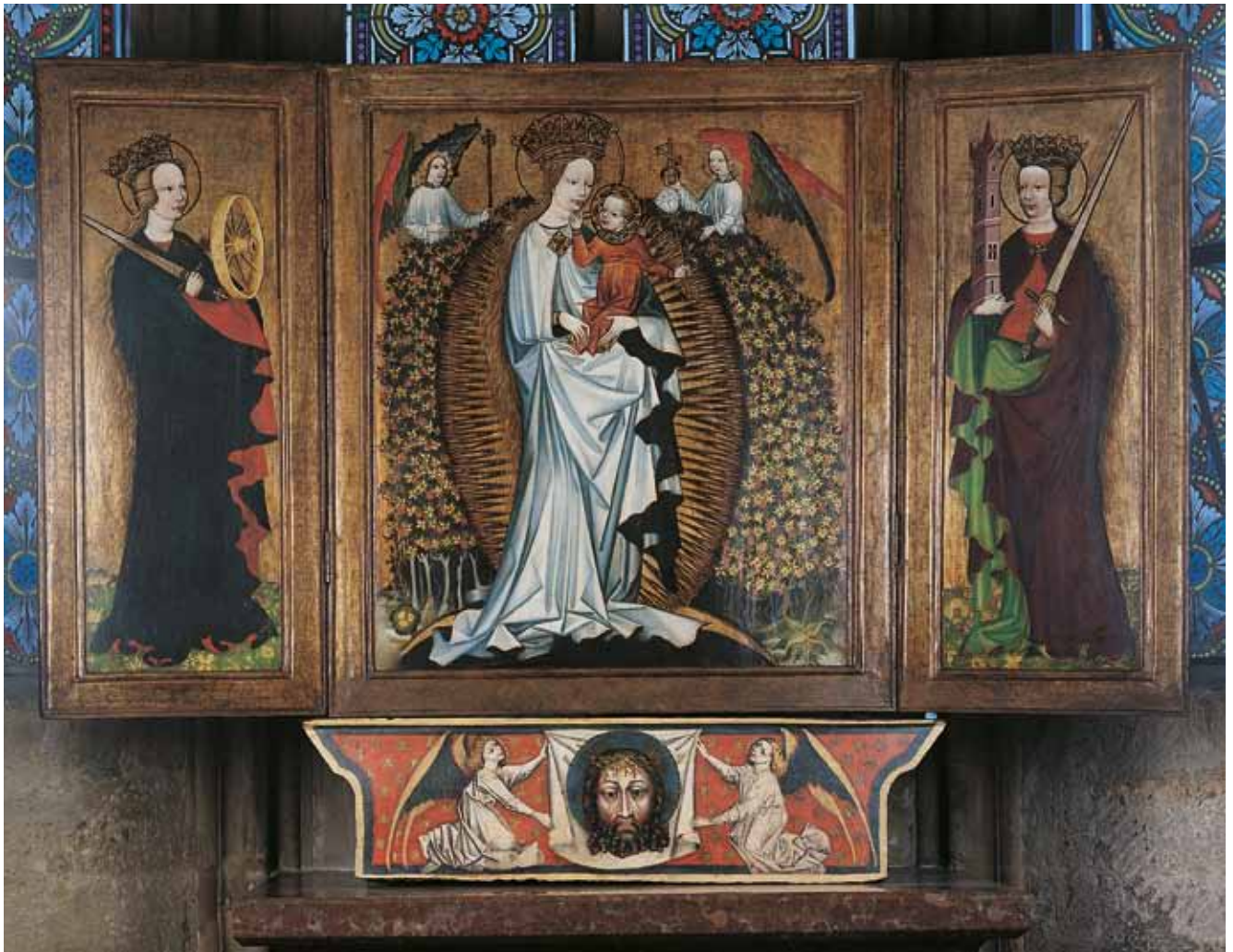


Fig. 4 *Triptych from Dubany*, open. National Gallery in Prague.

the *Assumpta from the White Mountain*, we can find the relation to this key work of Viennese art from around 1440 – the white gown worn by the Virgin is decorated with a grey “pomegranate” pattern, painstakingly depicted as trimmed velvet. The gown of the kneeling emperor on the central panel of the aforementioned Viennese altarpiece is painted in a similar manner. The Bohemian painting nevertheless provides for more luxurious decoration – the gold rosettes on the Virgin’s gown. It might sound sensible in this connection that Robert Suckale convincingly derived the style of the Bardejov painting *The Ten Thousand Knights* from the Viennese art of the period of the 1420s to 1440s, from the circle of the Master of the Votive panel of St Lambrecht.<sup>30</sup> Do the trails of the two oldest known Central European paintings on canvas really lead to Vienna?

Further research is required not only by questions after the origin of the new inventions of the author of the *Assumpta from the White Mountain*, which he successfully linked with the older Prague

painting tradition, but possibly even more by questions which the new classification of the painting opens for the research of painting of the third quarter of the 15th century – and these questions also lead us outside the Czech Lands. For the monumental figure of Madonna as Assumpta, dressed in a painstakingly painted gown of trimmed velvet, became the central motif of many panel paintings created in the period from the 1450s to the 1470s in Cracow and modern Slovakia (historically, the Upper Hungarian Lands). The painting technology had already been perfected to such an extent that the tactile qualities of the trimmed velvet fabric are rendered with ultimate suggestive authenticity. The central work of the Cracow group is the *Triptych from Przydonica*, which can be dated approximately to the 1450s; the background here is filled with several trees.<sup>31</sup> The Slovak paintings were created by painters schooled in Cracow one or two decades later – these include the *Triptych from Strážky* and the *Triptych from Liptovská*

*Mara*, whose figural type of Assumpta is especially close to the *Assumpta from the White Mountain*.<sup>32</sup> This suggests the existence of a yet-unclear relationship between painting in Cracow and in Prague around the mid-15th century. This idea is completely new in this area of research because it is not regarding only one element. On the contrary, more relations appear between the two painting groups in the second third of the 15th century.

Ivo Kořán has already pointed out the iconographic relations of the *Madonna from Doudleby* to Polish painting of this period, which is accompanied by a certain formal affinity as well.<sup>33</sup> In the rendering of the later replica of the Doudleby Madonna – the *Madonna from Kamenný Újezd* – we can observe a formal relation to the painting of the central panel of the *Triptych from Dubany* (Fig. 4), which again represents the standing Madonna as Assumpta in the unburnt bush.<sup>34</sup> The work, which remains insufficiently researched, contains several painting elements which distinctly rank it into the Prague painting tradition of the third quarter of the 15th century while the relatively sharply broken, linear modelation of the folds of drapery speaks for the 1460s.<sup>35</sup> From our point of view, the most interesting are its relations to Cracow art, manifested in the type of the female figures and their faces, in the conception of the Infant Jesus as well as in the iconographic detail of the white rose which he holds in his hand. The rose is utterly unknown in our environment while in the Polish milieu it belongs to the iconography of St Sophia and her daughters as the symbol of caritas.<sup>36</sup> Whereas all the previously mentioned points in common suggest the primacy of Bohemia over Poland in the development of this art form, the latter points in the contrary direction. The plastically rendered small discs, an element which decorates several Bohemian paintings from this period – namely the *Švamberk Visitation*, the *Zátoň Altarpiece* and the *Visitation from Český Krumlov* –, had been recently derived from Italian Renaissance painting, with which Cracow had demonstrably more direct contacts than Prague or South Bohemia respectively.<sup>37</sup>

To comprise these contacts between Bohemia and Poland (or rather between Bohemia, Poland and Hungary) and to understand them in full will probably require further comprehensive study of not only artistic but, more generally, cultural and historical relations. It can already be

said, however, that the new classification of the *Assumpta from the White Mountain* has enriched our knowledge of the cultural situation in Bohemia in a period the evaluation of which has usually been rather distraught – during the interregnum, the reign of Ladislaus Posthumous and the regency of Jiří of Poděbrady. It has become clear that this period was not only artistically fertile, but mainly, that Bohemian culture was then undoubtedly part of a tight network of Central European relations.

## Notes

**1** Inv. No. O 1269; oil on canvas, 138,5 × 103 cm.

**2** Correspondence of V. Kramář with the Ministry of Education and National Culture which provided the financial support: ANG, sign. AA 1999/217. I thank Tomáš Sekyrka for the research.

**3** Josef Cibulka, “Korunovaná Assumpta na půlměsíci”, in *Sborník k 70. narozeninám K. B. Mádlu*, Praha 1929, pp. 80–127, on p. 116; the so-called “Corpus” handbook = Antonín Matějček (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950, pp. 184–185, Cat. No. 273.

**4** Cf. Jan Royt, *Poutní místo Panny Marie vítězné na Bílé Hoře*. Praha 1996; *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997, pp. 604–605.

**5** Jaroslav Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance 1450–1550*, Praha 1950, pp. 19 and 101; idem, “Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance”, *Umění*, XV, 1967, p. 220 and note 14 on p. 223; Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, pp. 285 and 371–372.

**6** Both reports are deposited in the archive of the restoration dpt. of the National Gallery in Prague (without sign.); substantial excerpts of them were published in the catalogue *Věra Frömlová – restaurátorské dílo*, exhibition cat., Praha 1978, Cat. No. 10 (not paginated). The painting was damaged by the newer extension both on the upper and lower sides, due to which it was inconsiderately disengaged from the original blind frame, and also by the dotwise loss of the paint surface, which only on the Madonna’s neck and on the upper part of the figure of Infant Jesus fused into more coherent damaged surfaces. The old overpaintings were not too extensive.

**7** Verbal notification of Ivo Kořán was reproduced by Martin Pavlíček, “Assumpta v hořícím keři”, *Umění*, XLVI, 1998, pp. 444–452, on p. 444; Jan Royt expressed his opinion to me as part of his criticism of my book *Poctivé obrazy* and mentioned them



sub Cat. No. 5 in the manuscript Štěpánka Chlumská – Jan Royt, *Pozdně gotická malba v Praze a středních Čechách. Soupis děl*. The attachment to the closing report of the grant project of the Grant Agency of the Czech Republic, research project No. 408/00/1247, available in the library of the National Gallery in Prague.

**8** Matějček (quoted in note 3). Jiří Fajt used a painting dated into the mid-15th century for comparison. „Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526)“, *Průzkumy památek* 1995 – Příloha 1, s. 31.

**9** Pavlíček (quoted in note 7) writes about the panel from the Chapel of St Anne (Nostitz) with dimensions 161 × 100 cm on p. 446 and in note 21 on p. 451; he is, however, mistaken in his statement that the work is painted on canvas and deposited in an unknown place. I thank Martin Herda from the Prague Castle Administration for the information; the research was executed by Věra Frömlová in 1965. The information about the dating and the state of the painting were taken over by Pavlíček from Antonín Podlaha, *Soupis památek uměleckých a historických. Katedrála sv. Víta*, Praha 1906, p. 242, illustration see *ibid.*, p. 243, plate 335.

**10** Robert Suckale, “Ein Tüchleinbild der Achatiusmarter aus der Nachfolge des Meisters von St. Lambrecht”, in *Galéria 2001. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, pp. 77–84. In the professional literature, the painting was listed as a Baroque copy of a painting from the circle of Master of the Matejov Altarpiece, originally from Rokytov.

**11** Cf. Mojmír Hamsík, “Mistr Theodorik – technologie malby a její historické souvislosti”, *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.*, exhibition cat., ed. Jiří Fajt, Praha 1997, pp. 578–580.

**12** Rolf E. Straub, “Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters. Der ‘Bildträger’”, in *Reclams Handbuch Künstlerischen Techniken I.*, Stuttgart 1988, pp. 133–154; from this source, I also draw information for the following survey.

**13** Emil D. Bosshard, “Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, ILV, 1982, pp. 31–42; Dušan Buran, “Arma Christi v kostole sv. Jakuba v Levoči”, *Ars* 1–3, 1996, pp. 57–71, note 17 on p. 69: “Last but not least, the illusionism of the Levoča painting also proves that the technique of painting on canvas was as valued as panel painting and murals by the beginning of the 15th century.”

**14** Bosshard (quoted in note 13), pp. 36 and 41.

**15** Straub (quoted in note 12), p. 152.

**16** Bosshard (quoted in note 13), p. 41.

**17** Matějček (quoted in note 3), pp. 184–185, Cat. No. 273. Very briefly also Ivo Kořán and Martin Pavlíček; their dating of the work into

the beginning of the 1430s, however, is not substantiated by either argument or consistent research of the chronology of painting of this period – see Pavlíček (quoted in note 7), p. 444.

**18** Bartlová (quoted in note 5), pp. 285 and 371–372.

**19** All of them are today in the National Gallery in Prague: *The Visitation from Krumlov*, O 8698; *Madonna from Krumlov*, O 698, and *The Švamberk Visitation*, O 673. Comp. Bartlová (quoted in note 5), pp. 280–286.

**20** In more detail, see Bartlová (quoted in note 5), pp. 243–246 and 252–265.

**21** The following considerations and their results correct the opinion which I published in the book *Poctivé obrazy*, pp. 370–373.

**22** In more detail and including bibliography, see Milena Bartlová, “Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století”, in *Marginalia historica*, 4. *Sborník k padesátinám Petra Čorneje*, Praha – Litomyšl 2001, pp. 111–136; note 18 on p. 132.

**23** To the ecclesiological component of Assumpta’s meaning, comp. Milada Studničková, “Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu”, in *Pro Arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002, pp. 183–189, especially p. 186; in more detail, Milena Bartlová, “Obraz církve v pražském Slovanském klášteře ve 14. a 15. století” (speech given at the conference about the Emaus Cloister, which took place in April 2003; conference proceedings in print).

**24** Cf. *The Illustrated Bartsch* 164 (1992), pp. 123–128.

**25** I presumed the “Catholic” meaning of this crown in concordance with the older literature – see Bartlová (quoted in note 5), p. 285, comp. also p. 336; the correction see in the review by Milada Studničková in *Umění*, LI, 2003, p. 244. As to the crown in the coats-of-arms of both the Prague districts, see Karel Chytil, “Tabulové obrazy ve sbírkách Zemského musea”, *Památky archeologické*, 30, 1918, pp. 16–26, 93–101 and 182–190, quoted from p. 93. As to the historical contexts, cf. Václav Ledvinka – Jiří Pešek, *Praha*. Praha 2000, p. 258.

**26** As to the *Assumpta from Deštná* and her group, see Bartlová (quoted in note 5), pp. 370–388.

**27** NG Inv. No. O 495; comp. Bartlová (quoted in note 5), p. 385.

**28** As to the woodcuts, see note 24, the whole group of Assumptas here takes up more than 30. pages.

**29** As to the painting and the derivation of its relation to *Assumpta from Deštná*, see Bartlová (quoted in note 5), pp. 373–374.

**30** The derivation see Suckale (quoted in note 10). It will be possible to learn about the whole workshop circle, formerly called after Hans von Tübingen, only upon systematic research,

the technological one inclusive. Summaries see Gerhard Schmidt and Irma Trattner, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II. Gotik* (ed. Günter Brucher), München 2000, pp. 541–546, and other Schmidt's contributions about the book illumination and drawing in the same volume; Robert Suckale, "Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Oberösterreich", in *Gotik Schätze Oberösterreich*, exhibition cat., ed. Lothar Schultes, Linz 2002, pp. 122–131.

**31** Jerzy Gądomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1400–1460*, Kraków 1981, plate 56.

**32** *Triptych from Strážky* in the Slovak National Gallery, Inv. No. O 1590–1592; *Triptych from Liptovská Mara (Liptószentmaria)* in the Magyar népművészeti galéria, Budapest, Inv. No. 55889.1–3. As to both works including bibliography, see Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia II. Gotika*, Bratislava 2003, in. print.

**33** Ivo Kořán, "K českému vývoji typu Madony doulebské", *Umění*, XXVII, 1979, pp. 119–131. As to my suggestion to date *Madonna from Doudleby* to the 1430, see Bartlová (quoted in note 5), pp. 191–195.

**34** *Triptych from Dubany*, the National Gallery in Prague, Inv. Nos. O 8637–8640. Cf. Bartlová (quoted in note 5), pp. 395–396.

**35** The triptych and the predella belong together, as proved by the conforming execution of the sides of the predella and the frames of the outer sides of the triptych wings, as well as their background and the background of the predella's front side (my opinion published in the publication *Pocitivé obrazy*, p. 396, is thus proved mistaken). The creative use of a combination of the red and black line in both the drawing and the halos, again visible especially on the damaged paintings of the outer sides of the wings, can be found in many paintings from the 1440s and 1450s, such as the *Panel from Náměšť* and the *Reininghaus Altarpiece*, and also on the outer sides of the wings of the *Puchner's Altarpiece* from 1482.

**36** Helena Małkiewiczówna, "O późnośrednio-wiecznej ikonografii i kulcie św. Zofii z trzema córkami w Małopolsce", *Folia historiae artium*, 26, 1990, pp. 27–65, especially p. 41.

**37** Marek Walczak, "O pewnym motywie antycznym w małopolskim malarstwie XV wieku", in *Ars graeca – ars latina. Studia dedykowane Annie Rożyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, pp. 365–376.

Translated by Lucie Vidmarová

# The unknown *Ecce Homo* painted on stone in the National Gallery in Prague

OLGA PUJMANOVÁ

Olga Pujmanová is chairman of the Society of Friends of the National Gallery in Prague. Her main field of interest is the 14th–16th century Italian painting.



Fig. 1 Louis Morales – follower, *Ecce Homo*. National Gallery in Prague.

One of the unknown works held in the depository of the National Gallery in Prague is the painting *Ecce Homo* (Fig. 1). Christ, executed in half-length figure, wears the crown on thorns on his head while his arms rest along his body. The position of his hands, which are not part of the picture, suggests that they were crossed under his waist and probably tied with rope, as is customary for the iconographical type of *Ecce Homo*. The work is, unfortunately, in very poor shape. Its left side and the whole of the background are especially damaged. The paint is missing in several places. The only part of the work which has survived comparatively well is Christ's head.<sup>1</sup>

The painting would deserve a complete restoration, for its reliable provenance

and unusual technique if nothing else – it comes from the collection of Archduke Franz Ferdinand d'Este at the Konopiště castle and is painted on a stone support.<sup>2</sup> It is also significant for its dimensions (69 × 49,5 cm) since paintings on stone, like those executed on copper, are usually minute. For example, among the works displayed in the exhibition “Pittura su Pietra” – one of the first, if not the very first exhibitions focused on this discipline –, most of the exhibits do not exceed a format of 20 to 30 centimeters.<sup>3</sup> The only exceptionally large work included is the *Portrait of Baccio Valori* by Sebastian del Piombo, held in Florence (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. No. 409), to which we will return later.

The painting under discussion had hitherto been attributed to a German painter of the first half of the 16th century. Hana Seifertová pointed out its existence in Autumn 2001 when she was preparing the exhibition “Eternal Painting? Painting on Stone and Copper in the 17th and 18th Centuries”.<sup>4</sup> She was then considering changing the attribution of the work to ascribe it to an Italian artist, probably a follower of Marc Palmezzano (around 1460 Forlì–1539 Forlì), and asked me to write the entry of this painting for the show.<sup>5</sup>

Although the work does not give an impression of unambiguously Italian origin, there is no need to doubt its Italian source of inspiration. Rather than in Palmezzano's work, however, it is rooted in the work of Sebastiano del Piombo (around 1485 Venice–1547 Rome). Its hypothetical attribution to Palmezzano is absolutely understandable, but we nevertheless cannot agree with it for the following two reasons.

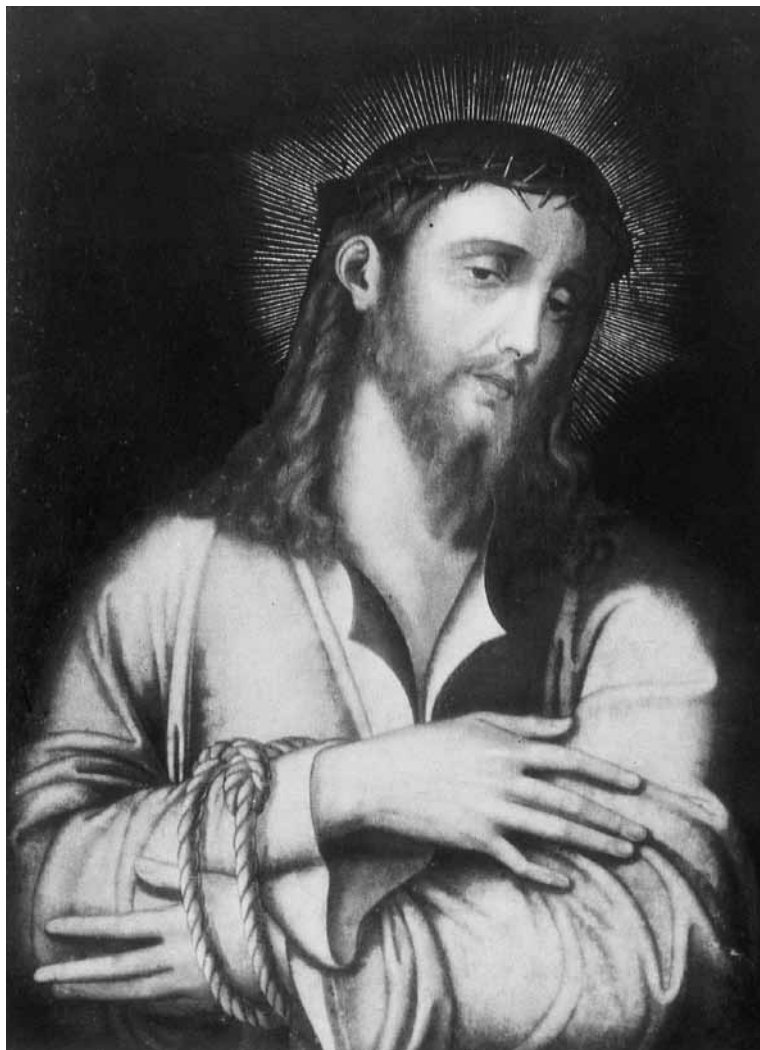


Fig. 2 Louis Morales – follower, *Ecce Homo*, originally in Venice, Dalisca Collection. Photo: Kunsthistorisches Institut, Florence.

First, Palmezzano (although he never avoided the more static position of the figure of the Man of Sorrows) often conceived the half-length figure of the Christ with the crown of thorns as bearing the Cross – see, for example, his *Cristo portacroce* in the National Gallery in Prague (Inv. No. O 815). Sebastiano's paintings with this subject are much closer to the work under discussion in their composition and painting technique, as well.

Second, Palmezzano's mature work does not include any paintings executed on stone, although it is known that Marco visited Rome, the cradle of Renaissance painting on stone support. But that was as early as the end of *quattrocento* when he accompanied his more famous fellow countryman and his teacher, Melozzo da Forlì (1438–1494), to Rome. Moreover, the first known Renaissance “*pietra dipinta*” (painted stone) was created as late as in 1530, thanks to the very Sebastiano mentioned previously.

Sebastiano del Piombo became excited by painting on stone, a technique which – unlike painting on wood or canvas – did not require lengthy and laborious preparation, and kept recommending it to his friends. He, for example, advised Michelangelo not to execute his *Last Judgement* in the Sistine Chapel in the fresco technique, but to cover the wall with a sheet of slate. Around 1530, he painted on a stone panel the previously mentioned *Portrait of Baccio Valori*, confidante of Pope Clement VII, for whom he worked as a court painter.<sup>6</sup> After that time, Sebastiano never ceased pursuing this technique. We run into it not only in his portraits but also in his religious paintings. Of especial excellence are the altarpiece painting with the Birth of the Virgin in the Chigi chapel in the church S. Maria del Popolo in Rome and the famous *Madonna del velo* (Madonna with Veil) in Naples (Gallerie Nazionali di Capodimonte); the replica of the latter is held in Olomouc (Olomouc Archbishopric, Inv. No. 1076).<sup>7</sup>

The central subject of Sebastiano's paintings from the late period is Christ bearing the Cross. The most impressive include two works executed on stone: *Cristo portacroce*, nowadays in Budapest (formerly in the collection of Count Julius Andrásy), and the painting which is today in Sankt Petersburg (Ermitage slate, 105 × 74,5 cm), created for Count Ferdinand Silva of Cifuentes. By 1537, this plenipotentiary of Charles V brought the painting to Spain, where it has been called “*Cifuentes*” after its former owner up to the current time. The Christ here is pictured on a dark background and the work lacks any single suggestion of a landscape.<sup>8</sup> Due to the black stone, the shining figure stands out sharply, dressed in a white gown in accordance with the statement in the Bible (Luke 23, 11).

Although our stone lacks both the monumental and the dramatic character of Sebastiano's paintings of Christ bearing the Cross, there is no doubt that it represents their loose reflection. This is suggested not only by the rendering of the drapery, defined by simple cogent folds, but also by Christ's physiognomy. Everything here, however, is much more minute, and thus draws our painting closer to the numerous Spanish copies of Sebastiano's works.<sup>9</sup>

Among these, we are interested mainly in the copy of Piombo's *Cifuentes*, nowadays held in Rome (Galleria Doria). It was created by the Spanish painter Luis de Morales, called El Divino (around 1509

Badajoz–1586 Badajoz), who received his training probably with Peter de Kempener and worked under the influence of the Netherlandish and German painting. The decisive influence on his development, however, was his study of the Italian masters – Michelangelo, Leonardo da Vinci and, of course, Sebastiano del Piombo.

The bulk of Morales' work consists of religious subjects. These were the most often the paintings of the Virgin Mary which referred to Parmigiani's Mannerism, and heads of Christ with the crown of thorns, inspired by Sebastiano del Piombo. Morales' copy of Piombo's *Cifuentes* is painted as the mirror reflection of the original; in this aspect, it is already reminiscent of our painting, which is also oriented to the right.<sup>10</sup> Although the discussed scene lacks the dynamic of the Morales' work in Galleria Doria which was formerly attributed to the school of Michelangelo, it is linked to it by seemingly minor details: similar decoration of the halo, which, on the work from the National Gallery in Prague, is probably painted over, and the neck-line of the Christ's shroud with folded lapels. For in the same way, Morales rendered the gown on his painting *Christ Bearing the Cross* in Barcelona (private collection) which is close to our painting also by the elongated Christ's face with deeply set eyes.

Morales' vision of the Man of Sorrows, known from Galleria Doria, then appears in several works where the artist depicted Christ wearing the crown of thorns, but without the Cross, with his hands tied by a rope. The place of honor among these scenes, moving the viewer to compassion and sympathy, belongs to the *Ecce homo* in Florence (Palazzo Pitti, Galleria Palatina), which was for a long time attributed to Sebastiano del Piombo. Its copy, ascribed to Morales' follower and originally held in Venice (Dalisca Collection), is very close to the work under discussion (Fig. 2). Today we know it only from the photograph deposited in the archives of the Florentian Kunsthistorisches Institut, where it is recorded as the work of "a Morales' follower" (Inv. No. 1981).<sup>11</sup> The lost painting is reminiscent of the Prague work in both the style of Christ's face, elongated and with a melancholy and languid expression, and the aforementioned unusual cut of the shroud. It can be assumed that the *Man of Sorrows* in the National Gallery in Prague is the work of one of the numerous followers or imitators of Luis Morales. It was probably painted

at the end of the 16th century and is an expression of Counter-Reformation devoutness in the spirit of which it subsumes the original Italian model, *Christ Bearing the Cross* by Sebastiano del Piombo, "whose figures of the suffering Savior became the insurmountable model for many future compositions".<sup>12</sup>

The *Ecce Homo* in the National Gallery in Prague is new proof of the well-known intensive contact between Italian and Spanish art in the 16th century. Moreover, it represents a valuable contribution to the study of the technique of painting on stone – a rather unknown discipline which, however, attracted the attention of professionals in recent years through several exhibitions.<sup>13</sup> It is only regrettable that the painting could not have been included either in the Liberec or the Litoměřice exhibitions (see note 4),<sup>14</sup> which might have been expected to include the displayed material and at the same time would make its much yearned-for study easier.

#### Notes

**1** Unfortunately, I was able to arrive at this conclusion only on the basis of a photograph since I have not seen the original yet. All the consequent observations must be therefore also taken with reservation.

**2** *Ecce Homo*, oil on stone, 69 × 49,5 cm, the National Gallery in Prague, Inv. No. O 11944 (DO 853).

**3** *Pittura su pietra*, exhibition cat., ed Marco Chiarini – Anna-Paula Martelli Pompaloni –, Anna-Maria Maetzke, Firenze 1970.

**4** Hana Seifertová, *Věčná malba? Obrazy na kameni a na mědi v 17. a 18. století. Eternal Painting? Painting on Stone and Copper in the 17th and 18th Centuries*, exhibition cat., Liberec – Litoměřice – Praha 2001; this essay for the National Gallery's Bulletin is an edited entry of my contribution originally intended for the Liberec exhibition.

**5** Written notification from October 2001.

**6** This work is regarded the first painting on stone (*pittura su pietra*) on the Appenine Peninsula, if we, of course, do not take into consideration the examples from the classical Antiquity.

**7** The painting Inv. No. 1076 was originally borrowed from the Archbishopric to the Museum of Art in Olomouc (Muzeum umění Olomouc) in 1994. As both the symbolical and spiritual counterpart of the *Madonna with Veil* can be possibly regarded the *Siviglia Pietà* (Casa di Pilatos), created for Ferranto Gonzaga, which was also painted on slate. Gonzaga then sent the painting to Spain as a gift for the

Chancellor of the Emperor Charles V, Francisco de Los Cobos, intended for his funeral chapel in Andalusia – see Eduard Šafařík, quoted by Mauro Lucco, *Sebastiano del Piombo*, Milano 1980, Cat. Nos. 91 and 94, pp. 121–123.

**8** On the background of the landscape, Sebastiano painted *Cristo portacroce* from Madrid (Museo del Prado), documented in Escorial in 1657. There are numerous copies of it, among them the painting held in Barcelona (private collection), attributed to Juan de Juanes (around 1510–1579). If this attribution proves valid, it would mean that the painting was in Spain already in the 16th century; see Lucco (quoted in note 7), Cat. No. 76, p. 117.

**9** Sebastiano del Piombo impressed Spanish artists in the 16th century much more strongly than Raphael or Michelangelo. His influence in Spain expressed itself in the work of various artists in various ways. From among many, let us mention at least Pedro Machuca (around 1490–1550), whose tondo with *The Holy Family* is in Prague today (the Prague Castle Picture Gallery, Inv. No. O 352). Most deeply, however, Sebastiano affected Vicente Macipo

(around 1475–1550) who came from Valencia. His paintings entitled *The Baptism of Christ* (Valencia, cathedral) and *Christ by the Column* (San Juan, Alba de Termes) keep the pathetic and grandiose character pertinent to the Italian model; Fernando Benito, *Sebastiano del Piombo y España*, Madrid 1995.

**10** Picture see Lucco (quoted in note 7), Cat. No. 93a, p. 123.

**11** Mauro Lucco, Sebastiano del Piombo, *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Electa 1987, Ristampa 1992, p. 835.

**12** Photograph Fiorentini (Toso) 2398.

**13** *Pietre colorate. Capricci del XVIII secolo dalle collezioni Medicee*, exhibition cat., eds. Marco Chiarini – Cristina Acidini Luchinat, San Severino Marche (MC) 2000; *Pietra dipinta, Tesori nascosti del'500 da una collezione privata milanese*, exhibition cat., ed. Marco Bona Castelloti, Palazzo Reale, Milano 2000.

**14** It was impossible to exhibit the work due its unsatisfactory state of preservation and difficult transport (the weight of the 5 centimeters thick marble panel!).

Translated by Lucie Vidmarová

# Repeated for the sake of eternal glory: The unknown copy of *The Judgement of Paris* after Hans von Aachen

ANDREA ROUSOVÁ

Andrea Rousová, curator of the National Gallery in Prague, is focused on the Czech Baroque painting.



Fig. 1 Hans von Aachen, *The Judgement of Paris*, copy. National Gallery in Prague.

Until recently, the painting *The Judgement of Paris* from the collections of the National Gallery in Prague, registered in the Gallery's inventories as the work of a "Rudolphine master from the beginning of the 17th century" (Fig. 1) passed utterly unnoticed.<sup>1</sup> The discovery that it is a copy of a famous work by Hans von Aachen initiated the restoration of the painting. This was conducted this year by

the academic painter and restorer Zora Grohmanová.

In the beginning, it is necessary to describe the process of origination and the development of Aachen's original composition of *The Judgement of Paris* from the collections of Musée de la Chartreuse in Douai (Fig. 2).<sup>2</sup> The painting – purchased by the museumt Sotheby's auction in London in 1965 – is signed with

the monogram “HVA” on the stone under Athena’s figure and is dated 1588. This year was one of the most groundbreaking in Aachen’s career: in 1587, the artist ends his sojourn in Italy, leaving for numerous commissions offered to him from Bavaria – Munich and Augsburg. In 1588, he stays briefly in his hometown where he was – as mentioned by Karel van Mander – commissioned by the Cologne merchant Boots (or Boons?) to execute *The Judgement of Paris*.<sup>3</sup>

In his monography on Aachen, Joachim Jacoby constructs, albeit only hypothetically, yet another possibility of the work’s provenance, associated with Aachen’s alleged visit to Prague in 1588, when the artist was said to first meet the emperor Rudolf II.<sup>4</sup> Although any evidence concerning this sojourn of the artist in Prague is still missing, the idea that the emperor himself commissioned a painting with a mythological scene from him seems quite appealing, especially if we consider the range of subjects which Aachen painted during his Bavarian period,

when religious themes prevailed in his work. We should nevertheless respect the information provided by Van Mander, received, in this case, most probably from the painter Pieter Isaacs (1569–1625) who apprenticed with Aachen during the artist’s sojourn in Italy and who, later, followed in his steps to Bavaria. Before the discovery of the painting from Douai, the original composition was considered to be the currently missing painting from the private collection of W. F. der Leeuwen in Amsterdam.<sup>5</sup>

There are two surviving drawings which suggest that the scene with the Judgement of Paris underwent a quite dramatic genesis. At the beginning is the source of inspiration for the composition – the print on the same subject, created by Marcantonio Raimondi after Raphael (Bartsch 245). Aachen’s first drawing from the Viennese Albertina, originally attributed to Jan Speckaert<sup>6</sup> and created in 1585, dramatically differs in composition from the resulting painting. The older attribution, however, was not illogical – during his sojourn in Rome in 1577, Aachen often frequented the artists from the north, including Speckaert, whose drawings he used as a source of inspiration and copied to refine his style.

It is therefore impossible to exclude with certainty whether, even in this case, we are not faced with a copy of Speckaert’s lost drawing.<sup>7</sup> The composition scheme of Aachen’s initial drawing is based – unlike the pyramid-like composition of the final painting – on the axis. The bodies of the goddesses moving to the rhythm of the dance are twined with decoratively arranged draperies. The group of women-rivals is accompanied by another two female figures. The scenes with the God of the Rivers in the background and the flying putti are missing. The second drawing of later origin is clearly the first stage of the painting, which it quite precisely anticipates. There are, however, doubts concerning the author of the work – Eliška Fučíková attributes the drawing to Aachen’s workshop and allows it may have been painted by Pieter Isaacs.<sup>8</sup>

The composition of *The Judgement of Paris* itself from the Douai museum refers to the Venice painting school in its fresh, sparkling range of color, including the warm, sun-lit shades of red, blue and green. Contrary to this, the landscape in the background displays a Netherlandish touch; it is painted in a much more relaxed manner than the figural scene



Fig. 2 Hans von Aachen, *The Judgement of Paris*. Douai, Musée de la Chartreuse. Photo: National Gallery in Prague.



Fig. 3 Raphael Sadeler, *The Judgement of Paris*, after Hans von Aachen, engraving. National Gallery in Prague.





Fig. 4  
Hans von Aachen,  
*The Judgement  
of Paris*, copy.  
Birmingham, Alabama,  
Birmingham Museum  
of Art.

executed in flowing, smooth brushstrokes. It was in this work when Aachen fully employed the beauty of the slim, manneristically elongated nude for the last time before he came to favor the more robust type of female figure. The refined, courtly gestures of the goddesses express their reaction to the fact that the victory belongs to the most beautiful one among them. And while Hera protests by erecting her finger in a warning, Athena's hand, placed lavishly on her bosom, suggests that it was her who was to win the golden apple. The only figure which ignores the competing goddesses and, in contrast to them, looks directly at the viewer, is the dog of Paris the shepherd, depicted realistically in the manner of northern artists.<sup>9</sup>

There are several works of art whose time of origination is close to *The Judgement of Paris* and whose style has the same points of departure: one of them is the painting *Christ carrying the Cross* (Bratislava, the Slovak National Gallery) from 1587, especially as concerns the color scheme, conceived in a very Venitian style. The face of Pallas Athena corresponds to the face of the woman with crossed hands on the left on the Bratislava scene. The second bridge in this period of time is the composition *The Kidnapping of Proserpina* (Sibiu, Muzeul National Brukenthal), painted in 1589, which displays Aachen's

characteristic element – the *repoussoir* figure which turns to the viewer with its back. The third close connection is an older painting – from the mid-1590s –, entitled *The Gathering of Gods* (London, National Gallery), analogical to the Douai composition in the elegant and sparkling motion of the figures.

Only one year later, in 1589, Raphael Sadeler transferred the composition of *The Judgement of Paris* into a graphic form (Fig. 3). Aachen's active collaboration with Raphael and Jan and Aegidius Sadeler began in Munich, where the Sadeler numerous family of engravers moved in the late 1580s after being active in Antwerp. According to the contemporary practice, the painters were obliged to submit a drawn design which would serve as a model for the engraver's work. Therefore



Fig. 5  
Hans von Aachen,  
*The Judgement of  
Paris*, copy. Private  
collection. Photo:  
National Gallery in  
Prague.



Fig. 6 Hans von Aachen, *The Judgement of Paris*, copy. Private collection. Photo: National Gallery in Prague.



Fig. 7 Detail of pentimenti. National Gallery in Prague.

we can assume that Aachen, too, presented his model drawing to Sadeler – which, unfortunately, did not survive.<sup>10</sup> For the background of the scene is quite different. The ruin of the temple which appears in the engraving is missing in the Douai painting; the landscape background in the engraving is not composed of a farm but of a growth of trees and the motif of a dog which originally imbued the mythological scene with a slight genre touch.

From the engraving we go to yet another repetition of the composition – to the author's. It was created in 1590, most

probably after the wishes of an unknown commissioner.<sup>11</sup> This time, Aachen chose the technique of painting on copper and decided to execute the work in reduced dimensions (Birmingham, Alabama, Birmingham Museum of Art; Fig. 4).<sup>12</sup> The composition is created as a mirror reflection of the Douai painting, and thus exactly quotes Sadeler's engraving.

It was not exceptional for Aachen to paint several author's versions of the original. What is remarkable, however, is the measure of flexibility with which he was able to satisfy the demand for his work, and thus to conform to the wishes of his immodest commissioners, be it with the help of his workshop, or by his own efforts.<sup>13</sup> The craving to own a delightful scene depicting the competition of the classical goddesses, moreover executed by a renowned painter, led to the creation of numerous copies in the course of the next few centuries. Their quality is very irregular, but there are a few examples whose painting qualities exceed the average. This is the case of the copy from the collection of the National Gallery in Prague, which has been neither exhibited yet nor given a bibliographic entry.

The search for the painting's provenance ended up at the archive entry in the *Einreichungs-Catalog* of the Society of the Patriotic Friends of the Arts, where the entry from 17 May 1803 registers the work under number 959 and describes it as "Oelgem. auf Holz. Das Urteil des Paris in Merkurs Gegenwart. Amor steht bei seiner Mutter, man sieht Nymphen in der Landschaft, 2 Liebesgötter in der Luft, ein Flussgott liegt rechts im Vordergrund. 1' 2 1/4" 1' 6" ", Joh. van Aachen, unbestimmt", with Count Franz Sternberg given as the owner. The entry also includes reference to number 77; the reference is connected with the entry from 12 May 1796 which reads: "zurückgestellt an Herrn Grafen Friedrich Wallis den 12. Mai 1855 und käuflich übernommen von Gustav Kratzmann".<sup>14</sup>

In the inventories of the Society, the painting is further recorded under Aachen's authorship and this time, the technique is exactly described – not as a painting on wood, but on copper.<sup>15</sup> Shortly afterwards, any traces concerning the future destiny of the work disappear. In 1950, it was transferred into the National Gallery in Prague from the property of the German Empire (*Reichseigentum*) and became part of the Gallery's collection with the attribution "Rudolfine master from the beginning of

the 17th century (A. Bloemaert?), The Judgement of Paris".<sup>16</sup>

The attribution to Bloemaert is explained by an engraved record on the reverse of the panel: "A. Bloemaert pinx".<sup>17</sup> The false signature is interfered with a drawing in black color which in outline captures the motif of the Pietà (Fig. 9). The artlessly executed lines of the amateur's drawing have nothing in common with the obverse side of the panel and it is impossible to date this experimental little work.

If we proceed to the technological aspect of the work,<sup>18</sup> we find that the ground layer consists of a brown-ochre color. It is discernible even by the naked eye, especially in the part of heaven where the ground layer shows through from under the azurite. Just for the sake of comparison, Aachen, following the example of the Netherlandish artists, painted the ground in the shade of white coffee.<sup>19</sup> His color layers are added on the surface of the canvas in thin layers, in the same way as in the author's variant of the work from 1590 which displays the exact scheme of the ground layer, visible only in cross section on the microsamples.

The painting style of the Prague work reveals an experienced and skilled painter, who was, in many aspects, capable of imitating Aachen's work with firm brushstrokes. The effort to copy the great master is evident in the painting of the group of the God of the Rivers with the nymphs gathered in the background, where the imitator tried only to suggest the figures in the outlines in the impasto layers in order to achieve the effortlessness and immediacy of the original. He also made sure to use one of the characteristic features of Aachen's works – the ostentatiously admitted *pentimenti*. For in the state before the restoration, the winged Cupid had visible *pentimenti* in the part of hands holding the bow and the arrow (Fig. 7). The painter also several times corrected the outline of the head of the lying *repoussoir* figure in the lower right corner.

It is quite obvious that Sadeler's engraving served the painter as a model. Although he left out the motif of the dilapidated church and also changed the character of the landscape in the background, he otherwise transferred the print into the painted form precisely. The very physiognomy of the goddesses and their elegant hairdos with loose strands of hair (Fig. 8) as well as the corpulent putti in the heavens start from the engraving

more faithfully than from Aachen's painted originals.

Similarly to Aachen, the author displays absolute mastery of handling the contrasts of light. He optically "lit" the figure of the winner Aphrodite by flooding the figure of Hera standing next to her with brown shadow. He also very skillfully painted in half-shadow the Gorgon's head on the shield of Pallas Athena, with the light effects expressed by several firm brushstrokes of white. He was able to differentiate between the colder, rosy incarnate of the female figures and the figures of Paridus and Hermes, conceived in warmer shades. He executed the modelling of shapes by sensitive brushstrokes taken in various directions, thus imbuing the figures with plasticity.

But yet, he indeed committed a few trespasses on painting – the rendering of the figure of Pallas Athena is not anatomically precise and the putti on the right is too close to Hermes' *caduceum* and therefore they optically merge together. The fresh colors with golden shades on the original compositions were, in the copy, substituted by a somewhat darker color scheme. The accents of the sharp shades of orange, dark green, red and pink, applied on the draperies of the figures, stand out from a scene which is rather darkened in colors.

It must be taken into consideration that the restorer purposefully did not remove the parts with the sharply broken draperies – they are subsequent overpaints and their removal would be too risky.

The analysis of the color layers did not testify to the presence of any pigments which would not correspond to the period of the end of the 16th or the beginning of the 17th centuries.<sup>20</sup> This information and the abovementioned style analysis give us a possible date and attribution of the copy. If the copy was created in the aforementioned period of the very beginning of the 17th century, the author may be found in the close circle of Aachen's pupils or followers. The students of Aachen's Prague studio – grandees of the elector's court in Dresden, Christian Buchner, Andreas Vogel and Hans Christoph Schürer – are mentioned in the archive records. With the exception of the latter we, unfortunately, do not have any surviving visual material for the sake of comparison.<sup>21</sup>

Rich comparison is, on the contrary, offered by the numerous copies of Aachen's painting *The Judgement of Paris*.



Fig. 8 Detail of repainting of the profile of Pallas Athena. National Gallery in Prague.

Jacoby found eleven of them in total in the older bibliography and auction catalogues.<sup>22</sup> But there are still more of them – especially in private hands. It is possible to trace other copies that were never published nor reproduced. The search for them is, however, often difficult due to mistaken attributions; old auction catalogues in particular list some copies under the names of Hendrick de Clerck, Joachim Wtewael and others. Here, we may also recall the wrong attribution to A. Bloemaert on the reverse side of the Prague copy.<sup>23</sup>

In the case of all copies where I could see the reproduction, the motif of the church ruin is repeated, which, as mentioned above, is missing on the copy from Prague. The only significant invention of the copyists is the landscape in the background, thoroughly changed if we compare it with the original picture or the engraving by Sadeler. Some painters were inspired with Aachen's paintings only freely and conceived their works rather as paraphrasing the originals.<sup>24</sup>

The Prague copy seems to be the oldest link in the chain of copies. It is superior to the others in terms of its painting qualities, especially thanks to the vivid and masterful rendering. Some copies are among the less successful creations (Figs. 5, 6) due to their excessive stylisation and decorativeness, along with the affectedness in gestures and motions of the figures.<sup>25</sup>

Unlike the Prague painting, these works do not have or do not even suggest any reminiscence of Aachen's style.

The newly discovered painting *The Judgement of Paris* has thus won itself an important position within the group of existing copies of Aachen's works in the property of the National Gallery in Prague. To briefly remind ourselves about these copies: the first of them is the painting *Christ in the Tomb*, inventoried as "Hans von Aachen – pupil".<sup>26</sup> It is a variation of a composition after the engraving by Raphael Sadeler, popular especially for its strongly post-Trident conception. The second copy – *The Crucifixion*, also attributed to Aachen's pupil – exists in several author's versions.<sup>27</sup>

Jacoby chronologically established three variants of *The Crucifixion*, which differ from each other in the depiction of the moment of the scene and in the selection of the assisting figures. The copy from the National Gallery has a significant documentary value, because it is the only one which depicts the second version of the composition.<sup>28</sup> In the case of both the aforementioned copies, analyses of their color layers were conducted during their restoration in 1997.<sup>29</sup> It was discovered that the paintings have different ground layers: the ground layer of *Christ in the Tomb* is built up of the red color of fine-grained red ochre, while the ground of *The Crucifixion* consists of a light grey layer of lead white and ochres.

And finally, the last painting in the collection of the National Gallery in Prague which copies a work by Hans von Aachen, *The Annunciation*, painted on black marble, is the weakest in quality.<sup>30</sup>

The research and restoration of the copy of *The Judgement of Paris* has undoubtedly helped to enrich the otherwise rather small collection of Rudolphine masters in the Prague National Gallery. It is a successful representation of Aachen's work, albeit it represents it "only" as a copy.<sup>31</sup> Its author was certainly the work of the painter in the emperor's employ, and therefore was able to find out many things from his technique. At the same, however, he did not suppress his own painting skills.

## Notes

**1** Copper, 37 × 47,5 cm, Inv. No. O 10659, formerly DO 5980 and Z 4226.

**2** Wood, 87 × 133 cm, Inv. No. 2819; the older bibliography to the painting, see Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552–1615*, Berlin 2000, pp. 135–137, Cat. No. 36; most recently, Eliška

Fučíková, *Praga Magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II.*, exhibition cat., Dijon 2002, pp. 32–34, Cat. No. 1.

**3** Author, “Nach Köln zurückgekerth, malte er für einen Kaufmann namens Boots ein sehr schönes Urteil des Paris...”, in Karel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. H. Floerke*, Band I. München–Leipzig 1906, p. 287.

**4** Jacoby (quoted in note 2), p. 35; Da Costa Kaufmann mentions Aachen’s journey to Prague in connection with the retinue of Duke William V the Bavarian; see Thomas da Costa Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.*, Chicago and London 1985, p. 133.

**5** Canvas, 90 × 190 cm, undated, not signed; an Amsterdam collection until 1899. The work is mentioned as original by Rudolf Arthur Peltzer, “Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30, 1911–1912, p. 160, listed as No. 8 in the bulk of Aachen works.

**6** Vienna, Albertina, Inv. No. 3292, reproduction in *Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, exhibition cat., Wien, Essen 1988, Band II, p. 147, Cat. No. 608.

**7** More to the relationship of Speckaert and Aachen, see Teréz Gerszi, “Beiträge zur Kunst des Hans von Aachen”, *Pantheon*, XXIX, No. V., 1971, pp. 390–395.

**8** Musée du Louvre, Inv. No. RF 31346; Fučíková (quoted in note 2), p. 34.

**9** More detailed information about the iconography of the painting, see Rüdiger an der Heiden, “Zu neu aufgefundenen Gemälden Hans von Aachens”, *Pantheon*, XXXII, 1974, pp. 242–254, and, more generally, Justus Müller Hofstede, “‘Stolidi Iudicium Paridis’: zur Ikonologie des Parisurteils bei Peter Paul Rubens”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Band L, 1989, pp. 163–187; see also Fiona Healy, *Rubens and the Judgement of Paris: A Question of Choice*, Turnhout 1997.

**10** Joachim Jacoby described three types of engraved reproductions and their sources of inspiration in Aachen’s work; see *The New Hollstein, Hans von Aachen. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, Rotterdam 1996, p. 10.

**11** Jacoby opines that it is a workshop replica; see Jacoby (quoted in note 2), p. 136.

**12** Copper, 27,9 × 37,7 cm, signed bottom left: HVA INVE. 90; Inv. No. 1979.18. The only art historical treatise about the work until today was written by Luuk Pijl, *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575–1775*, exhibition cat., Oxford, New York, 1998, pp. 133–136, Cat. No. 1. The details concerning the provenance remain unknown – we only know that in 1974, the painting was



Fig. 9 The rear side with a motif of Pietà and signature. National Gallery in Prague.

sold by its owner, Richard L. Feigen from New York, via the Hazzlit Gallery London; it was purchased into the museum collections in 1979. I thank the museum’s curator Jeannine O’Gordy for the details concerning the provenance.

**13** The similar cases are the paintings *Bearing the Cross* (Bratislava, the Slovak National Gallery), *The Three Graces* (Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum) and *Diana Resting after the Hunt* (Sweden, Erigsberg Castle); the corresponding author’s versions and their locations, see Eliška Fučíková, “Nové rudolfínské obrazy v pražských sbírkách”, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, Nos. V–VI, 1995–1996, pp. 197, notes 4–6.

**14** *Einreichungs Catalog der Gemaelde Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*, National Gallery Archives, SVPU fund, AA 1223/1.

**15** *Verzeichniß der Kunstwerke, welche in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1827 (1st edition), and 1838 (3rd edition). The existence of the painting in the property of the Picture Gallery of the Society of the Patriotic Friends of the Arts is confirmed also by Ferdinand B. Mikovec in his article “Jan von Aachen”, *Lumír*, No. 1, 1851, p. 37, where Mikovec gives the same attribution, dimensions and technique of the work, but totally omits any information concerning the owner.

**16** The most recent discovery is the record from 1941 when the painting was confiscated by Gestapo in the villa of Paul Sonnenschein in Roztoky near Prague. The painting, registered as work of A. Bloemaert, was dispatched to Munich via the Sonderauftrag commando as an exhibit intended for Hitler’s museum built in Linz (Koblenz, Bundesarchiv, B 323 fund, No. 00492). I thank my colleagues from the National Gallery Archives as well as Vít Vlnas for their kind help in my research concerning its provenance.

**17** The reverse of the panel bears, a.o., engraved numbers: K 1488, 2274/2 and NG Z 4226 (2×).

**18** Restorer's Report was written by Zora Grohmanová.

The colour layer lies on a brown ochre oil ground. In places the painting is very thin and has become transparent, so that the dark ground shows through. In other areas, on the contrary, we find thick pastes that are, for instance in the drapery, applied in a structured and contrasting manner. Here the painter manages with two or three shades of a single colour and the application of sharp highlights on the folds and this, together with deep shadows, achieves a very striking effect. The flesh areas of the figures have a more blended and rounded character, even though there also appears here something like written and then uncorrected touches of the brush. We can admire the rapid and at the same time economical style of painting in the group of figures on the third plane to the left. The painting has very lively colouring.

State before restoration:

The painting has been repaired at least twice in the past. In the course of the repair the entire sky was continuously painted over. First of all with a yellowish-pink shade and the second time with a thick layer of azurite with the admixture of lead white. The physiognomy of the face of the goddess Pallas Athena was completely altered by the over-painting. A layer of black also covered up the right arm of Paris. The author's pentimenti, together with a later alteration, appeared in the right hand of the little Cupid and in the change in the proportions of the head of the reclining man in the first plane on the right. Local over-painting and retouching affected several details, but the original painting was not so much affected by these.

The adhesion of the colour layer is good, only at the edges are there small areas which have come away and the panel is beginning to oxidise under these. More serious are the losses of the brown glazes, which completed the depiction of the terrain, and the rubbed-through spots on the flesh areas and the sky.

On the rear side on the left-hand lower part there is a filled-in crack about four centimetres long in the metal panel. On the upper half there is a Pieta painted in linear fashion with a brush and black paint and we can see here various numbers and the engraved inscription "A. Bloemaert".

Restoration:

The majority of the over-paintings, darkened retouching and varnishes were removed from the painting. It was decided not to remove the non-original yellowish-orange layers from the very thin and in places damaged original layer,

because this would have been a risk. All the defects below the original level were filled in with semi-transparent wax and resin mastic and the painting was retouched in an imitative manner. Finally the painting was covered with a dammar varnish.

(Translated by Joanne Domin)

**19** The information, see Fučíková (quoted in note 13), p. 195.

**20** The laboratory report was issued by M. Denderová. Also the opinion of E. Fučíková – whom I hereby thank for her consultation – is inclined to the possibility that the copy was created at the end of the 16th century or at the turn of the 16th and 17th centuries.

**21** The copy cannot be associated with the work of H. Ch. Schürer, which hitherto has been comprised of only one painting and one preparatory sketch for it. For more on Schürer, see Peltzer (quoted in note 5), p. 158, and Fučíková (quoted in note 13), p. 196.

**22** Jacoby (quoted in note 2), pp. 136–137.

**23** I compared the signature engraved on the copper plate with the signature of Abraham Bloemaert (1564–1651), but the author in question was probably attempting to imitate rather Adrien Bloemaert (1609–1666); H. H. Caplan (ed.), *The Classified Directory of Artists Signatures, Symbols and Monograms*, London 1976.

**24** E.g. the painting Hans von Aachen – circle, copper, 23,5 × 32,5 cm, Sotheby's auction catalogue, London, 16. 2. 1983, Cat. No. 88.

**25** Hans von Aachen – circle, wood, 97 × 129 cm, Dorotheum auction catalogue, Wien, 17. 10. 1995, Cat. No. 396; Hendrick de Clerck (wrong listing), wood, 51 × 68 cm, in: Dorotheum auction catalogue, Wien, 1.–3. 12. 1930, Cat. No. 9.

**26** Linden wood, 25,5 × 38,4 cm, Inv. No. O 1277; more about the purchase, see Eliška Fučíková, *Rudolf II. a Praha*, exhibition cat., ed. Eliška Fučíková – James M. Bradburne, Praha 1997, p. 455, Cat. No. V/515.

**27** Copper, 26,2 × 36,5 cm, Inv. No. O 1355; more about the purchase, see Fučíková (quoted in note 25), p. 455, Cat. No. V/216.

**28** Jacoby (quoted in note 2), pp. 101 and 104.

**29** Restored by academic painter J. Třeštík, the laboratory report issued by Dorothea Pechová.

**30** Oil, black marble, 24 × 28 cm, Inv. No. O 1422.

**31** The copy of *The Judgement of Paris* is exhibited as part of the permanent collection of the National Gallery in Prague in the St George Convent.

Translated by Lucie Vidmarová

# Were the paintings by Roelant Savery *The Garden of Eden* and *The Landscape with Birds* originally pendants?

HANA SEIFERTOVÁ – JIŘÍ TŘEŠTÍK

Hana Seifertová, curator of the National Gallery in Prague, is focused on the Netherlandish painting of the 17th century.

Jiří Třeštk, restorer of the National Gallery in Prague, is focused on research and restoration of the works of old European masters.



Fig. 1 Roelant Savery, *The Garden of Eden*. National Gallery in Prague.

In the set of landscape paintings created by Roelant Savery (1576 Kortrijk – 1639 Utrecht) that the National Gallery in Prague holds in its collections, there are two works of special significance: *The Garden of Eden* from 1618 and *The Landscape with Birds* from 1622. Both are painted on oak panels of almost equal dimensions and traditionally, they have been considered companions.<sup>1</sup> But in truth, were these two paintings created as companion pieces belonging to each other?

Our uncertainty is even deeper due to the fact that the paintings were created over a four year period – *The Garden of Eden* was painted by Savery probably in Amsterdam where he was active in the years 1616–1618, i.e. upon his return from Prague and the Tyrol, while *The Landscape with Birds* originated in Utrecht, where Savery settled permanently in 1619. Both

works differ also in subject – they do not draw from the same literary source – and it seems that they are not connected by their inner meaning, either. Not even their composition is based on related conceptions, as would be expected if the two works were meant to be displayed next or opposite to each other as pendants.

## The theme and composition of the two paintings

The painting *The Garden of Eden* (Fig. 1) opens up onto a landscape outlined on both sides by rocky terrain overgrown with tall trees and, in the foreground, filled with a variety of both local and exotic animals and birds and with similarly colorful flora. This unusually widespread *repoussoir* is followed up by an illuminated vista leading to the surface of a body of water and a meadow surrounded by

Fig. 2  
Roelant Savery,  
*The Garden of Eden*.  
Detail of the central  
part of the painting.  
National Gallery  
in Prague.



Fig. 3  
Roelant Savery,  
*The Landscape with  
Birds*. National Gallery  
in Prague.



forests and mountains in the background. Here, too, numerous kinds of birds and other animals can be discerned – storks, cranes, elephants and camels – and, among them, a tiny figure with a raised hand, undoubtedly the figure of Adam who, in concordance with God's decision, is giving names to the hitherto nameless animals (*Genesis* 2, 19–20, Fig. 2).

The scene Savery depicted here was a frequent element in the 16th century of graphic cycles with the subject of the Creation of the World. The other parts of the cycle usually represented such scenes as the Creation of Eve, the Original Sin, the Expulsion from Paradise, the Death of Abel, Noah's Ark and so on. Contrary to the usual conception chosen by the authors of the prints, the painter slipped, as if only in the passing, the Biblical notification – rendered in miniature dimensions – into the background of the whole composition. By doing so, he was employing the conception used in 1594 by Jan I Brueghel (1568 Brussels – 1652 Antwerpen) in his painting *The Landscape of the Garden of Eden with the Creation of Man* (Roma, Galleria Doria Pamphili), and in other versions of this subject created between 1613 and 1615, e.g. in the painting *The Landscape of Paradise with Noah's Ark* (Budapest, Szépművészeti Múzeum).<sup>2</sup>

By this time Brueghel had already pushed the Biblical scene aside, into the background, reserving the foreground to birds and other animals who characterised the Garden of Eden – the space of the God-created Paradise. Roelant Savery extended this conception: the spacious,

open foreground was filled with a variety of perfectly rendered, realistically looking animals. It is obvious that in many cases Savery knew them very well. He could only have become so closely familiar with their appearances, movements and characteristics through direct observation, most likely in the menagerie of the emperor Rudolf II during his stay in Prague.<sup>3</sup> It cannot be excluded, however, that he may also have used models from pattern books as aids. He utilized a rich variety of both local and exotic fauna that was almost singular in Europe, as well as equally precious flora – for example tulips, large-flowered irises, holly hock and anemones.

These motifs are undoubtedly an expression of the author's wish to depict the God-created multifaceted world which, in the period's ideas of natural philosophy, corresponded with the endless lavishness of the cosmos. In the Biblical subject, Savery at the same time reflected the situation of the contemporary level of knowledge of Nature: for even the scientists of that time faced – not unlike Adam – the task of giving names to new species of animals and plants, especially those which were imported from overseas.<sup>4</sup> Savery created more paintings with the subject of the Biblical paradise or similarly conceived mythical *Landscapes with Orpheus Playing*. The closest to the Prague work is *The Garden of Eden with Adam in the Background* (Maastricht, Bonnefantmuseum), its spatial composition being a variant of the Prague work.

The composition of *The Landscape with Birds* is different (Fig. 3). From one side, it is closed up by the backdrop of a dilapidated structure, and from the second side, by an elevation with dead trees and the ruin of a castle. The central part of the foreground is then filled with the bulky stump of an old tree with dead branches. Through the middle of the landscape runs a brook; its edges and surface of the water are filled with various birds – pelicans, ostriches, swans, herons, cranes, storks and ducks. In the conspicuous silhouette of the old, dead tree, one can discern a cock and a hen, a heron and an eagle with spread wings and a less conspicuous pair of peacocks. Here, too, the painter attempted a painstaking and exact rendering of the real appearance of the animals. The deep, rich local colours of the fauna, flora and the terrain in the shadowed foreground stand in striking contrast to the part of the



castle architecture filled with light. The background of the painting looks as if was exposed to direct sunshine. Storks, swans and other birds fly in circles around the old castle.

As regards the subject, it probably cannot be linked with any Biblical event, and it is in general rather difficult to look here for any other level of meaning. Jaromír Šíp suggested the possibility that Savery's interest in this kind of subjects expressed itself in parallel with the similar interest of the Persian miniaturists, displayed for example in the miniatures published in the manuscript called *The Language of the Birds* (New York, Metropolitan Museum) in which also appear diverse groupings of birds among trees alongside a brook, their variety reminding us of the peaceful coexistence of animals of various temperaments and characters.<sup>5</sup>

The differences in the selection of subject and composition, as well as the fact that Savery painted the two works over a period of four years, testify against the idea that the paintings would have been conceived as companion pieces. That alone, however, does not have to mean that they do not belong to each other. Later, Savery created a pair of paintings, one of which represented *The Garden of Eden with Adam Giving Names to Animals* and the other one *The Landscape with Birds* (Vienna, Kunsthistorisches Museum). Both works originated later than the Prague pair – as late as in 1628 – and the spatial composition of both of them is based on equal principles. The composition of the Prague landscapes is rather incongruous and their mutual relationship is moreover made problematic by the original dimensions of *The Garden of Eden*, the right side of which was – as was discovered recently – additionally extended.

#### Ascertaining of the addition in *The Garden of Eden* painting, analysis of the technological construction of the addition and Savery's original painting

New doubts as to whether *The Landscape with Birds* was created as the counterpart to the already existing painting of 1618 were aroused by the hitherto unnoticed fact that *The Garden of Eden* was subsequently extended on the right-hand side (Figs. 4, 5).<sup>6</sup> On detailed inspection it was discovered that the wooden base of the painting had been extended with the aid of an almost imperceptible join covered by thin wooden sheet. On the right-hand edge the original base was reduced from



Fig. 4  
Roelant Savery,  
*The Garden of Eden*,  
Detail of the upper right  
corner, connection of  
the original painting  
with the addition.  
National Gallery  
in Prague.



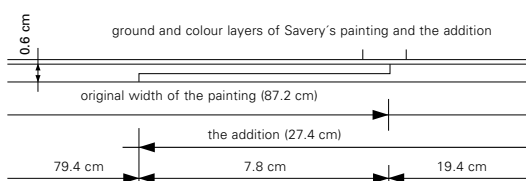
Fig. 5  
Roelant Savery,  
*The Garden of Eden*,  
National Gallery  
in Prague.



Fig. 6  
Roelant Savery,  
*The Garden of Eden*.  
Detail of the upper  
right corner with the  
characteristic rendering  
of the trees on the  
addition. National  
Gallery in Prague.

behind over a width of around 7.8 cm to about half, i.e. to about 0.3 cm. The painting was then extended by 19.4 cm by the inseting of a suitably prepared oak panel.

Diagram of the join between the original painting and the addition



At a first sight, the addition strikingly differs from Savery's brilliant style of painting, from his ability to realistically render the shapes of the branches of spruces, oaks and bushes and the spatial depth of the afforested hillsides, but especially, from his artistic skill to convincingly picture the individual character of animals, birds and flowers. The painting of the addition fills the painting surface with a continuous brown-green forest vegetation which is

Fig. 7  
Roelant Savery,  
*The Garden of Eden*.  
Detail of the upper left  
corner with Savery's  
characteristic rendering  
of the trees. National  
Gallery in Prague.



Fig. 8  
Roelant Savery,  
*The Garden of Eden*.  
Detail of the signature.  
National Gallery  
in Prague.



only indicated and utterly lacks Savery's sense for differentiation (Figs. 6, 7). Unlike the numerous representations of animals and birds in the original part of the painting, what we can find here are only a few clumsily depicted specimens: a cock with a hen – who are clearly a less successful imitation of the same motif from *The Landscape with Birds* –, a guinea-pig and a pair of rabbits – painted obviously after models provided by the paintings by Jan Brueghel –, and finally, an owl or an eagle-owl and an indeterminable quadruped hidden in the continuous darkness of the forest.

The difference of the additional piece is also characterised by several further findings. In raking light there can be seen on the original larger left-hand part, through the layer of the ground and the painting (they are applied here in a very thin layer) some unevenness of the surface caused by the preparation of the panel during production. In comparison with this the surface of the additional piece is completely smooth. In the parts where the paint layer was damaged in the past it is possible to see the ground layer. This is white on Savery's original painting and red on the addition.

In order to receive more information and to be able to corroborate the aforementioned findings with other facts, we decided to conduct restoration research which would enable us to determine the

methods and materials applied during the process of painting both the original and the addition. The research also focused on finding data that would at least approximately establish the age of the addition. Samples for microscopic and micro-chemical research conducted in the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague were taken from both parts of the painting.<sup>7</sup> X-ray photographs and photographs under ultra-violet luminiscence<sup>8</sup> were taken of the work and the painting was examined with infrared reflectography as well.<sup>9</sup> For the sake of comparison, one sample was also taken from the painting *The Landscape with Birds*. Both paintings were subject to dendrochronological research conducted by Professor Dr. Peter Klein from Hamburg.<sup>10</sup>

Laboratory analysis of the samples taken from Savery's original part of *The Garden of Eden* and the later addition revealed substantial differences.

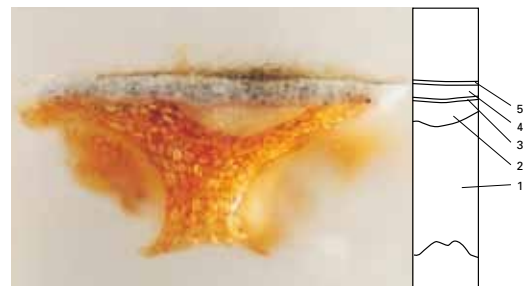


Fig. 9 Roelant Savery, *The Garden of Eden*. Sample of the paint taken from the sky – the original part of the painting. National Gallery in Prague. Photo: I. Vernerová.

- 1 – base – oak wood
- 2 – ground layer – contains natural chalk with admixture of lead white
- 3 – imprimatura – contains lead white and a small quantity of fine red pigment
- 4 – painting of sky – contains mixture of enamel<sup>11</sup> and lead white
- 5 – varnish



Fig. 10 Roelant Savery, *The Garden of Eden*. Sample of the paint taken from the sky – the addition to the painting. National Gallery in Prague. Photo: I. Vernerová.

- 1 – ground layer – contains fine red ochres
- 2 – imprimatura – contains lead white and bone black

- 3 - painting of sky - contains Prussian blue<sup>12</sup> and lead white
- 4 - brown transparent oil layer
- 5 - painting of sky - contains lead white with admixture of synthetic ultramarine<sup>13</sup>
- 6 - varnish



Fig. 11 Roelant Savery, *The Garden of Eden*. Sample of the paint taken from the sky - the addition to the painting. National Gallery in Prague. Photo: I. Vernerová.

The sample was taken at the point where the older layer of painting was not preserved, only the younger overpainting.

- 1 - base of painting - oak wood
- 2 - ground layer - contains fine red ochres
- 3 - imprimatura - contains lead white and bone black
- 4 - painting of sky - contains lead white and synthetic ultramarine
- 5 - varnish

By comparison of the samples from Savery's *The Garden of Eden* and *The Landscape with Birds* it was ascertained that the two are quite identical apart from the content of red pigment in the layer of imprimatura in the *The Garden of Eden* painting.

The presence of synthetic ultramarine in the second layer of the painting of the sky on the addition makes it possible to date its repair at earliest to the period immediately after 1828. On this occasion the whole sky area of the addition was painted over and the contours of the trees outlined more or less accurately.

In the x-ray photos can be clearly seen the coat on the reverse side of the panel. Under the layer of red ochres, which forms the ground layer of the addition, there is no sign of older painting, not even tiny remnants.

The dendrochronological research of the supports of the paintings proved that the artist used oak wood in both cases, but in each case from different geographical area. In *The Landscape with Birds*, it is wood from a tree from the Baltic region, whereas in the original part of *The Garden of Eden*, the wood came from the West of Germany or from the Netherlands. Due to the lack

of comparative material, it was impossible to specify the origin of the support of the addition. It is a plank cut on the tangent from a tree trunk - a technique not used by craftsmen for paintings until the 18th century.

### The provenance of the Prague paintings

It is necessary to view the results of the aforementioned restoration research in relation to previously published data concerning the provenance of the two works. Both *The Garden of Eden* and *The Landscape with Birds* come from the former Nostitz picture gallery in Prague's Malá Strana district. In the Nostitz Inheritance Inventory of 1819, the two paintings are listed as works by Roelant Savery: the painting "Sehr viele vierfüßige Tiere und Vögel in einer Landschaft auf Holz" is registered under the number 316 and a companion piece for which no title is provided is listed under number 317. Both works are recorded in formats which, if we convert the linear measures used at that time in Prague, correspond to the current dimensions of the two pieces.<sup>14</sup>

It is highly probable that these paintings can be identified with those mentioned in the entry in the Nostitz Inventory of 1765 - i.e. with the paintings registered under the numbers 200 and 201 as anonymous works described as "Landschaften mit verschiedenen Vögel und Vieh"; again, however, the dimensions are not given.<sup>15</sup> The numerical order of both works and the fact they are listed under common title suggest that they were already then registered as companion pieces. It is only very difficult to follow their history further into the past. It is thought that the paintings were acquired by the Nostitz collection sometime before 1719 from the collection of the prominent Prague collector, Felix Sekerka, Count of Wrschowitz. This was the period when the Nostitz Family purchased a larger number of works of art from this collection, but more details concerning these acquisitions are, unfortunately, unavailable to us.<sup>16</sup>

The speculation that the two Savery paintings *The Garden of Eden* and *The Landscape with Birds* were among the purchased group is based on the research of the two preserved inventories of the Wrschowitz collection.<sup>17</sup> The older one was discovered in the archive of Count Schönborn in Pommersfelden, and its discoverer, Theodor von Frimmel, came to the conclusion that it was the list of paintings which Wrschowitz had offered

to the passionate collector Lothar Franz von Schönborn. The list is not dated and Frimmel speculated that, according to the character of the handwriting, it comes from the period around 1700. But it could be even younger. In the list, two Savery landscape paintings can be found, commonly registered under No. 24 and described as “Zwey auf Hollz von Rohland Savery landschafften mit allerley Thüren”. The dimensions are identical with both the Prague paintings. Schönborn, however, eventually did not purchase the works and Wrschowetz probably tried to sell them somewhere else – maybe shortly after Schönborn’s denial, before 1718, to Count Nostitz.

As to this, Lubomír Machytka states that “...this [Nostitz] collection was most substantially enlarged during the lifetime of the second holder of the *Fideicomiss*, Count Anton Jan Nostitz-Rieneck († 1732) ...In the bond which he issued on 6 December 1718 for Count Felix Wrschowetz, Anton Jan Nostitz puts himself under the obligation to pay, in two instalments, the amount of 1.800 guilders ‘vor verschiedene von Ihnen verkauffte Bilder’.”<sup>18</sup> If we consider that the transaction represented the purchase of a larger amount of paintings, it is possible that both the Savery works were among them. Since in the second list of the Wrschowetz collection – the printed catalogue from 1723 – both the paintings are already missing, which means that they might have already become part of the Nostitz collection at that time.

#### **When and under which circumstances was the addition to the Savery painting *The Garden of Eden* connected? Hypotheses and considered possibilities**

The research did not bring any proof that the right side of the original composition was in any way substantially damaged and would therefore require such an extensive substitution. Even without the addition – and, moreover, an addition which in no way reaches the level of the artist’s mastery – the painting is very characteristic of Savery. That is clear if we compare it with the previously mentioned and similarly composed *The Garden of Eden* from the Bonnefantenmuseum in Maastricht, whose composition of the landscape terrain, forest vegetation in the foreground and vista correspond to the Prague composition without the addition on the right side. Here we face the possibility that the reason for such

a large-dimensional addition was indeed the need to have a companion piece, most probably only as late as at the time when *compagnons* in picture galleries came into vogue. From the aforementioned research concerning their provenance, it follows that the two Savery paintings existed in the given form as early as their tenure in the Wrschowetz collection, i.e. before 1719.

It was this very collector who built his picture gallery in accordance with the contemporary fashionable principles of symmetry, and therefore in urgent need of companion pieces. He made sure to have them even in those cases when the pendant was originally non-existent. Where such a companion was missing, Wrschowetz simply commissioned it from one of the contemporary Prague artists: in the case of the companion piece to Savery’s *The Bouquets*, it was Johann Rudolf Bys or Johann Adalbert Angermeyer, and the author of pendants to appear side by side to Saftleven’s landscapes was one of the Hartmann’s (the lists do not say precisely whether it was the father, or the son). These artists were the authors of another pair of paintings included in the Wrschowetz collection.<sup>19</sup>

It therefore seems probable that the addition to *The Garden of Eden* was initiated by Wrschowetz, who wished to possess a painting of the same dimensions as *The Landscape with Birds* in order to display another pair of *compagnons* in his picture gallery, built according to the new installation principles.

Arriving from the information included in the inventories and from the examples of the early use of Prussian blue, I must come to the conclusion that the painting of the addition was in all probability executed in the second decade of the 18th century.

#### **Notes**

We thank Ms. Ivana Vernerová for conducting the laboratory analyses. Her collaboration made it possible for the research of the painting to reach a successful fruition.

1 *The Garden of Eden*, signed bottom left: ROELANDT/.SAVERY.FE/.1618, oak wood, 55 × 107 cm, The National Gallery in Prague (Fig. 8), Inv. No. DO 4245; *The Landscape with Birds*, signed bottom center: .ROELANT./SAVERY.FE/.1622., oak wood, 54 × 108 cm, The National Gallery in Prague, Inv. No. DO 4246; see Lubomír Slavíček, *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. The National Gallery in Prague*, Praha 2000, Cat. Nos. 294 and 295, p. 263, where also see the bibliography of both paintings.

**2** As to Brueghel's solution of these subjects, see most recently K. Ertz (ed.), *Brueghel. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, exhibition cat., Wien 1998, Cat. Nos. 36–38, pp. 163–166.

**3** It was Jaromír Šíp who pointed out that Savery had the chance to study the animals in the menagerie of Rudolf II at the Prague Castle; see Jaromír Šíp, “Die Paradieses-Vision in den Gemälden Roelandt Savery”, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXV, Wien 1969, pp. 29–38.

**4** See Hana Seifertová in *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, exhibition cat., ed. U. Härting, Hamm–Münster 2001, Cat. No. 1, p. 183.

**5** Šíp (quoted in note 3), pp. 34–35.

**6** This fact was discovered by the authors of this essay in 2000 during the research into the painting before it was borrowed by the National Gallery in Prague for the exhibition “Gärten und Höfe der Rubenszeit”, organized in Hamm and Münster in the years 2000–2001.

**7** The microscopic and micro-chemical research in the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague was conducted by Ivana Vernerová.

**8** Photographs of the work exposed to ultra-violet luminiscence were taken by Zora Grohmanová.

**9** The IRR photographs were taken by Tamara Joudová.

**10** The investigation was carried out in Prague in June 2003; the written report of Professor Dr. Peter Klein from the University in Hamburg (Ordinariat für Holzbiologie) of 24. 6. 2003 is filed in the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague.

**11** Enamel used as pigment was known and applied in European painting as early as in the 15th century. It is considered the typical pigment of the Baroque; after the discovery of Prussian blue, however, it was used only rarely, and after the discovery of artificial ultramarine it disappeared completely; see Eva Šimůnková – Tatjana Bayerová, *Pigments*, (STOP), Praha 1999, p. 87.

**12** The Prussian (called also the Berlin) blue is the oldest of the synthetic pigments – it was first produced in Germany in 1704; see Šimůnková – Bayerová (quoted in note 11), p. 86. The information concerning the Prussian blue were first published in 1710 in *Miscellanea Berolinensia*. Its use in the Netherlands was documented already in 1716 in *The Bouquet* by the Amsterdam woman painter Rachel Ruysch

(Rijkmuseum, Amsterdam); see A. Wallert in *Still Lifes, Techniques and Style. The Examination of Paintings from the Rijksmuseum*, exhibition cat., ed. A. Wallert, Zwolle 2001, pp. 99–101; the same catalogue (on p. 101) provides the information that the Prussian blue was sold in Leipzig and notes that this fact is also documented in the so-called “Eikelenberg manuscript” from 1722. The presence of the Prussian blue in the paintings from the first quarter of the 17th century was proved by H. Kühn during his researches conducted in the Dörner Institute in Munich approximately in the years 1960–1970.

**13** The ingredients of natural ultramarine were discovered in 1806 and the process of producing synthetic ultramarine was published in 1828. The company WINDSOR and NEWTON offered the product in its first catalogue in 1832; see Šimůnková – Bayerová (quoted in note 11), p. 90.

**14** Nostitz Inventory 1819; see Lubor Machytka, *Archivní doklady k dějinám nostické obrazárny*, (manuscript, not paginated 1980), Archive of the National Gallery in Prague, Inv. No. AA 2940.

**15** Nostitz Inventory of 25 October 1765 *ibid.*

**16** Theodor von Frimmel, “Zur Geschichte der Wrschowetz'schen Gemälde-Sammlung in Prag”, *Mitteilungender K. K. Zentral Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, N. F., XVII, 1892, pp. 22–26.

**17** The first list, entitled “Lista der Mahlerey In der Gallery”, was published by Frimmel (*ibid.*), the second came out in print under the title *Catalogus derjenigen rahren und kostbaren Mahlereyen, und Bilder, von denen besten alt und neuen Meistern...welche Ihre Excell. der gottselige Herr Graff von Werschowitz hinterlassen und nunmehr in der Neuen Stadt Prag in dem Werschowitzen Hauss in billichen Preiss, stückweise zu Verkaufen stehe*. Prag 1723 (State Central Archives Prague, coll. Wunschwitz 1333); see also H. Toman, “Das Verzeichniss der Gräfl. Werschowetzschen Bilder-Sammlung in Prag vom Jahre 1723”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 10, 1887, pp. 15–23.

**18** Machytka (quoted in note 14), historical introduction.

**19** See Hana Seifertová, “‘Compagnony’ – protější obrazy: nová úloha pražských kabinetních malířů”, in *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750*, eds. Hana Seifertová – Anja Kerstin Ševčík, Praha 1997, pp. 44–50.

Translated by Lucie Vidmarová

# Die Familie des Malers Joachim Luhn (?) auf einem Porträt aus der Nationalgalerie in Prag

MARTINA SOŠKOVÁ

Martina Sošková, Kuratorin der Nationalgalerie in Prag, widmet sich der europäischen Barock-Porträtmalerei.



Abb. 1 Deutscher Meister aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, *Die Familie des Malers Joachim Luhn (?)*. Nationalgalerie in Prag.

In den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag befindet sich das bislang nicht identifizierte Bildnis des Malers mit seiner Familie, das einem deutschen Maler des 18. Jahrhunderts zugeschrieben wird, Öl auf Leinwand, 96 × 113 cm, Inv. Nr. O 10606 (Abb. 1). Die Nationalgalerie in Prag erhielt das Bild im Mai 1950 von der Nationalen Vermögensverwaltung aus deren Lager im Refektorium des Strahov-Klosters.<sup>1</sup> Es besteht die Möglichkeit, dass dieses Porträt die Familie des Malers Joachim

Luhn darstellt, genauer gesagt Joachim Luhn an der Staffelei im Bildhintergrund, seine Frau Hanna Margarete geb. Weyer und ihre Tochter Margarete Katharina Querfurt, geb. Luhn mit sechs Kindern im Vordergrund.

Die oben formulierte Identifizierung des Prager Porträts mit der Familie der Tochter von Joachim Luhn bleibt aber im Hypothesenbereich; die erreichbaren Quellen erlauben leider keine hinlängliche Untermauerung durch Fakten. Sie

reagiert vor allem auf die verblüffende physiognomische Ähnlichkeit und typologische Verwandtschaft der auf dem Prager Bild porträtierten Figuren und auf dem einzigen bekannten Selbstbildnis von Luhn mit seiner Frau und deren Eltern (Abb. 2).<sup>2</sup> Dieses Bildnis entstand im Jahr von Luhns Eheschließung mit Hanna Margarete Weyer, Tochter des Hamburger Malerzunftmeisters Jacob Weyer (1673). Luhn hat sich hier mit Palette und Pinsel gemalt. Seinen Schwiegervater, der zu jener Zeit nicht mehr lebte († 1670), hat er mit einem Totenschädel in der Hand verewigt.

Das Prager Gemälde hält mutmaßlich folgende Familiensituation fest: Die junge Frau in der Kompositionsmitte könnte Margarete Katharina sein, die Tochter von Hanna Margarete und Joachim Luhn, an den Maler Tobias Querfurt verheiratet, mit dem sie sieben Kinder hatte,<sup>3</sup> von denen vier letztlich Maler geworden sind.<sup>4</sup> Die ältere, auf die Kindergruppe am rechten Bildrand des Prager Gemäldes blickende Frau könnte ihre Mutter sein. Bei einem Vergleich dieser Gestalt mit der Figur der Hanna Margarete auf dem erwähnten Selbstbildnis von Joachim Luhn fasziniert die große Nähe beider Porträts (vor allem im Gesichtsausdruck mit dem zärtlich-weichen Blick der Augen, dem modellierten Mund mit der überhängenden Oberlippe, dem breiten Kinn und der mächtigen Nase). Diese Ähnlichkeit ist deutlich, obgleich das Prager Porträt die Frau bereits in reifem Alter zeigt. Damit tut sich also die Frage auf, ob es sich um ein und dieselbe Person handelt. Der Mann an der Staffelei ganz weit im Hintergrund der Szene, der aus dem Bild hinausschaut, dürfte dann Joachim Luhn selbst darstellen, wofür auch – aus dem Braunschweiger Selbstbildnis zu schließen – das scharf geschnittene, konzentrierte Antlitz mit den kräftigen Wangenknochen, dem massiven Kinn und dem Schnauzbärtchen spräche. Eine etwaige Gleichsetzung beider Figuren wird freilich vom Umstand erschwert, dass kein weiteres Bildnis dieses Malers bekannt ist. Nicht einmal über das Leben des Joachim Luhn (1640 Hamburg? – 1717 Hamburg) gibt es viele verbrieft Nachrichten.<sup>5</sup> Im Jahre 1673 gewann er das Bürgerrecht in Hamburg, wo der im gleichen Jahr geheiratet hat. In den Jahren 1692 – 1708 war er Zunftmeister der Hamburger Malerzunft.

In seiner den Maler und dessen Familie darstellenden Komposition knüpft das Prager Gemälde an die Tradition der



Abb. 2 Joachim Luhn, *Selbstbildnis mit Familie*. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

in den Niederlanden und Deutschland beliebten Gruppenporträts an, deren bedeutsame Aufgabe darin bestand, eine tugendhaft funktionierende Familie vorzuführen. Deren Mitglieder wurden mit Vorliebe um einen Tisch versammelt, wo sie speisten oder sich dem Musizieren widmeten.<sup>6</sup> Sofern jeder von ihnen einer eigenen Beschäftigung nachging, blieben sie miteinander in Blick- oder Körperkontakt, um so den im Bild festgehaltenen Augenblick miteinander zu teilen. Die zuschauende Frau sowie der im Durchblick in seinem Atelier am entgegengesetzten Bildrand festgehaltene Maler beteiligen sich nicht aktiv an der Szene, sondern assistieren nur stumm, woraus man eigentlich nicht auf ihre Vorrangstellung schließen dürfte. Die Mutter ist nur von sechs Kindern – Knaben – umringt, was eigentlich nur bedeuten kann, dass das letzte zu jener Zeit noch nicht auf der Welt war. (Tatsache ist, dass zwei der Querfurtsöhne in zwei aufeinander folgenden Jahren geboren wurden 1707, 1708).<sup>7</sup> Den Jüngsten wiegt Margarete Katharina auf den Armen, was so ähnlich wie auf dem *Bildnis mit Autoporträt* aus dem Jahr 1665 von Daniel Preisler eine Anspielung auf die Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Kind sein könnte.<sup>8</sup>

Die Datierung des Bildes hängt eng mit der möglichen Urheberschaft zusammen. Stilistisch entspricht das Gemälde am ehesten dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, seine mindere Qualität erschwert jedoch eine genauere Einordnung des Werks. Mit größter Wahrscheinlichkeit

ist hier jedoch von der Zeit bis 1710, dem Todesjahr von Margarete Katharina die Rede. Da nun auf diesem Gemälde ein Porträt oder Autoporträt des Tobias Querfurt d. Ä. fehlt, drängt sich die Frage auf – freilich nur, sofern die vorgelegte These gilt – ob Tobias Querfurt d. Ä. nicht selbst Urheber des Porträts ist. Auf diese Weise knüpfte er an das erwähnte Luhn-Familienporträt an, das er ererbt und in seiner Sammlung aufbewahrt hatte. Ein solches Bildnis, auf dem der Schwiegersohn seine Familie mit einem Durchblick in das Atelier seines gleichfalls malenden Schwiegervaters festgehalten hat, ist beispielsweise das *Familienporträt* von Juan Bautista del Mazo aus den Jahren 1664–1665.<sup>9</sup> Tobias Querfurt d. Ä. († 1734) stand seit 1686 in den Diensten der Herzöge von Braunschweig. Es ist nicht uninteressant, dass er im Gegensatz zu seinen Söhnen in erster Linie Porträtmaler und Autor einiger Porträts des Anton Ulrich von Braunschweig war. Sämtliche erreichbare Komparation mit diesen Werken oder auch mit dem Porträt des Daniel Deutz,<sup>10</sup> das in gewissem Maße mit dem Prager Bild typologisch vergleichbar und höchstwahrscheinlich auch dessen Werk ist, erbringen aber keinen Nachweis für Querfurts Urheberschaft und somit bleibt die künftige Lösung der hier aufgeworfenen Fragen höchst aktuell.

### Anmerkungen

Dieser Text entstand mit finanzieller Unterstützung des Stipendiums von Dr. Alfred Bader.

**1** Im Übergabeprotokoll vom 18. 7. 1950 Nr. 3258/50-K/J unter Nr. 689 (Ich danke Tomáš Sekyrka für die Überlassung der Liste). Im Jahr 1962 wurde das Gemälde faktisch durch

die einseitige Maßnahme der sich auflösenden Staatlichen Denkmalverwaltung Aktenzeichen 976/62 vom 14. 7. 1962, NG Aktenzeichen 3883/62 unter die Verwaltung der Nationalgalerie gestellt (NG Zugangnr. 121/62).

**2** Leinwand, 125,5 × 152,4 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv. Nr.

576; Joachim Jacoby (hrsg.), *Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die englischen und skandinavischen Werke*, Braunschweig 1989 (hier weitere Literatur)

**3** Hermann Röver, *Die hamburgischen Maler Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn und ihre Schule* (Dissertationsarbeit) Hamburg 1926, S. 52.

**4** August (1694–1761, Johann Hermann (1707–1737), Gabriel David Christopher († 1765), Tobias (1708–1780) in Jane Turner (hrsg.), *The Dictionary of Art*, London – New York 1996, S. 517 (hier weitere Literatur), Friedrich Thöne, *Wolfenbüttel, Geist und Glanz einer alten Residenz*, München 1963, S. 253.

**5** S. Röver (zit. in Anm. 3), S. 49–65.

**6** Anja K. Ševčík, *Tobias Pock. Selbstbildnis mit Familie*, Praha 1997, S. 14.

**7** S. Anm. 4.

**8** Leinwand, 97 × 123 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. 923, in Andreas Tacke, *Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, Mainz 1995, S. 181–182, Kant. Nr. 87.

**9** Leinwand, 148 × 174,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

**10** *Porträt des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig*, Leinwand, 83,5 × 66 cm, Inv. Nr. 1627, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig; *Porträt des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig*, Leinwand, 157 × 132 cm, Inv. Nr. 691, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig; *Porträt des Daniel Deutz*, Leinwand, 74 × 65 cm, Frans-Hals-Museum, Haarlem.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer



# Wen stellt das *Porträt eines Feldherrn* von Johann Peter Molitor dar?

MILAN ŽĎÁRSKÝ

Milan Žďárský, Doktor der Rechte, befasst sich mit Schloss-Gemäldesammlungen.

Vom 12. September bis 12. November 2000 fand im St. Georgskloster in der Sammlung für alte Kunst der Nationalgalerie in Prag eine Ausstellung von Bildnissen und Porträtmotiven von Johann Peter Molitor (1702–1757) statt.<sup>1</sup> Damit wurde erstmalig in einem solchen Umfang das Schaffen dieses vielseitigen Künstlers präsentiert, der neben Porträts eine Vielzahl von Fresken, Altarbildern und auch einige Stilleben gemalt hat. Der aus Schadeck im Rheinland gebürtige und von 1730 bis in die Mitte der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Prag tätige Maler war Zeitgenosse und Freund von Václav Vavřinec Reiner. Seine Porträts entsprachen dem Zeitgeschmack, der sich immer mehr den französischen Prunkporträts angenähert hat. Er kombinierte die verschiedenen Typen von Haltung, Ausdruck und Gesten der abgebildeten Gestalten sowie die Kostüme. An seinen Gemälden haben teilweise auch Gehilfen mitgearbeitet, worin ein möglicher Grund für ihre schwankende Qualität liegen könnte. Dennoch wurde er zu einem bedeutenden Vertreter der Spätbarock- und Frührokokomalerei in Böhmen.

Auf der Ausstellung durfte natürlich das *Porträt eines Feldherrn*<sup>2</sup> nicht fehlen, auf der Rückseite signiert und 1736 datiert (Abb. 1). Es ist im Katalog unter der Nr. 5 angeführt und sein Antlitz blickt uns auch vom Umschlag entgegen. Pavel Preiss stuft es als ein beachtliches, die volle Ausgereiftheit von Molitors Malkunst belegendes Werk ein. Gleichzeitig stellt er die Frage, wen dieses in seiner Physiognomie ausdrucksstarke, energische Männergesicht darstellt und kommt zum Schluss, es sei bislang nicht gelungen, dieses zu identifizieren. Er räumt ein, dass es sich angesichts der barocken Übertreibung nicht um eine Heldengestalt handeln muss und dass hier ohne Weiteres



Abb. 1 Johann Peter Molitor, *Porträt des Grafen Wenzel Morzin*. Nationalgalerie in Prag.

einer der zahlreichen höheren Offiziere in Betracht kommen könnte.

Zur Bestimmung der Person auf dem betreffenden Porträt muss man von der Provenienz des Bildes ausgehen. Es gehörte lange Jahre zum Inventar des Schlosses in Vrchlabí (Hohenelbe), dessen Bau nach 1533 von Kryštof z Gendorfu (1497–1563) in Angriff genommen wurde.<sup>3</sup> Seine heutige Disposition erhielt das Hohenelber Schloss beim Spätrenaissance-Umbau aus den



Abb. 2 Johann Peter Molitor, *Porträt des Grafen Wenzel Morzin*. Böhmisches Provinzialorden des hl. Augustinus. Foto: Nationalgalerie in Prag.

Jahren 1605 – 1614, bei dem die Ecktürme fertiggestellt wurden. Damals befand es sich bereits im Besitz des Vilém Miřkovský ze Stropčic, dem es Albrecht von Wallenstein zwecks Erweiterung seines Herzogtums Friedland abgekauft hat. Nach dem Tod des Herzogs und der darauf einsetzenden Konfiszierung seines Besitzes erstand Oberstfeldwachtmeister Rudolf von Morzin, ein Kriegermann von vielen europäischen Schlachtfeldern und Angehöriger eines aus Friaul, einer historischen Region im heutigen Norditalien, Slovenien und Österreich stammenden Geschlechts, Hohenelbe 1635 von der königlichen Kammer. Seine treuen Dienste für das Haus Habsburg wurden 1632 durch die Erhebung in den Herrenstand belohnt, 1653 erwarb er auch das böhmische Inkolat und den Titel eines Grafen.

Die Innenräume von Schloss Hohenelbe füllten sich allmählich mit Bildern und historischem Mobiliar, wie auf Fotografien aus den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts belegt ist. Darauf ist auch das *Porträt eines Feldherrn* zu sehen. Mit nur

ganz wenigen Anderen wurde es 1933 in einem Jubiläumsband zum Anlass des vierhundertjährigen Bestehens der Stadt Hohenelbe reproduziert.<sup>4</sup> Dort wurde auch eindeutig der Name des Porträtierten angegeben, und zwar Václav Morzin. Das ist also zweifellos der „unbekannte“ Feldherr. Mit diesem Namen ist auch die sehr gute Variante von Molitors Porträt (Abb. 2) aus dem Besitz des Hohenelber Augustinerklosters überschrieben, dessen Gründer Wenzel Morzin war. Diese ist in der Exposition des im Kloster untergebrachten Riesengebirgsmuseum ausgestellt.<sup>5</sup>

Wenzel Morzin wurde 1676 geboren. Er war der Sohn von Rudolf Morzin und Eva Konstantina, geborene Wratislavová. Lange Jahre diente er als Soldat in der Habsburger-Armee, die 1707 das Königreich Neapel besetzt und außerdem Mailand sowie Norditalien unter die Botmäßigkeit der Habsburger gebracht hat. Später war Václav Morzin als hoher kaiserlicher Beamter in Italien tätig. Dort hat er auch Antonio Vivaldi kennengelernt, der an der Spitze seiner Kapelle stand. Dieser bekannte Komponist hat Morzin, der zur Verbreitung seiner Musik in Böhmen beitrug, seinen berühmten Zyklus *Die vier Jahreszeiten* gewidmet und daneben weitere Kompositionen für ihn geschrieben.<sup>6</sup> Václav Morzin verstarb 1737. Laut Datum auf der Leinwandrückseite hat Molitor ihn also ein Jahr vor seinem Tod porträtiert.

Nach 1918 verloren die Czernin-Morzin im Zuge der Bodenreform fast alle Wälder um Hohenelbe. Damit war das Schloss seines wirtschaftlichen Rückhalts beraubt und Jaromír Czernin-Morzin war gezwungen, es zu verkaufen.<sup>7</sup> Das Familieninventar wurde von Hohenelbe auf das Schloss in Horní Maršov verbracht, das seit 1882 den Czernin-Morzin gehörte. Im Jahr 1945 wurde das Schloss aufgrund der Beneš-Dekrete als deutscher Besitz konfisziert. Das historische Mobiliar wurde im August 1948 ausgemustert.<sup>8</sup> Rund fünfzehn Gemälde, Drucke und Erinnerungstücke mit Bezug auf die Stadt und ihre Umgebung wurden dem Riesengebirgsmuseum in Hohenelbe übergeben.<sup>9</sup> Waffen, Uhren, Möbel und eine byzantinische Ikone kamen ins Museum von Trutnov. Über siebzig Gemälde, rund fünfhundert Zeichnungen und Grafiken, weiteres Mobiliar, Porzellan und Glas übernahm die damalige Nationale Kulturkommission (NKK), die den Großteil dieser Dinge auf dem staatseigenen Schloss in Náchod untergebracht hat.

Einige wenige Stücke gerieten in die Theaterabteilung des Nationalmuseums, die Bibliothek wurde den vom Nationalmuseum verwalteten Schlossbibliotheken einverleibt. Die Grafiken mit Pferdemonumenten wurden auf das Schloss Slatiňany überführt, 31 Gegenstände, insbesondere Kleidungsstücke kamen auf das Schloss Jemniště. Unter der Inventarnummer 949 wurde von der NKK auch Molitors *Porträt eines Feldherrn* ausgewählt, das damals auf 20.000,- Kč taxiert und im Verzeichnis von 1948 als *Porträt eines Edelmanns im Harnisch* vermerkt wurde. Auf Schloss Náchod wurde es im Rahmen der Sendung aus Maršov unter der Inventarnummer 32/949 geführt. Von dort aus wurde es 1948 der Nationalgalerie in Prag übergeben.<sup>10</sup>

### Anmerkungen

**1** Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy*, Ausstellungskatalog, Praha 2000. Hier auch Verzeichnisse älterer Literatur.

**2** Öl auf Leinwand, 178 × 132 cm. Signiert auf der Rückseite: J. Petrus Molitor pinxit ad vivum 1736. Nationalgalerie in Prag, Inv. Nr. O 9677.

**3** Zur Geschichte des Schlosses in Vrchlábí – Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 1999, s. 503–504. Hier Verzeichnis älterer Literatur. *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Band VI. (*Východní Čechy*), Praha 1989, s. 540–541; Miloslav Bartoš, „Kryštof z Gendorf“, *Krkonoše*, 3/1999, S. 36–37.

**4** *Festschrift Herausgegeben zur Vierhundertjahrfeier der freien Bergstadt Hohenebel 1533–1933*, Vrchlábí 1933, S. 8.

**5** Öl auf Leinwand, 179 × 138 cm. Links oben Wappen mit Inschrift: „Iltmus D. D: Wenceslaus SRI. / Comes de Morzin Contus / Albipolensis Fundator Munifi/centissimus. Aetatis 60/A:1736“. Gemälde aus dem Besitz des Augustinerordens, früher im Riesengebirgsmuseum in Vrchlábí deponiert, gegenwärtig als Leihgabe in der Exposition der Nationalgalerie in Prag im St. Georgskloster.

**6** Tomislav Volek, „Antonio Vivaldi a hrabě Václav Morzin“, *Krkonoše*, Nr. 10/1998, S. 36–37.

**7** Pavel Klimeš, „Czernin-Morzinové v Maršově“, *Krkonoše*, Nr. 8/2000, S. 36–37.

**8** „Soupis předmětů vyříděných Národní kulturní komisí podle zákona 137/46 Sb. Ze zámku Maršov ve dnech 31. 8.–6. 9. 1948“. (Verzeichnis der von der Nationalen Kulturkommission laut Gesetz 137/46 Sb. ausgemusterten Gegenstände. Von Schloss Maršov). Für den Zutritt zu diesen Dokumenten danke ich Miloslav Bartoš, Mitarbeiter am Riesengebirgsmuseum in Vrchlábí.

**9** Die Gemälde von den Schlössern in Vrchlábí, Horní Maršov und Náchod sowie im Riesengebirgsmuseum in Vrchlábí warten noch auf ihre kunsthistorische Auswertung und Ausstellung. Die Porträts aus dem 18. u. 19. Jh. der Angehörigen des Hauses Morzin und Czernin-Morzin dürften gewiss die Kenntnisse über dieses im östlichen Riesengebirge herrschende Adelsgeschlecht bereichern. Hier befinden sich auch mehrere Porträts der Grafenfamilie Špork, darunter ein Doppelporträt – Dreiviertelfiguren von Marie und Jana Špork, signiert von Josef Ignác Kapoun, einem weiteren Porträt- und Altarbildmaler aus der ersten Hälfte des 18. Jhs. Ferner eine Porträtreplik des Jan Rudolf Czernin von Johann Baptista Lampi aus dem Jahr 1815, ein *Männerporträt* von F. Brendel aus dem Jahr 1762, eine *Norditalienische Meereslandschaft* signiert von A. Canale, *Schlacht am Fluss* signiert von Georg Filip Rugendas, *Abendliche Landschaft* signiert von C. van Hansen, *Landschaft mit Herde* von J. Bürkel und einige weitere wertvolle Gemälde.

**10** Dieser Beitrag wurde am 27. Dezember 2000 an die Redaktion des Bulletin der NG in Prag eingesandt. Seither wurde eine gründliche Restaurierung der erwähnten Variante mit Inschrift vorgenommen, die in Vrchlábí ausgestellt ist. Marcela Vondráčková hat im Katalog zur Ausstellung *Sláva barokní Čechie*, Praha 2001, auf S. 188–189 unter der Kat. Nr. I./5'65 dieses Porträt als eine Autoren- oder Werkstattreplik des Porträts aus der NG in Prag bezeichnet. Sie erwähnt dabei nicht die ältere Literatur, in der die Hohenebel Variante genannt wird – s. Anm. 6.

Übersetzung Jürgen Ostmeier

# Zkáza Piura a vzestup Losyů z Losinthalu na univerzitní tezi podle Jana Bedřicha Hesse z Hesse z roku 1667

PETRA ZELENKOVÁ – MARTIN MÁDL

Petra Zelenková, kurátorka Národní galerie v Praze, zabývá se barokním uměním a problematikou ikonografie.

Martin Mádl, vědecký pracovník Ústavu dějin umění AV ČR a kurátor Národního muzea, zabývá se užitým uměním a malířstvím 17. a 18. století.

Jednu z nejkrásnějších ukázek barokní knižní kultury v českém prostředí představuje ilustrační výzdoba filozofické disertační práce Johanna Antona Losyho z Losinthalu, vydané pražskou jezuitskou tiskárnou v roce 1668 (obr. 1). Všech sedm ilustrací Losyho disertace provedl podle návrhů Karla Škréty augsburský mědirytec Bartholomäus Kilian.<sup>1</sup> Rytiny se vyznačují nejen nadprůměrnou výtvarnou kvalitou, ale také mimořádně poutavými náměty. Jejich ikonografie odpovídá náročnému ideovému konceptu Losyho panegyrického díla věnovaného Leopoldu I. a oslavujícího panovníkův sňatek se španělskou infantkou Markétou. Na předtitulní ilustraci spatřujeme kromě jiných postav také mladého šlechtice, který uctivě vzhlíží ke svému císaři a předkládá jeho pohledu velum s dedikačním textem. Tímto mladistvým doktorandem je Johann Anton Losy z Losinthalu ml., pozdější významná osobnost české stavovské a umělecké scény. Kilianova rytina byla dosud pokládána za jediné výtvarné dílo zprostředkovávající nám Losyho podobu. Johann Anton Losy ml. je ovšem zachycen (přínejmenším) ještě na jednom grafickém listě, rovněž spojeném s průběhem a oslavou jeho studií. Je jím Losyho o rok starší bakalářská teze, uložená v grafické sbírce Národní galerie v Praze, která až do dnešní doby zcela unikala badatelské pozornosti (obr. 2).<sup>2</sup>

Podobně jako v případě ilustrací Losyho disertace, a jak bylo v tehdejší grafické produkci zcela běžné, je také jeho univerzitní teze z roku 1667 výsledkem spolupráce autora předlohy, domácího malíře Jana Bedřicha Hesse, s jedním z představitelů proslulého augsburského chalcografického centra, Georgem Andreasem Wolfgangem. Zatímco kvůli zhotovení ilustrací pro knižní vydání své disertační

práce se Johann Anton Losy obrátil na skutečně prvořadě mistry oboru, výzdobu své bakalářské teze svěřil umělcům přece jen menších schopností i proslulosti. Rovněž charakter ikonografického programu Losyho univerzitní teze je odlišný od koncepce jeho disertace, soustředěné výlučně na oslavu císařského páru a na vyjádření nadějí v brzké narození dědice trůnu. Císař sice nezastává v dění Wolfgangovy rytiny nijak nepodstatnou úlohu a ústřední místo kompozice je náležitě vyhrazeno patronu disputace Václavu Eusebiu z Lobkovicz, alegorický program Losyho bakalářské teze je však v první řadě připomínkou vzestupu vlastního rodu a reflexí pohnutých okolností příchodu Losyů do Čech.

## Losyové z Losinthalu v českých zemích

Kulturní odkaz rodu Losyů z Losinthalu se do obecného povědomí zapsal rozličnými způsoby, jimž byla věnována různá míra pozornosti. Největšího věhlasu a zájmu dosáhlo hudební umění Johanna Antona Losyho ml. hraběte z Losinthalu.<sup>3</sup> Proto nepřekvapí, že zásadní díl práce na poznání jeho života a tvorby odvedli muzikologové, především Adolf Kocirz a Emil Vogl. Jejich studie nezůstaly omezeny pouze na rozbor hudebního díla, ale shrnuly také velké množství poznatků k dějinám Losyho rodiny, jejího působení v Čechách a jejího mecenátu. Přínosnost těchto studií nijak nesnižuje ani potřeba doplnit je o některé nové poznatky. Smutné je naopak zjištění, že Kocirzovy i Voglovy práce zůstaly přístupny jen omezenému okruhu muzikologů a většina badatelů, kteří se Losymu věnovali v souvislosti s historií českých zemí, dějinami architektury či výtvarného umění, je přehlédla.<sup>4</sup>

Původ rodu Losyů z Losinthalu býval poněkud nejasně spojován s jižním

Tyrolskem, Itálií, Švýcarskem či přesněji s jeho východním kantonem – Grisonskem. Jako vodítko ke správné, konkrétní odpovědi na otázku, odkud vlastně Losyové přišli do Čech, nám posloužila právě univerzitní teze Johanna Antona Losyho ml. z roku 1667. V Čechách se s pozdějším hraběcím rodem Losyů setkáváme poprvé v Praze, kde je k roku 1627 zmiňován Johann Anton Losy st. (kol. 1600–22. července 1682, Praha). V genealogických sbírkách se uvádí, že se narodil ve Švýcarsku a byl syn Thomasa de Losy (Thomasova matka pocházela z rodu Lumaga – „Lumagiana sive de Lumagis“) a jeho manželky z rodu Mora (její matka pocházela z rodu Broccho, Brocco – „Brochiana sive de Brochis“).<sup>5</sup> V Praze se Johann Anton mohl nakrátko sejit s příbuznými z matčiny strany. Již roku 1604 získal totiž kupec Abraham Brocco (Brochis, Brok, Prok, Grock), měšťanské právo na Starém Městě a v roce 1605 koupil rozlehlý dům „U zlatého jablka“ (čp. 230/I v dnešní Husově ulici). Ten později přešel na jeho bratra Franze, kterému patřil až do roku 1628. V roce 1619 je v Praze zmiňována také Marie Alžběta, údajně vdova po Abrahamu Broccovi, jež je zároveň uváděna v souvislosti s dědictvím po Cyprianu Lumagovi.<sup>6</sup>

7. prosince 1627 zakoupil Johann Anton Losy (Loseo) od plnomocníků emigranta Andresa Štajmana (Stegmanna) za 3 000 zl. dům „U zlaté rolničky“ na Malé Straně (čp. 182/III v dnešní Thunovské ulici).<sup>7</sup> V následujících letech se zřejmě častěji pohyboval mezi Prahou a Vídní. 12. února 1632 se Johann Anton patrně oženil ve Vídni s Marií Magdalenou Jobkeovou (Jobkin?), ale později ovdověl.<sup>8</sup> 1. listopadu 1643 pak ve vídeňském kostele sv. Michala pojal za manželku Annu Constancii Kollerovou z Lerchenriedu († 1685?).<sup>9</sup>

Losy disponoval již v dobách třicetileté války značným majetkem. Císaři půjčil na válečné výdaje 25 000 zl., za což získal v roce 1645 výnosný úřad jednoho ze dvou královských českých inspektorů nad vinným a pivním tákem a solným důchem. Stal se též skutečným dvorním a komorním radou. Na úrok půjčoval komoře i v následujících letech.<sup>10</sup> 4. července 1647 mu byl udělen inkolát pro české země, diplomem z 12. července, v němž se hovoří o švýcarském původu jeho starobylého šlechtického rodu, mu byl pro české země potvrzen rytířský stav s predikáty „Gstreng“ a „von Losinthall“. Zároveň dosáhl polepšení svého erbů a jeho spojení se znakem matčina rodu.<sup>11</sup>

Jan Zatočil z Löwenbruku nám zanechal zprávu o tom, že se „Jan Antonjn Ložj Swobodný Pán z Losynthalu“ v roce 1648 zapojil do obrany Prahy obležené švédským vojskem generála Königsmarka.<sup>12</sup> Vyplácel hotovost na nákup zbraní, munice a na opevnění města. Stal se také hejtmanem svobodné měšťanské setniny, s níž se zúčastnil bojů na novoměstských hradbách (obr. 3). Za to byl dekretem vydaným císařem Ferdinandem III. ve Vídni 12. prosince 1648 povýšen do panského stavu Království českého a dědičných zemí s predikáty „Freiherr“ a „Wohlgebohrn“. Dalšího povýšení se mu dostalo o sedm let později, když mu byl císařským dekretem ze 14. srpna 1655 udělen titul hraběte Svaté říše římské a dědičných zemí s predikáty „Graf von Losimthal“ a „Hoch- und Wohlgeborn“. V nobilitačních listinách jsou připomínány také zásluhy Losyho příbuzného, patrně bratrance (Vetter) Balthasara von Mora, plukovníka císařského pěšího regimentu. 5. října téhož roku byla platnost Losyho hraběcího titulu rozšířena na české země.<sup>13</sup>

Roku 1648 postoupil císař Losymu jako úhradu dluhů panství Štěkeň s Cehnicemi (u Strakonice), k nimž hrabě v roce 1650 připojil nedaleké Řepice. Posléze získal Vlastějovice (u Zruče nad Sázavou), Sluhy (u Brandýsa nad Labem), Cténice (u Vinoře), roku 1664 pak Vintířov s Radonicemi (u Kadaně) a Tachov. Dominia Štěkeň, Vintířov a Tachov tvořila základ dvou losyovských fideikomisů (později spojených v jeden s centrem v Tachově).<sup>14</sup> V novodobé literatuře je Johann Anton Losy st. někdy líčen jako neúprosný lichvář, který neváhal vystupovat nesmlouvavě proti neplatcím dlužníkům. Zdá se však, že byl především obratným podnikatelem, který se dokázal obklopit spolehlivými a schopnými lidmi. Takovými asi byli štěkeňský správce Johann Erasmus Wegener a správce Tachova Ital Anton Casanova, jehož syn získal roku 1669 doktorát na pražské univerzitě pod patronací Losyho syna.<sup>15</sup> Z výnosů panství, výkonem úřadů i finančním podnikáním nabyl hrabě Losy značného majetku, a mohl tudíž vynakládat nemalé částky na reprezentaci přiměřenou jeho postavení.

O soukromém životě Johanna Antona Losyho st., jeho společenském vystupování a charakteru jeho reprezentace jsme zatím informováni jen povšechně. Víme, že v roce 1648 koupil v dolní části Nového Města v Dlážděné (dnešní Hybernské) ulici dva výstavné renesanční domy. K nim pak v letech 1649 a 1654 přikoupil ještě dva

sousední domy, poničené švédským bombardováním. Na jejich místě dal postavit velkoryse koncipovanou palácovou stavbu (obr. 4), využívající z velké části původních renesančních konstrukcí (dnešní čp. 1033/II). Na realizaci Losyho paláce se podílel italský architekt Carlo Lurago.<sup>16</sup> Ten tehdy pracoval také pro nedaleký konvent irských františkánů, kteří při svém klášteře vystavěli chrám Neposkvrněného početí P. Marie (zrušený 1786, přebudovaný 1810). V něm byla donací Johanna Antona Losyho z Losinthalu st. zřízena rodinná kaple, zasvěcená sv. Antonínu Paduánskému. Oltářní obraz s motivem titulárního světce, bohužel nedochovaný, namaloval patrně Karel Škréta. Podle J. F. Hammerschmida přispěl „Joannes Antonius Losy, Comes de Losinthal, Italus“ sumou 100 zl. dále na vztyčení hlavního oltáře, rovněž ztraceného, s obrazem Immaculaty, jehož autorem byl zřejmě opět Škréta.<sup>17</sup> V šedesátých letech dal Johann Anton Losy přestavět i svůj malostranský dům.<sup>18</sup> Jeho hlavním venkovským sídlem se stal zámek ve Štěkní, upravovaný v letech 1664–1665. Nenáročně koncipovaná freska s apoteózou rodu Losyů a Kollerů, provedená v hlavním sále zámku někdy mezi léty 1669–1679, byla připsána Fabiánu Václavu Harovníkovi, dalšímu z povýšenců za zásluhy při obraně Prahy v roce 1648.<sup>19</sup>

Johann Anton Losy st. zemřel 22. července 1682 a byl pochován v rodinné kapli hyberského kláštera. Z jeho manželství s Annou Constancií vzešlo šest potomků – čtyři dcery a dva synové. Po matce křtěná Anna Constancia († 18. srpna 1696, Radenín) se provdala za Johanna Georga Leopola Sporcka, Katharina Elisabeth (1652–8. dubna 1717, Praha) za Karla Joachima hraběte z Bredy. Z dvojčat (?), která se narodila v roce 1659 (?), byla Maria Theresia († 27. února 1696, Praha) provdána za Ferdinanda Christopha Scheidlerna ze Scheidlernu, Maria Josepha († 8. dubna 1734, Brno) pak za Jana Antonína Pachtu z Rájova. Starší ze synů získal po otci jméno Johann Anton (asi 1650, patrně Štěkeň–22. srpna 1721, Praha). Datum narození mladšího Losyho syna Johanna Baptisty († 1683) není přesně určeno.<sup>20</sup>

Ve druhém vydání své knihy o hospodářství, dedikované oběma bratrům Losyům, vyzdvihuje zmíněný správce Štěkně Wegener lásku hraběcí rodiny k umění a vědám a chválí její znalosti latiny, němčiny, češtiny, španělštiny, italštiny a francouzštiny.<sup>21</sup> Oběma synům se dostalo vyššího vzdělání. Johann Anton studoval od

roku 1661 na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě, kde složil 6. června 1667 bakalářské zkoušky a 15. srpna 1668 získal doktorát z filozofie.<sup>22</sup> Johann Baptist Losy tou dobou navštěvoval pražské akademické gymnázium a jako poeta academicus, tj. žák páté, předposlední třídy, zv. classis poesis,<sup>23</sup> vydal v roce 1668 na počest úspěšného zakončení bratrových studií veršované pojednání, oslavující formou emblematického výkladu heraldické figury losyovského hraběcího znaku (obr. 5).<sup>24</sup>

Osud Johanna Baptisty se ovšem dále nevyvíjel zdárně. Mladý šlechtic, jemuž připadlo štěkeňské panství, vedl rozmařilý život a záhy se zadlužil. Po jeho předčasné smrti v roce 1683 byly údajně shledány pohledávky ve výši 45 887 zl.<sup>25</sup> V protikladu ke svému marnotratnému bratru se Johann Anton Losy ml. osvědčil jako dobrý správce statků svěřených mu otcem, tedy pražského paláce, Tachova a Vintířova i štěkeňského panství, které mu připadlo po smrti Johanna Baptisty. Dosáhnuv úřadů císařského tajného rady a komorního rady českého království, žil zejména v Praze a ve Vídni. Roku 1705 si dal podle návrhu dvorního matematika, astronoma a inženýra Giana Giacomina Marinoniho (1676–1755) vystavět předměstskou vilu (Gartengebäude) na okraji Vídně ve čtvrti Leopoldstadt (na Stadtgutgasse naproti paláci knížete Montecuccoli).<sup>26</sup> Když roku 1708 získal při otcovském paláci v Praze další dům, svou pražskou rezidenci dále rozšířil. Stavebně upravoval rovněž tachovské rodinné sídlo a na místě zbořené renesanční zámecké budovy ve Vintířově se chystal vystavět nový zámek (novostavba se ovšem uskutečnila až dlouho po jeho smrti).

První ženou Johanna Antona Losyho ml. byla Sophie Polyxena z Grossege (1656–21. října 1696). Jejich syn zemřel vzápětí po narození roku 1685. V roce 1700 se pak ovdovělý padesátiletý Losy oženil se čtyřicetiletou Franziskou Claudií hraběnkou Strassoldo (1676–23. listopadu 1755). Jejich dcera Marie Anna Josepha (\* 7. února 1703) zemřela ve věku dvou let. V roce 1705 se narodil Adam Philipp (pokřtěn 22. listopadu 1705–21. dubna 1781), poslední mužský příslušník rodu hrabat Losyů z Losinthalu. Po otcově smrti tento rytíř Řádu Zlatého rouna, dvorní rada a císařský tajný rada, v letech 1749–1750 dolnorakouský místodržící, císařský hudební a generální stavební ředitel, žil s matkou převážně ve Vídni.<sup>27</sup>

Johann Anton Losy ml. projevoval neobyčejné hudební nadání zřejmě již v mládí,

kdy mu otec zajistil jako vychovatele slezského loutnistu Achazia Kazimira Huelseho. Je pravděpodobné, že své hudební vzdělání dále prohluboval v zahraničí, snad během kavalírské cesty.<sup>28</sup> Představu o jeho pozdějším věhlasu si lze utvořit na základě více či méně věrohodných zpráv, které o Losym podává dobová literatura. Slavnou se stala například jeho účast v neformální hudební soutěži v Lipsku roku 1697, v níž se loutnista Losy utkal s Johannem Kuhnauem a Pantaleonem Hebenstreitem, hrajícími na klávesové nástroje. Při svých návštěvách Prahy v letech 1715–1717 se s Losym seznámil německý skladatel Gottfried Heinrich Stölzel, který nám zanechal jeho literární charakteristiku, publikovanou roku 1740 Johannem Matthesonem. Podle Stölzela byl tehdy hrabě muž starší, avšak dosud svěží mysli. Na loutnu hrál prý jako profesionál – krásným, plným zvukem, nejčastěji ve francouzském lomeném stylu. Komponoval obvykle v ranních hodinách na loži, kde vsedě hrál na malou loutnu. Zaznamenané invence pak uzamykal ve zvláštní schránce. Po poledni hrával na housle za doprovodu cembala. Působení hudby hluboce prožíval a okouzlující pasáže doslova rozpitvával. Dlouho prodléval u zvláště vhodné disonance, při čemž volal: „È una nota doro!“ Podle Ernsta Gottlieba Barona brával Losy loutnu i na cesty a neváhal dát zastavit koně, měli-li potřebu zaznamenat nějaký motiv.<sup>29</sup> O umění „Comte de Logy“ svědčí na sto padesát dochovaných tabulatur pro loutnu a barokní kytaru.<sup>30</sup> Z nich první vyšla tiskem ve Vratislavi již roku 1695 (*Courante extraordinaire* ve sbírce *Cabinet der Lauten* Philippa Franze Le Sage de Richée). Ve skladbách se projevuje podstatný vliv stylu *brisé*, který však Losy dokázal originálním způsobem kombinovat s melodicky výraznými, nad basovým doprovodem vystavěnými motivy a oživovat rytmickými *arpeggii*.<sup>31</sup> Losyho skladby, mnohdy naplněné hlubším významem (jako např. *Tombeau sur la mort de Madame la comtesse Logi faite par Monsieur le Conte Antonio son fils* z roudnické sbírky), patří ke zlatému fondu barokní loutnové literatury.<sup>32</sup>

Pozemský čas Otce loutny, jak byl hrabě Johann Anton nazýván svými obdivovateli, se naplnil v roce 1721. Poslední vůli sepsal ve dnech 1.–9. srpna, po delší nemoci, v níž o něj pečoval profesor Löw z Erlsfeldu. O jeho skonu byl pořízen zápis v knize úmrtí novoměstského kostela sv. Jindřicha, datovaný 22. srpnem 1721. Hraběte pochovali v pražském hybernském kostele, v rodinné hrobce. Památka slav-

ného loutnisty byla důstojně uctěna skrze smuteční *tombeau*, složené jeho neméně slavným slezským kolegou: *Tombeau sur la Mort de Mr. Comte de Logy arrivée 1721. Composée par Silvio Leopold Weiss*.<sup>33</sup>

### **Bakalářská univerzitní teze Johanna Antona Losyho z Losinthalu roku 1667**

Námi pojednávaná teze Johanna Antona Losyho ml. vznikla u příležitosti jeho obhajoby titulu bakaláře filozofie, vykonané roku 1667 na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě za předsednictví P. Johanna Roberta Wallise, S. J. (1636, Szprotawa–1683, Olomouc).<sup>34</sup> Jak uvádí nápis umístěný do textového pole na dolním okraji rytiny: „Honorii Celsissimi Ducis DD. WENCESLAI Ducis Saganensis etc. etc. Aurei Velleris Equitis, S. C. R[egiae]que M[ajestatis] Supremi Aulae Praefecti, etc. In Universitate Carolo-Ferdinandea Praegae, Praeside R. P. IOANNE ROBERTO WALLIS SOC. JESU, AA. LL. et Philos:[ophiae] Doctore, ejusdemq[ue] Professore Ordinario, IOANNES ANTONIUS LOSY S.R.I. Comes de Losinthal, Submississ[im]o affectu DD. 1667“, dedikoval Losy svou tezi prvnímu muži Leopoldovy vlády, Václavu Eusebiu z Lobkovicz, knížeti zaháňskému, okněžněnému hraběti ze Sternsteinu a Neustadtu, pánu na Roudnici, rytíři Řádu Zlatého rouna, nejvyššímu hejtmanu Horního a Dolního Slezska, císařskému tajnému radovi, státnímu ministru, prezidentu dvorské válečné rady, palatinu a nejvyššímu hofmistru Království českého.<sup>35</sup> Nad krátkým věnováním jsou zaznamenány signatury obou tvůrců grafického listu, Jana Bedřicha Hesse z Hesic a Georga Andrease Wolfganga (1631, Saská Kamenice–1716, Augsburg).<sup>36</sup> Jinak se list jeví oříznutím ochuzen o další nezbytné textové údaje, jako vlastní filozofické teze a snad i netradičně umístěný dedikační text. Je ovšem také možné, že rytina sloužila k výzdobě knižního vydání tezí, čemuž by mj. nasvědčovala skutečnost, že na ní zobrazený defendent drží v ruce knihu a nikoli obvyklé velum s dedikačním textem.

Autor předlohy, pražský malíř Jan Bedřich Hess z Hesic (v Praze doložen od 1641–†1673, Praha), je jednou z postav českého malířství druhé poloviny 17. století, jimž dosud nebyla věnována náležitá pozornost. Příčinou minimálního zájmu o umělcovu osobnost je zejména fakt, že dnes známe jediný Hessovi připisovaný obraz – *Zřízení dominikánského řádu s Ukřižovaným, Pannou Marií a dominikánskými světci* na hlavním oltáři chrámu sv. Jiljí na Starém Městě v Praze. Jan Bedřich Hess

byl však autorem daleko většího množství oltářních pláten, zaznamenaných v starší literatuře.<sup>37</sup> Početněji dochovanou, avšak obdobně opomíjenou oblast Hessoovy tvorby představují kresby a grafické listy provedené podle jeho návrhů, z nichž podstatnou část tvoří knižní ilustrace a univerzitní teze.<sup>38</sup> Hess byl vyučencem pražského malíře Matyáše Mayera, kompozice jeho děl ale prozrazují silné ovlivnění Karlem Škrétou. Hessoovy po výtvarné i ikonografické stránce rozhodně nijak podprůměrné kresebné předlohy pro grafická díla převáděli do mědi pražští rytci jako Frater Constantin, Samuel Weishun a Daniel Wussin i augsburští mistři ryteckého umění Philipp Kilian či Georg Andreas Wolfgang.

Podobně jako ostatní známé hessoovské rytiny a jeho kresby vyznačuje se Losyho teze poměrně hybnou kompozicí a živým obrazovým děním. Scéna je zaplněna, nikoli však přeplněna, rovnoměrně rozmístěnými osobami, z nichž se žádná nezdá významněji akcentována. V každém ze čtyř rohů výjevu vidíme jednu figuru; horní polovinu teze ovládají císař Leopold I. a Jupiter, spodní části pak dominují dvě proti sobě stojící ženské postavy. V levém dolním rohu se objevuje žena s knížecí čapkou, zosobňující Lobkowiczovo knížecí důstojenství a putto s lobkowiczským znakem. Z protějšího kraje vystupuje ženská postava oblečená v tóze, vedle níž další putto podpírá medailon s erbem hrabat Losyů z Losinthalu. Snítky vavřínu, jež má žena vetknuty do vlasů, i symboly svobodných umění, spočívající u jejích nohou, napovídají, že jde o personifikaci filozofie. V ruce drží vavřínový věnec, připravený pro úspěšného absolventa bakalářských studií Johanna Antona Losyho ml. Jeho mladistvou postavu spatřujeme ve středu dolní poloviny kompozice. Na zádech dvou orlic je Losy unášen vzhůru k portrétu patrona disputace Václava Eusebia z Lobkowicz, jemuž podává knižní výtisk svých tezí.<sup>39</sup>

Lobkowiczův oválný portrét, jehož rám je tvořen řetězem Řádu Zlatého rouna, nesou tři korunované orlice. Dvě z nich jsou na hrudi ozdobeny perisonii, a představují tedy heraldické figury lobkowiczského erbu. Levá krajní lobkowiczská orlice metá svazek blesků do řad prchajícího tureckého vojska znázorněného pod ní. Ve světle blesků se zjevuje nápis: „Praeses Consilij Aulo-Bellici Anno 1663 et 4<sup>o</sup>“, připomínající Lobkowiczovo působení ve funkci prezidenta dvorské válečné rady. Prostřední orlice třímá v pařátech maršálskou hůl; nápisem vepsaným podél ní je Václav

Eusebius z Lobkowicz jmenován jako „Summus Minister Aulae Caes.“, nejvyšší císařský hofmistr (jímž byl od roku 1665). Orlice zcela napravo, jež drží v pařátech knížecí čapku označenou titulem „DVX SAGAN[ENSIS]“, je orlicí Slezska, v němž se nacházela lobkowiczská Zaháň. Ke znaku Zaháně, tvořícího součást lobkowiczského erbu, náleží také anděl, který v obraze teze vystupuje v roli srážce a průvodce mladého Losyho při jeho letu vzhůru. Dvě korunované orlice, které defendentu unášejí, jsou pak heraldickými figurami znaku hrabat Losyů z Losinthalu.

Orlice ve stejném heraldickém postavení jako na erbu Losyů je ovšem také znakem italského města Piuro (latinsky Plurium, německy Plurs). Vedutu tohoto města, k níž je připojen nápis: „PLURIUM. Vrbs Italiae, Divitijs et amoenitate florens, à monte obruta. A<sup>o</sup> 1618, 25. Aug.“ (Piuro, italské město, oplývající bohatstvím a půvabem, zavalené 25. srpna roku 1618), spatřujeme za skalní průrvou v dolní části teze. Tímto na první dojem nenápadným motivem se nám zároveň otevírá dosud neznámý pohled na historii rodu Losyů.<sup>40</sup>

Obec Piuro se nachází v severoitalské provincii Sondrio. Leží poblíž dnešní hranice se Švýcarskem v hrabství Chiavenna, v malebném alpském údolí Bregaglia. Již Pliniem zaznamenaná těžba a zpracování specifické odrůdy mastku, tzv. hrnčířského kamene (italsky pietra ollare, německy Lavezstein), zejména výroba kuchyňského nádobí a jeho prodej, zůstaly po staletí významným zdrojem příjmu místních obyvatel. Přinesly malému městu prosperitu a několika rodinám, které se zaměřily na obchodování a finančnictví, značné bohatství. Piuro bylo důležitou zastávkou obchodníků putujících na sever z Janova a Benátek. Naopak obchodníci a finančníci z Piura působili v obchodních centrech téměř po celé Evropě. K předním rodům náležely vedle nejproslulejších Vertematů i rozvětvené rodiny Losyho předků – Brocco, Mora, Lumaga a Losio. Zprávy současníků a veduty z přelomu 16. a 17. století představují Piuro jako krásné městečko s několika kostely, s náměstími, jež ožívují fontány, s řadou honosných, přepychově zařízených renesančních paláců, domů a vil obklopených zahradami a vinicemi. Defendentův děd, obchodník Thomaso Losio zv. Badala měl v majetku dům na náměstí v horní severní části města, zv. Scilano. Vedle stával dům obývaný rodinou jeho bratra Agostina Losia. Ten v Piuru roku 1607 založil spolu s bratranci Nicolem a Ottaviem Vertematovými



a s vikářem Johannem von Salis společností na těžbu stříbra a olova v grisonských dolech (Silberberg u Davosu). Oba domy se nacházely proti letohradu Pietra Mory. Obchodník Abramo Brocco vlastnil palác s mramorovými portály a rodovými erby v centru města, jeho bratr Francesco nedaleký dům. Poblíž stávaly domy rodin Lumaga.<sup>41</sup>

K rozvoji podnikání v Piuru přispěla v 16. století politická konstelace. V roce 1512 byla Chiavenna spolu s Valtellinou a Bormiem anektována Grisonskem (německy Graubünden). Tento svobodný stát „Tří lig“ se zformoval koncem 15. století a volně se přičleňoval ke švýcarskému svazu, ovšem při zachování značné vlastní autonomie i při respektování autonomie svých jednotlivých vnitřních území. Grisonská republika byla založena na principech rané demokracie s rozvinutou samosprávou jednotlivých obcí. Specifická politická situace v Grisonsku umožňovala podíl na vedení země zástupcům různých sociálních tříd. Vedla k posílení pravomocí středních vrstev a přinesla rozvoj místního podnikání jak v rurálních komunitách vnitřního Grisonska, tak i v obchodních centrech na jihu. Postupně zde však začaly převládat partikulární lokální zájmy nad obecnými. Ve druhé polovině 16. století se značná politická moc v Grisonsku soustřeďovala v rukách příslušníků několika soupeřících klanů (např. znepřátelených rodů Planta a Salis), ovládajících různá území a prosazujících své zájmy často pomocí korupce i ozbrojených akcí.

Grisonsko bylo místem setkávání různých jazykových skupin (německé, italské a původní rétorománské), později též střetu dvou náboženských kultur. V 16. století se v tomto nábožensky rozrůzněném teritoriu, které bylo cílem řady exulantů pronásledovaných inkvizicí, dařilo udržovat toleranci v soužití protestantů a katolíků. Tuto situaci umožňovala opatření „Tří lig“, vymezující oblasti církevního působení. Od poloviny 16. století však mezi jednotlivými náboženskými skupinami vzrůstalo napětí, zčásti vyvolávané některými nepopulárními nařízeními (např. vnucením náboženské rovnoprávnosti v místech s výraznou převahou jedné náboženské skupiny, zákazem vstupu negrisonských katolických kněží a řeholníků na území státu pod trestem smrti a pod.) a živené tlakem okolních států. Uvnitř Grisonska se postupně stále silněji uplatňoval hlas protestantské strany, která nacházela podporu v ostatních švýcarských kantonech. Milánsko ovládané Španěly se naopak snažilo podporovat izolované kato-

líky v jižních italských údolích a prosazovat tu své zájmy.<sup>42</sup>

Složité politické situace v Grisonsku se vyostřila v prvních desetiletích 17. století. Jedním z podnětů k prohloubení krize se v roce 1603 stalo obnovení spojenecké smlouvy s Benátkami, tehdejšími nepříteli císaře a Španělska. Benátské spojení, mající oporu ve straně, v jejímž čele stál již zmíněný Johann von Salis, mělo za následek odvetné akce španělského Milánska (např. uvalení obchodního embarga a zbudování strategické pevnosti Fuentes u vstupu do údolí Chiavenna a Valtellina). Naráželo také na odpor silné frakce, vedené prohabsbursky orientovanými šlechtici Pompejem a Rudolfem von Planta. Po delší eskalaci napětí se v létě roku 1618 sešel ve městě Thusis soud, jenž deklaroval zájem na prosazení obecného blaha a na ochraně státu před nepříteli. Početný soudní tribunál byl tvořen převážně protestanty, mezi nimiž získali hlavní slovo mladí radikální pastoři. Soudní procesy, které probíhaly po šest následujících měsíců, byly namířeny proti skutečným i domnělým přívržencům Španělů a Habsburků. Postihly především jižní území Grisonska – údolí Bregaglia, Chiavenna a Valtellina. První obětí soudu se v srpnu 1618 stal starosta města Vicosoprano, ležícího jen několik kilometrů východně od Piura. Torturou byl donucen k doznání, že jednal prošpanělsky, čímž přispěl k vybudování pevnosti Fuentes. Za to byl vzápětí popraven. V procesech pak bylo odsouzeno na sto padesát osob, mnohé z nich (jako např. bratři Plantové) v nepřítomnosti k doživotnímu exilu a k zabavení statků. Soud v Thusis bývá chápán jako zánik rané grisonské demokracie a náboženské tolerance. Vyvolal další dramatické události a řadu odvetných násilných akcí, mezi něž patří povraždění protestantů ve Valtellině roku 1620. Urychlil také vtažení Grisonska do dění třicetileté války, jehož byly ostatní neutrální části Švýcarska více či méně ušetřeny. Učinil z této nárazové oblasti místo střetu zájmů vnějších sil – habsburského Rakouska a Španělska na straně jedné a Francie kardinála Richelieua na straně druhé.<sup>43</sup>

Piuro, město kvetoucího obchodu, nepatřilo k centřům radikálního politického a náboženského hnutí. Přesto ani ono nestálo stranou okolního dění. Kolem roku 1600 byli příslušníci piurské rodiny Vertemate v těsných stycích s Johannem von Salis a již v roce 1589 pomáhali upevňovat benátsko-grisonské spojení.<sup>44</sup> Jaké postavení k událostem v Grisonsku zaují-

mali členové rodu Losiů, politicky tehdy asi málo angažovaní, lze těžko odhadnout. Na sympatizování s benátskou stranou by mohlo ukazovat partnerství Agostina Losia v Salisově důlní společnosti. Zřejmě však mělo spíše pragmatickou komerční povahu. Losio ze společnosti navíc po roce odešel.<sup>45</sup> Je také třeba připomenout, že obyvatelé Piura udržovali čilý kontakt s Milánem i s různými centry císařství včetně Vídně. Počátkem 17. století bylo Piuro obcí převážně katolickou. Mezi tisícovkou jeho obyvatel žilo jen asi čtyřicet protestantů. Přesto i zde docházelo již koncem 16. století ke sporům mezi představiteli obou náboženských táborů. V letech 1610 a 1613 si zdejší farář stěžoval kardinálu Federicu Borromeovi, milánskému arcibiskupu, že se nachází „v poslední farnosti diecéze Como, na posledním katolickém území“, „na samé hranici katolické církve“. Ve zprávě z vizitace provedené roku 1615, před níž se musel comský biskup Filippo Archinti vyplatit „Třem ligám“ ze zákazu vstupu na grisonské území částkou 600 zl., se jako kněz kostela S. Giovanni Battista v Piuru uvádí Nicolò Losio.<sup>46</sup>

V pohnuté době procesů v Thusis bylo však Piuro postiženo jinou, na lidské vůli nezávislou ranou osudu. Po silných deštích a bouřích se v úterý 25. srpna 1618 (podle gregoriánského, Grisonci nepřijatého kalendáře v pátek 4. září) dal do pohybu morénický svah na hoře Monte Conto, na jejímž úpatí se Piuro rozkládalo. V době večerních pobožností Ave Maria se z horského masivu utrhla gigantická lavina tří milionů kubických metrů kamenů a zeminy, která město za několik okamžiků proměnila v novověké Pompeje. Dílo zkázy dokonala městem protékající řeka Mera, kterou zával přehradil a která se zde rozlila v jezero. Pod závalem zanikly kostely a desítky domů i paláců, v nichž zahynulo na tisíc obyvatel.

Zprávy o neštěstí se rozletěly do světa a zaznívaly Evropou ještě po dlouhá desetiletí (obr. 6).<sup>47</sup> Katastrofa nezůstala bez ohlasu ani v Čechách. Již v roce 1618 publikoval německou zprávu o neštěstí staroměstský vydavatel Paul Sessius (k ilustraci v Sessiových novinách má přes rozdíl v provedení blízko idealizovaná veduta na tezi z roku 1667; obr. 7).<sup>48</sup> Kutnohorský měšťan Mikuláš Dačický z Heslova ve svých *Pamětech* k danému roku poznamenal: „Vydány jsou noviny tisknuté, že tohoto roku 25. dne měsíce Augusti, srpna, v zemi Švejcarské nějaký veliký skalnatý vrch, nad městem řečeným Plurs, trhše jse upadl na město a je všeckno i s lidem

v něm obývajícím, jichž do 1500 počítali, zasul a zařítíl, takže neznati žádného znamení od stavení.“<sup>49</sup> V dobových relacích byla příčina tragédie spatřována ve vyšší moci. Basilejský farář Johann Georg Gross se roku 1618 táže, za co Bůh tak těžce potrestal zdejší dobré lidi. Jiní, jako například P. Sessius, spatřovali v osudu Piura příběh Sodomy a Gomory a v katastrofě trest za pýchu a hříchy místních obyvatel. Ioann Lucius Gritti, protestantský pastor ze Zuozu, viděl v neštěstí potrestání katolíků za útlak protestantské menšiny. Naopak italsí katolíci autoři Girolamo Borsieri, Giovan Battista Baiacca a Ranuccio Scotti je vysvětlovali jako Boží odplatu na grisonských hereticích za to, že při výsleších v Thusis brutálně umučili nevinného P. Nicola Ruscu, arcikněze ze Sondria.<sup>50</sup>

Pod lavinou našlo smrt mnoho členů rodin Brocco, Mora, Lumaga a Losio. Ve Scilanu zahynuli Agostino Losio s rodinou i P. Nicolò Losio. Mezi těmi, jimž se podařilo před záhubou uniknout, byl však Thomaso Losio, který tou dobou prodléval ve Valtellině. Další dva z Losiů tehdy zřejmě působili ve Štýrském Hradci. Ve Vídni pak dlel s jedním ze svých příbuzných Baldesar Mora, později uváděný jako císařský plukovník. Z Lumagů se podle zpráv někteří nacházeli v Janově, Veroně, Palermu, Norimberku a Paříži. Abramo a Franceso Broccové pobývali tou dobou v Praze. Jejich blízké i majetek v rodném městě však pohltila země.<sup>51</sup> V dovětku citované Sessiovy zprávy čteme: „In dieser vorgemelten Stadt Ist dem Ehrnvesten und wolgeachten Herrn Abraham Grock Bürger und einwohner in der Alten Stadt Prag auch seine liebe Eltern und freunde Neben auch ihm an seinem Gütter umb etlich 1000. schaden geschetzen deßgleichen etlichen andern Herrn allhie in Prag so ihrn Handel und Gütter alda gehabt. GOTT besers mit verderbet unnd verschütt.“<sup>52</sup>

Hned po neštěstí bylo v Piuru započato se záchrannými pracemi a s reorganizací správy ve zbylé komunitě. Do ušetřených částí obce se postupně navracel život, byla zvolena nová městská rada a 22. listopadu (2. prosince) 1618 důstojníci milice.<sup>53</sup> Jejím písařem se stal Giovanni Battista Losio.<sup>54</sup> Jak se vyvíjela životní dráha Giovanniho Antonia Losia alias Johanna Antona Losyho st. (poněmčená verze příjmení vznikla patrně z italského plurálu Losii) před jeho příchodem do Prahy, zatím nevíme. Je možné, že v době neštěstí pobýval se svým otcem Thomasem ve Valtellině. Mohl tou dobou být však také mimo Grisonsko

na studiích. Později snad odešel s otcem nejprve do sousedního Tyrolska (odtud asi zprávy o jeho tyrolském původu). Při své další pouti na sever mohl Losy využít nejen svých schopností, ale nejspíše i finančních prostředků deponovaných v zahraničí a kontaktů se svými příbuznými a krajaney.

Strmý společenský vzestup, jehož Losy dosáhl po svém usazení v Praze, byl výraznou protiváhou k neštěstí, které potkalo ostatní obyvatele Piura. Utěšený růst statků, získání významných úřadů, přízeň habsburských císařů – to vše jistě Johann Anton považoval za šťastné řízení a Boží milost, jež musel vnímat obzvlášť intenzivně při vzpomínkách na tragické události v rodném městě. Losyho pocit vděčnosti Bohu za záchranu života a císaři za vzestup svého rodu je určujícím motivem alegorické výzdoby univerzitní teze jeho syna. Na utváření konceptu této teze se Losy st. nepochybně podílel. Osudná katastrofa je na tezi připomenuta nejen vedutou Piura, ale také prostřednictvím scény evokující zkázu Gigantů, která je znázorněna v pravé části kompozice. Těla obyvatel Piura, neposlušných Božích zákonů, se tu vzpínají a hynou v lavině kamení, jež na ně spolu s blesky sesílá trestající Jupiter. V Hessově podání zkáze uniká jediná postava, polonahý mladík, kterého jako Ganyméda unáší vzhůru letící orel. Není pochyb o tom, že tento šťastlivec, ušetřený z rozhodnutí vládce bohů smrti v sutinách kamení, představuje Johanna Antona Losyho st. Podobně jako Ganymédés, jehož si Jupiter vyvolil za číšníka Olympanů, byl Losy st. císařem pozdvižen do vysokých kruhů, byv jmenován výběrčím vinné, pивní a solní daně.

Oba strůjci Losyho osudů, božský i světský – Jupiter (Bůh) i císař, se vyklánějí z oblaků v nejvyšší sféře obrazové kompozice teze. Do nebeského prostoru mezi oba vládce, letící na svých orlech a třímající v pravicích svazky blesků, je umístěna zeměkoule, k níž ukazují svými žezly. Na globu jsou zaznamenána čtyři města – Augsburg, Norimberk, Vídeň a Praha. Tato města patrně vyznačují Losyho působíště; je možné, že se před svým příchodem do Prahy a před pobyty ve Vídni zdržoval v Augsburgu a Norimberku.<sup>55</sup>

Na levé straně teze, naproti žalostné zkáze zatracených obyvatel Piura, je zobrazeno další dramatické dění – turecká armáda zběsile prchající před náporý deště a blesků. Jak napovídá již citovaný, k Lobkoviczovi se vztahující nápis, jsou zde připomenuty nepřítelš dávné válečné události let 1663 a 1664. Po bezmála

padesátiletém příměří vyhlásila 18. dubna roku 1663 osmanská říše císaři Leopoldu I. válku. Turci postupovali neúprosně vpřed, pustošili rozsáhlá území v Horních Uhrách a podnikali nájezdy až na Moravu. Vídeň, kterou Leopold se svým dvorem opustil, zůstala bez vojska a zásob, neboť císařská armáda zajišťovala Prešpurk.

„Zásahem nebes“ však bylo bezbranné město nakonec tureckého vpádu ušetřeno; osmanská vojska totiž k Vídni kvůli špatnému počasí vůbec nevytáhla. Benátský vyslanec Sagredo situaci popsal slovy: „Nebe zachránilo, co ministr (tj. Lobkovicz) zameškal svou nedbalostí; seslalo déšť, takže se cesty staly nepevnými a vezír musel zůstat čtyřicet dní v Pešti, protože kanóny nemohly být přepravovány po špatných cestách. Bůh řídil Turkům ruku, ale zavázal jim oči.“<sup>56</sup> Zatímco Sagredova zpráva se nevyjadřuje o Lobkoviczových schopnostech právě lichotivě, v podání Losyho teze vyznívá jeho úloha – zcela pochopitelně – o mnoho příznivěji. Blesky, jež na tureckou armádu sesílá císař, jsou totiž směřovány a posilovány jednou z Lobkoviczových orlic. V srpnu následujícího roku 1664, rovněž nápisem připomenutém, pak turecký postup alespoň na čas zastavila Leopoldova armáda v bitvě u sv. Gottarda (Szentgotthárd).

Paralela mezi císařem rozdrtivším opovržlivost Turků prostřednictvím přírodních sil a Bohem trestajícím vzpurné Giganty, respektive nehodné Piurské skrže rozbourané živly, je na Losyho tezi vedena obraznou formou klasické metaforické analogie, v níž „druhý člen má se stejně k prvnímu jako čtvrtý k třetímu“.<sup>57</sup> Srovnání císaře s Bohem je zaštitěno rovněž slovy vepsanými na pásku vlající nad zemským globem mezi Leopoldem a Jupiterem: „Divisum Imperium cum Iove Caesar habet.“ Jde o druhou část epigramu, který podle humanistické tradice umístil Vergilius na bránu Augustova paláce.<sup>58</sup> V duchu tohoto „vergiliového“ citátu, jenž došel v panovnické panegyrice renesance a baroka značné obliby, jsou na tezi Johanna Antona Losyho ml. pojednány osudy jeho otce jako souladně řízené Pánem nebes i pozemským vládcem. Skutečnost, že zachování svého života, jeho další běh i vzestup vlastního rodu pociťoval Johann Anton Losy st. jako projev Boží milosti a přízně, potvrzuje úryvek Žalmu 123 (124), vepsaný pod orlice unášející jeho syna – „Erepta est. Ps. 123“. Nejen tento výňatek, ale i ostatní text žalmu lze zároveň vztáhnout na osudové události v Piuru a v životě Johanna Antona st.:

...nisi quia Dominus erat in nobis,  
cum exurgerent homines in nos  
forte vivos deglutissent nos:  
cum irasceretur furor eorum in nos,  
forsitan aqua absorbuisset nos.  
Torrentem pertransivit anima nostra:  
forsitan pertransisset anima nostra  
aquam intolerabilem.  
Benedictus Dominus, qui non dedit  
nos in captionem dentibus eorum.  
*Anima nostra sicut passer erepta est  
de laqueo venantium:*  
Laqueus contritus est et nos liberati sumus.  
Auxilium nostrum in nomine Domini  
qui fecit caelum et terram.<sup>59</sup>

...kdyby sám Hospodin nebyl při nás,  
když proti nám povstali lidé,  
zaživa by nás tehdy zhltili  
v hněvu, jímž proti nám vzpláli.  
Tehdy by nás zatopily vody,  
dravý proud by se přes nás valil,  
tehdy by se přes nás převalily vzduté vody.  
Požehnan buď Hospodin,  
že za kořist nás nedal jejich zubům!  
Unikli jsme jako ptáče  
z osidla lovců.  
Osídlo je protrženo,  
unikli jsme!  
Naše pomoc je ve jménu Hospodina;  
on učinil nebesa i zemi.<sup>60</sup>

Respekt k moci přírodních sil a jejich  
nebeského vládce na Losyho tezi nevyjadřují  
pouze slova Žalmu, ale je obsažen  
také v prvním, neocitovaném verši zmíněného  
epigramu, jehož plná podoba zní:  
„Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane:  
Divisum Imperium cum Iove Caesar habet“  
(Po celou noc pršelo, s ránem se vrací  
podívaná, císař s Jovem vládu rozdělenou  
mají).

V letech studií Johanna Antona Losyho  
ml. se ovšem přírodní živly i lidská zášť  
zdály utišený. V tomto období klidu, míru  
a prosperity, tak odlišném od pohnutých  
dob otcova mládí, se mladý defendent  
obrací na Lobkovicze a jeho prostřednictvím  
také na samotného císaře s nedořečenou  
žalmickou prosbou, vystihující jeho  
přání životní cesty prosté otřesů, závalů  
a pádů: „spiritus tuus bonus deducet me  
[in terra recta]“ (kéž mě tvůj dobrotivý  
duch vede [po rovné zemi!]) (Žalm 142  
[143], 10).

#### Výpověď slova a obrazu

Klíčem k náhledu historických událostí  
většího časového horizontu se nám stalo  
dílo promlouvající organicky provázanou  
řečí slova, obrazu a symbolického, alego-

rického a metaforického znaku. Specifická  
sdílnost metaforického jazyka univerzitní  
teze tu vyniká ve srovnáním s díly, která  
bychom mohli s nadsázkou označit jako  
„realistická“. Takovým je například reprodu-  
kovaný Škrétův záběr novoměstského ope-  
vnění v roce 1648, který podává reportáž  
o dramatické obraně Prahy před švédskými  
dobyvateli (obr. 3). Mezi obránci města  
si můžeme představit i hejtmana Johanna  
Antona Losyho či alespoň příslušníky jeho  
setniny. Tento „realistický pohled“ na his-  
torickou událost nám však o Losym a jeho  
rodině zprostředkuje jen pramálo konkré-  
tních údajů, či snad dokonce vůbec žádné.

Dějepis předchozích dvou staletí si pro  
pobělohorskou dobu vytvořil představu  
uniformní skupiny hamižných zahranič-  
ních kořistníků, jednotlivců i celých rodů,  
někdy bez minulosti a často bez charak-  
teru a skrupulí, zato ambiciózních, dravých  
a bezohledných, přicházejících do Čech  
s jediným cílem: obohatit se na konfisko-  
vaném majetku protestantských emigrantů.  
Někteří arivisté byli do této skupiny zasa-  
zení oprávněně, jiní – jak se zdá – se  
v ní ocitli hlavně proto, že o nich víme  
málo nebo téměř nic. Do uvedené kate-  
gorie byl zařazován i Johann Anton Losy  
z Losinthalu st. Díky výpovědi univerzitní  
teze jeho syna je dnes možné tento obraz  
poopravit. Především před námi vystupuje  
člověk, kterého k opuštění domova nevedly  
důvody jen čistě materiální, ale spíše exis-  
tenciální – člověk, který za několik chvil  
přišel o své blízké, o domov, který odešel  
ze země, v níž prudce stoupalo politické  
napětí a náboženská nesnášenlivost. Jak  
ukázal soud v Thusis, mohly být zákroky  
představitelů grisonských vládnoucích sil  
proti odpůrcům podobně kruté a bezo-  
hledné, jako byl postup habsburských přívr-  
ženců proti nekatolíkům v českých zemích.  
Rodina Itala Giovanniho Antonia Losia  
našla v Čechách, kde jeho příbuzní působili  
již před vypuknutím stavovského povstání,  
nový domov. K němu se začala programově  
hlásit (jak dokládá oslavný spis Johanna  
Baptisty Losyho z roku 1668) a neváhala jej  
bránit se zbraní v ruce ve chvílích váleč-  
ného ohrožení (před švédskými dobyvateli  
roku 1648). Johann Anton Losy ml., jehož  
hudební umění přežilo staletí, je dnes pova-  
žován za významného reprezentanta kultury  
českých zemí na evropském poli a mezi  
přečetnými skladateli českého baroka patří  
bezpochyby k těm významnějším.

#### Poznámky

Autoři upřímně děkují za obětavou pomoc při  
shromažďování odborné literatury a ochotně

poskytnuté rady panu Douglasu A. Smithovi z The Lute Society of America, mgr. Zuzaně Petráškové a mgr. Václavu Kapsovi z hudebního oddělení Národní knihovny v Praze, PhDr. Lubomíru Konečnému, řediteli Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, PhDr. Petru Maškovi, vedoucímu oddělení zámeckých knihoven, pracovníkům oddělení rukopisů a starých tisků a oddělení výpůjček Knihovny Národního muzea, PhDr. Daně Martínkové, CSc., mgr. Kateřině Kvízové a pracovníkům knihovny z Ústavu pro klasická studia Akademie věd ČR, pracovníkům knihovny Archeologického ústavu Akademie věd ČR, oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny, knihovny České geologické společnosti a knihovny CeFREs.

**1** Disertace nese titul *Serenissimo... Leopoldo Primo... Conclusiones suas Philosophicas, seu Philosophiam Margaritis Exornatam, In Alma Caesarea Regiáque Carolo-Ferdinandea Universitate Pragensi, Praeside... P. Joanne Roberto Wallis Societatis Jesu... publicè propugnantam, Dicat, Dedicat, Consecrat, ...Joannes Antonius Losy, Commes de Losynthal...*, Pragae 1668, Národní knihovna v Praze, sign. 65 A 24. Dále viz pozn. 22.

**2** Národní galerie v Praze, Sběrka grafiky a kresby, inv. č. R 82 017; rozměry: 34,2 × 27,6 cm (oříznuto). Rytina je signována vlevo dole: „Johann. Frid. Hess ab Hessitz delin. Pragae“, vpravo dole: „Georg Andreas Wolfgang s“.

**3** Způsob psaní jmen jednotlivých příslušníků rodu Losy se za staletí proměňoval. Autoři článku se rozhodli uvádět tato jména v podobě, v jaké se jich užívalo v dané době, pokud je to známo. Predikát je zde obvykle uváděn v dnes nejčastěji užívané verzi, tj. „z Losinthalu“. Totéž platí i u jiných jmen pohybujících se Evropou, kde respektujeme kolísání mezi např. německou a italskou podobou.

**4** Srov. Adolf Koczirz, „Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1750“, in *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Tonkunst in Österreich*, V. Heft, Leipzig – Wien 1918, s. 49–96; idem, „Böhmische Lautenkunst um 1720“, in *Alt Prager Almanach*, Praha 1926, s. 88–100; Emil Vogl, „Zur Biographie Losys“, *Die Musikforschung*, XIV/2, 1961, s. 189–192; idem, „Loutnová hudba v Čechách“, *Časopis Národního muzea*, CXXXIII, 1964, s. 10–20; idem, „Johann Anton Losy: Lutenist of Prague“, *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, Vol. XIII, 1980, s. 58–86; idem, „The Lute Music of Johann Anon Losy“, *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, Vol. XIV, 1981, s. 5–58. Dále též notová transkripce loutnových tabulatur, *Česká loutna v kytarové úpravě*, ed. Emil Vogl, Praha 1981.

**5** *Schumannova genealogická sbírka*, č. 440, a *Dobřenského genealogická sbírka*, č. 592,

Státní ústřední archiv v Praze; Vogl 1961 (cit. v pozn. 4), s. 189; idem 1980 (cit. v pozn. 4), s. 66–67; Jan Županič – Michal Fiala, *Praha 1648. Nobilitační listiny pro obránce pražských měst roku 1648*, Praha 2001, s. 34. Roman von Procházka, *Genealogisches Handbuch erloschener böhmischer Herrenstandsfamilien*, Neustadt an der Aisch 1973, s. 170–171, uvádí, že Thomas Losi byl švýcarský šlechtic a zemřel před rokem 1647 v jižním Tyrolsku.

**6** Srov. Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526–1620)*, Praha 1909, s. 130, 519; eadem Josef Teige, *Základy starého místopisu Pražského (1437–1620)*, oddíl I., díl II, Praha 1915, s. 627. V rozporu s Winterovým údajem o Broccově úmrtí před rokem 1619 stojí konstatování Bílka a Lívy, podle nichž byl Abraham Brocco emigrantem, který opustil Čechy z náboženských důvodů. Srov. Tomáš V. Bílek, *Dějiny konfiskací v Čechách po r. 1618*, Praha 1882, s. 1009; Václav Líva, „Studie o Praze pobělohorské I. Emigrace“, *Sborník příspěvků k dějinám hlavního města Prahy*, díl VI., Praha 1930, s. 357–415 (382, pozn. 180); idem, „Studie o Praze pobělohorské III. Změny v domovním majetku a konfiskace“, *ibid.*, díl IX., Praha 1935, s. 1–439 (60, pozn. 189). Winter omylem zahrnul Abrahama Brocca do seznamu staroměstských kameníků.

**7** Bílek (cit. v pozn. 6), s. 1007; František Ruth, *Kronika královské Prahy a obcí sousedních*, díl III., Praha 1904, s. 1045; Líva 1935 (cit. v pozn. 6), s. 298; Vogl 1961 (cit. v pozn. 4), s. 189; idem 1980 (cit. v pozn. 4), s. 68; *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, ed. Pavel Vlček, Praha 1999, s. 287.

**8** Tento sňatek, uzavřený ve farnosti Hofburgu (tedy snad v kostele sv. Michala) připomíná *Dobřenského genealogická sbírka*, č. 592.

**9** *Schumannova genealogická sbírka*, č. 440; *Dobřenského genealogická sbírka*, č. 592; Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 68; Županič – Fiala (cit. v pozn. 5), s. 34.

**10** Srov. Antonín Rezek, *Děje Čech a Moravy za Ferdinanda III. až do konce třicetileté války (1637–1648)*, Praha 1890, s. 412; Županič – Fiala (cit. v pozn. 5), s. 34. V roce 1660 umožnil Losy svou půjčkou dostavbu vyšehradské zbrojnice. Viz Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 107.

**11** Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), pozn. 3, s. 75 (zde uveden text nobilitační listiny); Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 67; Županič – Fiala (cit. v pozn. 5), pozn. 268, s. 34, pozn. 1–2, s. 68.

**12** Jan Zatočil z Löwenbruku, *Leto- a Denno-pis, to gest celého královskeho Starého a Nowého Měst Pražských Léta 1648. Patnácte neděl Dnem, Nocy trwagicýho Obležení Sweydského prawdivé*

a *ubezpečlivé wypsánj*, Staré Město Pražské 1685, s. 25, 35, 76.

**13** K Losyho nobilitaci srov. Johann Friedrich Gauhe, *Genealogisch-Historisches Adels-Lexicon...*, Bd. II, Leipzig 1747, s. 661; Anton Schimon, *Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien...*, Böhmische Leipa 1859, s. 96; Ernst Heinrich Kneschke, *Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon*, Band VI., Leipzig 1865, s. 19; Antonín Rybička, „Měšťané a studující v roce 1648“, *Sborník vědecký musea království Českého*, III, Praha 1870, s. 17–18; Rudolf Johann von Meraviglia-Crivelli, *Der Böhmisches Adel. J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch*, IV. Bd. 9. Abth., Nürnberg 1886, s. 144, tab. 67; August von Doerr, *Der Adel der Böhmisches Kronländer...*, Prag 1900, s. 128–129, 139; Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), s. 75–76; idem 1926 (cit. v pozn. 4), s. 90; Václav Líva, *Bouře nad Prahou aneb Švédové před Prahou a v Praze*, Praha 1948, s. 89; Vogl 1961 (cit. v pozn. 4), s. 189; Procházka (cit. v pozn. 5), s. 170–171; Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 69–70; Županič – Fiala (cit. v pozn. 5), s. 34, 69–70, 173–174 (zde uvedeny texty příslušných nobilitačních listin).

**14** Viz Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), s. 88–90, pozn. 2, kde citovány texty Losyho testamentu z roku 1682 a svolení císaře Leopolda I. ke zřízení fideikomisu z roku 1677. Srov. též Friedrich Bernau, *Geschichte Herrschaft Winteritz und der einstigen Schutzstadt Radonitz (in Böhmen)*, Komotau 1877, s. 31–32; August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království českého. Prachensko*, XI. díl, Praha 1897, s. 238, 241; *ibid.*, *Plzeňsko a Loketsko*, XIII. díl, Praha 1905, s. 105; *ibid.*, *Litoměřicko a Žatecko*, XIV. díl, Praha 1914, s. 445; Franz Herzig, *Zeittafel zur Chronik von Tachau und Umgebung für Schule und Haus*, Tachau 1937, tab. 13–16; Vogl 1961 (cit. v pozn. 4), s. 190; idem 1980, s. 72–73; *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Severní Čechy*, díl III., ed. Zdeněk Fiala, Praha 1984, s. 398, 512–514; *ibid.*, *Západní Čechy*, díl IV., Praha 1985, s. 340–342; *ibid.*, *Jižní Čechy*, díl V., Praha 1986, s. 33, 171, 191–192; Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 1999, s. 193, 468, 471, 500; Županič – Fiala (cit. v pozn. 5), s. 34.

**15** Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 70–74.

**16** Barokní podobu paláce překryla klasicistní úprava provedená Filipem Hegerem v roce 1787. Stavba si však uchovala svůj hmotový rozvrh. Zbytky původního členění a štukové výzdoby nalezneme ve dvoře a v interiérech, kde zůstaly také některé dřevěné záklopové stropy, zdobené malbami, a nástropní malba s motivem Faëthona. Srov. Vogl 1961 (cit. v pozn. 4), s. 189; Emanuel Poche – Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1973, obr. 100, s. 43, 99, 137; Dobroslav Líbal a kol., *Stavebně historický průzkum Prahy. Nové Město, čp. 1033/II*, Praha 1977; Vogl 1980 (cit.

v pozn. 4), s. 71–72; Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renesance, manýrismus, baroko*, Praha 1986, s. 189–193; Václav Ledvinka – Bohumír Mráz – Vít Vlnas, *Pražské paláce*, Praha 1995, s. 154–158; Vlček – Havlová (cit. v pozn. 10), s. 111, 146–148; *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, ed. Pavel Vlček, Praha 1999, s. 287.

**17** Joannes Florianus Hammerschmid, *Prodromus gloriae Pragenae*, Vetero-Pragae 1723, s. 302–303; eadem František Ekert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy...*, díl II., Praha 1884, s. 452–454; Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), pozn. 13, s. 78; Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*, kat. výstavy, Praha 1974, č. kat. 24–25, 151–152, 188, s. 109–112, 220–221, 240–243; idem, *Škrétové*, Praha 2000, s. 75; Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 70, 85; Vlček – Havlová (cit. v pozn. 10), s. 122–124; Jan Pařez – Hedvika Kuchařová, *Hyberni v Praze. Eireannaigh i bPrág. Dějiny františkánské koleje Neposkvrněného početí Panny Marie v Praze (1629–1786)*, Praha 2001, s. 31, 94.

**18** *Umělecké památky Prahy* (cit. v pozn. 16), s. 287.

**19** Petr Svojanovský, „Freska Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štěkni“, *Zprávy památkové péče*, roč. LVIII, 3, 1997, s. 79–82; Vlček (cit. v pozn. 14), s. 468, 470–472, 500.

**20** Srov. *Dobřenského genealogická sbírka*, č. 592; Procházka (cit. v pozn. 5), s. 171; Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 68–69, 84–86.

**21** Ioannes Erasmus Wegener, *Oeconomia Bohemo Austriaca. Mit angehengten Tugend-Spiegel der Hoffbedienten*, Prag 1666; idem, *Dedicatio in Neü Vermehrte Oeconomia Bohemo Austriaca. Mit angehengten Tugend-Spiegel der Hoffbedienten*, Prag 1669.

**22** Losyho bylo v době, kdy získal titul doktora filozofie, patrně kolem osmnácti let. Absolventům filozofických studií bývalo v průměru jednadvaacet let. Existují však i případy, kdy student završil vysoké učení v nižším věku. Srov. Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock: Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilian*, Weissenhorn 1988, s. 23. Titul magistra filozofie byl na jezuitských školách ekvivalentní k doktoru filozofie, viz Ivana Čornejová – Anna Fechtnerová, *Životopisný slovník pražské university: Filozofická a teologická fakulta 1654–1773*, Praha 1986, s. 14. K Losyho disertaci a jejím ilustracím viz Gustav E. Pazaurek, *Carl Scretta (1610–1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts*, Prag 1889, s. 99–100; Paul Knöttl, „Eine schlesische Soldatenbibliothek des 17. Jahrhunderts“, *Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altherthum Schlesiens*, XXIX. Band, Breslau 1895, s. 245–260 (249); Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), s. 76; Vogl 1961 (cit. v pozn. 4), s. 190–191; idem 1964 (cit. v pozn. 4), s. 10,

obr.; idem 1980 (cit. v pozn. 4), s. 75–78; Neumann 1974 (cit. v pozn. 17), s. 240–243, č. kat. 188; idem 2000 (cit. v pozn. 17), s. 127.

**23** Srov. Josef Pešek – Matěj Mařík, *Dějiny akademického gymnasia v Praze*, Praha 1927, s. 55, 127.

**24** *Gentilitia Symbola Illustrissimae Familiae Losyanae, Honori & Amori Illvstrissimi Domini Joannis Antonii Losy, Sac: Rom. Imp: Comitiss de Losynthal, AA. LL. & Philosophiae Doctoris... Dicata à Ioanne Baptista Losy, Sac: Rom: Imperii Comite de Losynthal, ejus Fratere Germano, Poëta Academico. Anno M. DC. LXVIII. Mense Septembri. ...Die Pragae...* (Knihovna Národního muzea, Staré tisky 45 D 32); srov. Vogl 1980, (cit. v pozn. 4), s. 69, 75 (citovanou práci Johanna Baptisty uvádí jako disertaci).

**25** Část dluhů po zesnulém Johannu Baptistovi Losym na sebe vzal jeho švagr Johann Sporck, který se kvůli poskytovaným půjčkám dostal do sporu se svým nevlastním strýcem, slavným Franzem Antonem hrabětem Sporckem. Viz Heinrich Benedikt, *Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738). Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen*, Wien 1923, s. 41–41; Pavel Preiss, *Boje s dvojhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 1981, s. 56–58. Srov. též Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), s. 88–93 (zde citovány testamenty Losyů); Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 69.

**26** Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), s. 77; Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 80.

**27** Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), s. 76–82; Vogl 1961 (cit. v pozn. 4), s. 190; idem 1980 (cit. v pozn. 4), s. 78–79; Procházka (cit. v pozn. 5), s. 171; Županič – Fiala (cit. v pozn. 5), s. 34. Adamovu podobu známe díky portrétu Jana Kupeckého ze sbírky vídeňské Akademie, inv. č. 169. Viz Eduard A. Safarik, *Johann Kupezky (1666–1740). Ein Meister des Barockporträts*, Roma 2001, č. kat. 49, s. 144–145.

**28** Rybička (cit. v pozn. 13), s. 18, uvádí, že Losy cestoval do Německa, Itálie, Francie a Belgie. Srov. též Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 78.

**29** Srov. Johann Mattheson, *Critica musica*, III/2, Hamburg 1725, s. 237; Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, s. 49; Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, s. 342; Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zm Theil auch für Mähren und Schlesien*, I–II, Prag 1815, II, s. 231–232. (Baron a po něm Dlabacž vmísili do Losyho biografie údaje, které se týkají jeho učitele Huelseho.)

**30** V dobové loutnové literatuře se častěji objevuje pofrancouzštěná verze Losyho jména. Srov. Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 66–67, pozn. 21.

**31** Tzv. lomený styl *brisé* umožňoval rozkladem akordů interpretovat na drnkacím nástroji s po-

měrně krátkým dozvukem plynule rozvinutou barokní polyfonickou hudbu. Vznik stylu je spojován s francouzským loutnistou Denisem Gaultierem (asi 1600–1672), který bývá uváděn jako jeden z Losyho vzorů. *Arpeggio* je úhoz přes větší počet strun.

**32** K Losyho hudebnímu dílu vedle Koczirzových a Voglových prací (cit. v pozn. 4) dále např. Josef Zuth, *Graf Logi. Ausgewählte Gitarren-Stücke*, Wien 1919; Jaroslav Pohanka, „Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera“, *Časopis Moravského musea*, XL, 1955, s. 193–213; idem, *Dějiny české hudby v příkladech*, Praha 1958, č. kat. 118–119, s. 123–124, příl. s. 35; Předmluva Jaroslava Pohanky a Jana Racka in *Jan Antonín Losy, Pièces de guitare*, Praha 1979, s. III–VI; Tim Crawford, „New Sources of the Music of Count Losy“, *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, Vol. XV, 1982, s. 52–83; Adrienne Simpson – Tim Crawford, heslo „Losy, Jan Antonín“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Vol. XV, ed. Stanley Sadie, London – New York 2001, s. 205–206. Srov. též hudební nahrávku Rudolf Měřinský, *Lutenists of the Czech Baroque* (předmluva: Miloslav Študent, „Loutnísté českého baroka“), 1998 (CD – Oliverius). Hudební nadání po svém otci zdědil i Adam Philipp, který byl výborným kontrabasistou.

**33** Koczirz 1918 (cit. v pozn. 4), s. 91–93 (jako svědky Losyho závěti uvádí Karla hraběte Bredu, Josefa [sic!] Huberta barona z Hartigu a Josefa Franze rytíře Löwa z Erlsfeldu); Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 85–86; Douglas Alton Smith, „A Biography of Silvius Leopold Weiss“, *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XXXI, 1998 (2003), s. 1–48 (22). Srov. též nahrávku Hopkinson Smith, *Sylvius Leopold Weiss. Pièces de luth*. 1990/1998 (CD – Auvidis Astrée).

**34** K P. Johannu Robertu Wallisovi viz Čornejová – Fechtnerová (cit. v pozn. 22), s. 498–499 (v přehledu Wallisových prací jsou zde omylem uvedeny i dvě teze bratří Losyů z roku 1668).

**35** Johann Anton Losy st. požádal Lobkowicze, aby se stal patronem synovy teze, německým dopisem napsaným v Praze, 23. února 1667. Na doporučení synova profesora pak dopisem psaným ve Vídni 18. května knížete požádal, zda by mohl pro nadcházející disputaci jmenovat svého zástupce. Johann Anton ml. knížeti vyjádřil svůj vděk dopisem latinským. Viz Roudnická lobkowiczská knihovna, zámek Nelahozeves (SOA Žitenice), Rodinný archiv Roudničtí Lobkowiczové, Korrespondenz an Wenzel Eusebius vom kaiserl. Hofe, Losy 1661–1672, sign. B 244. K Lobkowiczovi dále srov. Adam Wolf, *Fürst Wenzel Lobkowitz, erster geheimer Rath Kaiser Leopold's I. 1609–1677. Sein Leben und Wirken*, Wien 1869; Zdeněk Kalista, *Čechové, kteří tvořili dějiny světa*, Praha 1939,

- s. 179–189; František Lobkowicz, *Zlaté rouno v Čechách*, Praha 1991, s. 247–248; Petr Mašek, *Modrá krev. Minulost a přítomnost 445 šlechtických rodů v českých zemích*, Praha 1999, s. 163–193; Stanislav Kasík – Petr Mašek – Marie Mžýková, *Lobkowiczové. Dějiny a genealogie rodu*, České Budějovice 2002, s. 128–130.
- 36** G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 25. Band, Leipzig, s. 3–6; Ulrich Thieme – Felix Becker (begr.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXVI, 36. Band, Leipzig 1907–1950, s. 221; Maria Lanckorońska, „Die Augsburger Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts“, in *Augusta 955–1955: Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburg*, Augsburg 1955, s. 347–362 (351–352).
- 37** Dlabáč, (cit. v pozn. 29), I, s. 618; Karel V. Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*, Praha 1915, s. 64–65; Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656: Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v knize Staroměstského malířského cechu*, Praha 1997, s. 53–55 (zde soupis další literatury).
- 38** Této oblasti Hessovy činnosti naposledy věnovali pozornost Jan Royt a Pavel Preiss v katalogu *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, kat. výstavy ed. Vít Vlnas, Praha 2001, č. k. I/1.4; s. 208, č. k. I/6.1 A–B, s. 33–34.
- 39** Vedle předpokládaných zájmů politicko-ekonomických poutaly hrabata z Losinthalu s Lobkowiczi i zájmy kulturní. Václav Eusebius z Lobkowicz a Johann Anton Losy st. zaměstnávali v přibližně stejné době architektka Carla Luraga a malíře Fabiána Václava Harovníka. Příslušníky obou rodů pak poutal živý zájem o loutnovou hudbu. Ten projevovali syn Václava Eusebia, Ferdinand August Leopold (1655–1715), i jeho syn Philipp Hyacinth (1680–1734) s chotí Annou Marií Wilhelminou. Větší soubor Losyho skladeb se dochoval právě v roudnické lobkowiczské knihovně. Srov. Paul Nettel, „Musicalia der Fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz“, in *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, LVIII. Jhrg., Heft 1–2, Prag 1919, s. 88–100 (94–95); Kocirz 1926 (cit. v pozn. 4), s. 93–94; Jiří Tichota, „Francouzská loutnová huba v Čechách“, *Miscellanea musicologica*, roč. XV–XVI, 1973, s. 7–77.
- 40** V *Dobřenského genealogické sbírce* je jako působiště Losyů uveden švýcarský „Purs“. Vogl 1961 (cit. v pozn. 4), s. 189; idem 1980 (cit. v pozn. 4), s. 66–68, tento údaj chápe jako špatný přepis názvu grisonského města „Purz“.
- 41** K dějinám Piura nejpodrobněji Guido Scaramellini – Günther Kahl – Gian Primo Falappi, *La frana di Piuro del 1618. Storia e immagini di una rovina*, Sondrio 1988.
- K ikonografii srov. např. tamtéž reprodukováná monofolia Johann Hardmeyer, *Warhaffte abbildung dess fläckens PLVRS in den Graven Pündten gelägen*, Zürich 1618; Hans Philipp Walch, *Warhafftige Abbildung dess Flecken Plurs in Graven Bündten gelegen...*, Nürnberg 1619 ad. O komerčních aktivitách zdejších obchodníků eadem Alexander Dietz, *Frankfurter Handelsgeschichte*, I–V, Frankfurt am Main 1910–1925, s. I/64, II/284–288, III/359. K důlnímu podnikání Agostina Losia srov. Eduard Escher, *Erzlagerstätten und Bergbau im Schams, in Mittelbünden und im Engadin*, Beiträge zur Geologie der Schweiz. Geotechnische Serie, 18. Lieferung, 1935, s. 106; Peter Conradin von Planta, „Der Bernina-Bergwerksprozess von 1459–1462 und die Bergbauunternehmungen des Johann von Salis 1576–1618“, in *Jahrbuch der Historischen Gesellschaft von Graubünden*, 130, 2000, s. 1–144 (53, 56, 120–122).
- 42** K dějinám Grisonska v 16. a 17. století srov. Gaudenzio Giovanoli, *Storia della Bregaglia*, Lugano 1929; Randolph C. Head, *Early Modern Democracy in the Grisons. Social Order and Political Language in a Swiss Mountain Canton, 1470–1620*, Cambridge 1995; Kaspar von Greyerz, „Die Schweiz während des Dreißigjährigen Krieges“, in *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Textband I, ed. Klaus Bußmann – Heinz Schilling, Münster – Osnabrück 1998, s. 133–140. Viz též internetový článek Claudia di Filippo Bareggi, „Politica, religione e società nella Valtellina del primo governo grigione“, 2000, s. 59–68 ([http://www.popso.it/bps\\_suisse97/2000/politica\\_religione.pdf](http://www.popso.it/bps_suisse97/2000/politica_religione.pdf)).
- 43** K procesům v Thusis srov. Johannes Philippus Abelinus – Matthäus Merian, *Theatrum Europaeum*, Band 1, Frankfurt am Mayn 1662, s. 94–97; Christian Kind, „Das zweite Strafergericht in Thusis 1618“, in *Jahrbuch für schweizerische Geschichte*, VII. Band, Zürich 1882, s. 287–326; Head, (cit. v pozn. 42), s. 189–191; internetový článek Paolò Tognina, „Il tribunale penale di Thusis (1618) e la morte di Nicolò Rusca“, 2000, s. 69–77 ([http://www.popso.it/bps\\_suisse97/2000/tribunale\\_penale.pdf](http://www.popso.it/bps_suisse97/2000/tribunale_penale.pdf)).
- 44** Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 17.
- 45** Planta (cit. v pozn. 41), s. 53.
- 46** Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 16, 20, 99–100.
- 47** Excelentní přehled dobových zpráv o katastrofě v Piuru podávají Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 107–373.
- 48** *Warhafftige erschreckliche Neue Zeitung von dem plötzlichen Untergang der Stadt Plurs ein halbe meil von Klew an der Schweitzer Gräntze welche neben einem hohen Berg gelegen wie*



*diese Stadt von dem Bergk plötzlich un unversehens Erschrecklich uberfallen un verschüt und in grund verdebt verdecet und hingericht das kein Mensch alt noch jung Summa alles und jedes Erbärblich umbkommen: Geschehen im 1618. Jahr den Samstag nach Bartholomei zu Abends, Gedruck in der Altstadt Prag bey Paul Sessen Im Jahr 1618. Reprodukováno in Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 219–220. K Sessiovi srov. Karel Chyba, *Slovník knihtiskařů v Československu od nejstarších dob do roku 1860, příloha Sborníku Památníku národního písemnictví Strahovská knihovna*, roč. I–XIV/XV, Praha 1966–1979, část II., s. 234–235.*

**49** Cit. Mikuláš Dačický z Heslova, *Prostopravda. Paměti*, Praha 1955, s. 344. Dobové prameny uvádějí rozdílné počty obětí, které postupně rostou až k fantastickým hranicím několika tisíc mrtvých. Na konci 18. století tento počet rázně a rovněž nesprávně zredukoval Kant, který psal o dvou stech obětech. Srov. Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 26–27.

**50** Johann Georg Gross, *Von dem erschrocklichen untergang Dess Fläcken Plurss in Pündten...*, Basel 1618; Ioann Lucius Gritti, *Ůna Historia da la schgrischusa ruvina dalg Vich da Plur*, in *Ig Cantò da Clavenna, in las 3 Lijas...*, Zuoz 1618 (ed. E. Lechner 1865); Girolamo Borsier, *Nuovo et pieno ragguaglio della rovina di Piuro, et de romori eccitati nella Valtellina Per la morte dell'Arciprete di Sondrio...*, Milano 1618; Giovan Battista Baiacca, *Nicolai Rvscae S. T. D. Svndrii in Valle Tellina archipresbyteri Anno M. DC. XVIII. Tuscianae in Rhetia ab Hereticis necati Vita, & Mors*, Comi 1621, s. 71–72; Ranuccio Scotti, *Helvetia profana. Relatione del dominio temporale de' potentissimi XIII. Cantoni svizzeri detti della Gran lega*, parte prima, Macerata 1642, s. 80–81. Srovnání uvedených textů provádí Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 29, 118–131, 184–187, 288–289, 325 (citované texty zde též přetištěny a přeloženy do italštiny).

**51** Srov. anonymní rukopisný soupis obětí z roku 1618 a Benedetto Paravicino, *Descrittione Della lacrimuole euersione di PIVRO...*, Bergamo 1619, s. 32–33; Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 28, 137–146, 238–239 (zde přetištěny uvedené texty). Snad byl jedním ze zachráněných Losiů také Petr Losy, příští císařský nadporučík ve Valdštejnově armádě. Srov. Jan Beckovský, *Poselkyně příběhův českých*, díl II., sv. 3, Praha 1880, s. 220–221; Josef Pekař, *Valdštejn 1630–1634 (Dějiny valdštejnského spiknutí)*, II. díl, Praha 1934, s. 216–219, 286.

**52** „V tomto výše uvedeném městě ctěnému a veleváženému panu Abrahamu Grockovi (tj. Broccovi), měšťanu a obyvateli na Starém Městě pražském, Bůh zničil a zasypal také jeho

rodiče a přátele, vedle toho též jeho statky, na nichž odhadnuto na 1000 škod, podobně, jako se stalo dalším pánům v Praze, kteří tam měli své obchody a statky.“

**53** Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 32. Mezi členy nové rady se koncem roku 1618 setkáme také s příslušníky rodiny Gianinalli. Z ní patrně pocházel pražský mincmistr v letech 1668–1688 a posléze, v letech 1676–1679 a 1681, správce královského mincmistrovského úřadu Anton Janinall z Janinallu a Jangangu. Viz Meraviglia-Crivelli (cit. v pozn. 13), tab. 10, s. 11; František Levý, heslo „Janinall a Jangang“, in *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*, XIII. díl, Praha 1898, s. 10; Doerr (cit. v pozn. 13), s. 160, 163, 172; Procházka (cit. v pozn. 5), s. 309; Eduard Šimek, „Pražská mincovna“, *Acta musei pragensis*, roč. 77, Praha 1977, s. 32.

**54** *Schumannova a Dobřenského genealogická sbírka* uvádějí Giovanniho Battistu jako dalšího syna Thomasova, avšak dobové zprávy jej zmiňují jako potomka Giorgiova. Byl zřejmě otcem Sebastiana Losia, který později působil jako solní správce v Linci a v roce 1676 zde založil rytířskou větev Losy von Losenau. Jeho úřad pak převzal syn Anton Josef (†30. září 1728, Linec). Další dva ze Sebastianových synů – Johann Baptist (†12. února 1689, Praha) a Sebastian Mathias (†21. prosince 1738, Radíč) – přesídlili do Čech, patrně s přispěním svého prastrýce. První studoval na pražské univerzitě a sepsal pod patronací Jana Jáchyma Slavaty disertaci, Joannes Baptista Losy â Losenau, *Theses Miscellaneae et utroque Jure excerptae*, Pragae 1688 (Národní knihovna v Praze, sign. 65 E 4706). Sebastian Mathias vykonával úřad celního správce a byl komorním radou. Srov. též Vogl 1980 (cit. v pozn. 4), s. 67, který však neodlišuje Sebastiana a Sebastiana Mathiase.

**55** V tyrolském Innsbrucku se v době neštěstí zřejmě nacházeli členové piurské rodiny Crollalanza, v Norimberku pak Beccariové, Mazzabaroniové a Lumagové. Beccariové působili též v Augsburgu. Srov. Scaramellini – Kahl – Falappi (cit. v pozn. 41), s. 20, 28.

**56** Wolf (cit. v pozn. 35), s. 121–122. Srov. též Jiří Mikulec, *Leopold I. Život a vláda barokního Habsburka*, Praha – Litomyšl 1997, s. 73–84.

**57** Cit. Aristoteles, *Poetika* XXI (překlad František Groh, 1929).

**58** K recepci vergiliovských epigramů v prohabsburských oslavných textech srov. Elisabeth Klecker, „Divisum imperium. 'Vergils' Augustus-Epigramme in der neulateinischen Panegyrik“, *Wiener Studien*, 109, 1996, s. 257–275.

**59** Latinský překlad Žalmu uveden podle *Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti V. Pont. Max. Iussu recognita atque edita*, Antverpiae 1664.

**60** Uvedeno v českém ekumenickém překladu.

# Aukce Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1835\*

LUBOMÍR SLAVÍČEK

Lubomír Slaviček, profesor dějin umění Masarykovy univerzity v Brně, věnuje se nizozemskému a rakouskému malířství 17. a 18. století a dějinám sběratelství a vkusu ve střední Evropě raného novověku a 19. a 20. století.

*„La Provenance, pour toute œuvre d'art, est un point essentiel.“*  
Frits Lugt (1938)<sup>1</sup>

## Počátky obrazárny SVPU

Záhy po ustavení Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách (dále SVPU), k němuž z iniciativy české patriotické šlechty a inteligence, reprezentované mj. Františkem Šternberkem-Manderscheidem, Bedřichem Janem Nosticem, Františkem Josefem z Vrtby, Karlem Clam-Martinicem, Františkem Josefem Čejkou z Olbramovic a vzdělaným abbé Tobiasem Gruberem, došlo 5. února 1796,<sup>2</sup> se o tomto významném počínu dozvěděli také zahraniční přátelé umění. Na stránkách prestižního uměleckohistorického časopisu, který v Lipsku vydával Johann Georg Meusel, byl otištěn dopis zasláný 20. března 1796 z Prahy. Jeho pisatel skrytý za iniciálou S., nejspíše sám spiritus agens pražské SVPU, hrabě Šternberk-Manderscheid, reagoval na článek o Société des Amis des Arts v Paříži.<sup>3</sup> Ve svém příspěvku mj. přináší důležitý poznatek k počátkům Společnosti, když výslovně uvádí: „...hier in Prag schon durch zwey Jahre der Erfüllung eines solchen Wunsches im Stillen vorgearbeitet wurden. Einige Kunstliebhaber tragen Kunstprodukte, schiessen Summen, treten als Mitglieder einer Privatgesellschaft zusammen, um eine öffentliche Gallerie zu errichten, um gebildeten Künstlern Unterstützung zu verschaffen“. Ve stručnosti tak shrnul hlavní důvody, které motivovaly její vznik. Současně však neopomněl podotknout, že se Praha v žádném případě neinspirovala pařížským příkladem a „eben so wenig soll auch die gegenwärtige Eröffnung als ein Gegenstück zur oben erwähnten Anzeige angesehen werden“.<sup>4</sup> Hlavní cíle zakladatelů SVPU, vtělené

do jejích stanov, a rovněž představy o jejich uskutečnění sdělil František Šternberk-Manderscheid v dopise ze srpna 1797 také svému otcovskému příteli, významnému sběrateli v Kolíně nad Rýnem, kanovníku Ferdinandu Franzi Wallrafovi: „Erhaltung der hier noch vorhandenen Überbleibsel der glänzenden Kunst-Epoche und Erweckung eines echten Geschmack als der herrschende ist. Erstes soll mitteln einer öffentlichen Gallerie..., das Zweite durch Anlegen einer Zeichnen Schule erreicht werden.“<sup>5</sup>

Prvním viditelným projevem existence Společnosti a jejího proklamovaného programu se stala Obrazárna SVPU (dále OSVPU). K jejímu konstituování zakladatelé SVPU přikročili v nezvykle krátké době, pouhé dva měsíce po založení SVPU. Galerijní fondy začaly být budovány 12. dubna 1796, a to výhradně z uměleckých děl zapůjčených na dobu určitou i neurčitou. Rozsáhlé obrazové soubory poskytli obzvláště známí sběratelé, kteří přitom nepocházeli jen z řad aristokracie (Kristián, Joachim a František Šternberkové, Václav Paar, František Josef z Vrtby, František Antonín Kolowrat Libštejnský, František Josef Maxmilián Lobkowicz, Jan Rudolf Černín, Jan z Astfeldu), ale také příslušníci osvícensky orientované měšťanské inteligence (MUDr. Jan Mayer, abbé Tobias Gruber). Poněkud překvapivě budování Obrazárny nepodpořili zápůjčkami ze svých rodových sbírek dva ze zakládajících členů SVPU, patřící navíc k výrazným sběratelským osobnostem té doby, první prezident Společnosti František Antonín hrabě Kolowrat Novohradský<sup>6</sup> a jindy mimořádně aktivní člen výboru Bedřich Jan hrabě Nostic. Ve světle nových zjištění se však ukazuje, že podobné chování nelze vykládat jako projev jejich nezájmu

o Obrazárnu. Oba aristokratičtí sběratelé totiž k naplnění záměru Společnosti, poskytnout budoucím umělcům i milovníkům umění dobré vzory a „dadurch die Liebe zu den Schönen immer mehr zu beleben“, přispěli jiným způsobem. Místo dlouhodobých zápůjček se rozhodli zpřístupnit domácí i zahraniční veřejnosti vlastní umělecké, respektive další sbírky samostatně, v prostorách svých pražských paláců. Kolowrat<sup>7</sup> i Nostic,<sup>8</sup> k nimž se v lednu 1809 ještě připojil Rudolf kníže Colloredo-Mansfeld,<sup>9</sup> tak podstatně zmnožili ony „vzory“, sloužící k „povzbuzení umění a vkusu“ veřejnosti a k poučení začínajícím umělcům. Jejich jako celek zpřístupněné sbírky významně doplnily OSVPU, která navíc nepřetržitě řešila problémy spojené s umístěním a vystavením svých fondů. Převážná část ostatních členů SVPU, kteří po roce 1796 zapůjčili větší soubory obrazů, měla – s výjimkou Františka Josefa hraběte z Vrtby – své obrazové sbírky trvale mimo Prahu, na venkovských sídlech. Tuto skutečnost ostatně reflektuje i zpráva týkající se dalšího podstatného obohacení fondů obrazárny v průběhu roku 1798, kterou zveřejnil Johann Georg Meusel. V ní se uvádí, že se počet obrazů zvýšil téměř o čtyři sta kusů, „wozu die Herrschaften von ihren Landgütern viel beigetragen haben“.<sup>10</sup>

### **Aukce SVPU – „Bilderlizitation in der Gallerie“**

Zápůjčky soukromých sběratelů, „edele-gesinnten Patrioten“ – členů a příznivců SVPU, nepředstavovaly však zdaleka jediný zdroj postupného, byť jen dočasného obohacování Obrazárny. Podstatnou měrou k němu přispěly rovněž akvizice obrazů uskutečňované z prostředků založených fondů SVPU. Protože Společnost podle přijatých stanov nemohla sama vlastnit umělecká díla, byly takto získané přírůstky za přesně stanovených podmínek přenechávány platícím členům. U obrazů objednaných u soudobých umělců (tyto objednávky byly vedeny snahou podpořit jejich tvorbu) se losovalo mezi subskribenty – členy SVPU, kteří je pak na stanovenou dobu ponechávali k vystavení v tzv. Galerii žijících malířů (Galerie lebender Maler).<sup>11</sup> Dalším ze způsobů, který napomáhaly postupnému budování a rozšiřování sbírek, byly také pravidelné nákupy, především děl staršího umění, jež byly hrazeny z prostředků fondu tvořeného z ročních příspěvků platících členů. Ani takto nabyté obrazy nesměly v souladu s platnými stanovami zůstat v majetku SVPU, a proto

i ony se – formou každoročních aukcí – pravidelně dražily mezi platícími členy Společnosti („unter gut beytragenden Mitgliedern“), kteří byli chápáni do jisté míry jako její akcionáři. I zde však trvala podmínka, že tyto, mnohdy velmi výhodně získané obrazy, jejich nový vlastník zapůjčí na dobu deseti let OSVPU.<sup>12</sup>

V návrhu stanov, které výbor přijal 5. dubna 1796 na svém prvním zasedání po ustavení Společnosti, byly v bodu 7 specifikovány podmínky, za nichž budou napříště zakoupené obrazy draženy: „Vom Tage des Ankaufs wird das Kunstwerk zur Besichtigung dieser Mitglieder aufgestellt, und einem jeden derselben als zum verauctioniren angegeben; derjenige der nach Verlauf eines Jahrs die größte Summe dafür angeboten hat, wird Eigenthümer desselben.“<sup>13</sup> Zájemci o obraz zaznamenali v nabídkovém seznamu, vystaveném v Obrazárně, své jméno, datum nabídky a především výši částky, za niž jej byli ochotni v dražbě získat. V případě, že by ve stanovené lhůtě o obraz neprojevil zájem žádný z platících členů, mohli svou nabídku do seznamu zanést rovněž neplatící, tj. volení členové Společnosti, a po uplynutí šestitýdenní lhůty přešel obraz do jejich vlastnictví, opět s podmínkou desetileté zápůjčky. V prvotních stanovách SVPU se in puncto galerijních licitací, které se podstatně odlišovaly od zvyklostí tehdejších veřejných aukcí,<sup>14</sup> uvádí další, nesporně zajímavé zdůvodnění, jež vedlo k jejich pořádání. Kromě toho, že se tímto způsobem do zmíněného fondu alespoň částečně vracely potřebné finanční prostředky („durch diese Modalität erhält der Fond einen neuen Zufluß“), získali přispívající členové SVPU výhodu zakoupit do svého majetku za výhodných cenových podmínek krásná a vzácná umělecká díla („die Mitglieder oft den Vortheil um einen sehr geringen Preis zu dem Besitz schönen Kunstwerke zu zulangen“).

V letech 1796–1835, kdy SVPU měla asi sto třicet platících členů,<sup>15</sup> využilo této možnosti pouze sedmáct z nich. Počátečních aukcí v roce 1797 se ze dvaceti zakládajících členů účastnilo jen pět a i později, kdy se do roku 1809 počet přispívajících členů zdvojnásobil, nakupoval na aukcích pravidelně jen úzký okruh víceméně týchž zájemců. Mezi nejaktivnější dražitele patřili zejména členové výboru. Nejvíce obrazů vydražili – prezident SVPU František Josef Šternberk-Manderscheid (více než 150), Antonín Isidor Lobkowicz (asi 80), Jiří Buquoy (asi 70), František Josef z Vrtby (asi 40). K nim se jako jediný

z nečlenů výboru přiřadil ještě Arnošt Filip Valdštejn-Vartenberk s pětadesáti obrazy. Mezi deseti a dvaceti uměleckými díly získali Kristián Kryštof Clam-Gallas a Bedřich a Josef Nosticové. Do deseti obrazů pak zakoupili Karel Josef Clam-Martinic, František Josef II. Kolowrat Libštejnský, Ferdinand Kinský, František Josef Thun, František Josef Klebelsberg, Josef Jindřich Šlik, Kašpar Maria ze Šternberka, František Josef Maxmilián Lobkowitz a Jan Nepomuk Nostic.

Historicky první aukce se uskutečnila 12. dubna 1797. V souladu se stanovami se tak stalo přesně rok po zakoupení prvních šesti obrazů z prostředků fondu SVPU. Po zkušenostech s jejím průběhem však byly vzápětí zpřesněny podmínky přípravy a vlastního konání galerijních licitací. Výbor v dubnu 1797 rozhodl, že nabídky na obrazy koupené v uplynulém roce musí být podány nejpozději v den aukce do 12 hodin, kdy přítomní dva členové SVPU uzavřou licitační protokol s nabídkami a předají jej pokladníkovi Společnosti k zúčtování. Současně stanovil nový způsob licitace uměleckých děl získaných po 1. lednu 1797. Jako jediný termín pro uskutečnění dražby byl napříště určen 30. prosinec každého roku v 11 hodin dopoledne. Podmínkou byla přítomnost dvou členů Společnosti.<sup>16</sup> Tento postup potvrdilo i definitivní znění stanov vydané tiskem v březnu 1800. Bod 12 uvádí, že do každoroční aukce budou zařazena umělecká díla zapsaná v podacím katalogu (*Einreichungs-Catalog*) vždy do konce října příslušného roku. Dražby se mohli zúčastnit pouze platící členové SVPU, a to osobně nebo zastoupeni zplnomocněncem. Zájemce mohl eventuálně svou nabídku uvést rovněž předem do připraveného licitačního protokolu. Dražební nabídky byly podávány bez ohledu na vyšší pořizovací ceny draženého obrazu. V důsledku tohoto ustanovení také zájemce velmi často obraz vydražil za podstatně nižší cenu, než za jakou ho SVPU koupila. Umělecké dílo do svého vlastnictví získal dražitel s nejvyšší nabídkou, ovšem s podmínkou, že je ponechá v OSVPU na dobu jedenácti let od zapsání do podacího katalogu. Zápůjčka byla pak v Obrazárně označena jménem svého nového majitele. V případě, že by v dražbě některé dílo zůstalo bez zájemce, mohli se o ně po šest týdnů po jejím skončení za stejných podmínek ucházet rovněž volení členové SVPU. Tato klauzule se s určitou úpravou uplatnila především při první aukci v dubnu 1797, kdy „nach Verlauf des zweiten Steigerungstermins“ byla nevydražená

umělecká díla připsána uchazečům z řad platících členů výboru. Po provedené aukci licitační protokol uzavřeli dva přítomní členové SVPU, kteří jej předali pokladníkovi jako doklad k zaplacení dosažených částek.<sup>17</sup>

Až do počátku třicátých let 19. století nebyly přijaté zásady, které účastníkům aukce vždy připomínala preambule licitačního protokolu, výraznějším způsobem pozměněny. Při jejich uplatňování se však postupem času setkáváme s drobnými odchylkami oproti původním ustanovením. Ty se dotkly především změn v termínu konání licitací, který byl po roce 1820 přesunut z konce na počátek kalendářního roku. A stejně tak ani podmínka každoročního pořádání nebyla vždy dodržena, když v letech 1811, 1818, 1823, 1830, 1832, 1834 a 1835 se aukce nekonaly (viz Příloha I).

### Zdroje akvizic pro aukce SVPU

Základní podmínky konání aukcí i jejich vlastní průběh lze na základě stanov či dochovaných protokolů z jednání výboru spolehlivě rekonstruovat. Mnohem méně čitelný aspekt těchto galerijních licitací naproti tomu představují zdroje, z nichž nákupci SVPU získávali potřebné akvizice. Základní pramen o všech obrazech vystavených po roce 1796 v OSVPU, který představuje zmíněný *Einreichungs-Catalog*, neposkytuje příliš opory pro podobné vyšetření.<sup>18</sup> Zatímco u zapůjčených uměleckých děl přinášejí zápisy základní informaci o jejich majitelích, u obrazů zakoupených a následně vydražených v galerijní licitaci se většinou setkáváme jen s obecným údajem: „aus dem Fond der Gesellschaft erkaufte“ nebo „von der Gesellschaft erkaufte“, který ještě zpřesňuje záznam o pořizovacích nákladech. Pouze u několika málo nákupů tyto informace blíže specifikuje stručná, doplňující poznámka o předchozím vlastníkovi, od něhož byl obraz získán. Je tomu tak u vůbec prvních šesti děl, která SVPU v dubnu 1796 odprodal známý pražský dvorní malíř, restaurátor, vyhledávaný znalec umění, působící mj. i jako „geschworener Schätzer in Bildern“ a „geschworener Ausrufer bei Feilbietungen“, a v neposlední řadě vlastník zřejmě pozoruhodného obrazového kabinetu i obchodník s obrazy Václav Bernard Ambrozi.<sup>19</sup> Ve dvou zbývajících případech je pak zpřesněn původ obrazů, získaných jednak v licitaci pozůstalosti pražského měšťana a obchodníka Johanna Bolsana z Kronstadtu (1796), jednak ve Vídni na aukci obrazové sbírky Johanna Sigismunda Friedricha knížete Khevenhüllera-Metsche (1805).

Ojedinelé a navíc poněkud lakonické poznámky původního podacího katalogu, vztahující se k provenienci obrazů získaných z fondu SVPU, částečně osvětlují a precizují závěry studia dalších relevantních pramenů k dějinám SVPU a její Obrazárny.<sup>20</sup> I když se tyto archivní materiály nedochovaly v potřebné úplnosti, lze s jejich pomocí spolehlivě vymezit hlavní prameny, z nichž představitelé SVPU čerpali mnohdy závažná umělecká díla pro galerijní aukce. Tyto hlavní zdroje akvizic, které se podílely na přechodném rozhojnění sbírkových fondů OSVPU, představovaly především: 1) místní obrazové kabinet; 2) pražský a v menší míře také zahraniční umělecký obchod a *last but not least* 3) veřejné dražby v Praze a ve Vídni. Nová zjištění tak přináší neznámé poznatky o pražských,<sup>21</sup> případně středoevropských obrazových sbírkách, respektive o tamním uměleckém obchodu v době kolem roku 1800.<sup>22</sup> Současně u řady obrazů, dodnes dochovaných ve sbírkách Národní galerie v Praze a v dalších veřejných a soukromých sbírkách na našem území, přispívají k objasnění jejich původu (viz Příloha III). Ten byl dosud, na základě chybné interpretace záznamů v *Einreichungs-Catalogu*, často mylně hledán ve sbírkách jejich pozdějších majitelů, kteří je údajně nejprve zapůjčili SVPU, aby je posléze v galerijní licitaci znovu vydražili pro sebe.

Značný počet potřebných obrazů pocházel především z přirozeného rezervoáru, který vytvářely soudobé pražské obrazové kabinetní sestavené měšťanskými i aristokratickými sběrateli. Obrazy této provenience byly zakupovány přímo od jejich majitelů, případně z veřejných aukcí, které se v Praze v nepravidelných intervalech pořádaly. Vedle známých sbírek Františka Josefa hraběte Pachty z Rájova, člena výboru SVPU JUDr. Michaela Schustera, malíře a zlatníka Jana Seitze, MUDr. Johanna Peithnera z Lichtenfelsu, fürstenberského dvorního rady a amatérského kreslíře Václava Mrkose, profesora Františka Antonína Steinského nebo magistrátního kancelisty Franze Weisera, o jejichž existenci průběžně vydávají svědectví „Schematismy“ a další dobová topografická a průvodcovská literatura, šlo též o dosud méně poznané kolekce obrazů. Do této druhé kategorie se řadí například sbírky hrabat Kryštofa Gabriela Cavrianiho a Jana Antonína Pergera z Pergenu, dále Johanna Bolsana z Kronstadtu, otce Ignáce Veselého, přednosty c. k. zástavního úřadu (k. k. Pfand- a Leihamt) Emanuela Franze

Itze z Mildensteinu, Johanna Janotíka z Adlersteinu či malíře Karla Postla (viz Příloha II). Počtem a zejména hodnotou získaných obrazů měly pro SVPU klíčový význam především akvizice z pražských aukcí obrazového kabinetu teplického lázeňského lékaře Karla Václava Ambroziho (1815),<sup>23</sup> sbírky faráře Wolfganga Moritze z Údlíce u Chomutova (1816)<sup>24</sup> a obrazárny benediktinského kláštera v Emauzích (1823).<sup>25</sup>

Pravidelnými dodavateli se stali rovněž pražští sběratelé, kteří patřili spíše do dobově příznačné kategorie sběratelů-obchodníků s obrazy. Vedle již uvedeného dvorního malíře Václav Bernarda Ambroziho tento typ reprezentovali malíři Leopold Kottula, Jan Quirin Jahn a Johann Vinzenz, umělecký zámečník a majitel známého obrazového kabinetu Josef Pikart, podle názoru současníků dobře obeznámený „mit der Theorie der Malerkunst“,<sup>26</sup> či Thomas Wischin. Po roce 1807 se k nim jako hlavní zdroj nových přírůstků přiřadil také první a dlouholetý inspektor OSVPU, malíř a grafik Josef Karel Burde a po roce 1832 také odhadce, který zřejmě pravidelně a pozorně sledoval nabídku skromně se rozvíjejícího pražského uměleckého trhu. Své znalosti uplatnil i při četných nákupech, které však nesloužily k obohacení vlastní sbírky, ale spíše byly určeny k dalšímu prodeji. Podobný postup lze doložit u protějškových krajin flámského malíře Philippe-Augusta Immenraeta, které od něj v lednu 1818 zakoupila SVPU (EC 1356 a 1357). Burde obě krajiny získal jako účastník aukce sbírky Josefa Pikarta, která se krátce předtím, na podzim roku 1817, konala v Praze.<sup>27</sup> Ani v případě souboru šesti obrazů, které svému zaměstnavateli odprodal již v roce 1807, není obtížné zjistit jejich původního držitele. Součástí této kolekce byly kromě kabinetních děl holandských mistrů 16. a 17. století, mj. Pietra Verelsta, Cornelise Begy, Jana Lievense, také závěsné obrazy dvou významných středoevropských barokních malířů počátku 18. století – *David s hlavou Goliášovou* Petra Brandla (EC 1139) a *Sebevražda Catona Utického* Johanna Michaela Rottmayra (EC 1140). Především jejich přítomnost odkazuje ke známé pražské sbírce Jana Josefa hraběte Thuna, která byla na konci 18. století jeho dědici postupně rozprodávána.<sup>28</sup> Několik obrazů pocházelo také z nabídky ředitele Akademie Josefa Berglera, po jehož smrti bylo „aus dem Vorrathe seiner Kunstsachen“ získáno ještě dalších šest obrazů (EC 1732–1738) od jeho sestry.

Mnohem méně se na akvizicích podíleli koncesovaní obchodníci s uměleckými předměty (Kunsthändler). Od Franze Zimmera a Marca Berry,<sup>29</sup> majitelů v té době nesporně nejrenomovanějších obchodů v Praze, získala Obrazárna v roce 1805, respektive v roce 1813, po jednom obraze. Zajímavější z nich je bezesporu deskový obraz Mistra Winklerova epitafu *Stětí sv. Barbory* (EC 1249), opatřený u Berry jako práce „staroněmecké“ školy (Altdeutsche Schule). Příležitostné styky SVPU navázala a udržovala také s několika zahraničními obchodníky s obrazy. Nejvýznamnější byl určitě Giovanni Riccardi, Ital usazený patrně ve Vídni, od něhož v letech 1798 a 1799 zakoupila větší množství kvalitních uměleckých děl převážně italské proveniencí. Zejména závažný počín SVPU, kterým v dubnu 1798 byla velkorysá akvizice sedmdesáti obrazů, vzbudil oprávněnou pozornost soudobé odborné publicistiky. Zprávu o něm přinesl ve svém časopise opět Johann Georg Meusel, s poznámkou, že mezi získanými obrazy se údajně nacházejí některé dobré kusy.<sup>30</sup> Vzhledem k finanční náročnosti bylo smlouveno, že Riccardi při zakoupení (obrazy byly do *Einreichungs-Catalogu* zapsány 24. dubna 1798) obdrží z dojednané částky 3 000 zlatých třetinu a zbývající dvě třetiny mu budou vyplaceny postupně, v následujících dvou letech. Příjemcem těchto splátek se „per Cession des Herren Johann Ricardi“ stal již pražský velkoobchodník Johann Wenzel Sacher.<sup>31</sup> Postupné proplácení ovlivnilo rozhodnutí výboru nedražít koupené obrazy najednou, ale rovněž po částech, v průběhu následujících tří let. Prvních třidvacet obrazů bylo zájemcům nabídnuto na konci roku 1798, dalších třidvacet o rok později a zbývajících čtyřidvacet až v únoru 1801, kdy se uskutečnila pravidelná licitace za rok 1800.<sup>32</sup> O Riccardiho spokojenosti s výsledkem obchodní transakce svědčí skutečnost, že se rozhodl věnovat SVPU, „als Zugabe zu dem Kaufe der 70 Stücke“, anonymní obraz *Sv. Šebestián*, v němž bylo později rozpoznáno dílo Lucy Giordana (EC 759). Na podzim 1798 se obchodník obrátil na SVPU s další nabídkou, z níž výbor posléze vybral a z fondu za 300 zlatých zakoupil sedm obrazů, které při hlasování obdržely nejvíce hlasů.<sup>33</sup> Opět šlo hlavně o práce benátských nebo v Benátkách pracujících malířů, mj. Antonia Balestry, Sebastiana Ricciho, Andrey Zanchiho či Johanna Carla Lotha, z nichž některé se dochovaly dodnes. Ostatní obchodníci s uměním italského původu nesehráli v akvizičních snahách

SVPU již tak podstatnou roli, jaká připadla Riccardimu. Významného představitele této profese, Domenica Artariu, který své aktivity rozvíjel ve Vídni a v Mannheimu, sice SVPU jmenovala členem-korespondentem,<sup>34</sup> ale umělecká díla přímo od něj neodebírala. Od římského obchodníka Ludovica Monticelliho byl později, v roce 1823, zakoupen pouze jediný obraz<sup>35</sup> a s jeho jménem se znovu setkáváme až v letech 1841–1843. Tenkrát po delším jednání, které vedl zejména malíř Antonín Mánes, SVPU pro svou Obrazárnu zakoupila opět soliterní obraz připisovaný tehdy Bernardu Luinimu.<sup>36</sup>

Jen zcela ojediněle výbor při nákupu pro galerijní licitace využíval potenciálu i mimopražských sbírek. K příslovečným výjimkám patří především závažná akvizice tří obrazů německých malířů 16. století od císařského archiváře Martina Strobla v Innsbrucku nebo zakoupení trojice prací italských malířů z vyhlášené sbírky vyslance dánského krále ve Vídni Armanda-Louise hraběte de Mestral de Saint-Saphorin. V obou případech se jako jejich zprostředkovatelé objevují členové SVPU. Při innsbruckém nákupu Ignác Veselý a bratři Jan a Josef Mayerové<sup>37</sup> a v souvislosti s druhou akvizicí, uskutečněnou nejspíše těsně před sběratelovou smrtí a následným aukčním rozprodejem jeho sbírek obrazů a grafiky,<sup>38</sup> známý sběratel Jan Rudolf hrabě Černín, který ve Vídni sám vybudoval pozoruhodný obrazový kabinet. Tato vcelku ojedinělá zjištění o „zahraničních“ nákupech nepotvrzují předpoklad, podle něhož „nad domácími zdroji ...převažoval import“.<sup>39</sup>

Kromě již uvedených zdrojů využívali pověření nákupčí ve výboru SVPU i dalších možností. Patřily k nim také příležitostné akvizice od institucí. Tak od Náboženského fondu byl zakoupen oltářní obraz ze zrušeného augustiniánského kostela v Táboře, připsaný malíři z okruhu Karla Škréty. Prostřednictvím malíře Josefa Berglera bylo ze sakristie kaple vlašského špitálu v Praze na Malé Straně získáno modelletto k oltářnímu obrazu *Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem*, který Karel Škréta vytvořil pro hlavní oltář kaple.<sup>40</sup> Po zakoupení Šternberského paláce (1811) obohatila galerijní licitaci roku 1819 také díla, mj. supraporty Carla Roettenbacha, která tvořila součást jeho původní malířské výzdoby, objednané kolem roku 1700 stavebníkem paláce Václavem Vojtěchem hrabětem ze Šternberka.<sup>41</sup>

Ve výčtu hlavních zdrojů nelze opomenout ani dary, s nimiž SVPU podle znění

stanov zacházela obdobným způsobem jako se zakoupenými díly. Nejvýznamnější z nich představuje deset obrazů, které původně do OSVPU zapůjčila hessenská korunní princezna a jež po princeznině smrti Společnosti v roce 1807 věnovala její matka Josepha Johanna Benedikta kněžna z Fürstenbergu. Jediným známým případem, kdy z rozhodnutí majitele umělecká díla zapůjčená z jeho sbírky či majetku obohatila nabídku pravidelných licitací SVPU, je odprodej podstatné části původní zápůjčky Václava svobodného pána Verniera, volebného člena výboru, uskutečněný v několika etapách po roce 1824.<sup>42</sup>

Archivní prameny SVPU ojedinele dokumentují i některé nabídky, u nichž k jejich plnění nedošlo. Jediný dosud známý příklad představovala oferta Kryštofa Gabriela hraběte Cavrianiho, který v roce 1819 nabídl k zakoupení kolekci obrazů, zděděnou po prvním prezidentu Společnosti Františku Antonínu hraběti Kolowratu Novohradském. Představitelé výboru však byli ještě nuceni – s odvoláním na stanov, které SVPU nedovolovaly vlastnit umělecká díla, – nabízenou kolekci odmítnout.<sup>43</sup> (Nepochybně šlo o stejnou sbírku, která se v roce 1827 stala v Praze předmětem veřejné dražby a z níž SVPU zakoupila celkem šest obrazů.) Stejně důvody patrně neumožnily realizovat ani nabídku, kterou tlumočil vídeňský malíř a správce obrazárny Nikolaus II. knížete Esterházyho, Joseph Fischer. Její náplní byla obsáhlá kolekce třiceti šesti tisíc rytin a kreseb, oceněných na 6 700 zl., pocházející z dublet knížecího grafického kabinetu.<sup>44</sup> Se zájmovým návrhem se na výbor SVPU v roce 1821 obrátil také Leopold Anton hrabě Firmian, když se rozhodl prodat obrazovou sbírku svého otce Franze Laktanze, jejíž nedílnou součástí tvořila i věhlasná kolekce portrétů slavných malířů.<sup>45</sup> A konečně v roce 1834 se SVPU naskytl možnost zakoupit známý pražský obrazový kabinet Josefa Plonera, který zamýšleli zpeněžit sběratelovi dědicové, zastoupení penzionovaným majorem le Roi. Pravě tento případ názorně dokládá, s jakou odpovědností výbor při rozhodování o podobných nabídkách postupoval.<sup>46</sup> Východiskem jednání se stala informativní prohlídka nabízeného souboru, již absolvovali zmocnění zástupci výboru, Josef hrabě Thun, Jan Ritter z Rittersbergu a magistrátní rada Josef Schütz. Po ní následovalo odborné posouzení, jehož provedením byl pověřen tehdejší ředitel Akademie František Waldherr. V písemném posudku, který podepsal ještě Josef Schütz, jeho autoři dospěli k jedno-

značnému závěru, že umělecká hodnota většiny obrazů Plonerovy sbírky je nízká a stav jejich zachování neuspokojivý. Ve stanovisku byla zdůrazněna snaha SVPU získávat pro OSVPU pouze „Kunstwerke vorzüglicheren Ranges“. Toto kritérium nabízená kolekce podle jejich mínění nespĺnovala a její obrazy se nehodily ani „zur Beförderung des akademischen Kunststudium“. Proto by její případné získání znamenalo pouze zmnožit obrazy nacházející se již v dostatečném počtu v depozitářích Obrazárny. Ani prodej ve veřejné licitaci nešlo navrhnout, neboť by nepřinesl žádný příznivý výsledek. Jediné řešení představoval pouze dílčí odprodej jednotlivých obrazů a pro tento případ označili posuzovatelé v seznamu deset obrazů, o něž by SVPU mohla eventuálně projevit zájem. Jisté je, že zakoupeny nebyly.

### Charakter akvizic pro licitace SVPU

Počátky akviziční činnosti SVPU v roce 1796 charakterizuje nesporná snaha opatřit pro potřeby aukcí v krátké době co největší počet kvalitních uměleckých děl. Členové výboru, platící (František Šternberk-Manderscheid, František Josef Čejka, Bedřich Jan Nostic) i volení (Václav Vernier, Ignác Veselý, Tobias Gruber, Jan Quirin Jahn, Michael Schuster), proto obdrželi neomezené zplnomocnění k nakupování vhodných uměleckých děl v Praze, ale i jinde, například „bei einer Anwesenheit in Wien“. Spolu se získáváním nových uměleckých děl se v počáteční fázi existence OSVPU velká péče soustředila také na restaurátorské ošetření zapůjčených, respektive nakoupených děl i na jejich odpovídající zarámování. Na tomto restaurování se podíleli tehdejší přední pražští malíři Johann Seitz, Leopold Kottula, Josef Riedel, F. X. Procházka či Josef Karel Burde, kteří si vydobyli renomé i jako restaurátoři.<sup>47</sup>

Od počátku roku 1797 byla však počáteční, značně extenzivní forma nákupů opuštěna ve prospěch systematických, koncepčně promyšlených akvizic. Dočasné neomezené pověření k nákupům bylo zrušeno a výbor se jednoznačně usnesl, že nadále budou získávány pouze „distinguirte Gemählde, durch deren Besitz der Gallerie eine vorzügliche Verschönerung, und Werth zuköme“. Plnou moc napříště poskytl jediné „für Gelegenheitskaufe guter Gemählde vorzüglich vaterländischer Meister“. Příležitostné koupe byly však limitovány částkou 100 zl. a navíc podléhaly dodatečnému schválení na každoročním výročním zasedání Společnosti.<sup>48</sup>

Nákupy provedené po roce 1797 nesporně motivovala snaha získat kvalitní díla nejen významných umělců českého (Karel Škréta, Matěj Zimprecht, Jan Jiří Heinsch, Jan Kryštof Liška, Petr Brandl, Jan Kupecký, Jan Petr Molitor, Ignác Raab, F. X. Palko či Norbert Grundl), ale také rakouského a německého malířství 17. a 18. století (Ignaz Bendl, Johann Michael Rottmayr, Martin Altomonte, Paul Troger, Johann Christian Brand, Franz Xaver Wagenschön, Franz Anton Maulbertsch, Franz Christian Sambach, Karl Andreas Ruthart, Christian W. E. Dietrich). Stranou zájmu nezůstala ani díla soudobých pražských nebo vídeňských tvůrců – F. X. Procházky, Kryštofa Seckla, Basila Grundmanna, Lorenza Adolfa Schönbergera, Jacoba Mettenleitera, Josefa Axmanna a dalších, pokud se ocitla na uměleckém trhu. V souladu s dobovými sběratelskými trendy platil přednostní zájem nákupčích SVPU rovněž o díla malířů tzv. „alte deutsche Schule“,<sup>49</sup> z nichž se podařilo získat skutečné či domnělé práce obdivovaných autorů, jakými byli Albrecht Altdorfer, Heinrich Aldegrever, Hans Baldung Grien, Lucas Cranach nebo Hans Holbein. V mnohem menším rozsahu byly nabývány obrazy nizozemských, holandských a flámských malířů. Důvodem bylo především jejich tradičně početné a nadto nebývale kvalitní zastoupení v českých sbírkách 17. až počátku 19. století.

Ve snaze odstranit citelný deficit děl představitelů italských malířských škol, který se mj. projevoval i v zápůjčkách poskytnutých OSVPU ze šlechtických sbírek, byl velký důraz položen zvláště na vyhledávání obrazů této proveniencí. Vytčený záměr se poměrně záhy podařilo naplnit nákupy dvou obrazových souborů od obchodníka Giovanniho Riccardiho, jejichž těžiště tvořily práce italských, zejména benátských malířů 16., 17. i 18. století. Kromě početné řady autorsky neurčených obrazů mezi nimi nacházíme mj. práce spojené se jmény Palmy il Vecchio, Paola Veronesa a jeho syna Carletta, Jacopa Bassana, Alessandra Varotariho, zv. il Padovanino, Domenica Brusaferra, Bartolomea Passarottiho, Alessandra Gherardiniho, Gaetana Gandolfiho, Pietra da Cortona, Juseppa Ribery, Francesca Simoniniho, Pietra Liberiho, Andrey Celestiho, Bernarda Strozziho, Giovanniho Battisty Pittoniho, Giovanniho Battisty Piazzetty, ale například také Jacquesa Courtoise, zv. le Bourguignon nebo Jacquesa d'Arthois. Význam této akvizice nezmenšuje ani skutečnost, že zdaleka ne

všechny tehdejší atribuce obstály v pro-  
věrce času.

Základ, který položily Riccardiho obrazy, byl doplňován dalšími, většinou již jen dílčími zisky. Tak od obchodníka Ludovica Monticelliho z Říma byla v roce 1823 koupena skica Giuseppa Cesariho, zv. Cavaliere d'Arpino *Únos Sabineek* (EC 1725). Výlučně díla italských malířů (Tizian – správně Camillo Boccaccino –, Bartolomeo Veneto a Luca Cambiaso) si zástupci SVPU vybrali na zmíněné vídeňské aukci sbírky Johanna Sigismunda Friedricha knížete Khevenhüllera-Metsche (1805) a rovněž při nákupu z vyhlášené sbírky dalšího tamního známého sběratele Armanda-Louise hraběte de Saint Saphorin byly zvoleny obrazy Francesca Solimeny, Antonia Tempesty a Lucy Giordana. Kvalitní obrazy italských tvůrců se příležitostně objevovaly i při veřejných aukcích v Praze. Podobnou příležitost poskytly například v roce 1816 dražby obrazových sbírek MUDr. Václava Karla Ambroziho, osobního lékaře knížete Clary-Aldringena v Teplicích, a faráře Wolfganga Moritze z Údlice u Chomutova. Zatímco Ambroziho sbírka poskytla zejména díla připisovaná uctívaným a vyhledávaným autorům quattrocenta a cinquecenta, Giovannimu Bellinimu, Bernardinu Luinimu, Pietru Peruginovi a Raffaelovi, při druhé aukci se SVPU mj. podařilo získat poměrně vzácné ukázky z tvorby severoitalských, hlavně milánských a janovských malířů 16.–18. století (Giovanni Battista Crespi, zv. il Cerano, Francesco del Cairo, Bartolomeo Biscaino, Girolamo Banfi, Girolamo Muziano). Díla italských umělců patřila také po finanční stránce ke značně náročným, jak o tom svědčí ceny dosažené na obou umíněných aukcích nebo vysoké částky vyplacené SVPU v roce 1809 Johannu Janotíkovi z Adlersteinu za kompozici *Svatá rodina* Jacopa Ligozziho (EC 1157; 500 zl.) nebo v roce 1825 Ottaviu Tegazzinimu, obchodníku a řediteli vlášského špitálu, který patřil k významným představitelům italské diaspory v Praze za obraz připisovaný Francescu Gessimu, žákovi Quida Reniho (EC 1675; 1000 zl.).

Jedinečnou příležitostí obohatit své sbírky o díla italských autorů si na galerijních licitacích z poučených sběratelů-členů SVPU rozhodně nenechali ujít František hrabě Šternberk-Manderscheid, Antonín Isidor kníže Lobkowitz, Bedřich Jan hrabě Nostic a František Josef hrabě z Vrtby. Především neznalost této skutečnosti vedla k chybným závěrům při řešení provenienčních otázek některých dodnes dochovaných obrazů, pocházejících zejména z lob-



kowiczské obrazárny na zámku v Mělníku, případně z někdejší vrbovské, později lobkowiczské sbírky na zámku v Křimicích. Jako zcela nepodložené se tak ukázaly hlavně úvahy o bezprostředním vztahu převážné části benátských obrazů z mělnické zámecké obrazárny, vystavených na přelomu 18. a 19. století v OSVPU, ke sbírce Humprechta Jana hraběte Černína, budované v době jeho diplomatické mise v Benátkách (1661–1663), mj. i zásluhou jeho důvěrného a těsného kontaktu s tamními umělci a jejich díly. S výjimkou jediného obrazu (EC 832), u něhož *Einreichungs-Catalog* výslovně poznamenává, že jde o kus „aus der ehemaligen Czerninschen Gallerie“, většinu ostatních italských obrazů získal až kolem roku 1800 Antonín Isidor kníže Lobkowicz na prvních aukcích SVPU.<sup>50</sup>

### Konec aukcí SVPU

Na počátku roku 1831 lze v akviziční praxi pozorovat první projevy zásadní proměny názoru Společnosti na vlastnictví uměleckých děl. Bodem obratu se nesporně stala veřejná licitace obrazové sbírky Václava Mrkose, dvorního rady Karla Egona II. knížete z Fürstenbergu, diletantského kreslíře a dobrého znalce umění, kterou po sběratelově smrti jeho dědicové jako celek zapůjčili OSVPU v roce 1821 na dobu deseti let.<sup>51</sup> Protože její součástí byla podle mínění členů výboru SVPU řada dobrých obrazů („viele sehr gute Sache“), dospěl výbor k závěru aktivně se této licitace účastnit. Místnost, v níž obrazový soubor vrácený sběratelovým dědicům byl před aukcí vystaven, navštívil prezident Společnosti, Kristián Kryštof hrabě Clam-Gallas v doprovodu ředitele malířské akademie Františka Waldherra a inspektora galerie Josefa Karla Burdeho, aby vybrali obrazy vhodné pro OSVPU.<sup>52</sup> Na aukci 27. ledna 1831 pak z rozhodnutí výboru bylo již přímo pro galerii koupeno osm kabinetních obrazů nizozemských a rakouských malířů 17. a 18. století, mj. práce tehdy velmi ceněného holandského autora nokturnálních vesnických krajín Aerta van der Neer nebo vídeňského malíře společenského žánru Johanna Georga Platzera. Oproti původnímu záměru se nepodařilo vydražít jeden z vyhlédnutých kusů, *Krajinu s vyjíždkou na lov* od Aelberta Cuypa.

Mimo rámeček veřejné aukce zakoupil výbor od Mrkosových dědiců ještě třináct rozměrných oltářních kompozic představujících jezuitské světce, personifikace čtyř živlů, v nichž někteří jezuitští světci našli svou smrt, a také některé z českých

patronů. Jejich autorem byl „vaterländischer Maler“ Jan Jiří Heinsch. Ani v tomto případě nešlo o akvizici motivovanou galerijní licitací, ale o bezprostřední, byť jen dočasně, obohacení fondů OSVPU. Všechny uvedené nákupy se uskutečnily navzdory skutečnosti, že se podobný postup rozcházel s jejími dosud platnými stanovami. Po galerijní licitaci, která se konala po roční přestávce 15. března 1831 a v níž většina nabídnutých obrazů zůstala neprodána, dospěli reprezentanti SVPU k závěru ponechat nevydražená umělecká díla v majetku Společnosti. Současně se sjednotili na názoru, že napříště bude při aukcích stanovena vyvolávací cena ve výši dvou třetin nákupní ceny. Z aukcí mohly být rovněž vyjmuty obrazy vhodné jako vzory při výuce studentů malířské akademie.

Podobné počiny, naznačující počátek rozchodu s dosavadními akvizičními zvyklostmi, nezůstaly zdaleka osamoceny. Již v následujícím roce se uskutečnil další přímý nákup, tentokrát od častého „dodavatele“ uměleckých děl, inspektora OSVPU Josefa Karla Burdeho. Z jeho majetku byl výslovně „für die Gallerie“ zakoupen rozměrný deskový obraz *Kamenování sv. Štěpána* (EC 1799), tehdy považovaný za dílo severonizozemského malíře Martena van Heemskerck. Stejně tak všechny dary, které SVPU v této době předali například Kašpar Maria hrabě ze Šternberku, Karolina hraběnka de Dombasle, hraběnka Morzinová, rozená hraběnka Herzanová z Harasova nebo pražský stavitel Karel Pollak, zůstaly již přiznaným vlastnictvím SVPU. Poslední řádná aukce se uskutečnila, opět po roční odmlce, začátkem roku 1833 a jejím předmětem se stalo dvanáct obrazů zakoupených SVPU od Václava barona Verniera a z pozůstalosti sběratele Václava Mrkose. K této aukci výbor zřejmě poprvé vydal a platícím členům Společnosti rozeslal litografovanou pozvánku, dnes nedochovanou, která obsahovala seznam všech nabízených uměleckých děl.<sup>53</sup> Nicméně ani tentokrát žádný obraz nenašel svého kupce, a proto je SVPU všechny převedla do svého majetku.

Neúspěch této licitace, způsobený zjevným nezájmem členů, se pravděpodobně stal hlavním důvodem, proč se aukce v následujících letech 1834 a 1835 již neuskutečnily. A SVPU jejich konání evidentně ani nepřipravovala, jak o tom svědčí naprosté zastavení nákupů uměleckých děl pro tento účel. Neudržitelnou situaci vyřešil až návrh opraveného znění stanov Společnosti, který zcela legalizoval budování vlastního sbírkového fondu a umožnil Obrazárně stát

se postupem času nezávislou na ochotě dosavadních zapůjčitelů i jejich dědiců. Nelze vyloučit, že dalším z podnětů, které k podobnému rozhodnutí přispěly, bylo i úmrtí dlouholetého hlavního činitele SVPU a jejího prezidenta Františka hraběte Šternberka-Manderscheida v roce 1830, stejně jako osud jeho uměleckých sbírek rozptýlených mezi nebožtíkovy dědice, později (1846) završený i částečným vydražením na aukci v Drážďanech.<sup>54</sup>

Důležitý předpoklad pro tuto zásadní reformu nesporně představovalo zrušení zjevně překonaného a nové situaci již nevyhovujícího institutu aukcí uměleckých děl získaných z prostředků SVPU. Licitace, které zpočátku motivovaly přispívající členy, aby rozšiřovali své sbírky a tím také OSVPU, se postupem času stále více ukázaly jako finančně nevýhodné. Až na výjimky byly obrazy novými majiteli vydraženy za nepoměrně nižší částky, než jaké za ně byly vyplaceny z fondu SVPU. To také způsobilo, že „der Fond... durch diese Ankäufe und Verkäufe zu sehr in Nachtheil versetzt ward“.<sup>55</sup> S předloženými změnami statutu vyslovilo souhlas veřejné shromáždění SVPU 7. května 1836 a zásadní rozhodnutí, podle něhož „die Gesellschaft künftig auch für ihre Gallerie Eigenthum an Gemälden erwerben und besitzen könne“, nepochybně uzavřelo úvodní kapitolu v dějinách SVPU a její Obrazárny.

Akvizice nového období, z nichž vyniká především dar obrazového kabinetu MUDr. Josefa K. E. Hosera (1843) nebo legát JUDr. Jana Nepomuka Kaňky (1866), otevřelo získání umělecké pozůstalosti ředitele malířské akademie Josefa Berglera (EC 1842–1895),<sup>56</sup> kterou Společnosti nabídla malířova sestra Anna výměnou za doživotní rentu. Po složitém jednání byly posléze vybrány obrazy jednak pro OSVPU, zejména pro Galerii žijících malířů, jednak pro Akademii. Zbylých asi čtyřicet uměleckých děl pak SVPU nabídla zájemcům z řad svých členů na dražbě uskutečněné po několika odkladech 6. června 1837 v prostorách malířské akademie v Klementinu.<sup>57</sup> Tuto licitaci lze označit za symbolický epilog aukčních podniků SVPU.

### Poznámky

\* věnováno Naděždě Blažičkové-Horové k 19. 12. 2002

**1** Frits Lugt, *Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité I. vers 1600–1825*, Hague 1938, s. III.

**2** K dějinám SVPU a její Obrazárny srov. zejména Barbora Bouzková, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1835*

(diplomová práce FF UK), Praha 1987; eadem, „Česká šlechta a její pokus o oživení českého uměleckého života na konci 18. a počátku 19. století“, *Documenta Pragensia*, 9, 1991, s. 269–295; Zdeněk Hojda, „Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag – Ihre Rolle im Kunstleben Böhmens 1796–1840“, in *Seminaria Niedzickie/Neidzica Seminars V. Cultural Institutions in the 19th Century as an Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Kraków 1991, s. 85–91; idem, „Počátky obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách“, in *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského sběratelství*, ed. Lubomír Slavíček, Praha 1993, s. 311–316; Vít Vlnas, „Znovuvyzdvižení umění a vkusu. Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884“, in *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, kat. výstavy, Praha 1996, s. 25–35; Zdeněk Hojda, „Společnosti přátel umění v Evropě do konce 18. století“, in *Mezi časy... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800, sborník příspěvků z 19. ročníku sympozia k problematice 19. století*, Plzeň – Praha 2000, s. 76–87; Roman Prahel, *Prag um 1800*, Prag 2000, s. 66–67.

**3** S... [Franz Sternberg-Manderscheid], in *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, 3. Stück, ed. Johann Georg Meusel, Leipzig 1796, s. 376–377. Srov. Eva Petrová, „Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky. Čechy 1780–1840“, in *Dějiny českého výtvarného umění III/1 1780–1890*, ed. Taťána Petrasová – Helena Lorenzová, Praha 2001, s. 80.

**4** Anonym, in Meusel (cit. v pozn. 3), 1. Stück, Leipzig 1795, s. 108–112. Z dalších ohlasů publikovaných v Meuselově časopisu srov. též Anonym, „Die Kunstnachrichten von Prag“, in Meusel (cit. v pozn. 3), 13. Stück, Leipzig 1803, s. 576–578; k případným předchůdcům a vzorům pražské SVPU viz zejména Hojda 1993 (cit. v pozn. 2), s. 313–314.

**5** Citováno podle Bianca Thierhoff, *Ferdinand Franz Wallraf (1748–1824). Eine Sammlung für Köln*, Köln 1997, s. 57. Šternberk se v dopise rovněž zmiňuje o tom, že myšlenkou založit uměleckou akademii se zabývá již dvanáct let. K jeho zásadnímu vztahu k učiteli Ferdinandu Franzi Wallrafovi srov. ibid., s. 130, kde je uvedena i německá literatura k tématu.

**6** Vlnas, in Slavíček 1993 (cit. v pozn. 2), s. 325.

**7** Srov. *K. K. privilegiertes Prager Intelligenzblatt oder Generalanzeiger der kais. königl. Erbstaaten* 1796, Nr. 4, 27. 1., s. 25–26: „Unser, bekannte Schutzherr der Kunst, Sr. Excellenz der Herr Graf Franz Kollowrat, suchen schon seit geraumer Zeit unseren zu Prag wohnenden Kunstfreunden, vorzüglich aber Künstler selbst, die wichtige Gelegenheit zu öffnen, daß sie ihre kostbaren Sammlungen an Gemälden, Antiken

und Kupferstichen, an einem wöchentlich festgesetzten Tage, der bis nun der Donnerstag ist, selbst öffentlich vorzeigen, die Liebhaber und Künstler belehren, und in Gesellschaft des, um alles, was solide Kenntnisse, wahre Gelehrtheit betrifft, so viel versprechende Herrn Joachim, des heil. röm. Grafen Sternberg, alles anzuwenden, was zur Bildung eines Künstlers, und zur Erhaltung der, dem Königreiche Böhmen stets eigengewesen Kunstlehre erforderlich ist. Dank von Vater zu Sohn ergehe von Böhmen allen über diese Handlung.“

**8** Anonym, in Meusel (cit. v pozn. 3), 11. Stück, Leipzig 1800, s. 371 (zpráva o restaurování obrazů nostické obrazárny vídeňským malířem F. Weisssem).

**9** *Vaterländische Blätter v. J. 1809*, s. 30: „Der Fürst Rudolph v. Colloredo-Mannsfeld hat die treffliche Sammlung von Gemälden der vorzüglichsten italienischen Meister, welche von seinem als Patriot und Kunstfreund gleich achtungswürdigen Vater gegründet worden war, nach Prag übersetzt, und dieselbe in seinem Hause, zur öffentlichen Benützung für vaterländische Künstler aufgestellt. Sie nimmt den dritten Stock dieses Hauses auf Altstadt ein. Eine Kupferstichsammlung ist damit verbunden. Neben der Gallerie ist ein eigenes, Vor- und Nachmittags geheiztes Zimmer zum copiren der Gemähldes bestimmt. Diese für angehende Künstler zu ihrer leichteren Vervollkommnung gewidmete Anstalt wird am 23. Januar dieses Jahres zum ersten Mahl vor 9 Uhr Morgens, und sondern alle Tage Sonn- und Feyertage ausgenommen, eröffnet. Künstler und Kunstfreunde, welche davon Gebrauch zu machen gesinnt sind, wenden sich an den Gallerie-Inspector Horcicka.“ Srov. též Archiv Národní galerie, fond SVPU (dále ANG), sign. AA 1015, leták s oznámením o otevření Obrazárny veřejnosti.

**10** Anonym, in Meusel, (cit. v pozn. 3), 8. Stück, Leipzig 1798, s. 1080–1081. Berlínský historik umění Alois Hirt, jeden ze svědků vzniku OSVPU, vyslovil v roce 1819 v souvislosti s dalším budováním obrazárny přání, „daß es auch an edelgesinnten Patrioten nicht fehlen möge, eine solche Sammlung zu vermehren, und dadurch die Liebe zu den Schönen, immer mehr zu beleben“, srov. Alois Hirt, *Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittemberg und Meissen nach Dresden und Prag*, Berlin 1830, s. 184.

**11** Roman Prahl, „Die Prager ‚Galerie lebender Maler‘, Joseph Bergler und ‚Hermann nach der Schlacht im Teutoner Wald‘“, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, V–VI, 1995–1996, s. 53–69.

**12** Bouzková 1987 (cit. v pozn. 2), s. 88.

**13** ANG, sign. AA 1510/1, ad protokol výboru SVPU z 5. 4. 1796: *Entwurf zu dem Plan und Gesetzen einer Privatgesellschaft patriotischer*

*Kunstfreunde*. Srov. též sign. AA 1506/1, protokol výboru SVPU z 14. 8. 1796.

**14** Thomas Ketelsen, „Das Auktionswesen des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum“, in Thomas Ketelsen – Tilmann von Stockhausen, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, 1, München 2002, s. 11–40; srov. též Thomas Ketelsen, „Art Auctions in Germany during the Eighteenth Century“, in *Art Markets in Europe, 1400–1800*, ed. Michael North – David Ormond, Alderhot 1999, s. 143–152.

**15** Viz Bouzková 1991 (cit. v pozn. 2), s. 283–289.

**16** ANG, sign. AA 1506/1, protokol výboru SVPU z 18. 4. 1797.

**17** ANG, sign. AA 992/1; srov. též sign. AA 1510/3 (rukopisná předloha k tištěným stanovám 1800).

**18** Srov. ANG, sign. AA 1223/1, 2: *Einreichungs-Catalog der Gemaelde-Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde* (dále jen EC).

Tento důležitý pramen využili již badatelé, kteří jako první věnovali značnou pozornost provenienčním otázkám u obrazů z počátků obrazárny SVPU. Srov. zejména Eduard A. Šafařík, *Benátské malířství XVIII. století*, Praha 1964; Pavel Preiss, *Rakouské malířství 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Praha 1965; Jaromír Neumann, *Petr Brandl. 1668–1735*, Praha 1968 (1969); idem, *Karel Škréta 1610–1674*, Praha 1974. Z novějších prací pak zejména Hana Seifertová, *Německé malířství 17. století v československých sbírkách*, Praha 1989; Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka, „Die Kunstwerke der Donauschule in der Tradition der böhmischen Sammlungstätigkeit“, in *Verwandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 131, 1991, s. 328–335; Ladislav Daniel, „E spesso l'orror va col diletto.‘ Malířství v Emílii a Romagni. Čechy a Morava“, in *Od Correggia ke Crespimu. Malířství 16.–18. století v Emílii a Romagni*, Bologna 1991, s. XIX–XXV; idem, *Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek*, Praha 1996; Olga Pujmanová, *Italské renesanční umění z českých sbírek – obrazy a sochy*, Praha 1996.

**19** K Ambroziho sbírce srov. [Franz Lothar Ehemant?], „Anzeige der vorzüglichen Gemälde- und Kupferstichsammlungen zu Prag“, in [Anton Elsenwanger], *Neueingerichter Prager Almanach zum Nutzen und Vergnügen auf das Jahr Jesu, 1782*, Prag 1781, s. 135; [Jan Quirin Jahn?], in Meusel (cit. v pozn. 3), 11. Stück, Leipzig 1800, s. 370; Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren* 2, Prag 1815, sl. 45.

**20** Viz především protokoly zasedání výboru SVPU z let 1796–1835 (ANG, sign. AA 1506/1–2);

- protokoly aukcí SVPU z let 1799, 1800, 1804, 1805, 1806, 1808, 1809, 1819, 1826 (sign. AA 1521b/11) a z let 1821, 1822, 1825, 1826, 1828, 1831, 1833; 1821, 1831 (sign. AA 1516/4-5); účty a účetní doklad z let 1796-1835 (sign. AA 1522/1-5).
- 21** K pražským sbírkám kolem 1800 srov. zejména Ehemant (cit. v pozn. 19), s. 127-136; Jaroslaus Schaller, *Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag*, I-IV, Prag 1794, 1795, 1796; *Schematismus für das Königreich Böhmeim auf das gemeine Jahr 1789 (-1835)*; anonym, „Kunstnachrichten aus Prag“, in Meusel (cit. v pozn. 3), 13. Stück, Leipzig 1803, s. 575-587. Viz též Antonín Novotný, „Pražské soukromé sběratelství koncem XVIII. století“, *Zlatá Praha*, 63, 1926, s. 402-411; Josef Volf, „Sbírký obrazů a rytin v Praze r. 1781“, *Vitrinka*, IV, 1926-1927, s. 70-75; Prah 2000 (cit. v pozn. 2), s. 64-65.
- 22** Prokop Toman, „Umělecké aukce“, *Drobné umění. Výtvarné snahy*, IV, 1923, s. 1-19 (přetištěno in *Umění a sběratelství*, Praha 1930, s. 47-53); Lubomír Slavíček, „Zu dieser lizitatorischen Veräußerung werden die Herren Kauflustige vorgeladen. Aukce a umělecký obchod v Praze cca 1780-1830“, *Opuscula Historiae Artium* F 48, 2004 (připraveno do tisku).
- 23** Lubomír Slavíček, „Nachlass eines Kunstkenner und Gelehrten“. Sbíрка MUDr. Václava Karla Ambroziho (1758-1813) a její vztah k obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, in *In Italiam nos fata trahunt, sequamur. Sborník příspěvků k 75. narozeninám Olgy Pujmanové*, Praha 2003, s. 123-134.
- 24** O této sbírce není prozatím nic známo; oznámení o jejím aukčním prodeji se v *Allgemeines Intelligenzblatt zur Kaiserlich-königlichen privil. Prager Zeitung* nepodařilo najít. Za pomoc při identifikaci faráře „von Eidlitz“ (viz *CATALOGUS Universi Cleri Dioecese Litomericensis* z let 1812 a 1818, Strahovská knihovna, sign. FA VIII 78; HG IX 50) jsem zavázán Mgr. Heleně Kuchařové a Mgr. Liboru Šturcovi.
- 25** *Verzeichnis einer Gemaelde-Sammlung welche mit allerhöchsten Hofbewilligung im Benediktinerstift Emaus zu Prag den 5. May 1823 und folgende Tage, Vormittags 10 bis Nachmittags 2 Uhr, an den Meistbietenden, gegen gleich baare Bezahlung, versteigert wurde, Prag 1823; Allgemeines Intelligenz Blatt zur Kaiserlich-königlichen privil. Prager Zeitung*, 1823, Nr. 1, 2. 1.
- 26** Dlabacz 2, (cit. v pozn. 19), sl. 465. K Pikartově kabinetu srov. Ehemant (cit. v pozn. 19), s. 133; Schaller (cit. v pozn. 21), I, 1794, s. 523-524; anonym, in Meusel (cit. v pozn. 3), 8. Stück, Leipzig 1798, s. 1081.
- 27** Srov. *Allgemeines Intelligenzblatt zur Kaiserlich-königlichen privil. Prager Zeitung*, 1817, Nr. 294, 21. 10., s. 1220; zjištění výrazného podílu J. K. Burdeho při akvizicích pro OSVPU uvádějí na pravou míru dosavadní názory o jeho úloze při zajišťování této činnosti i o jeho postavení znalce umění; srov. Prah 2000 (cit. v pozn. 2), s. 67.
- 28** Schaller (cit. v pozn. 21), II, 1795, s. 200. Srov. též Lubomír Slavíček, *Thunové - barokní sběratelé nebo mecenáši umění?* (v tisku).
- 29** Antonín Novotný, „Marco Berra: Příspěvek k dějinám uměleckého obchodu pražského“, *Časopis Společnosti přátel starožitností československých*, XXXVI, 1928, s. 69-73; Jiří Dostál, „Marco Berra, první velkorysý nakladatel hudebnin v Praze“, *Slovanská knihovněda*, 6, 1947, s. 92-96; Lubomír Sršeň, „Obchod s uměleckými předměty v Čechách v 1. polovině 19. století. (K zakladatelské úloze Franze Zimmera)“, *Sborník Národního muzea v Praze*, řada A - Historie, LI, 1997, 1-4, s. 3-49.
- 30** ANG, sign. AA 1506/1, protokol výboru SVPU z 21. 4. 1798, § 1; anonym, in Meusel, (cit. v pozn. 3), 11. Stück, Leipzig 1800, s. 370: „Die zu errichtende Kunstakademie der adeligen Gesellschaft kaufte im vorigen Sommer zu Venedig 70 Gemählde für 3000 Kaisergulden worunter manches gute seyn soll.“
- 31** ANG, sign. AA 1522/1, účty za roky 1798, 1799 a 1800 (zde mj. uložena i smlouva s Giovannim Riccardim dat. v Praze 24. 4. 1798).
- 32** ANG, sign. AA 1506/1, protokol výboru SVPU z 17. 7. 1798. Podobné řešení bylo později přijato také v případě 40 obrazů vydražených 1823 na aukci obrazárny Emauzského kláštera.
- 33** ANG, sign. AA 1506/1, protokol výboru z 13. 11. 1798. Poslední realizovaný obchodní kontakt Riccardiho se SVPU představuje obraz Cornelise van Haarlem *Obracení Šavla* (EC 788) v září 1799; ANG, sign. AA 1522/1, účty za rok 1799.
- 34** Bouzková 1987 (cit. v pozn. 2), s. 86.
- 35** ANG, sign. AA 1522/4, účty SVPU za rok 1827, příloha 28.
- 36** ANG, sign. AA 1516/130; zakoupený obraz je dnes v NG, inv. č. O 106; viz Pujmanová (cit. v pozn. 18), s. 156-157, č. kat. 80 (Girolamo Magagni, zv. Giomo del Sodoma).
- 37** ANG, sign. AA 1522/2, účty SVPU za rok 1806, příloha 50.
- 38** Ke sbírce srov. Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemälde-Sammlungen, Erster Band. III. Capitel. Galeriestudien (Dritte Folge der kleinen Galeriestudien)*, Berlin - Leipzig 1899, s. 193-197; idem, „Mitteilungen aus der alten Galerie Saint-Saphorin“, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde* II, 1916, s. 89-93.
- 39** Hojda 1993 (cit. v pozn. 2), s. 316.
- 40** Srov. Jaromír Neumann, in *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, kat. výstavy ed. Vít Vlnas, Praha 2001, č. kat. II/4.130, s. 447-448.

- 41** Lubor Machytka, „Malíř Carl Roettenbach“, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 37–39, 1993–1995, s. 166–167. Srov. též Pavel Štěpánek, *Španělské umění 17. a 18. století z československých sbírek*, Praha 1989/1990, č. kat. 104, 105.
- 42** ANG, sign. AA 1506/2, protokol výboru SVPU z 6. 7. 1824, 27. 1. 1826, 20. 2. 1828 a 15. 4. 1829; sign. AA 1522/4, účty SVPU za roky 1825 a 1828; sign. AA 1522/5, účty SVPU za rok 1831.
- 43** ANG, sign. AA 1506/1, protokol výboru SVPU z 20. 7. 1819 (seznam, který byl k nabídce připojen a uložen ke spisům, se nedochoval). Srov. též Viktor Barvitijs, *Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag*, Prag 1889, s. XX. Ke sbírce Františka Antonína Kolowrata Novohradského srov. Johann Georg Meusel, *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, I. Bd., 1. Stück, Dresden 1805, s. 267–268 (nekrolog F. A. Kolowrata Novohradského), „...Seine hinterlassenen beträchtlichen Kunstsammlungen, an Kupferstichen, Handzeichnungen, Altherthümern, Mineralien, Münzen, Gemälden und Bibliothek – bürgen für seine ausgebreiteten Kenntnisse. Sein Andenken wird dem Vaterland unvergesslich bleiben. Schade! wenn diese vortrefflichen Sammlungen nicht in Prag bleiben sollten, da der Besitzer ohne Kinder verstarb, und der Tod ihn übereilte, und ihn verhinderte, damit seinen bekannten und bestimmten patriotischen Plan gerichtlich ausführen zu können“; Schaller (cit. v pozn. 21), III, 1796, s. 326–327: „drey mit vornehmen, und von den besten Meistern verfertigten Gemälde gezierte Zimmer“.
- 44** ANG, sign. AA 1506/1, protokol výboru SVPU z 22. 12. 1804. Srov. Zsuzsa Gonda, „Die Graphische Sammlung des Fürsten Nikolaus Esterházy“, in *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*, ed. Gerda Mraz – Géza Galavics, Wien – Köln – Weimar 1999, s. 175–220 a Adolf Duschaneck, *Der Esterházyische Galeriedirektor Joseph Fischer* (Wien 1769 – Wien 1822), *ibid.*, s. 221–293.
- 45** ANG, sign. AA 1506/2, protokol výboru SVPU z 27. 3. 1821. Tištěný katalog Firmianovy sbírky (*Katalog einer verkäuflichen Gemälde-Sammlung in Salzburg*, Wien 1820) je uložen *ibid.*, sign. AA 1521a/4; srov. Paul Buberl, *Österreichische Kunsttopographie XI. Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg*, Wien 1916, s. 289–302: *Catalog aller Gemälde und Zeichnungen, welche zur Majoratsherrschaft Leopoldskron gehörig* (dat. po 1809).
- 46** ANG, sign. AA 1506/2, protokoly výboru SVPU z 6. a 13. 5. 1834, § VIII a sign. AA 1521a/24.
- 47** ANG, sign. AA 1522/1, účty SVPU za rok 1796, 1797 a 1798. Srov. Zdeněk Hojda, „Společnost vlasteneckých přátel umění a počátky památkové péče v českých zemích“, in *Historické vědomí v českém umění 19. století. Uměnovědné studie III*, ed. Tomáš Vlček, Praha 1981, s. 214–218.
- 48** ANG, sign. AA 1506/1, protokol výboru SVPU z 8. 1. 1797.
- 49** Toto změření nepochybně ovlivnila znalost sbírek v Kolíně nad Rýnem, které měl možnost důkladně poznat zejména František hrabě Šternberk-Manderscheid; srov. zejména *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, ed. Hiltrud Kier – Frank Günter Zehnder, Köln 1995 (Annemarie Gethmann-Siefert – Bernardette Collenberg, „Die Kunstsammlung auf dem Weg ins Museum – Anspruch und Wirkung der Bildersammlung der Brüder Boisserée“, s. 183–191; Susanne Mägder, „Jakob Johann Nepomuk Lyversberg, Kaufmann und Kunstsammler“, s. 193–204; Bianca Thierhoff, „Ferdinand Franz Wallraf – Ein Sammler des ‚Pädagogischenzeitalters‘“, s. 389–405.) Viz též Gudrun Calov, „Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland“, *Museumskunde*, 38, 1969, s. 74–90; Vlnas – Sekyrka (cit. v pozn. 18), s. 328–335.
- K povaze sběratelství na sklonku 18. století srov. z nejnovější literatury zejména příspěvky in *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, ed. Michael North, Berlin 2002 (mj. Carsten Zelle, „Kunstmarkt, Kennerschaft und Geschmack. Zu Theorie und Praxis in der Zeit zwischen Barthold Heinrich Brokes und Christian Ludwig von Hagedorn“, s. 217–238 a Michael North, „Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert: Frankfurt und Hamburg im Vergleich“, *ibid.*, s. 85–103.)
- 50** Daniel 1996 (cit. v pozn. 18), s. 22–23.
- 51** ANG, sign. AA 1516/20: *Gemälde in der Verlassenschaft des H: Wenzel Mrkos gehörig*, dat. 1. 10. 1821.
- 52** ANG, sign. AA 1506/2, protokoly výboru SVPU z 12. a 13. 1.; 22. 1. a 12. 3. 1831; sign. AA 1522/5, účty za rok 1831. Srov. též ANG, sign. AA 1516/19: *Verzeichniss der, in die Verlassenschaft des, am 26. Oktober 1819 verstorbenen fürstlich Fürstenbergischen Hofrathes Wenzel Mrkos gehörigen, ...Kunstgemälde, welche Veräußerung N. C. 26–3 zu Prag vorgenommen werden wird*.
- 53** ANG, sign. AA 1506/2, protokol výboru SVPU z 18. 1. 1833, § IX.
- 54** Barvitijs (cit. v pozn. 43), s. XXI. Srov. též *Verzeichniss einer ausgewählten Sammlung von Original- Oel-, Tempera- und Pastelgemälden grösstenstheils älterer und auch neuerer Meister aller Kunstschulen, besonders aus dem Nachlass des zu Prag verstorbenen Grafen Franz von Sternberg-Manderscheid etc. welche zu Dresden den 21. September 1846 und folgende Tage in der Rathsauctions-Expedition innere Raupischgasse*

*No 21 erste Etage öffentlich versteigert werden sollen durch Carl Ernst Sieber, Stadt- und Rathsauctionator, Dresden 1846. Autor katalogu, známý drážďanský znalec J. G. A. Frenzel v úvodu mj. uvedl: „Es befinden sich unter denselben mehr sehr grosse Seltenheiten, von welchen einige früher das Ständische Museum in Prag zierten und folglich diese für jedes andere öffentliche als Privatscabinet empfehlbar sind.“*

**55** ANG, sign. AA1510/40.

**56** ANG, sign. AA 1516/ 44-2: *Verzeichniss derjenigen Gemälde welche sich als [tužkou angekaufte] Kunst-Nachlass des weiland Academie Directors Herrn Joseph Bergler im Besitz seiner Schwester und Erbin Jungfrau Anna Bergler befinden und der Gesellschaft patr. Kunstfreunde zum Ankauf angeboten werden.*

**57** ANG, sign. AA 1506/2, protokol výboru SVPU z 2. a 4. 6. 1837.

# Sochařství na výstavách Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1821–1875

VÍT VLNAS – TOMÁŠ SEKÝRKA

Vít Vlnas, ředitel Sbírký starého umění Národní galerie v Praze, zabývá se mj. dějinami uměleckého sběratelství a kulturních investic.

Tomáš Sekýrka, archivář Národní galerie v Praze, zaměřuje se na studium písemných pramenů k dějinám výtvarného umění od středověku po současnost.

Poslední léta přinesla vedle cenných materiálových příspěvků<sup>1</sup> i nově koncipovaný nástin celkového vývoje<sup>2</sup> a cílevědomou snahu o zasazení veřejných sochařských zakázek do politického a společenského kontextu doby.<sup>3</sup> Hlavním zdrojem souhrnných informací o plastice 19. století u nás však i nadále zůstávají výborně napsané, ale přece jen poněkud ve faktech i soudech antikvované přehledy Vojtěcha Volavky.<sup>4</sup> Jestliže bádání o sochařství druhé poloviny 19. století se může vykázt trendem, který postupně směřuje od postavy tradičně favorizovaného Josefa Václava Myslbeka k dalším významným osobnostem a uměleckým problémům doby,<sup>5</sup> tvorba předchozí epochy se netěší ani zdaleka takové pozornosti.<sup>6</sup> Následující materiálový příspěvek nemůže splatit dluh, který česká umělecká historiografie má vůči tomuto klíčovému období. Pokouší se však alespoň nabídnout určitý základ pro možnou pozdější interpretaci a odpovědět na otázku, jaká byla společenská reflexe sochařské tvorby v daném období u nás. Současně předkládaná rešerše dovoluje zasadit domácí vývoj do širšího, minimálně středoevropského kontextu.

Souhrn téměř čtyř stovek sochařských prací, vystavovaných v Praze v letech 1821–1875, který dále podáváme, sestává z údajů převzatých z katalogů výstav Společnosti vlasteneckých přátel umění. Tyto přehledky, pořádané zprvu jako neveřejné v prostorách Akademie výtvarných umění v Klementinu, byly od roku 1821 zpřístupněny veřejnosti a doprovázeny tištěnými seznamy. Zprvu se konaly každoročně, ve třicátých letech se jejich cyklus přechodně změnil na dvouletý. Vydané katalogy uvádějí kolem dvou set vystavených děl, od třicátých let je jejich počet

vyšší. Přestože tyto první pražské umělecké výstavy trvaly jen asi čtyři týdny, těšily se velkému zájmu návštěvníků, jichž přicházelo i přes devět tisíc.<sup>7</sup> Jejich pozornost náležela především obrazům a kresbám, v menší míře též grafickým listům. Sochařských děl bylo na přehlídkách v Akademii vystavováno zprvu jen velmi málo, teprve počínaje rokem 1828 můžeme hovořit o drobných souborech plastiky. Od roku 1835 převzala organizaci pražských výstav Krasoumná jednota, nově ustavená v rámci Společnosti vlasteneckých přátel umění.<sup>8</sup> Její vznik souvisí s celkovou proměnou sociální základny výtvarného umění v Čechách. Umělecké výstavy na půdě Akademie a občasně zakázky tzv. Galerie žijících malířů představovaly pokusy Společnosti vlasteneckých přátel umění o prosazení vlastního programu péče o tehdejší umělce.<sup>9</sup> Praktický dopad těchto snah byl ale nevýrazný, a rozhodně neopravňoval Společnost k deklarovanému patronačnímu monopolu nad krásným uměním v Čechách.<sup>10</sup> Nové pokolení odchovanců pražské Akademie vstupovalo do života s mnohem radikálnějšími názory než výtvarníci z počátku století. Svěbytná ideologie „umělectví“, rozvíjející se právě ve třicátých letech 19. století, nebyla, jak rozpoznal Roman Prahel, pouze výrazem existenčních zájmů, ale také vyšších stavovských aspirací této generace.<sup>11</sup> Ani aristokratická Společnost vlasteneckých přátel umění nehodlala ustoupit ze své pozice patronky veškeré „vlastenecké“ tvorby. Již roku 1832 předložili členové jejího výboru zemskému guberniu žádost o zřízení spolku k podpoře českého (ve smyslu „böhmisch“) umění. Podle plánu, koncipovaného zřejmě Janem Ritterem z Rittersbergu, se mělo toto sdružení ustavit v rámci Společnosti. Jeho

členové by každoročně přispívali jistou částkou do fondu a za to by měli možnost získat při pravidelném losování umělecká díla.<sup>12</sup> Na tomto osvědčeném principu působily tehdy v řadě evropských měst tzv. kunstvereiny, spolky pro podporu umění, z nichž první (v Karlsruhe a Darmstadtu) byly založeny už roku 1818.<sup>13</sup> Mimo německy mluvící země se model kunstvereinu později uplatnil zvláště na území habsburské monarchie: kromě Čech též v Uhrách (Pešť), Haliči (Krakov) a severní Itálii. Nejvyšší purkrabí hrabě Karel Chotek projevil pro plán kunstvereinu pochopení, příslověčně liknavé tempo, jímž žádost vyřizovala císařská kancelář, však ovlivnit nemohl. Prezident Společnosti Kristián Kryštof Clam-Gallas věc čas od času urgoval a připomínal stále neutěšenější existenční poměry domácích umělců.<sup>14</sup> Ti měli rovněž dost čekání a roku 1835 se obrátili na hraběte Chotka nejprve se žádostí o přímou akci Společnosti vlasteneckých přátel umění v jejich prospěch, později dokonce s prosbou o povolení vlastního svépomocného spolku, nezávislého na stávající korporaci. Obsahem se tento plán nijak výrazně nelišil od Rittersbergova a Clam-Gallasova záměru, šlo však bezesporu o první projev kolektivního „stavovského“ sebeuvědomění našich výtvarníků od zrušení malířských bratrstev koncem 18. století.<sup>15</sup> Ke snaze odchovanců Akademie prosadit se a hmotně zajistit přistupovala od dvacátých let i hlediska estetická. Zvláště inspirativní byla revolta romantiků nazarénského ladění pod vedením Josefa Führicha proti oficiálnímu berglerovskému klasicismu, rozvíjenému i dalšími řediteli školy, Františkem Waldherrem a Františkem Tkadlíkem. Za zmínku stojí v této souvislosti aktivita mecenáše nazarénů Aloise Klara, který se pokusil zlomit monopol Společnosti hned ve dvou směrech. Jeho nadace měla poskytovat umělcům prostředky na studia v Itálii a jím organizovaná umělecká výstava v roce 1832 představovala jediný vážný pokus o konkurenci zavedeným výročním přehlídkám Akademie. Zde se poprvé objevila díla domácích umělců po boku prací výtvarníků z Drážďan, Norimberka a Bruselu.<sup>16</sup>

Úsilí umělců o ustavení vlastního spolku vyvrcholilo známým memorandem z 24. října 1835, které na tehdejší poměry nezvykle ostře napadlo aristokratický patronát Společnosti vlasteneckých přátel umění nad českým výtvarnictvím. Umělci (či spíše anonymní publicista, dost možná z Klarova okruhu) v něm hovořili o nutnosti vychovat si uvědomělé domácí publikum především

z řad měšťanstva, zřídít stálou výstavu uměleckých děl a zdokonalit systém výuky na Akademii, kde by sami členové uměleckého sdružení působili na obsazování profesorských míst.<sup>17</sup> Clam-Gallas petici umělců rezolutně odmítl. Napsal ve svém vyjádření hraběti Chotkovi, že navrhovaná stálá výstava by jen kazila vkus veřejnosti, neboť by postrádala přísná kritéria výběru. Navíc uvedl, že nikdo ze signatářů memoranda není schopen vyučovat na Akademii a že jejich podnik by se nutně změnil v „umělecké vetešnictví“.<sup>18</sup> Společnost vlasteneckých přátel umění poté vzala iniciativu umělců za vlastní a jejich návrh s drobnými změnami uskutečnila. Tak se zrodila pražská Krasoumná jednota. Základem jejího fungování byl akciový systém. Akcie, která stála pět zlatých, byla současně losem. Díla domácích autorů určená ke koupi pro slosování se měla vybrat na veřejné výstavě. První veřejné slosování se uskutečnilo 16. dubna 1836, kýžené zlepšení existenčních poměrů českých umělců však z něj nevzešlo a ani vzejít nemohlo. Počet akcionářů Krasoumné jednoty od roku 1835 setrvale klesal, v roce 1838 se dokonce prodalo pouhých 311 akcií (roku 1835 jich bylo 524), podle mínění Společnosti také výstava měla daleko do reprezentativnosti.<sup>19</sup> Za této situace se obrátili znepokojení umělci na hraběte Chotka s novým pokusem o zřízení spolku obdobného Krasoumné jednotě. Rozdíly měly být pouze dva: celý podnik by se odehrával v režii samotných výtvarníků a veřejné výstavy měly mít charakter stálých přehlídek tehdejších děl.<sup>20</sup> Zdá se (a pozdější nezdár Jednoty umělců výtvarných to dokazuje), že podobný podnik tehdy ještě neměl šanci uspět, neboť by mimo aristokratické kruhy nenalezl dostatečný počet přispěvatelů.<sup>21</sup> Tradiční roli aristokracie na tomto poli jenom zvolna přebírala technická a úřednická inteligence z řad měšťanstva, která teprve od sedmdesátých let výrazněji pronikala i do Společnosti vlasteneckých přátel umění.

Roku 1838 však procházela samotná Krasoumná jednota těžkou krizí, která hrozila vyústit zánikem korporace. Zájem veřejnosti o pražské výstavy dokázal doslova v hodině dvanácté probudit až hrabě František ml. Thun-Hohenstein, který se stal jednatelem spolku. „Málokdy snad spočívala existence a prosperita některého spolku na jednotlivci takovou měrou,“ napsal právem Vladimír Novotný.<sup>22</sup> Thunova reforma především otevřela pražské salony i zahraničním umělcům a učinila je tím přitažlivější pro návštěvníky. Zhoustla také síť



akcionářů a agentů Jednoty, která posléze překročila i hranice monarchie. Ve městech s větším počtem akcionářů pořádala Krasoumná jednota samostatné, tzv. dodatečné výstavy. Jejich dějištěm se staly postupně Liberec (1842–1847), Karlovy Vary (1844, 1845) a Jindřichův Hradec (1847, 1850). Thunova reforma učinila z pražského kunstvereinu prosperující akciový podnik. Už v roce 1840 se prodalo 1575 akcií a obrat výroční výstavy činil neuvěřitelných 6616 zlatých. Spolek i soukromí zájemci si koupili více než dvanáct procent všech vystavených obrazů. V padesátých letech, kdy dospěla Krasoumná jednota k vrcholu své slávy, přesahoval počet akcionářů pravidelně pět tisíc a ani později neklesl pod tři tisíce. Krize, vyvolaná nárůstem konkurenčních výstav i celkovým zastaráním modelu kunstvereinu, vrcholí teprve s nástupem 20. století.<sup>23</sup>

Výstavy Krasoumné jednoty navázaly bez větší okázalosti na tradiční přehlídky uměleckých děl při Akademii. Podržely si obvyklý termín zahájení v týdnu po velikonočních a zprvu i místo konání, jímž byly prostory školy v Klementinu. Později se výroční expozice Krasoumné jednoty porůznu stěhovaly: roku 1840 do Colloredo-Mansfeldského paláce, v letech 1841 a 1842 do paláce Velkopřevorského, poté do Clam-Gallasovského paláce (1843–1852), odtud zpět do Klementina a následně na Žofín (1866–1884). Není divu, že Jednota toužila po vlastních výstavních sálech, které měla nalézt v zamýšlené novostavbě Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění na Františkově (dnešním Smetanově) nábřeží. Z projektu však sešlo a výstavy se namísto toho od roku 1885 odehrávaly v důstojném prostředí Domu umělců – Rudolfinu.<sup>24</sup> Zájem o pražské jarní salony byl značný. V padesátých letech je pravidelně navštěvovalo kolem deseti tisíc návštěvníků, což představovalo bezmála desetinu tehdejšího pražského obyvatelstva. Z dobových kritik víme, že fyzický počet milovníků umění byl samozřejmě nižší, neboť výstavu nešlo detailně prohlédnout za jedinou návštěvu, tak se na ni chodilo opakovaně.<sup>25</sup> Přehlídky přitom trvaly maximálně dva měsíce. V šedesátých a sedmdesátých letech návštěva poněkud opadla, což recenzent jarních salonů Jan Neruda přičítal setrvalému ignorování „slovanského“ umění ze strany aristokratické Společnosti jakožto pořadatelky výstav: „Také letošní výstava byla zas svědkem, že života není v umění domácím, ba že i to, co cizina zasílá, právě proto, že v Praze není lákavé živoucí tepny, drží se jen v jakés tradice, je tím

mdlé a nesvědčí o nijakém pokroku, jaký by měl zas zúrodnující vliv na síly domácí. Mdlou tu neodmluví ani nejušlejší mluvčí, jakých ovšem vždy nalézt může ten náš Spolek vlasteneckých přátel umění. Necháváte se táhnout za vozem cizím, pánové, učinili jste z domácího umění služku na oslavu německého ducha; váš vrub se ale nemohl ujmout na stromě, jenž se zcela jinou mízou k zelenání se chystá, zůstali jste zkrátka cizí ve všem, vyschli jste a odpadnete!“<sup>26</sup> Trvalo však ještě dlouho, než se toto proctví naplnilo. Na přehlídkách Krasoumné jednoty vystavoval i nadále každý, kdo chtěl v českém umění něco znamenat, ve druhé polovině 19. století se pak nepochybně vytvářela i vrstva stálých návštěvníků výstav včetně sběratelů a mecenášů.<sup>27</sup> Nově otevřené Rudolfinum dokázalo přilákat na výroční výstavu roku 1885 bezmála patnáct tisíc, roku 1897 dokonce téměř dvacet tisíc návštěvníků. O těchto číslech se mohlo většinou prodělečným akcím Nerudovy Umělecké besedy pouze zdát.<sup>28</sup> Krasoumné jednotě však nedokázaly konkurovat ani drobnější pražské výstavní síně zaměřené na komerční provoz a na české obecnstvo: Lehmannův a Topičův salon, jakož ani Wiesnerova galerie Ruch. Další sledování tohoto vývoje by nás již vedlo za vymezený časový horizont této studie.<sup>29</sup>

Po dlouhá desetiletí předkládala Krasoumná jednota pražskému publiku pravidelně a víceméně objektivně téměř vše, co uznali tvůrci a majitelé za hodno prezentace v české metropoli. Vinou až příliš liberálních kritérií výběru působila výstava často dojmem náhodného uskupení výtvarných děl značně proměnlivých kvalit. Mnohdy zajímavé souvislosti lze nalézt mezi zastoupením cizích umělců na výročních salonech a mezi osobami funkcionářů Jednoty a ředitelů Akademie.<sup>30</sup> Ve čtyřicátých letech, kdy vládl pražské škole Corneliův žák Christian Ruben, tu jednoznačně dominovali malíři z Düsseldorfu a Mnichova. Za působení Františka Thuna na vídeňském ministerstvu kultu a vyučování se v Praze objevují i díla tvůrců z rakouské metropole (poprvé 1854). Po nástupu Belgičana Jana Sweertse do funkce ředitele Akademie (1873) začínají obesílat výstavy na Žofíně a později v Rudolfinu uznávání nizozemští malíři. Velmi častými hosty byli oblíbení italští sentimentalisté. Na sklonku století přicházejí do Prahy ve větší míře obrazy i plastiky francouzské a anglické. Již od čtyřicátých let se v rámci jarních výstav vytvářely drobnější monotematické expozice, věno-

vané vždy jednomu umělci, škole či žánru. Záhy se vžila i tradice tzv. mimořádných výstav. Z nich zaslouží pozornost přehlídka životního díla Viléma Kandlera (1850) a nerealizovaná, zato pečlivě připravovaná expozice děl zemřelého Adolfa Kosárka (1860).<sup>31</sup> Plně se rozvinul výstavní program Jednoty teprve v Rudolfinu.<sup>32</sup> Máme-li ve stručnosti shrnout principy výstavní politiky Krasoumné jednoty, můžeme je jedním slovem označit jako liberální. Žádný pevně zakotvený program expozic neexistoval. Krasoumná jednota nebyla programovým sdružením umělců typu Umělecké besedy, SVU Mánes či obdobných spolků německých výtvarníků. Šlo o prosperující akciový podnik, spojující v sobě funkce výherní loterie a dnešních uměleckých agentur. Cílem Jednoty nebyla ani estetická výchova veřejnosti, ani prosazování konkrétní výtvarné (a už vůbec ne nacionální či politické) ideologie. Smyslem existence kunstvereinu byl hmotný zisk určený k podpoře umění a umělců. Cestu k tomuto zisku viděla Jednota v prodeji co největšího množství akcí a uměleckých děl z výstav, podmíněném co nejvyšší návštěvností.<sup>33</sup> Musela proto nabízet hlavně takové zboží, u kterého měla zaručený rychlý odbyt. Tím byla z dnešního pohledu logicky limitována i umělecká úroveň pražských přehlídek, jež však ve svém souhrnu reprezentují obecnější středoevropský typ salonu organizovaného kunstvereinem.<sup>34</sup>

Jestliže pro badatele v oblasti malířství 19. století se katalogy výstav Společnosti vlasteneckých přátel umění (Krasoumné jednoty) staly již dávno důležitým pramenem, historikové českého sochařství tento zdroj informací zatím poněkud zanedbávali.<sup>35</sup> Je to jistě dáno i tím, že plastika byla na pražských výstavách zastoupena obvykle méně početněji a ne tak reprezentativně jako malba. Důvodů pro tuto skutečnost existovalo několik. Sochaři byli omezeni technickými a finančními okolnostmi, neboť exponáty museli dopravovat na výstavu na vlastní náklady. Často proto prezentovali jen keramické či sádrové odličky, někdy dokonce pouze kresbu či grafiku (později též fotografii) dokumentující monumentální dílo. Nebyli navíc tolik závislí na volném trhu s uměním (a tím ani na institutu prodejní výstavy) jako jejich kolegové malíři a rytci. Skromnou obživu měli zajištěnou vždy na funerálních zakázkách. Také jejich vazby na Akademii byly volnější, i když návštěva kreslířského kurzu se stává od počátku 19. století pro sochaře běžným doplňkem tradičního dílenského školení. Sochařství

zůstávalo ještě dlouho doménou rodinných ateliérů, z nichž mnohé (Platzer, Prachner, Strachovský) sahaly svými počátky hluboko do baroka.<sup>36</sup> Vedle Prahy nacházíme široké profesní zázemí pro adepty plastiky zvláště v severních Čechách (Českolipsko), kde od 18. století působily skutečné kamenosochařské dynastie. Z této rodové tradice vyšli i bratři Josef a Emanuel Maxové. Sociální status sochařů si uchovával hluboko do 19. století mnoho atributů postavení tradičního uměleckého řemeslníka. Proto se mezi nositeli „stavovské“ ideologie „umělectví“, která se otevřeně manifestovala ve třicátých letech během zápasů předcházejících a provázejících vznik Krasoumné jednoty, setkáváme se sochaři jenom zřídka.<sup>37</sup> Můžeme-li vycházet z tehdejších podpisových akcí, hráli sochaři při snahách o svébytný umělecký spolek jen podružnou roli. Na petici z dubna 1835, domáhající se přímé akce Společnosti vlasteneckých přátel umění ve prospěch umělců, nalézáme mezi čtyřicetimi jmény pouze čtyři sochaře: Josefa Maxe, Ignáce Platzera, Václava Schumanna a Ludvíka Fortnera.<sup>38</sup> Pod slavným memoriálem hraběti Chotkovi z 24. října 1835 je podepsán jediný sochař František Linn.<sup>39</sup> V textu, který je jinak pozoruhodným manifestem stavovského sebeuvědomění umělců, není sochařství (na rozdíl od malby a mědiryctví) věnována zvláštní pozornost.<sup>40</sup> Teprve plány na samostatný umělecký spolek v dubnu 1836 vzbudily větší zájem sochařů, vedle Linna najdeme pod žádostí nejvyššímu purkrabí opět i jména Václava Schumanna a Ignáce Platzera.<sup>41</sup> Na posledním memoriálu z května 1838 se k této trojici připojil ještě mladý Ferdinand Pischelt. I tak však tvoří sochaři sotva osminu všech podepsaných umělců, mezi kterými nacházíme mimo jiné Antonína Machka, Augusta Piepenhagena, Josefa Korunu a Josefa Navrátila.<sup>42</sup>

Vzdor této své malé stavovské angažovanosti však sochaři na výstavách Společnosti vlasteneckých přátel umění a její Krasoumné jednoty vystavovali, byť zprvu byla jejich účast spíše symbolická. Následující přehled dovoluje nahlédnout do poměrně širokého autorského a tematického rejstříku domácí plastiky daného období a vymezuje rovněž širší středoevropský rámeček, v němž se naše tehdejší sochařská tvorba pohybovala. Podívejme se nejprve, od kdy a do jaké míry se výstav účastnili nejvýznamnější sochaři této doby. Dominantní úloha přirozeně připadla bratřím Maxům, z nichž starší Josef zaslal své dílo na pražský salon poprvé roku 1828. Práce z jeho pozůstalosti se objevovaly

v expozici ještě po umělcově smrti (naposledy 1857). Rovněž Emanuel Max debutoval v roce 1828, ve svých sedmnácti letech, a poté pravidelně zasílal plastiky i z Říma, kde pobýval na studijní cestě. Nejednu sochu bratří Maxů, uvedenou v katalogích, nelze dnes již bezpečně identifikovat. Za pozornost stojí mimo jiné Josefovy kresebné návrhy k soše *Bohemie (Čechie)*, vystavené roku 1839. V padesátých letech se na výstavách objevilo několik prací spojených s pomníkem maršálka Radeckého, financovaným z veřejných sbírek a fondu Krasoumné jednoty. Již roku 1851 prezentovali oba bratři model sousoší, který společně vytvořili podle skici Christiana Rubena. Emanuel Max současně představil před veřejnost s portrétem, k němuž mu vojevůdce seděl modelem v italské Monze. Roku 1856 se objevila na výstavě další Emanuelova soška zachycující staříčského maršála. V katalogu je opět výslovně uvedeno, že vznikla roku 1849 v Monze „podle přírody“.<sup>43</sup> Mezi plastikami, které se roku 1856 nabízely z pozůstalosti Josefa Maxe, byly i alegorické postavy českých krajů z pražského pomníku císaře Františka I.

Starší sochařská generace, vycházející doposud z barokní tradice, byla na výstavách zastoupena spíše sporadicky. Roku 1826 se zde setkáváme s jediným dílem Ignáce III. Platzera; v letech 1828 a 1829 zde vystavoval celkem pět děl Václav Prachner.<sup>44</sup> Jeho žák Ferdinand Pischelt se prezentoval na výstavách pouze dvakrát (1835 a 1839), přičemž jeho první vystavenou prací bylo známé poprsí *Františka hraběte Šternberka-Manderscheida*, objednané Společností vlasteneckých přátel umění.<sup>45</sup> Od počátku pražské salony velmi hojně obesílali bratři Ludvík a Ondřej Fortnerové, jejichž dekorativní plastiky spadají z větší části do sféry užitého umění. Samostatnou kapitolu představuje výstavní aktivita Václava Levého, který svou první sošku, řezané poprsí *Jana Husa*, vystavil v roce 1843. O šest let později vystoupil Levý na veřejnost se souborem tří soch, z nichž dvě patřily jeho mecenáši Antonínu Veithovi a jediná socha *Lumír* byla prodejná, avšak nebyla zpeněžena. Pozdější sochařova díla z římského období mohla pražská veřejnost zhlédnout teprve ve druhé polovině šedesátých let.<sup>46</sup>

Početná plejáda odchovanců ateliéru bratří Maxů začíná obesílat výstavy Krasoumné jednoty těsně před polovinou století. Josef Kamil Böhm, nejplodnější, i když nikoliv nejtalentovanější příslušník této generace, samostatně vystoupil v roce 1849

s portrétem *Hernanda Cortéze* a poté byl zastoupen na pražských salonech déle než deset let. Antonín Wild debutoval roku 1856 sochou *Jaroslav ze Šternberka*, Eduard Veselý již roku 1842 zobrazením *Martina Luthera*. Častým hostem jarních výstav byl Tomáš Seidan, jehož socha *Karla Škréty* obohatila soubor sochařských portrétů českých umělců, vystavený roku 1848. O rok později umělec aktuálně nabídl podobiznu *bána Jelačice*, v komerční úspěch však doufal marně. Po více než desetileté odmlce se Seidanova díla objevovala na přehlídkách pravidelně až od roku 1860. Nejmladší z žáků maxovského ateliéru nastupují až po polovině padesátých let. Antonín Wagner se představil modelem ke známé soše *Záboje* pro své rodiště Dvůr Králové nad Labem (1857) a Ludvík Šimek sochou *Jana Křtitele* (1860). Také Jindřich Čapek vystavoval poprvé až ve zralejším věku: roku 1864 prezentoval protějškové alegorické postavy *Naděje* a *Víra*. Od sklonku šedesátých let se v katalogích setkáváme s velkou generací českých sochařů, spojenou zvláště se jménem Josefa Václava Myslbeka. Mladý Bohuslav Schnirch vystavoval v Praze poprvé roku 1868, sám Myslbek o rok později. Na samém konci námi sledovaného období debutovali na pražských výstavách i další z jejich vrstevníků, Václav Kafka (poprvé 1873), Josef Mauder (1875), Josef Strachovský (1875) a ve své době nesmírně oblíbený, dnes téměř zapomenutý Bernard Otto Seeling (1874). Vrchol díla těchto sochařů spadá až do doby o jedno dvě desetiletí pozdější.

Od dvacátých let se mohla pražská veřejnost na výstavách setkávat i s ukázkami zahraničních sochařů. Pravidelně zde byla k vidění díla mnichovských autorů, poprvé roku 1828 bratrů Franze a Konrada Eberhardových. V roce 1835 se v Praze vyskytla i vosková portrétní busta od neznámého autora z Drážďan. Od počátku čtyřicátých let zasílali své práce častěji také vídeňští a pařížští autoři. Z větší části šlo především o drobnou dekorativní plastiku. Nabízela se často zákazníkům podle jejich finančních možností v různých materiálech od hlíny po carrarský mramor. Ukázky „vysokého“ sochařského umění z ciziny hostila Praha jen příležitostně. Roku 1841 se zde objevil rozsáhlý soubor soch Ludwiga Schwanthalera ze soukromého majetku a o čtyři léta později se představil se dvěma díly drážďanský Ernst Hähnel, tvůrce pražského *pomníku Karla IV.* Francouzskou plastiku zastupovaly nejčastěji soubory komorních sošek se zvířecími a jezdeckými náměty od oblíbených virtu-

osů žánru: Raymonda Gayrarda, Christopha Fratina a Theodora Gechtera. Tato díla figurují v katalogích vždy jako zápůjčky ze soukromého majetku, byla tedy zakoupena zřejmě ještě před vystavením. Totéž platí o několika exkluzivních solitérech, jež do Prahy doputovaly z jiných uměleckých center. V roce 1842 zde byla vystavena portrétní busta anglického sochaře Williama Behnese-Burlowa a o rok později řezba ve slonovině od uznávaného dánského mistra Güthelina Winthera. Stejně ojediněle se na pražském salonu objevuje roku 1875 socha belgického autora, konkrétně Josepha Jacquesa Ducajua.

K zajímavým výsledkům dojdeme, jestliže vybrané katalogové údaje doplníme o informace z rukopisných seznamů soukromých nákupů na výstavách, jejichž řada začíná rokem 1843. Tohoto důležitého pramene využil před časem Zdeněk Hojda, který na jeho základě stanovil sociální složení zákazníků pražských salonů. Logicky se přitom zaměřil na nákupy obrazů, o něž byl při výstavách nesrovnatelně větší zájem než o plastiky.<sup>47</sup> Je zřejmé, že řada soch nalezla svého kupce již před výstavou, tyto exponáty pak figurují v katalogu jako soukromý majetek a jen zřídka je jmenován majitel. Do roku 1838 navíc katalogy neuvádějí ceny jednotlivých soch, které pravděpodobně vůbec nebyly prodejné. I poté si však plastiky obtížně hledaly zájemce. Prvý záznam o koupi známe až z roku 1846, kdy starohrabě Johann Salm získal *Labuť* z posvěceného bronzu od Ondřeje Fortnera. V padesátých letech patřil zájem nakupujících zejména mnichovským autorům, mezi nimiž byl velmi úspěšný Ondřej Fortner; například roku 1853 koupil jeho *Hrající si psy* excísar Ferdinand I., jinak častý a štědrý zákazník salonů Krasoumné jednoty.<sup>48</sup> Mezi pražskými sochaři (O. Fortnera musíme v této době počítat již k okruhu mnichovskému) prodal z výstavy jako první své dílo Tomáš Seidan; jeho *Madonu* koupil v roce 1860 známý knihkupec Josef Kober. Samostatnou skupinu nákupů tvoří přímé zakázky, například četná portrétní poprsí vytvořená Emanuelem Maxem a jeho žákem Kamilem Böhmem pro knížete Kamila Rohana k výzdobě zámku Sychrov (1859, 1860). Výraznější zájem o plastiku shledáváme u pražských podnikatelů, lékařů a právníků teprve v sedmdesátých letech. Jejich pozornost se nadále soustředí především na módní dekorativní kusy mnichovských sochařů Johanna Christiana Hirta a Heinricha Schwabeho. Mezi klientelou nalézáme hojně jmen významných sběratelů, kteří patřili k pravidelným zákaz-

níkům výstav Krasoumné jednoty. Někteří z nich byli současně členy Společnosti vlasteneckých přátel umění a svými dary mnohdy obohatili sbírky její Obrazárny. Připomínáme alespoň průmyslníka Aloise Olivu, statkáře Heliodora Heidla a Eduarda Doubka či finančníka Karla Zdekauera. Z aristokratů nakupoval sochy pouze již zmíněný Kamil Rohan v souvislosti se zařizováním sychrovského zámku. Obecně nízká zákaznická obliba vystavované plastiky a zjevná náhodnost nákupů nedovolují vyvozovat z rozboru písemných pramenů určitější závěry. V zásadě však můžeme potvrdit zjištění Zdeňka Hojdy, podle něhož mezi zájemce o umělecká díla z pražských výstav patřili předně průmyslníci a měšťanská inteligence. Podíl známých mecenášů z řad české národní společnosti byl přitom mizivý.<sup>49</sup> Je zřejmé, že účast na výstavách byla pro sochaře více reprezentační než existenční potřebou. Volný trh pro ně neměl zdaleka takovou důležitost jako pro soudobé malíře, neboť hlavní zdroj obživy nalézali i nadále v přímých zakázkách. Zvláště pro tvůrce dekorativní, funerální a portrétní plastiky byl pražský salon vítanou (a nadlouho také jedinou) příležitostí, jak na sebe upozornit širší veřejnost. Údaje z katalogů Krasoumné jednoty sice nemohou ve svém celku podat úhrnný obraz vývoje domácího sochařství, dovolují však určit, co ze svého díla pokládali sochaři za vhodné k veřejné prezentaci. Snad lze i tímto způsobem přispět k tomu, aby se, jak praví zasloužilá badatelka v oboru dějin českého sochařství 19. století, „přestaly již šířit chybné, až nespravedlivé úsudky, bez kontroly dále opakované“.<sup>50</sup>

#### Poznámka k edici

Seznam sochařských děl na pražských výstavách v letech 1821–1875 byl pořízen na základě kompletní řady tištěných katalogů výstav Společnosti vlasteneckých přátel umění (tj. včetně Akademie výtvarných umění a Krasoumné jednoty), uložené v Archivu Národní galerie v Praze, fond Společnost vlasteneckých přátel umění, sign. AA 2984, AA 3097, s přihlédnutím k rukopisným doplňkům. Případné údaje o nákupech byly přiřazeny z rukopisných seznamů soukromých nákupů z výročních výstav Krasoumné jednoty za léta 1843–1896, uložených tamtéž pod sign. AA 1014.

Veškeré údaje uvádíme v podobě, v jaké jsou obsaženy ve výše uvedených pramenech. Různé způsoby psaní jmen umělců sjednocujeme v rejstříku. Do seznamu jsou pojata veškerá sochařská díla, o nichž existují v katalogích záznamy včetně kre-

sebné, grafické či fotografické dokumentace plastických prací, eventuálně k nim náležející přípravné studie. Neuvádíme pouze exponáty zjevně náležející do oblasti uměleckého řemesla, jako například liturgické náčiní, stolní soupravy či plasticky zdobené zbraně. V případě, kdy z popisu nebyl zcela jasný charakter vystaveného předmětu, v seznamu jsme ho ponechali, byť pravděpodobně jde o práce užitého umění.

Jednotlivé položky seznamu vždy uvádějí: rok vystavení, katalogové číslo (N značí položku tištěného či rukopisného dodatku ke katalogu – Nachtrag), jméno autora a místo, odkud byl exponát na výstavu zaslán. Následuje název díla a technika. V rubrice cena kat. uvádíme prodejní cenu, jak ji zachytil pramen. Rubrika měna obsahuje udanou měnovou jednotku (zl. r. č. = zlatý rakouského čísla, zl. k. m., fl. = zlatý konvenční měny, zl. rýn. = zlatý rýnský; ostatní měny vypsány plným názvem). V rubrice poznámka vypisujeme veškeré další údaje uváděné pramenem. Pokud existují informace o zakoupení díla a o kupní ceně (která se může lišit od ceny katalogové), uvádíme tyto údaje ve zvláštních rubrikách.

### Poznámky

Děkujeme kolegyni dr. Taťaně Petrasové, bez jejíhož přátelského, nicméně důrazného naléhání by tato edice pravděpodobně nikdy nedospěla do podoby způsobilé k otištění. Za cenné poznámky a doplňky k textu vděčíme doc. dr. Romanu Prahlovi.

**1** Srov. zejm. Taťána Bulionová-Kubátová, „O kresbách sochařů a pro sochaře v první třetině 19. století v Čechách. Kritické připomínky k článku L. Hlaváčka Česká sochařská kresba v 19. a 20. století“, *Umění*, XXIX, 1991, s. 159–168; eadem, „O sochaři Petru Prachnerovi“, *Umění*, XLI, 1993, s. 347–351; eadem, *Václav Prachner (1784–1832) sochařské dílo a náměty malíře Josefa Berglera (1753–1829)*, Praha – Hořice 1994.

**2** Petr Wittlich, „Plastik“, in *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, ed. Ferdinand Seibt, Frankfurt am Main 1995, s. 273–294; *ibid.*, s. 442–443 (reprezentativní výbor z bibliografie). Srov. Petr Wittlich, „Sochařství“, in Emanuel Poche – Dobroslav Líbal – Eva Reitharová – Petr Wittlich, *Praha národního probuzení (Čtvero knih o Praze)*, Praha 1980, s. 205–278 a příslušné kapitoly in Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění*, III, 1780/1899 Praha 2001.

**3** Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zapomínky*, Praha – Litomyšl 1996.

**4** Vojtěch Volavka, *Sochařství 19. století (=Umění národního obrození II.)*, Praha b. d. (1942); *idem*, *České malířství a sochařství 19. století*, Praha 1968.

**5** Již záslužná monografie Zory Dvořákové, *Josef Václav Myslbek. Umělec a člověk uprostřed své doby*, Praha 1979, přináší řadu faktografických informací o Myslbekových sochařských současnicích. Prvním recentním příspěvkem k poznání významné, byť takřka zapomenuté, generace plastiků je shrnující studie Václava Erbena „Mezi inspirací a produkcí. Sochařství na Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891“, in *Umění na Jubilejní výstavě před sto lety*, kat. výstavy, Praha – Plzeň 1991. Mezeru v našich znalostech alespoň částečně překlenují nové monografie, vznikající na základě komplexního archivního výzkumu jako diplomové práce (srov. Jarmila Ličková, *Bohuslav Schnirch – život a dílo*, FFUK, Praha 1992; na FFMU v Brně byly obhájeny monografie Pavla Netopila o V. Šaffovi a Lucie Pelcové o J. Strachovském).

**6** Kromě prací T. Bulionové o příslušnicích rodiny Prachnerů (cit. v pozn. 1) a některých pragensiálních studií viz Wittlich 1995 (cit. v pozn. 2), máme už jen starší monografii o V. Levém (Marie Černá, *Václav Levý*, Praha 1964) a přehled činnosti členů rodiny Platzerů (Zdena Volavková-Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů*, Praha 1959), nepočítáme-li monografii L. Schwanthalera (Frank Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. Monographie und Werkverzeichnis. [=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 12]*, München 1970) a důležitou historickou studii o projektu Veithova Slavína (Jiří Rak, „Osudy české Walhally“, *Husitský Tábor*, 6–7, 1983–1984, s. 215–238). Nejvýznamnější pražský sochařský ateliér této doby, dílna bratří Maxů, která byla současně též uměleckou školou a společenským střediskem, na svého historografa dosud čeká a jediným knižním titulem zde zůstává apologetická, věcně ne vždy spolehlivá autobiografie Emanuela Maxe *Zweiundachtzig Lebensjahre*, Prag 1900 (z dílčích příspěvků z poslední doby srov. alespoň Lubomír Konečný – Roman Prahel, „Radeckého pomník a ‚české rakušanství‘“, in *Čechy a Evropa v kultuře 19. století*, Praha 1993, s. 92–99; Roman Prahel, „Pražský pomník maršálu Radeckému“, in *Radecký a jeho doba – Radetzky und seine Zeit*, ed. Petr Klučina, Praha 1992, sv. 2, s. 67–73; Hojda – Pokorný ([cit. v pozn. 3], s. 34–53).

**7** Srov. naposledy Zdeněk Hojda, „Geneze uměleckých výstav v Praze 1791–1851“, *Documenta Pragensia*, XII, 1995, zvl. s. 320.

**8** *Ibid.*, s. 322–323. Srov. dále Vladimír Novotný, *Sto let Krasoumné jednoty, dějepisný náčrt s dodatkem Krasoumná jednota v 20. století*, Praha

- 1935; František Roubík, „Počátky Krasoumné jednoty a pražští umělci“, *Umění* (Štenc), IX, 1936, s. 216–232; Vít Vlnas, „Výroční trh obrazový. Krasoumná jednota a její výstavy před rokem 1918“, in *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, kat. výstavy, Praha 1996, s. 185–201 (zde další literatura).
- 9** O Galerii žijících malířů viz Barbora Bouzková, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1835*, dipl. práce FFUK, Praha 1987, s. 82–85; Hojda 1995 (cit. v pozn. 7), s. 318–319; Roman Prahel, „Die Prager ‚Galerie lebender Maler‘, Josef Bergler a jeho ‚Heřman po bitvě v Teutoburském lese‘“, in *Bulletin of the National Gallery in Prague*, V–VI, 1995–1996, s. 53–69.
- 10** K širšímu kontextu snah o veřejnou patronaci umění naposledy Roman Prahel, „Soukromá ‚Společnost vlasteneckých přátel umění‘ a veřejnost“, in *Umění a veřejnost v 19. století*, Plzeň 1998, s. 77–93.
- 11** Roman Prahel, „Umělectví a spor o jeho tradice: Jednota umělců výtvarných“, in *Povědomí tradice v novodobé české kultuře (Doba Bedřicha Smetany)*, Praha 1988, s. 222.
- 12** Literaturu uvádí Hojda 1995 (cit. v pozn. 7), pozn. 30, s. 322; viz též Vlnas (cit. v pozn. 8), s. 186–188.
- 13** K literatuře o německých kunstvereinech uváděné Hojdou 1995 (cit. v pozn. 7), pozn. 26, s. 322 je třeba doplnit ještě Betka Matschevon Wicht, „Der Westfälische Kunstverein in Münster“, *Westfalen*, 59, 1981, s. 3–72.
- 14** Roubík (cit. v pozn. 8), s. 221–224.
- 15** *Ibid.*, s. 224–225; Prahel 1988 (cit. v pozn. 11), s. 221–223.
- 16** *Ausstellung von Kunst-Werken zu Prag im Monate März 1832, veranstaltet vom Prof. Aloys Klar*, Prag 1832. Srov. Rudolf Müller, *Die Prof. Dr. Aloys Klar'sche Künstlerstiftung*, Prag 1883, s. 16; Hojda 1995 (cit. v pozn. 7), s. 321. Drážďanští umělci poprvé vystavovali již na pražské výstavě roku 1822 a pražští na vídeňské výstavě rovněž počátkem 20. let. Viz Roman Prahel et alii, *Prag 1780–1830: Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Praha 2000, s. 82–87.
- 17** Roubík (cit. v pozn. 8), s. 224–225.
- 18** *Ibid.*, s. 225–226.
- 19** Novotný (cit. v pozn. 8), s. 9–10.
- 20** Roubík (cit. v pozn. 8), s. 230–231.
- 21** Zdeněk Hojda, „Sociální zázemí Jednoty výtvarných umělců – rozchod s tradiční základnou uměleckého mecenášství v Čechách?“, in *Povědomí tradice* (cit. v pozn. 11), s. 355–358. K raným dějinám komerčních galerií umění jako konkurence oficiální výstavy naposledy viz Roman Prahel, „Mikuláš Lehmann: kapitola z dějin pražských galerií umění“, *Staletá Praha*, 23, 1997, s. 23–38.
- 22** Novotný (cit. v pozn. 8), s. 10.
- 23** *Ibid.*, s. 12–15; Zdeněk Hojda, „Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty?“, in *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 135–136; Marcela Vacířová, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1885–1918*, dipl. práce FFUK, Praha 1992, s. 42–43; Vlnas (cit. v pozn. 8), s. 189–190.
- 24** Přehled umístění výstav Krasoumné jednoty in *Obrazárna v Čechách* (cit. v pozn. 8), s. 239.
- 25** Statistika návštěvnosti v závislosti na množství prodaných obrazů u Hojdy 1983 (cit. v pozn. 23), s. 135–136. Pro pozdější období srov. Zdeněk Hojda, „Die prager Kunstausstellungen 1886–1914: Ihr Publikum und ihr Verkaufserfolg“, in *Bildungsgeschichte, Bevölkerungsgeschichte, Gesellschaftsgeschichte in den böhmischen Ländern und in Europa. Festschrift für Jan Havránek zum 60. Geburtstag*, ed. Hans Lemberg – Karel Litsch ad., Wien – München 1988, s. 251–273.
- 26** Jan Neruda, *Výtvarné umění a hudba*, Praha 1962, s. 100–101 (původně *Národní noviny*, 20. června 1867). Zvýrazněná místa převzata z edice původního textu.
- 27** Hojda 1983 (cit. v pozn. 23), s. 134–135.
- 28** V námi sledovaném období byla nejúspěšnější výstavou Umělecké besedy expozice Matejkovy *Lubelské unie* (1870) s vykázanou návštěvností 6280 osob a „skvělým“ ziskem 301 zlatý. Na slavné Siemiradzského *Pochodně Neronovy* se o osm let později přišlo podívat 6558 návštěvníků. Pokus o soubornou výstavu „salonního“ typu, jejíž největší atrakcí měly být sochy Václava Levého, skončil roku 1871 schodkem při návštěvě pouhých 4190 osob. Stálá výstava Umělecké besedy, založená roku 1872, zkrachovala během tří let a ani spolková loterie nepřinesla kýžené prostředky. Srov. František Tučný, „Výtvarný odbor v letech 1863–913“, in *Padesát let Umělecké besedy 1863–1913*, ed. Hanuš Jelínek, Praha 1913, s. 5–15.
- 29** Vlnas (cit. v pozn. 8), s. 193–195.
- 30** Novotný (cit. v pozn. 8), s. 22–25.
- 31** Srov. Naděžda Blažíčková-Horová, *Adolf Kosárek 1839–1859*, kat. výstavy, Praha 1990, passim; Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka, „Adolf Kosárek a pražské výstavy jeho doby“, *Umění*, XXXX, 1992, s. 456–461.
- 32** Srov. Anna Masaryková, „Cizí umělci na výstavách Krasoumné jednoty v Praze“, in *Acta Universitatis Carolinae*, 1965, *Philosophica et Historica*, 1, *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, Praha 1965, s. 199–205.
- 33** V 50. letech 19. století připadalo podle Hojdova údaje (cit. v pozn. 23), s. 135, na 10 000–14 000 návštěvníků výstavy asi jen 40–50 těch, kteří si koupili obraz.
- 34** Vlnas (cit. v pozn. 8), s. 195–201.
- 35** S katalogy pražských salonů jako pramenem pro dějiny sochařství doposud pracoval pouze V. Volavka při přípravě soupisu díla

J. V. Myslbeka (Vojtěch Volavka, *Soupis sochařského díla Josefa Václava Myslbeka*, [úvod Karel Boromejský Mádl, spolupráce Hana Frankensteinová], Praha 1929).

**36** Srov. Wittlich 1980 (cit. v pozn. 2), s. 207–212.

**37** Viz pozn. 11.

**38** Novotný (cit. v pozn. 8), s. 6; Roubík (cit. v pozn. 8), pozn. 3, s. 224.

**39** Roubík (cit. v pozn. 8), pozn. 4, s. 224.

**40** Srov. pozn. 17.

**41** Roubík (cit. v pozn. 8), pozn. 5, s. 228.

**42** Ibid., s. 232, pozn. 7.

**43** Srov. literaturu cit. v pozn. 6.

**44** Bulionová-Kubátová 1994 (cit. v pozn. 1) v soupisu Prachnerova díla tyto práce neuvádí ani mezi neznámými kusy.

**45** Vlnas, in *Obrazárna v Čechách* (cit. v pozn. 8), č. k. 1.1.1.3., s. 37 (zde další literatura).

**46** Srov. Černá (cit. v pozn. 6), *passim*.

**47** Hojda 1983 (cit. v pozn. 23), zvl. s. 137–143.

**48** V letech 1850–1863 utratil na výstavách Krasoumné jednoty za obrazy 13 603 zlaté, což ho staví na páté místo v seznamu zákazníků za období 1840–1896 (*ibid.*, s. 149).

**49** Hojda 1983 (cit. v pozn. 23), zvl. s. 139–141.

**50** Bulionová-Kubátová 1991 (cit. v pozn. 1), s. 159.

Text vznikl v rámci řešení grantového úkolu GA ČR reg. č. 408/02/1256 Umění biedermeieru v českých zemích – výzkum a dokumentace.

# Assumpta z Bílé hory, gotická malba na plátně

MILENA BARTLOVÁ

Milena Bartlová přednáší dějiny středověkého umění na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, soustřeďuje se na studium středoevropského malířství a sochařství první poloviny 15. století a metodologii dějin umění.

Dostí rozměrný obraz malovaný na plátně a zvaný *Assumpta z Bílé hory* (obr. 1)<sup>1</sup> získal Vincenc Kramář pro sbírky dnešní Národní galerie v Praze v roce 1921 s tím, že jde o „pozdně renesanční kopii neznámé české madony z 1. poloviny 15. století, [...] a tudíž důležitý dokument umělecko-historický“.<sup>2</sup> O několik let později připojil Josef Cibulka informaci, že „podle udání“ pochází tento obraz původně z Bílé hory, což uvedl i autoritativní „Korpus“.<sup>3</sup> Zdroj údaje o provenienci zůstal neznámý – v korespondenci Vincence Kramáře s prodávajícím ji nenajdeme. Nejistotu zvyšuje skutečnost, že není jasné, odkud na Bílé hoře, jež byla počátkem dvacátých let 20. století příměstským poutním místem se zájezdní hospodou a řadou prostých stavení podél karlovarské silnice, by mohl obraz pocházet. V dějinách zdejší sakrální stavby není prostor pro umístění díla tohoto typu.<sup>4</sup> Vzhledem k tomu, že obraz nebyl sňat ze slepého rámu, na němž je plátno napjato, a byl tudíž vždy relativně rozměrný, lze nejdříve považovat za pravděpodobné, že Praha je nejen místem, kde se dochoval, ale pro které byl také určen.

Mínění, že malba na plátně je renesanční, přesněji řečeno manýristickou kopií malby z 15. století, sdíleli s Vincencem Kramářem badatelé, kteří se obrazu věnovali v druhé polovině 20. století.<sup>5</sup> Podpořily je výsledky restaurátorského průzkumu Věry Frömlové, prováděného v Národní galerii v Praze v roce 1958; táž autorka pak obraz roku 1964 restaurovala při přípravě stálé expozice pozdně gotického umění na hradě Kost. (obr. 2)<sup>6</sup> Za rozhodující zjištění při potvrzení datace malby do počátku 17. století považovala přítomnost velmi tenké šedohnědé podkladové vrstvy pod malbou. Obecnější názor, který umožňoval souhlasit s hypotézou o pozdní

kopii, tvořilo přesvědčení, že samotný fakt olejomalby na plátně implikuje nemožnost středověkého původu obrazu. Přesto oba naši vynikající znalci devočního umění novověku a zejména barokních kopií středověkých obrazů, Ivo Kořán a Jan Royt, vyslovili v devadesátých letech minulého století přesvědčení, že *Assumpta z Bílé hory* je mnohem spíše gotickým originálem.<sup>7</sup> Navázali tak na pozorování Pavla Kropáčka, zahrnuté též v zmíněném „Korpusu“.<sup>8</sup> Podrobná prohlídka obrazu v intenzivním osvětlení jejich stanovisko podporuje a další potvrzení nabízí srovnání s deskovým obrazem *Assumpta ze sv. Víta*. Ačkoli totiž ikonografický typ této malby těsně navazuje na díla 15. století, prozrazuje její styl nesporně vznik v druhé polovině 16. či na počátku 17. století a pro toto zařazení svědčí i výsledky technologického průzkumu.<sup>9</sup>

Jak se však vyrovnat se zjištěními restaurátorky a s tím, že bychom měli mít před sebou vzácný doklad pozdně středověké malby na plátně? Při pečlivém studiu zprávy o průzkumu a restaurování *Assumpty z Bílé hory* vidíme, že přinejmenším stejnou váhu jako argumenty pro mladší dataci měly i důkazy opačné, především povaha malby listí stromů v pozadí a vysoká kvalita plátna (ta vedla autorku průzkumu k tomu, že zařadila vznik díla určitě ještě před třicetiletou válku). Rozhodující váhu nakonec Věra Frömlová přičkla jednak zmíněnému šedohnědému podkladu s olejovým pojidlem, které charakterizuje i samotnou malbu, jednak technologii malby inkarnátů, prováděných smíšenou barvou s lazurami ve dvou vrstvách. Zmíněný typ podkladu i malba smíšenými barvami s olejovým pojidlem jsou vskutku příznačné pro malbu na plátně – to však ještě nezbytně nemusí znamenat, že posky-



tují nesporný důkaz pro absolutní dataci díla do raného novověku. Pokud malby na plátně existovaly již dříve, bylo by logické, aby pro ně byly typické právě technologické znaky odchyloující se od dominantní tradice deskové malby a vyhovující specifikům obrazu na plátně, zejména odlišným fyzikálním vlastnostem podložky.

Na existenci maleb na plátně z 15. století ve střední Evropě upozornil nedávno Robert Suckale, když nově zhodnotil obraz *Umučení deseti tisíc rytířů* v Šarišském muzeu v Bardějově.<sup>10</sup> Mohl v tomto směru využít nových znalostí o technologii malířství 15. století, jež se znatelně rozšířily v posledních desetiletích. Užívání olejového pojidla pigmentů se spojuje už s malbou poloviny 14. století.<sup>11</sup> Jakkoli se to může zdát překvapivé, platí to podobně i o užívání plátna jako podkladu pro malbu: zpráva z roku 1355 informuje o tom, že v Benátkách a v Trevisu se nacházejí malby „ad modum Theutonicum in panno“.<sup>12</sup> Nejstarší zprávy o pomalovaných textilních pocházejí už z přelomu 12. a 13. století a vzhledem k Theophilovým údajům se má za to, že tato technologická tradice je byzantského původu; návod k správnému napínání plátna a jeho ošetření kličem podává i Cennino Cennini. Ačkoli se zdá, že smyslem malby na plátně bylo především nahradit v levnějším materiálu náročné výšivky, nechybí ani názory doceňující svébytnou hodnotu takových obrazů.<sup>13</sup> Z hlediska funkce můžeme rozlišit dva druhy malovaných pláten: jednak plátna zavěšovaná při určitých liturgických příležitostech v souvislosti s oltářem (jak nejčastěji dochovaná postní plátna, tak i oboustranně prezentované malby typu korouhví), jednak z 15. století rozměrné nástěnné malby na plátně upevněném na zeď. Třetí, početně minimální skupinu pak tvoří využití maleb na plátně ve funkci zavíracích křídel oltářního retáblu (*oltář sv. Kláry* v dómu v Kolíně nad Rýnem z poloviny 14. století) nebo varhanní skříně (*Zvěstování* v kostele sv. Valérie v Sitten ve Švýcarsku z roku 1435).<sup>14</sup> Nejpčetnější se zdá být první skupina, do níž patří tzv. Tüchleinmalerei v 15. století, tj. malby „zpravidla na jemném lněném plátně bez podkladu, provedené řídkou, vodou rozpustnou malířskou barvou, která při krycím nanášení působí jako kvaš. Mohou však být také tak silně rozpustěné, že tkaninu regulérně obarví, takže malba bývá viditelná i na rubu. [...] Světla jsou často vynechaná, mohou ale být i nasazovaná“.<sup>15</sup> Touto křehkou technikou provedl Dirck Bouts po polovině 15. století asi největší dnes dochované

dílo tohoto typu, *Kalvárie* v Musées Royaux des Beaux Arts v Bruselu.

Olejové pojídlo barev se pro obrazy na plátně s podkladovou vrstvou definitivně prosadilo koncem 15. století a zejména v 16. století v Itálii. Je zřejmé, že *Assumpta z Bílé hory*, stejně jako *Deset tisíc mučedníků* z Bardějova, patří k počáteční fázi tohoto typu: jsou to malby smíšenou technikou s převahou olejového pojidla na plátně opatřeném velmi tenkým podkladem. Z 15. století se takových obrazů dochovalo několik, a to v Itálii i na západě Evropy: z první čtvrtiny století nizozemská *Madona s anděly* (Gemäldegalerie, Berlín) a tři kolínské obrazy ve Wallraf-Richartz Museum, z jeho druhé poloviny cyklus *Triumfů* (Hampton Court) od Andrey Mantegna a z konce století kolínský cyklus *Život sv. Voršily*.<sup>16</sup> *Assumpta z Bílé hory* má podkladovou vrstvu šedě zbarvenou – to je zatím vzácně doložená technika, již použil kolem poloviny 15. století například Paolo Ucello u obrazu *Sv. Jiří s drakem* (National Gallery, Londýn). Na rozdíl od něj však malíř pražského plátna nedokázal využít tmavého tónu pro celkové barevné řešení obrazu, takže se projevují hlavně jeho nedostatky – totiž absence bílé vrstvy pod malbou, která má odrážet světlo a umožnit optické působení použitých pigmentů (temný kolorit napovídá podobné technologické řešení i u bardějovského obrazu, jenž nebyl dosud technologicky prozkoumán). Oba zmiňované středoevropské obrazy dnes působí silně ztemnělým dojmem a lze je docenit jen při intenzivním přímém světle, jaké je však při stálém vystavení malby nebezpečné. Z tohoto hlediska není divu, že podobná technologie se příliš nerozšířila. Technologická omezení byla jistě jedním z podstatných důvodů, proč se malby na plátně ve středověku užívalo pro efemérní účely a tam, kde bylo třeba vyjádřit skromnost a pokoru: především nelze na plátně realizovat leštěné zlatění, obvyklé pro výbavu vnitřku retáblů.

Pokud bychom tedy uznali, že z technologického hlediska by *Assumpta z Bílé hory* mohla být pozdně středověkým obrazem, můžeme znovu přistoupit k zhodnocení ikonografie i formálního pojetí obrazu, byť původní funkce díla zůstává i nadále záhadou. Jako pozdně středověkým obrazem se dosud *Assumptou z Bílé hory* zabýval pouze Pavel Kropáček, který ji zařadil k polovině 15. století a rozpoznal v ní nejkvalitnější malbu této etapy.<sup>17</sup> Ve svém souhrnném zpracování deskového malířství v Čechách a na Moravě od počátku 15. století do jeho šedesátých let jsem se obrazem zabývala

jen okrajově, protože jsem jej mylně považovala za mladší kopii.<sup>18</sup> Přesto se už tam ukázalo jeho důležité postavení při hodnocení dochovaného fondu. Z formálního hlediska patří ke skupině tří obrazů, z nichž první dva jsou českokrumlovského původu: *Navštívení Panny Marie, Madona typu Regina* a *Navštívení se švaberským donátorem*.<sup>19</sup> Přesvědčivým společným jmenovatelem skupiny jsou fyziognomie mužských postav, které se vzdalují starší tradici českého krásného slohu a přiklání se k nové, realističtější konvenci. *Assumpta z Bílé hory* však zřetelně tvoří nejstarší součást takové skupiny, neboť andělé i evangelisté jsou zde relativně nejbližší oné starší tradici. Uspořádání šatu hlavní postavy rovněž pevně tkví v tradičním pojetí, takže neposkytuje mnoho informací pro časové zařazení obrazu, k němuž lze nejlépe využít dobře zachované malby odění anděla klečícího po levé straně. Jeho šat je modelován způsobem formálně značně blízkým postupům tzv. Mistra oltáře z Vyššího Brodu a zejména rámu *Madony vratislavské* (s tou se shoduje také utváření nápisových pásek naší malby), tedy dílenskému okruhu, který působil v Praze a v Českém Krumlově kolem roku 1440 a v následujícím desetiletí.<sup>20</sup> Čtyřicátá léta 15. století a pražský původ považuji za vhodné zařazení rovněž v případě *Assumpty z Bílé hory*. Tomu nasvědčuje charakter volné štětcové podkresby, patrné na některých místech malby.

*Assumpta z Bílé hory* představuje tudíž nejstarší dochovanou podobu ikonografického typu, spojujícího korunovanou Madonu jako apokalyptickou ženu jednak s alegorickým obrazem neshořelého keře v pozadí, jednak s protimorovou antifonnou „Regina coeli laetare“, jejíž text čteme na vertikálních páskách nesených anděly.<sup>21</sup> (Konkurovat jejímu primátu by mohla jedině nástěnná malba v dnešní sakristii Týnského chrámu. Ta je ale natolik poškozená, že ji nelze datovat na formálním základě, a pravděpodobně patří rovněž až do čtyřicátých let 15. století).<sup>22</sup> Zajímavým detailem je skutečnost, že závěrečná slova antifony „resurrexit sicut dixit“ zde nahradilo konstatování „beatam te fecit“. To souvisí s tím, že ikonografie typu *Assumpty* měla zřetelné eklesiologické konotace, takže podobný obraz vyjadřoval vedle vlastního teologického obsahu také určité významy na rovině církevně-politické.<sup>23</sup> Dovětek – „a tebe blahoslavlil“ – totiž obrací význam antifony nejen směrem k zbožné mariánské úctě, ale na veřejné rovině zároveň též k pokloně církevní instituci. Oslavuje se tu nebeská podoba pozemské církve, a tedy

její ideální legitimizace. Proto *Assumptu z Bílé hory* obklopují čtyři evangelisté s nápadnými nápisovými páskami, odkazující k evangelijnímu základu identity církve. Výsledek byl obrazovým typem rozšířeným v celé Evropě, jak dokazuje řada dochovaných dřevořezových jednolistů pocházejících z období od dvacátých do sedmdesátých let 15. století (obr. 3).<sup>24</sup> Alegorie neshořelého keře vedle svého mariánského významu ukazuje nejen rituální čistotu, ale také nezničitelnost církve – ikonografický význam celku se tedy dotýká podstatných otázek náboženského a společenského života ve střední Evropě po husitských válkách a za panujícího dvojvěří v českých zemích. Jakkoli se zdálo, že císařská koruna typu zv. Bügelkrone by mohla poukazovat na „katolickou“, přesněji římskou orientaci takto zpřítomněné církve, ukazuje se, že tomu tak nebylo – tuto korunu například přijala od císaře do svých znaků v letech 1475 a 1477 Staré i Nové Město pražské, jež se tím rozhodně nemínila hlásit k římské straně.<sup>25</sup>

Nové zhodnocení *Assumpty z Bílé hory* nás musí vést k přehodnocení mnohem slavnějšího obrazu stejného ikonografického typu, *Assumpty z Deštné*, a bude mít důsledky také pro přesnější charakteristiku skupiny desek, které se kolem ní kupí.<sup>26</sup> Především se ozřejmuje formální odstup obou obrazů, který musí být větší než pouhých několik let, jak by to vyplývalo ze zavedené datace *Assumpty z Deštné* do samého počátku padesátých let 15. století. Jestliže *Assumpta z Bílé hory* zapadá do kontextu pražské malby čtyřicátých let, musíme *Assumptu z Deštné* posunout nejméně do let kolem roku 1460. Vzájemný vztah obou obrazů je totiž zřetelný, přičemž formální pojetí i malířská technika jindřichohradeckého obrazu jsou nesporně a nikoli zanedbatelně mladší – stačí srovnat tváře, pohybové řešení i modelace drapeří andělů. Ve skupině odvozených desek nejspíše jihočeské provenience je nápadně blízká *Assumptě z Bílé hory* zejména *Assumpta Lannova*.<sup>27</sup> Můžeme ji dokonce označit za přímou repliku pražského plátna, s nímž sdílí vedle figurálního typu a ikonografických detailů i pozoruhodný en face Mariiny tváře, v dobovém kontextu nezvyklý a dodávající obrazu mimořádně působivou naléhavost, míněnou nejspíše jako odlesk posvátnosti. I když vztahy k *Assumptě z Deštné* nejsou tak těsné, znal i její malíř pražské plátno, jak vidíme například na dynamickém přetočení postavičky dítěte s jablkem v ruce. O vzniku kompozitního mariánského typu, jež repre-

zentuje *Assumpta z Bílé hory*, můžeme jen spekulovat – skutečnost, že Maria postrádá roušku a že její dítě je zcela nahé, by mohla ukazovat ke starším kořenům některých složek typu v umění krásného slohu. Frontálně pojatá a ploše do šířky komponovaná postava stojící Madony i zmíněný en face však varují před míněním, že bychom zde měli skutečnou repliku ztraceného obrazu (v tom smyslu, jak byly kopírovány polofigury Beaty a Reginy). V poměrně početném souboru dřevořezových jednotlivců typu Assumpty se podobné řešení také nenachází, takže lze i nadále setrvat při názoru, že jde o místní, českou redakci Assumpty, vzniklou ovšem už ve čtyřicátých letech 15. století.<sup>28</sup>

Představa, že ikonografický typ stojící Assumpty v hořícím keři s textem antifony zapsaným na páskách vznikl kompoziční adaptací obrazu *Královně serafínů* z tzv. velkého *Albrechtova (Klosterneuburského) oltáře*, však není těmito důsledky zcela popřena.<sup>29</sup> Rovněž v provedení *Assumpty z Bílé hory* nacházíme totiž vztah k tomuto ústřednímu dílu vídeňského umění kolem roku 1440 – Mariin bílý plášť zdobí šedý vzor „granátového jablka“ pečlivě znázorněný jako prostříhovaný samet. Podobně je ztvárněn i plášť klečícího císaře Albrechta na ústřední desce zmíněného vídeňského oltáře. Česká malba je ovšem mnohem luxusněji vyzdobena zlatými růžicemi, které Mariin plášť nese navíc. Snad má v této souvislosti smysl skutečnost, že styl bardějovského obrazu *Deseti tisíc rytířů* odvodil Robert Suckale přesvědčivě z vídeňského umění dvacátých až čtyřicátých let 15. století v okruhu tzv. Mistra votivní desky ze St. Lambrecht.<sup>30</sup> Vedou stopy dílenských vztahů obou dnes známých nejstarších střeoevropských obrazů na plátně skutečně do Vídně?

Další zkoumání si vyžádají nejen otázky po původu nových invencí autora *Assumpty z Bílé hory*, jež úspěšně spojil se starší pražskou malířskou tradicí, ale snad ještě ve větší míře také otázky, jež nové zařazení obrazu otevírá pro průzkum malířství třetí čtvrtiny 15. století – a také ony nás vedou za hranice českých zemí. Monumentální postava Madony jako Assumpty, oděná v pečlivě malovaný plášť z prostříhovaného sametu, se totiž stává ústředním motivem řady deskových maleb vzniklých od padesátých do sedmdesátých let v Krakově a na dnešním Slovensku (historicky v horních Uhrách). Technologie malby byla zdokonalena tak, že hmatové kvality látky z prostříhovaného sametu jsou podány se sugestivní věrohodností.

Ústředním dílem krakovské skupiny je *Triptych z Przydonicy*, zařaditelný asi do padesátých let 15. století; pozadí zde vyplňuje skupina stromů.<sup>31</sup> Slovenské malby vytvořili malíři vyučení v Krakově o jedno až dvě desetiletí později – patří sem vedle *Triptychu ze Strážek* také *Triptych z Liptovské Mary*, jehož Assumpta má svým figurálním typem k *Assumptě z Bílé hory* zvláště blízko.<sup>32</sup> Naskýtá se nám zde představa o existenci zatím ne zcela jasných vzájemných vztahů malířství v Krakově a v Praze kolem poloviny 15. století, jež by byla v dosavadním kontextu bádání zcela nová. Nejde totiž jen o jediný zmíněný prvek – naopak, vztahů mezi oběma malířskými skupinami se v druhé třetině 15. století objevuje více.

Již Ivo Kořán upozornil na ikonografické vztahy *Madony z Doudleb* k polskému malířství této doby, jež doprovází i určitá příbuznost formální.<sup>33</sup> V malířském provedení její mladší repliky, *Madony z Kamenného Újezda*, lze rozpoznat formální vztah k malbě ústřední desky *Triptychu z Duban* (obr. 4), která představuje opět stojící Madonu jako Assumptu v neshořelém keři.<sup>34</sup> Dosud monograficky nedostatečně poznané dílo řadí některé malířské prvky zřetelně do pražské malířské tradice třetí čtvrtiny 15. století, poměrně ostře zalamaná, lineární modelace záhybů hovoří pro šedesátá léta.<sup>35</sup> Z našeho hlediska nejzajímavější jsou vztahy ke krakovskému umění, projevující se v typu ženských figur a jejich tváří, v pojetí Ježíška i v ikonografickém detailu bílé růže, již drží v ruce – ta je v našem prostředí zcela neznámá, v polském však patří k ikonografii svaté Sofie a jejích dcer jako odznak caritas.<sup>36</sup> S výjimkou poslední ukazují všechny zmíněné stopy k primárnímu postavení Čech vzhledem k Polsku, další se však zdá ukazovat směrem opačným. Plasticky ztvárněné terčíky, které nacházíme jako dekorativní prvek na několika českých obrazech z této doby – na *Navštívení švaberském*, *Zátoňském oltáři* a *Navštívení z Českého Krumlova* –, byly nedávno odvozeny přímo z italského renesančního malířství, s nímž mělo krakovské prostředí prokazatelně přímější kontakty nežli Praha, respektive jižní Čechy.<sup>37</sup>

Postihnout tyto česko-polské (a možná ještě spíše česko-polsko-uherské) kontakty a porozumět jim bude vyžadovat další rozsáhlé studium jak výtvarných, tak obecněji kulturně historických vztahů. Již nyní lze však říci, že nové zařazení *Assumpty z Bílé hory* obohatilo naše poznání kulturní situace Čech v mnohdy rozpačitě hodno-

ceném období interregna, vlády Ladislava Pohrobka a regentské etapy panování Jiřího Poděbradského. Zřetelně se ukázala nejen tvůrčí plodnost této doby, ale především nesporné zapojení tehdejší české kultury do pevné sítě střeoevropských vztahů.

### Poznámky

**1** Inv. č. O 1269; olej na plátně, 138,5 × 103 cm.

**2** Korespondence V. Kramáře s Ministerstvem školství a národní osvěty, jež poskytlo finanční dotaci: ANG sign. AA 1999/217. Za rešerši děkuji Tomáši Sekyrkovi.

**3** Josef Cibulka, „Korunovaná Assumpta na půlměsíci“, in *Sborník k 70. narozeninám K. B. Mádlů*, Praha 1929, s. 80–127, na s. 116; tzv. „Korpus“ = Antonín Matějček (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950, s. 184–185, č. kat. 273.

**4** Srov. Jan Royt, *Poutní místo Panny Marie vítězné na Bílé Hoře*, Praha 1996; *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997, s. 604–605.

**5** Jaroslav Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance 1450–1550*, Praha 1950, s. 19 a 101; idem, „Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance“, *Umění*, XV, 1967, s. 220 a pozn. 14 na s. 223; Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 285 a 371–372.

**6** Obě zprávy jsou uloženy v archivu restaurátorského odd. Národní galerie v Praze (bez sign.); podstatný výtah byl publikován v katalogu *Věra Frömllová – restaurátorské dílo*, kat. výstavy, Praha 1978, č. kat. 10 (nestr.). Obraz byl poškozen jednak novějším zvětšením nahoře i dole, kvůli němuž byl nešetrně uvolněn z původního slepého rámu, jednak tečkovým vypadáním malby, jež se pouze na krku Madony a na horní části Ježíškovy postavy spojilo v souvislejší poškozené plochy. Staré přemalby nebyly příliš rozsáhlé.

**7** Ústní sdělení Ivo Kořána reprodukuje Martin Pavlíček, „Assumpta v hořícím keři“, *Umění*, XLVI, 1998, s. 444–452, na s. 444; Jan Royt mi sdělil své mínění jako součást své kritiky *Poctivých obrazů* a uvedl je sub č. kat. 5 v rukopise Štěpánka Chlumská – Jan Royt, *Pozdně gotická malba v Praze a středních Čechách. Soupis děl*. Příloha závěrečné zprávy grantového úkolu GAČR 408/00/1247, přístupná v knihovně Národní galerie.

**8** Matějček (cit. v pozn. 3). Jako srovnávací materiál využil obrazu řazeného do poloviny 15. století Jiří Fajt, „Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526)“, *Průzkumy památek* 1995 – Příloha 1, s. 31.

**9** O desce z kaple sv. Anny (Nostické) o rozměrech 161 × 100 cm píše Pavlíček (cit. v pozn. 7) na s. 446 a pozn. 21 na s. 451, mylně zde však

uvádí, že obraz je namalován na plátně a že je uložen na neznámém místě. Za informace děkuji Martinu Herdovi ze Správy Pražského hradu; průzkum provedla Věra Frömllová v r. 1965. O dataci a stavu malby Pavlíček přebírá informace Antonína Podlahy, *Soupis památek uměleckých a historických. Katedrála sv. Víta*, Praha 1906, s. 242, vyobrazení viz *ibid.*, s. 243, obr. 335.

**10** Robert Suckale, „Ein Tüchleinbild der Achatiusmarter aus der Nachfolge des Meisters von St. Lambrecht“, in *Galéria 2001. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, s. 77–84. Obraz byl v literatuře uváděn jako barokní kopie malby z okruhu Mistra Matejovského oltáře, původem z Rokytova.

**11** Srov. Mojmír Hamsík, „Mistr Theodorik – technologie malby a její historické souvislosti“, *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.*, kat. výstavy, ed. Jiří Fajt, Praha 1997, s. 578–580.

**12** Rolf E. Straub, „Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters. Der Bildträger“, in *Reclams Handbuch Künstlerischen Techniken I*, Stuttgart 1988, s. 133–154; z tohoto zdroje čerpám informace v následujícím přehledu.

**13** Emil D. Bosshard, „Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, ILV, 1982, s. 31–42; Dušan Buran, „Arma Christi v kostole sv. Jakuba v Levoči“, *Ars* 1–3, 1996, s. 57–71, pozn. 17 na s. 69: „V neposlednom rade je iluzionismus levočskej maľby i dokladom doceňovania techniky maľby na plátne ako rovnocenného maliarskeho druhu s maľbou tabuľovou a nástennou už na začiatku 15. storočia.“

**14** Bosshard (cit. v pozn. 13), s. 36 a 41.

**15** Straub (cit. v pozn. 12), s. 152.

**16** Bosshard (cit. v pozn. 13), s. 41.

**17** Matějček (cit. v pozn. 3), s. 184–185,

č. kat. 273. Velmi stručně rovněž Ivo Kořán s Martinem Pavlíčkem, jejich zařazení do počátku třicátých let 15. století však není podloženo žádnou argumentací ani soustavným zhodnocením chronologie malířství této etapy – viz Pavlíček (cit. v pozn. 7), s. 444.

**18** Bartlová (cit. v pozn. 5), s. 285 a 371–372.

**19** Všechny nyní v Národní galerii: *Krumlovské navštívení*, O 8698; *Krumlovská madona*, O 698 a *Navštívení švaberské*, O 673. Srov. o nich Bartlová (cit. v pozn. 5), s. 280–286.

**20** Podrobněji o tom viz Bartlová (cit. v pozn. 5), s. 243–246 a 252–265.

**21** Následující úvahy a jejich výsledky korigují mínění, jež jsem publikovala v knize *Poctivé obrazy*, s. 370–373.

**22** Podrobněji s bibliografií viz Milena Bartlová, „Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století“, in *Marginalia historica*, 4. *Sborník k padesátinám Petra Čorneje*, Praha – Litomyšl 2001, s. 111–136; pozn. 18 na s. 132.

- 23** K eklesiologické složce významu Assumpty srov. Milada Studničková, „Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu“, in *Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 183–189, zejm. s. 186; podrobněji Milena Bartlová, „Obraz církve v pražském Slovanském klášteře ve 14. a 15. století“ (příspěvek na konferenci o Emauzském klášteře v dubnu 2003, sborník v tisku).
- 24** Srov. *The Illustrated Bartsch 164* (1992), s. 123–128.
- 25** „Katolický“ význam této koruny jsem předpokládala v souladu se starší literaturou – viz Bartlová (cit. v pozn. 5), s. 285, srov. též s. 336; korekci viz v recenzi Milady Studničkové v *Umění*, LI, 2003, s. 244. O koruně ve znacích obou pražských měst viz Karel Chytil, „Tabulové obrazy ve sbírkách Zemského musea“, *Památky archeologické*, 30, 1918, s. 16–26 a 93–101 a 182–190, cit. ze s. 93. K historickým souvislostem srov. Václav Ledvinka – Jiří Pešek, *Praha*, Praha 2000, s. 258.
- 26** O *Assumptě z Deštné* a její skupině viz Bartlová (cit. v pozn. 5), s. 370–388.
- 27** NG O 495, srov. Bartlová (cit. v pozn. 5), s. 385.
- 28** K dřevorezům viz pozn. 24, celý soubor Assumpt zde zabírá více než 30 stran.
- 29** Obraz a odvození jeho vztahu k *Assumptě z Deštné* viz Bartlová (cit. v pozn. 5), s. 373–374.
- 30** Odvození viz Suckale (cit. v pozn. 10). Celý dílenský okruh, dříve nazývaný podle Hanse von Tübingen, bude možné poznat až po soustavném průzkumu včetně technologického. Souhrny viz Gerhard Schmidt a Irma Trattner, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II. Gotik* (ed. Günther Brucher), München 2000, s. 541–546 a další Schmidtovy příspěvky o knižní malbě a kresbě v témže svazku; Robert Suckale, „Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Oberösterreich“, in *Gotik Schätze Oberösterreich*, kat. výstavy, ed. Lothar Schultes, Linz 2002, s. 122–131.
- 31** Jerzy Gadowski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1400–1460*, Kraków 1981, obr. 56.
- 32** *Triptych ze Strážek* v Slovenské národní galerii, O 1590–1592; *Triptych z Liptovské Mary (Liptószentmaria)* v Magyar némzeti galeria, Budapešť, inv. č. 55889.1–3. K oběma s literaturou viz Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia II. Gotika*, Bratislava 2003, v tisku.
- 33** Ivo Kořán, „K českému vývoji typu Madony doulebské“, *Umění*, XXVII, 1979, s. 119–131. K mému návrhu datování *Madony z Doudleb* do třicátých let 15. století viz Bartlová (cit. v pozn. 5), s. 191–195.
- 34** *Triptych z Duban*, Národní galerie v Praze, O 8637–8640. Srov. Bartlová, (cit. v pozn. 5), s. 395–396.
- 35** Triptych i predela patří k sobě, jak dokládá shodné zpracování boků predely a rámů vnějších stran křídel triptychu stejně jako jejich pozadí a pozadí přední strany predely (tím je usvědčeno z omylu mé mínění, uvedené v publikaci *Poctivé obrazy*, s. 396). Tvůrčí použití kombinace červené a černé linie v kresbě i ve svatozářích, patrné opět zejména na poškozených malbách vnějších stran křídel, nalézáme v celé řadě maleb ze čtyřicátých a padesátých let, jako je *Deska z Náměště* a *Reininghausův oltář*, ale také ještě na vnějších stranách křídel *Puchnerovy archy* z r. 1482.
- 36** Helena Małkiewiczówna, „O późnośrednio-wiecznej ikonografii i kulcie św. Zofii z trzema córkami w Małopolsce“, *Folia historiae artium*, 26, 1990, s. 27–65, zejm. s. 41.
- 37** Marek Walczak, „O pewnym motywie antycznym w małopolskim malarstwie XV wieku“, in *Ars graeca – ars latina. Studia dedykowane Annie Rożyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 365–376.

# Neznámé *Ecce Homo* na kameni v Národní galerii v Praze

OLGA PUJMANOVÁ

Olga Pujmanová, předsedkyně Společnosti přátel Národní galerie v Praze, věnuje se italskému malířství 14.–16. století.

Jedním z neznámých děl uložených v depozitáři pražské Národní galerie je obraz *Ecce Homo* (obr. 1). Ježíš zachycený v polopostavě má na hlavě trnovou korunu, paže podél těla. Poloha rukou, které nejsou zobrazeny, naznačuje, že byly pod pasem zkříženy a pravděpodobně převázány provazem, jak tomu bývá u ikonografického typu *Ecce Homo*. Dílo je bohužel v bídém stavu, zejména jeho levá část a celé pozadí jsou silně poškozeny. Na několika místech malba odpadla. Pouze Kristova hlava se zachovala poměrně dobře.<sup>1</sup> Obraz by si zasloužil celkovou restauraci, mimo jiné také kvůli své zaručené provenienci a neobvyklé technice. Pochází totiž ze sbírky arcivévody Františka Ferdinanda d'Este na zámku Konopiště a je namalován na kamenné podložce.<sup>2</sup> Obraz je významný již svými rozměry (69 × 49,5 cm). Malby na kameni, podobně jako na mědi, jsou obvykle drobné. Tak například u převážně většiny exponátů na výstavě „Pittura su Pietra“, jedné z prvních – ne-li první přehlídce této disciplíny, nepřekračoval formát 20 × 30 cm.<sup>3</sup> Výjimečně velký byl tam pouze *Portrét Baccia Valoriho* od Sebastiana del Piombo, chovaný ve Florencii (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. č. 409), k němuž se ještě vrátíme.

Až dosud byl sledovaný obraz připisován německému malíři první poloviny 16. století. Na jeho existenci upozornili jako první restaurátoři Anna a Jiří Třeštíkoví, pak Hana Seifertová na podzim 2001, když chystala výstavu „Věčná malba? Obrazy na kameni a na mědi v 17. a 18. století“<sup>4</sup> a uvažujíc o změně atribuce italskému umělci, snad následovníkovi Marca Palmezzana (kol. 1460 Forlì – 1539 Forlì), požádala mě o zpracování hesla tohoto obrazu.<sup>5</sup> I když práce nepůsobí jednoznačně italsky, o její italské inspiraci není třeba pochybovat. Spíše však než

v díle Palmezzanově tkví svými kořeny v tvorbě Sebastiana del Piombo (kol. 1485 Benátky – 1547 Řím). Hypotetická atribuce Palmezzanovi je sice zcela pochopitelná, avšak ze dvou důvodů s ní nelze souhlasit. Za prvé Palmezzano (jakkoliv se nevyhýbal statičtější poloze Trpitele) často maloval polopostavu Krista s trnovou korunou, jak nese kříž – například jeho *Cristo portacroce* v pražské Národní galerii (inv. č. O 815). Také svou kompozicí i způsobem malby jsou sledovanému dílu mnohem bližší Sebastianovy obrazy tohoto námětu. Za druhé bohatá Palmezzanova tvorba neobsahuje žádný obraz malovaný na kameni. Ví se sice, že Marco navštívil Řím, kolébku renesančních maleb na kamenné podložce. To však bylo ještě na sklonku quattrocenta, když doprovázel svého slavnějšího krajana a učitele Melozza da Forlì (1438–1494). A první renesanční známá „pietra dipinta“ (malovaný kámen) vznikla až v roce 1530, právě díky Sebastianovi del Piombo, jenž byl nadšen malbou na kameni, která nepotřebovala zdlouhavou přípravu jako malba na dřevě či na plátně, a doporučoval ji svým přátelům. Radil například Michelangelovi, aby *Poslední soud* v Sixtinské kapli neprovedl freskou, ale aby zeď pokryl plátem břidlice. Kolem roku 1530 namaloval na kamennou desku již zmíněný *Portrét Baccia Valoriho*, důvěrníka papeže Klimenta VII., jehož byl dvorním malířem.<sup>6</sup> Od té doby tuto techniku nepřestal pěstovat. Setkáváme se s ní jak na Sebastianových portrétech, tak na jeho náboženských obrazech. Zvlášť pozoruhodný je oltářní obraz s narozením P. Marie v kapli Chigi v římském kostele S. Maria del Popolo nebo jeho slavná *Madonna del velo* (*Madona s rouškou*) v Neapoli (Gallerie Nazionali di Capodimonte), jehož repliku na dřevě chová Arcibiskupství olomoucké.<sup>7</sup>

Ústředním námětem Sebastianovy pozdní tvorby je Kristus nesoucí kříž. K těm nejpůsobivějším patří dvě díla malovaná na kameni: *Cristo portacroce*, nyní v Budapešti (dříve sbírka hraběte Julia Andrásyho), a obraz téhož motivu, nyní v Petrohradu (Ermitáž), malovaný pro Fernanda Silvu hraběte ze Cifuentes. Tento vyslanec Karla V. odvezl obraz již v roce 1537 do Španělska, kde je dílo dodnes podle svého někdejšího majitele nazýváno *Cifuentes*. Kristus je tu zobrazen na tmavém pozadí bez jakéhokoliv náznaku krajiny.<sup>8</sup> Černý kámen dává vyniknout jasnosti postavy oděné do bílého roucha v souladu s biblickým výrokem (Luk. 23, 11).

I když náš kámen postrádá monumentalitu i dramatickosti Sebastianových obrazů Krista nesoucího kříž, nelze pochybovat o tom, že je jejich vzdáleným ohlasem. Nasvědčuje tomu nejen podání draperie definované jednoduchými pádnými záhyby, ale také Kristova fyziognomie. Vše je však na našem díle zdrobnější, blíže se tím četným španělským kopiím Sebastianových děl.<sup>9</sup> Nás zajímá zejména kopie Piombova *Cifuentes* chovaná dnes v Římě (Galleria Doria). Namaloval ji španělský malíř Luis de Morales, zv. El Divino (kol. 1509 Badajoz – 1586 Badajoz), který se vyučil patrně u Petera de Kempener a pracoval pod vlivem nizozemské i německé malby. Rozhodující význam pro jeho vývoj mělo však studium italských mistrů, Michelangela, Leonarda da Vinci a jmenovitě Sebastiana del Piombo.

El Divino maloval výhradně náboženské náměty. Nejčastěji to byly obrazy Madony odkazující k Parmigianinovu manýrismu a hlavy Krista s trnovou korunou inspirované Sebastianem del Piombo. Moralesova kopie Piombova *Cifuentes* je oproti originálu zrcadlově obrácena a již tím připomíná náš obraz orientovaný rovněž doprava.<sup>10</sup> Sledovaný výjev není sice tak dynamický jako Moralesův v Galleria Doria, jenž byl dříve přisuzován Michelangelově škole. Pojí ho s ním však detaily zdánlivě podružné: příbuzný dekor svatozáře, na obraze v Národní galerii v Praze patrně přemalovaný, a výstřih Kristova rubáše s ohnutými klopami. Stejně totiž pojednal Morales šat na obraze *Kristus nesoucí kříž* v Barceloně (soukromá sbírka), který je našemu obrazu blízký také protáhlostí Ježíšova obličej s hluboko zasazenými očima. Moralesův typ Trpitele známý z Galleria Doria se pak objevuje na několika dílech, v nichž umělec zobrazil Ježíše s trnovou korunou, ale bez kříže, s rukama svázanými provazem. Čestné místo mezi

těmito scénami, vybízejícími diváka k soucitné účasti, patří *Ecce Homo* ve Florencii (Palazzo Pitti, Galleria Palatina), jež bylo dlouhou dobu připisováno Sebastianovi del Piombo. Jeho kopie přisuzovaná Moralesovu následovníkovi, kdysi v Benátkách (sbírka Dalisca), je sledovanému dílu velmi blízká (obr. 2). Známe ji dnes pouze z fotografie uložené ve fototéce florentského Kunsthistorisches Institut, kde ji vedou jako práci Moralesova následovníka (inv. č. 1981).<sup>11</sup> Obraz, dnes neznámý, připomíná naše dílo nejen typem Ježíšovy štíhlé tváře s melancholickým, poněkud unylým výrazem, ale také oním neobvyklým stříhem rubáše. Lze se domnívat, že *Bolestný Kristus* v Národní galerii v Praze je dílem některého z četných následovníků či napodobitelů Luise Moralese. Vznikl patrně na konci 16. století a je projevem protireformační zbožnosti, v jejímž duchu byl přetaven původní italský vzor, *Kristus nesoucí kříž* od Sebastiana del Piombo, „jehož postavy trpícího Spasitele se staly nepřekonatelným vzorem mnoha budoucích kompozic“.<sup>12</sup>

*Ecce Homo* v Národní galerii v Praze nově dokládá odedávna známé interakční styky italského a španělského umění v 16. století. Je nadto cenným přínosem ke studiu malby na kameni, poměrně málo známé disciplíny, na niž se však v posledních letech soustředil odborný zájem několika výstavami.<sup>13</sup> Je třeba litovat, že obraz nemohl být začleněn do liberecké či litoměřické výstavy (viz pozn. 4)<sup>14</sup>, což by bylo vhodně anticipovalo vystavený materiál a zároveň usnadnilo jeho kýžený zevrubnější studium.

### Poznámky

- <sup>1</sup> Soudím tak bohužel pouze podle fotografie, protože originál jsem dosud neviděla. Také následující postřehy je tedy nutno brát s rezervou.
- <sup>2</sup> *Ecce Homo*, olej na kameni, 69 × 49,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 11944 (DO 853).
- <sup>3</sup> *Pittura su pietra*, kat. výstavy, ed. Marco Chiarini – Anna-Paula Martelli Pompaloni – Anna-Maria Maetzke, Firenze 1970.
- <sup>4</sup> Hana Seifertová, *Věčná malba? Obrazy na kameni a na mědi v 17. a 18. století. Eternal Painting? Painting on Stone and Copper in the 17th and 18th Centuries*, kat. výstavy, Liberec – Litoměřice – Praha 2001. Tato stať do Bulletinu Národní galerie v Praze vznikla upravením hesla napsaného původně pro libereckou výstavu.
- <sup>5</sup> Písemné sdělení z října 2001.
- <sup>6</sup> Toto dílo je pokládáno za první malbu na kameni (*pittura su pietra*) na Apeninském poloostrově, nepočítáme-li ovšem příklady antické.

**7** Obraz inv. č. 1076 byl roku 1994 zapůjčen do Muzea umění Olomouc. Za symbolický a duchovní protějšek *Madony s rouškou* lze snad považovat *Pietu Siviglia* (Casa di Pilatos), malovanou též na břidlici pro Ferranta Gonzagu, který ji poslal darem do Španělska kancléři císaře Karla V. Franciscovi de Los Cobos pro jeho pohřební kapli v Andalusii. Viz Eduard A. Šafařík citovaný Maurem Lukkem, *Sebastiano del Piombo*, Milano 1980, č. kat. 91 a 94, s. 121–123.

**8** Na pozadí krajiny Sebastiano zachytil také *Crista portacroce* v Madridu (Museo del Prado), doloženého v Escorialu roku 1657. Existuje řada jeho kopií, z nichž obraz chovaný v Barceloně (soukromá sbírka) je připisován Juanovi de Juanes (kol. 1510–1579). Potvrdí-li se tato atribuce, pak byl obraz ve Španělsku již v 16. století; Lucco (cit. v pozn. 7), č. kat. 76, s. 117.

**9** Sebastiano del Piombo zapůsobil v 16. století na španělské umělce mnohem výrazněji než Raffael a Michelangelo. Jeho vliv se tam projevil rozličným způsobem u různých umělců. Připomeňme za jiné alespoň Pedra Machucu (kol. 1490–1550), jehož tondo se *Sv. rodinou*

je dnes v Praze (Obrazárna Pražského hradu, inv. č. O 352). Nejvýrazněji ovšem Piombo poznamenal Vicenta Macipa (kol. 1475–1550) pocházejícího z Valencie. Jeho obrazy *Křest Krista* (katedrála, Valencia) a *Kristus u sloupu* (Alba de Termes, San Juan) si uchovávají paticnost a velkolepost vlastní italskému vzoru; Fernando Benito, *Sebastiano del Piombo y España*, Madrid 1995.

**10** Vyobrazení viz Lucco (cit. v pozn. 7), č. kat. 93a, s. 123.

**11** Foto Fiorentini (Toso) 2398.

**12** Mauro Lucco, *Sebastiano del Piombo. La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Electa 1987, Ristampa 1992, s. 835.

**13** *Pietre colorate. Capprici del XVIII secolo dalle collezioni Medicee*, kat. výstavy, ed. Marco Chiarini – Cristina Acidini Luchinat, San Severino Marche (MC) 2000; *Pietra dipinta. Tesori nascosti del'500 da una collezione privata milanese*, kat. výstavy, ed. Marco Bona Castelloti, Milano 2000.

**14** Dílo nemohlo být vystaveno vzhledem k neuspokojivému stavu zachování a obtížnému transportu (váha 5 cm silné mramorové desky).



# Opakováno pro věčnou slávu: neznámá kopie *Paridova soudu* dle Hanse von Aachen

ANDREA ROUSOVÁ

Andrea Rousová, kurátorka Národní galerie v Praze, věnuje se českému baroknímu malířství.

Zcela nepovšimnut byl do dnešní doby obraz *Paridův soud* ze sbírek Národní galerie v Praze, inventovaný jako: „Rudolfínský mistr z počátku 17. století“ (obr. 1).<sup>1</sup> Zjištění, že jde o kopii dle slavného díla Hanse von Aachen, mimo jiné podnítilo restaurování obrazu provedené v tomto roce ak. mal. Zorou Grohmanovou.

V úvodu je třeba osvětlit vznik a vývoj originální Aachenovy kompozice *Paridova soudu* ze sbírek Musée de la Chartreuse v Douai (obr. 2).<sup>2</sup> Obraz, jež muzeum zakoupilo na londýnské aukci Sotheby's v roce 1965, je pod Athéninou postavou na kameni signován monogramem „HVA“ a datován 1588. Tento rok je v Aachenově tvorbě jedním z přelomových: roku 1587 končí umělec svůj pobyt v Itálii a směřuje za četnými zakázkami do Bavorska – Mnichova a Augsburgu. Jen na krátký čas se roku 1588 zdržuje v rodném městě, kde – jak píše Karl van Mander – obdržel zakázku od kolínského kupce Bootse (nebo Boonse?) na obraz *Paridova soudu*.<sup>3</sup> Joachim Jacoby v aachenovské monografii konstruuje pouze hypoteticky ještě jinou možnost provenience díla související s Aachenovou domnělou návštěvou Prahy v roce 1588, kdy se údajně prvně setkal s císařem Rudolfem II.<sup>4</sup> I když je malířův pražský pobyt zatím neprokazatelný, představa, že si sám císař objednal obraz s mytologickým výjevem, je přitažlivá, zvláště přihlédneme-li k námětové škále Aachenova bavorského období, v níž převažují náboženská témata. Respektován by však měl být údaj Karla van Mander získaný v tomto případě nejspíše od malíře Pietera Isaacsze (1569–1625), který byl v Aachenově učení již za jeho italského pobytu a posléze jej následoval i do Bavorska. Ještě před objevením obrazu z Douai byla za originální kompozici považována dnes neznámá malba ze soukromé

sbírky W. F. den Leeuwena v Amsterdamu.<sup>5</sup>

Scéna s Paridovým soudem prošla dle dvou dochovaných kreseb poměrně radikální genezí. Na počátku stojí jako základní inspirační zdroj kompozice grafický list totožného námětu od Marcantonia Raimondiho dle Raffaella (Bartsch 245). První Aachenova kresba z vídeňské Albertiny, dříve připisovaná Janu Speckaertovi,<sup>6</sup> vytvořená v roce 1585, se v rozvrhu s výslednou malbou značně rozchází. Starší atribuce však nebyla nelogická – Aachen pobývajícím v roce 1577 v Římě se setkával se severskými umělci, mezi něž náležel i Speckaert, jehož kresbami se inspiroval a pro cvik jeho stylu je i kopíroval. Proto nelze s určitostí vyloučit, zda nejde i v tomto případě o kopii dle Speckaertovy dnes již neexistující kresby.<sup>7</sup> Kompoziční rozvrh je zde postaven na rozdíl od pyramidální sestavy realizovaného obrazu na osu. Bohyně v roztažených pohybech ovíjejí dekorativně aranžované draperie a navíc jsou doprovázeny dvěma ženskými postavami. Scéna s říčním božstvem v pozadí a létající putti zde chybí. Druhá, mladší kresba je již jasným předstupněm obrazu, který předjímá v základě zcela shodně. Pochybnosti jsou však vzneseny nad autorstvím – Eliška Fučíková řadí kresbu k Aachenově dílně s možným připsáním Pieteru Isaaczsovi.<sup>8</sup>

Samotná kompozice *Paridova soudu* z muzea v Douai odkazuje k benátské malbě svěžím jiskřivým koloritem s nazlátlými tóny červené, modré a zelené. Nizozemsky naopak působí krajinné pozadí malované daleko volněji nežli figurální scéna utvářená splývavými, hladce vedenými tahy štětce. Než se Aachen přiklonil k robustnějšímu typu ženské postavy, dal naposledy vyznít kráse štíhlého, manýristicky protáhlého aktu. Jemná, dvorský aranžovaná gesti-

kulace bohyň vyjadřuje jejich reakci na přírůstek vítězství v soutěži krásy té nejhezčí. Zatímco Héra protestuje výstražně zvednutým prstem, Athéna volně položenou rukou na hrudi naznačuje, že jí mělo být uděleno zlaté jablko. Jediným, kdo nevnímá soupeřící bohyň a pohledem se dotýká diváka, je pes pastýře Parida, zobrazený realisticky po vzoru severských umělců.<sup>9</sup> Několik děl blízkých období vzniku *Paridova soudu* nese shodná stylová východiska: obraz *Nesení kříže* (Slovenská národní galéria, Bratislava) z roku 1587 zejména v benátsky podaném koloritu. S obličejem Pallas Athény se na bratislavském výjevu shoduje tvář ženy vlevo se zkříženýma rukama. Dalším spojníkem v tomto časovém období je kompozice *Únos Proserpiny* (Muzeul National Brukenthal, Sibiň), malovaná roku 1589, na níž se objevuje typicky aachenovský prvek repousoirové postavy odvrácené zády k divákovi. Třetím blízkým článkem je již pozdější – z poloviny devadesátých let 16. století – obraz *Shromáždění bohů* (National Gallery, Londýn), analogický s douaiskou kompozicí v elegantně a živě se pohybujících figurách.

Jen o rok později, v roce 1589 převedl Raphael Sadeler kompozici *Paridova soudu* do grafické podoby (obr. 3). Činorodá Aachenova spolupráce s Raphaelem, Janem a Aegidiem Sadelery se počala v Mnichově, kam se tato rozvětvená rodina rytců koncem osmdesátých let 16. století přestěhovala po působení v Antverpách. Dobová praxe vyžadovala od malíře dodání kresleného návrhu, jenž rytcí sloužil jako podklad pro práci. Lze se proto domnívat, že i Aachen poskytl Sadelerovi předlohu v kresbě, která se nedochovala.<sup>10</sup> Pozadí scény je totiž odlišné – v rytině se objevuje ruina chrámu, která na obraze z Douai není. Krajinnou scénérii již netvoří selské stavení, ale porost stromů a pes, jenž dodával již původní mytologické scéně mírně žánrový nádech.

Od rytiny se dostáváme ještě k jednomu zopakování kompozice – autorskému. Stalo se tak v roce 1590, a to zřejmě na přání neznámého objednavatele.<sup>11</sup> Aachen se tentokrát rozhodl pro malbu na mědi ve zredukovaném měřítku (Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama, obr. 4 ).<sup>12</sup> Kompozice je oproti obrazu z Douai zrcadlově obrácená a přesně tak cituje Sadelerovu rytinu. Vytvoření několika autorských verzí není u Aachena výjimečné, avšak je až s podivem, jak pružně dokázal reagovat na poptávku svého díla a uspokojit tak náročné objednavatele ať už za pomoci své dílny nebo vlastními

silami.<sup>13</sup> Touha vlastnit půvabnou scénu se soutěží krásy antických bohyň od proslulého malíře dala vzniknout množství kopií produkovaných i po další staletí. Kvalita těchto kopií je značně rozkolísaná, ale v několika málo případech jde o díla, která svou malířskou úroveň převyšují průměr. Taková je i kopie ve sbírce Národní galerie v Praze, která nebyla dosud výstavně prezentována a nemá žádný záznam v bibliografii.

Pátrání po provenienci obrazu skončilo u archivního záznamu z *Einreichungs-Catalogu* Společnosti vlasteneckých přátel umění, kde zápis ze 17. května roku 1803 obraz uvádí pod číslem 959 jako: „Oelgem. auf Holz. Das Urteil des Paris in Merkurs Gegenwart. Amor steht bei seiner Mutter, man sieht Nymphen in der Landschaft, 2 Liebesgötter in der Luft, ein Flussgott liegt rechts im Vordergrund. 1' 2 1/4" 1' 6"“, Joh. van Aachen, unbestimmt“, coby majitel je uveden hrabě František Šternberk. V zápise je odkaz na číslo 77, který se váže k záznamu z 12. května 1796: „zurückgestellt an Herrn Grafen Friedrich Wallis den 12. Mai 1855 und käuflich übernommen von Gustav Kratzmann“.<sup>14</sup> Obraz je dále veden pod autorstvím Aachenovým v seznamech obrazárny Společnosti s již přesně udanou technikou nikoli na dřevě, ale na mědi.<sup>15</sup> Stopy po dalším osudu obrazu se posléze ztrácejí. Dílo přechází do vlastnictví Národní galerie v Praze v roce 1950 z říšského majetku (Reichseigentum) a do sbírky je zařazeno jako „Rudolfínský mistr z počátku 17. století (A. Bloemaert?), Paridův soud“.<sup>16</sup> Připsání Bloemaertovi vysvětluje záznam na rubu desky, kde je vyryto: „A. Bloemaert pinx“.<sup>17</sup> Do falešné signatury zasahuje kresba černou barvou, v obrysech zachycující motiv piety (obr. 9). Neuměle vedené tahy kresby amatéra nemají nic společného s přední stranou desky a není možné časově zařadit toto pokusné dílko.

Přejdeme-li k technologické stránce díla,<sup>18</sup> zjistíme, že podkladová vrstva je tvořena hnědookrovou barvou. Pouhým okem je to patrné zejména v partii nebe, kde tato základová vrstva prosvítá skrze azurit. Pouze pro srovnání – Aachen používal dle vzoru nizozemských malířů podklad barvy bílé kávy.<sup>19</sup> Barevné vrstvy jsou kladeny v tenkých nánosech, stejně jako je tomu u autorské varianty z roku 1590, na níž je přesný rozvrh podkladové vrstvy viditelný pouze v příčném řezu na mikrovzorcích.

Malba pražské kopie ukazuje na zkušeného a zručného malíře, který byl schopen jistými tahy štětce v leccems Aachenovo

dílo napodobit. Úsilí imitovat velkého mistra je znatelné v malbě skupiny říčního boha se shromážděnými nymfami v pozadí, kde se snažil v pastózních nánosech tvary figur pouze naznačit, a dosáhnout tak lehkosti a bezprostřednosti podání. Kopista neopomněl využít jednoho z charakteristických prvků Aachenových děl – ostentativně přiznaných *pentimenti*. Okřídlený Kupido měl totiž ve stavu před restaurováním viditelné *pentimenti* v partiích rukou držících luk a šíp (obr. 7). Několikrát nasazoval v obryse i hlavu ležící *repousoirové* postavy v pravém dolním rohu. Sadelerova rytina zcela zřetelně posloužila malíři k předloze – vynechal sice motiv zpustlého chrámu, pozměnil také charakter krajinného pozadí, ale jinak přesně převedl grafický list do malované podoby. Fyziognomie bohyně a jejich elegantní účesy s rozpuštěnými pramínky vlasů (obr. 8) spolu s tělnatými putti v nebesích vycházejí právě věrněji z rytiny nežli z Aachenových malovaných originálů. Autor však podobně jako Aachen dovedl suverénně zacházet se světelnými kontrasty. Vítězku Afrodítě opticky „osvětlil“ tím, jak postavu vedle stojící Héry zalil hnědým stínem. Velmi umně zachytil v polostínu Gorgoninu hlavu na štítu Pallas Athény se světelnými reflexy vyjádřenými několika jistými tahy bílou barvou. Barevně dokázal odlišit studenější, narůžovělý inkarnát ženských postav, zatímco figurám Parida a Herma dodal teplejšího tónu. Modelaci tvarů provedl citlivým vedením štětce v různých směrech a přidal tak postavám na plasticitě. Pár malířských prohřešků se však malíř přece jen dopustil – není zcela přesně anatomicky zachycena postava Pallas Athény a putti vpravo je příliš blízko Hermově caduceu, takže s ním opticky splývá.

Svěží kolorit s nazlátlými tóny originálních kompozic v kopii nahradila spíše tmavší barevná skladba. Akcenty ostrých odstínů oranžové, tmavě zelené, červené a růžové, uplatněné na draperiích postav, vystupují z poněkud barevně ztemnělé scény. Nutno brát v úvahu, že partie s ostře lánanými draperiemi restaurátorka záměrně nesňala. Jde totiž o druhotné přemalby, jejichž odstranění by bylo příliš riskantní. Analýza barevných vrstev neprokázala přítomnost žádných pigmentů, které by neodpovídaly době konce 16. století či počátku 17. století.<sup>20</sup> Z tohoto údaje a z výše uvedeného stylového rozboru lze částečně vyjít při možném časovém zařazení a autorském určení kopie. Budeme-li operovat se zmíněným obdobím samého počátku 17. století, pak se samozřejmě

nabízí možnost hledat autora v blízkém okruhu Aachenových žáků či následovníků. Studenti pražského Aachenova ateliéru, stipendisté kurfiřtského dvora v Drážďanech, Christian Buchner, Andreas Vogel a Hans Christoph Schürer, jsou podchyceni v archivních záznamech. Bohužel až na posledně jmenovaného nám pro komparaci chybí dochovaný obrazový materiál.<sup>21</sup> Bohatě srovnání však nabízí četné kopie dle Aachenova obrazu *Paridův soud*. Jacoby jich podchytil ze starší bibliografie a aukčních katalogů celkem jedenáct.<sup>22</sup> Jejich počet je však vyšší – zejména v soukromém majetku lze vystopovat další nepublikované a nereprodukované kopie. Pátrání po nich však často znesnadňují mylná autorská připsání; především ve starých aukčních katalogích byly některé kopie uváděny pod jmény Hendricka de Clerck, Joachima Wtewaela ad. Tím lze připomenout i chybné připsání Abrahamu Bloemaertovi na rubové straně pražské kopie.<sup>23</sup>

U kopií, kde jsem měla k dispozici reprodukci, se ve všech případech opakuje motiv chrámové ruiny, která, jak bylo výše zmíněno, na pražské není. Jedinou vynaloženou invencí kopistů je krajinné pozadí, oproti originálním zobrazením či Sadelerově rytině naprosto pozměněné. Někteří malíři se předlohou inspirovali jen velmi volně a své výtvary pojednali spíše jako parafráze na Aachenovo dílo.<sup>24</sup>

Časově nejstarším článkem v řetězci kopií se jeví právě ta pražská, převyšující ostatní malířskou kvalitou, zvláště díky živému a suverénnímu podání. Mezi méně povedené výtvary (obr. 5, 6) staví některé kopie přílišná stylizace a dekorativnost spolu s vyumělkovaností v gestech a pohybech postav.<sup>25</sup> Takové práce pak neobsahují, na rozdíl od pražského obrazu, ani v náznavu žádné reminiscence Aachenova stylu.

Nově objevený *Paridův soud* si tak vydobyl i v rámci stávajících kopií dle Aachenova díla z majetku Národní galerie v Praze důležité místo. Ve stručnosti si tyto kopie připomeňme: první je obraz *Kristus v hrobě*, inventovaný jako „Hans von Aachen, žák“.<sup>26</sup> Jde o obměněnou kompozici dle rytiny Raphaela Sadelera, oblíbenou zejména pro silně potridenstské pojednání. Druhá kopie – *Ukřižování*, taktéž připsaná Aachenovu žákovi, existuje v několika autorských verzích.<sup>27</sup> Jacoby rozdělil chronologicky tři varianty *Ukřižování*, které se od sebe liší v zachycení momentu děje a ve výběru asistujících postav. Kopie z Národní galerie v Praze má významnou dokumentační hodnotu, neboť jako jediná zachy-

cuje druhou verzi kompozice.<sup>28</sup> U obou uvedených kopií byly v rámci jejich restaurování v roce 1997 provedeny také rozboru barevných vrstev.<sup>29</sup> Došlo se tak ke zjištění, že obrazy mají odlišnou podkladovou vrstvu: u *Krista v hrobě* je podklad vysta- věn červenou barvou z jemného červeného okru. Světlešedá vrstva z olovnaté běloby a okru zase tvoří podklad obrazu s *Ukři- žováním*. Posledním obrazem ve sbírce Národní galerie v Praze kopírujícím dílo Hanse von Aachen je kvalitou nejslabší, na černém mramoru malované *Zvěstování Panně Marii*.<sup>30</sup>

Kopie *Paridova soudu*, jejíž poznání a restaurování bezpochyby přispělo k obohacení jinak nevelké kolekce rudolfínských mistrů v Národní galerii v Praze je zdařilým reprezentantem Aachenova díla, byť jej zastupuje „pouze“ v kopii.<sup>31</sup> Její tvůrce jistě znal práci malíře v císařských službách, a proto byl schopen vypořádat leccos z jeho manýry, ale zároveň nepotlačoval vlastní malířské schopnosti.

#### Poznámky

**1** Měď, 37 × 47,5 cm, inv. č. O 10659, dříve DO 5980 a Z 4226.

**2** Dřevo, 87 × 133 cm, inv. č. 2819, starší bibliografie k obrazu in Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552–1615*, Berlin 2000, č. kat 36, s. 135–137, nejnověji Eliška Fučíková, *Praga Magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II.*, kat. výstavy, ed. Chloé Demey, Dijon 2002, č. kat. 1, s. 32–34.

**3** „Nach Köln zurückgekerth, malte er für einen Kaufmann namens Boots ein sehr schönes Urteil des Paris...“ in Karl van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, ed. Hanns Floerke, Band I., München – Leipzig 1906, s. 287.

**4** Jacoby (cit. v pozn. 2), s. 35; T. da Costa Kaufmann zmiňuje malířovu cestu do Prahy v souvislosti s doprovodem vévody Viléma V. Bavorského, viz Thomas da Costa Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.*, Chicago – London 1985, s. 133.

**5** Plátno, 90 × 190 cm, bez datace a signatury, do roku 1899 v amsterodamské sbírce. Jako originál je uvádí Rudolf Arthur Peltzer, „Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 30, 1911–1912, s. 160 (v seznamu Aachenových děl pod číslem 8).

**6** Vídeň, Albertina, inv. č. 3292, reprodukce in *Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, kat. výstavy, Band II, Wien – Essen 1988, č. kat. 608, s. 147.

**7** O vzájemném vztahu Speckaerta k Aachenovi více Teréz Gerszi, „Beiträge zur Kunst des

Hans von Aachen“, *Pantheon*, XXIX, 5, 1971, s. 390–395.

**8** Musée du Louvre, inv. č. RF 31346, Fučíková (cit. v pozn. 2), s. 34.

**9** K ikonografii obrazu blíže Rüdiger an der Heiden, „Zu neu aufgefundenen Gemälden Hans von Aachens“, *Pantheon*, XXXII, 32, 1974, s. 242–254, obecněji pak Justus Müller Hofstede, „Stolidi Iudicium Paridis: zur Ikonologie des Parisurteils bei Peter Paul Rubens“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Band L, 1989, s. 163–187; dále Fiona Healy, *Rubens and the Judgement of Paris: A. Question of Choice*, Turnhout 1997.

**10** Existují tři typy ryteckých reprodukcí a jejich inspiračních zdrojů dle Aachenova díla, které popisuje Joachim Jacoby, *The New Hollstein, Hans von Aachen. German Engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*, Rotterdam 1996, s. 10.

**11** Jacoby se domnívá, že jde o dílenskou repliku, viz Jacoby (cit. v pozn. 2), s. 136.

**12** Měď, 27,9 × 37,7 cm, značeno v levém dolním rohu: HVA INVE. 90, inv. č. 1979.18. Zatím jediné umělecko-historické zpracování obrazu Luuk Pijl in *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575–1775*, kat. výstavy, Oxford – New York 1998, č. kat 1, s. 133–136. Provenienci se zatím blíže nepodařilo zjistit – prodáno majitelem Richardem L. Feigenem z New Yorku prostřednictvím Hazzlit Gallery London v roce 1974, do sbírek muzea byl obraz zakoupen v roce 1979, za upřesnění proveniencie děkuji kurátorce muzea Jeannine O'Gordy.

**13** Podobnými případy jsou obrazy *Nesení kříže* (Slovenská národní galéria, Bratislava), *Tři Grácie* (Herzog Anton – Ulrich Museum, Brunšvik) a *Diana odpočívající po lovu* (zámek Erigsberg, Švédsko); příslušné autorské verze a jejich lokace uvádí Eliška Fučíková, „Nové rudolfínské obrazy v pražských sbírkách“, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, V–VI, 1995–1996, pozn. 4–6, s. 197.

**14** *Einreichungs Catalog der Gemaelde Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*, Archiv NG, fond SVPU, sign. AA 1223/1.

**15** *Verzeichniß der Kunstwerke, welche in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patritoscher kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1827 (1. vydání) a 1838 (3. vydání). Existenci obrazu v majetku obrazárny Společnosti ještě potvrzuje ve svém článku Ferdinand B. Mikovec, „Jan von Aachen“, *Lumír*, 1, 1851, s. 37, se stejným připsáním i rozměry obrazu včetně techniky, avšak bez udání majitele.

**16** Zcela aktuálně byl objeven záznam z roku 1941, kdy obraz zabavilo gestapo u Paula Sonnenscheina v Roztokách u Prahy. Obraz vedený pod autorstvím A. Bloemaerta byl poslán prostřednictvím komanda Sonderauftrag do Mnichova jako exponát zamýšlený pro

Hitlerovo muzeum budované v Linci (Koblenc, Bundesarchiv, fond B 323, sign. 00492). Za laskavou pomoc při zjišťování provenience děkuji kolegům z Archivu NG a Vítu Vlnasovi.

**17** Na zadní straně desky jsou dále vyryta čísla: K 1488, 2274/2 a NG Z 4226 (2×).

**18** Restaurátorskou zprávu zpracovala Zora Grohmanová.

Barevná vrstva leží na hnědookrovém olejovém podkladu. Malba je místy velmi tenká, zprůhlednělá, takže se uplatňuje tmavý podklad. Jinde naopak vidíme vysoké pasty, které jsou například u draperií naneseny strukturovaně a kontrastně. Malíř zde vystačí se dvěma či třemi odstíny jedné barvy a nasazením ostrých světél na záhybech a spolu s hlubokými stíny dosahuje velmi efektního účinku. Inkarnáty postav již mají splývavější a obléjší charakter, přesto se zde objevují i jakoby psané a už nekorigované doteky štětce. Rychlý a zároveň úsporný způsob malby můžeme obdivovat u skupiny figur v třetím plánu vlevo. Obraz má velmi živou barevnost. Stav před restaurací:

Obraz byl v minulosti nejméně dvakrát opraven. Při opravě byla celá obloha souvisle přemalována. Nejprve žltorůžovým odstínem a podruhé silnou vrstvou azuritu s příměsí olovnaté běloby. Fyziognomie tváře bohyně Pallas Athény byla přemalbou zcela změněna. Černá vrstva také překryla pravou Paridovu paži. Autorská pentimenti spolu s pozdější úpravou se ukázala u pravé amorkovy ruky a u změny proporce hlavy ležícího muže v prvním plánu vpravo. Lokální přemalby a retuše se dotkly více detailů, původní malba jimi nebyla tolik zasažena. Adheze barevné vrstvy je dobrá, jen při okrajích jsou menší odpadlá místa, pod kterými deska začíná oxidovat. Vážnější jsou ztráty hnědých lazur, které dokreslovaly terén, a prodřená místa na inkarnátech a obloze.

Na zadní straně je v levé dolní části ztmelená asi čtyřcentimetrová trhlina v kovové desce.

V horní polovině je štětcem černou barvou lineárně namalovaná Pieta a vidíme zde různá čísla i rytý nápis „A. Bloemaert“.

Restaurace:

Malba byla zbavena většiny přemaleb, ztmavých retuší a laků. Od snímání souvislé nepůvodní žlutooranžové vrstvy z velmi tenké a místy poškozené originální modré bylo upuštěno,

neboť by to bylo rizikové. Všechny podúrovňové defekty byly zatmeleny poloprůhledným voskopryskyřičným tmelem a malba byla imitativním způsobem zaretušována. Obraz byl nakonec pokryt damarovým lakem.

**19** Informace převzata z Fučíkové (cit. v pozn. 13), s. 195.

**20** Laboratorní zprávu vyhotovila ing. Michaela Denderová. Ke vzniku kopie na konci 16. století či na přelomu 16. a 17. století se kloní i názor Elišky Fučíkové, které tímto děkuji za konzultaci.

**21** S dílem H. Ch. Schürera, čítajícím prozatím pouze jeden obraz a k němu přípravnou kresbu, nelze kopii spojovat. K Schürerovi blíže Peltzer (cit. v pozn. 5), s. 158 a Fučíková (cit. v pozn. 13), s. 196.

**22** Jacoby (cit. v pozn. 2), s. 136–37.

**23** Vyrytou signaturu na měděné desce jsem porovnávala se signaturou od Abrahama Bloemaerta (1564–1651), ale dotýčný se snažil napodobit podpis spis Adriena Bloemaerta (1609–1666); *The Classified Directory of Artists Signatures, Symbols and monograms*, ed. H. H. Caplan, London 1976.

**24** Např. obraz: Hans von Aachen – okruh, měď, 23,5 × 32,5 cm, aukční katalog, Sotheby's, London, 16. 2. 1983, č. kat. 88.

**25** Hans von Aachen, okruh, dřevo, 97 × 129 cm, aukční katalog, Dorotheum, Wien, 17. 10. 1995, č. kat. 396, Hendrick de Clerck (chybně uvedeno), dřevo, 51 × 68 cm, aukční katalog, Dorotheum, Wien, 1. 12.–3. 12. 1930, č. kat. 9.

**26** Lipové dřevo, 25,5 × 38,4 cm, inv. č. O 1277, více o kopii E. Fučíková, *Rudolf II. a Praha*, kat. výstavy, ed. Eliška Fučíková – James M. Bradburne ad., Praha 1997, č. kat. V/515, s. 455.

**27** Měď, 26,2 × 36,5 cm, inv. č. O 1355, více o kopii Fučíková (cit. v pozn. 25), č. kat. V/216, s. 455.

**28** Jacoby (cit. v pozn. 2), s. 101 a 104.

**29** Restauroval ak. mal. Jiří Třeštík, laboratorní zprávu vypracovala Dorothea Pechová.

**30** Olej, černý mramor, 24 × 28 cm, inv. č. O 1422.

**31** Kopie *Paridova soudu* je vystavena v rámci expozice Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří.

# Jsou obrazy Roelanta Saveryho *Ráj* a *Krajina s ptáky* původními protějšky?

HANA SEIFERTOVÁ – JIŘÍ TŘEŠTÍK

Hana Seifertová, kurátorka Národní galerie v Praze, věnuje se holandské malbě 17. století.

Jiří Třeštík, restaurátor Národní galerie v Praze, zabývá se průzkumy a restaurováním děl starého evropského umění.

V souboru krajinomaleb Roelanta Saveryho (1576 Kortrijk – 1639 Utrecht), které Národní galerie v Praze chová ve svých sbírkách, mají zvláštní místo dvě díla: *Ráj* z roku 1618 a *Krajina s ptáky* z roku 1622. Obě jsou malována na dubových deskách téměř shodných rozměrů a tradičně považována za protějšky.<sup>1</sup> Byly však tyto malby skutečně od počátku, ještě za Saveryho života, míněny jako k sobě náležející dvojice? Nejistotu vzbuzuje už samotný fakt, že obrazy vznikly v časovém intervalu čtyř let, přičemž Savery namaloval *Ráj* zřejmě v Amsterdamu, kde působil po svém návratu z Prahy a Tyrol v letech 1616–1618, zatímco *Krajinu s ptáky* vytvořil v Utrechtu, kam natrvalo přesídlil v roce 1619. Také tematicky jsou obě díla odlišná, neopírají se o týž literární pramen a jak se zdá, nejsou spojena ani vnitřním obsahem. Ani kompozice nevychází z příbuzného konceptu, který by počítal s tím, že obrazy budou viset vedle sebe jako pendanty.

## Témata a kompozice obou obrazů

Obraz *Ráj* (obr. 1) se otvírá do krajiny, ohraničené na obou stranách skalnatým terénem s vysokými stromy, v popředí zaplněným množstvím rozmanitých domácích i exotických zvířat a ptáků a obdobně pestrou květenou. Na tento nezvykle rozšířený *repousoir* navazuje prosvětlený průhled na vodní hladinu a louku, obklopenou lesem a horami v pozadí. I zde lze rozpoznat množství ptáků a čtyřnožců – čápy, jeřáby, slony a velbloudy a mezi nimi drobnou postavu se zdviženou rukou, nepochybně Adama, který podle Božího rozhodnutí právě označuje až dosud bezejmenné živočichy (*Genesis* 2, 19–20, obr. 2). Savery zde zobrazil scénu, jež byla v 16. století častou součástí grafických cyklů s tématem stvoření světa, přičemž další části cyklu

představovaly např. stvoření Evy, prvotní hřích, vyhnání z ráje, Abelovu smrt, Noemovu archu apod. Na rozdíl od běžného pojetí, které zvolili autoři grafických listů, vsunul biblické sdělení jakoby mimochodem v miniaturním měřítku do pozadí celé kompozice. Přidržel se tak konceptu, který použil už v roce 1594 Jan I. Brueghel (1568 Brusel–1652 Antverpy) ke svému obrazu *Krajina ráje se stvořením člověka* (Galleria Doria Pamphili, Řím) a v letech 1613–1615 k dalším verzím tohoto tématu, například k obrazu *Krajina ráje s Noemovou archou* (Szépművészeti Múzeum, Budapešť).<sup>2</sup> Už tehdy Brueghel odsunul biblickou scénu do pozadí a popředí vyhradil ptákům a zvířatům, již charakterizovali zahradu Edenu, prostor Bohem stvořeného ráje. Roelant Savery navázal na toto pojetí: v prostorném, otevřeném popředí natěsnil vedle sebe množství dokonale zobrazených, živě působících zvířat. Je zřejmé, že je v mnoha případech dobře znal, že si pozorováním osvojil nejspíše za pobytu v Praze v menažerii císaře Rudolfa II. jejich vzhled, pohyby a vlastnosti.<sup>3</sup> Nelze však vyloučit, že si tu a tam vypomáhal předlohami. Zdůraznil množství bohaté domácí i exotické fauny, v Evropě stále ještě téměř nevídané, a také stejně vzácnou flóru, například tulipány, velkokvěté kosatce, sléz a anemony. Tyto motivy jsou nepochybně výrazem autorovy snahy zobrazit Bohem stvořený mnohotvárný svět, jenž v dobových úvahách přírodní filozofie odpovídal nekonečné rozmanitosti kosmu. V biblickém tématu zároveň vyjádřil aktuální situaci soudobého poznávání přírody: i tehdejší učenci totiž stáli – podobně jako Adam – před úkolem pojmenovat nové druhy zvířat a rostlin, zvláště těch, které byly dováženy ze zámoří.<sup>4</sup> Obdobných obrazů s námětem biblického ráje nebo příbuzně koncipova-

ných mytických *Krajin s hrajícím Orfeem* vytvořil Savery více. Pražské kompozici se nejvíce blíží *Ráj zvířat s Adamem v pozadí* (Bonnenfantenmuseum, Maastricht), jehož prostorový rozvrh je jeho variantou.

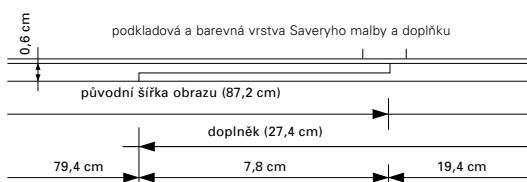
Jinak je rozvržena *Krajina s ptáky* (obr. 3). Z jedné strany ji uzavírá kulisa rozpadající se architektury, z druhé pak vyvýšenina se suchými stromy a ruinou hradu. Střední partii předního plánu tvoří mohutný pahýl starého stromu s uschlými větvemi. Uprostřed krajiny protéká potok: ptáci – pelikáni, pštrosi, labuť, volavky, jeřábi, čápi a kachny – zaplňují jeho břehy a hladinu. V nápadné siluete uschlého starého stromu lze vidět kohouta a slepici, volavku a orla s roztaženými křídly a méně výraznou dvojici pávů. I zde malíř usiloval o pečlivé a přesné zachycení jejich skutečné podoby. Syté lokální barvy fauny, flóry a terénu v zastíněném prvním plánu tvoří výrazový protiklad k prosvětlené partii hradní architektury. Pozadí obrazu jako by se nacházelo v plném slunci. Čápi, labuť a další ptáci oblétají starý hrad. Pokud jde o téma, nelze je zřejmě spojit s žádnou biblickou událostí a je vůbec obtížné hledat zde další významovou rovinu. Jaromír Šíp nadhodil možnost, že Saveryho zájem o taková témata se projevoval souběžně s podobným zaujetím perských miniaturistů, například s miniaturami v rukopise nazvaném *Rozpravy ptáků* (Metropolitan Museum, New York), v němž se rovněž objevují seskupení všemožných ptáků mezi stromy podél potoka a připomínají na smírné soužití živočichů různého založení i povah.<sup>5</sup> Rozdílnosti ve volbě tématu a kompozice, stejně jako fakt, že Savery namaloval obě díla v rozmezí čtyř let, svědčí proti tomu, že by obrazy byly již tehdy koncipovány jako protějšky. To samo by však ještě nemuselo znamenat, že by nepatřily k sobě. Savery namaloval později dvojici obrazů, z nichž jeden představoval *Ráj s Adamem, označujícím zvířata jmény* a druhý *Krajinu s ptáky* (Kunsthistorisches Museum, Vídeň). Obě díla vznikla později než pražská dvojice, až v roce 1628, a jejich vzájemný prostorový plán je založen na stejných principech. U pražských krajín je plán poměrně nesourodý, jejich oboustranný vztah navíc problematizují původní rozměry *Ráje*, který byl – jak se nedávno zjistilo – dodatečně rozšířen v pravé části.

### Zjištění doplňku na obraze *Ráj*, analýza technologické výstavby doplňku a původní Saveryho malby

Novou pochybnost o tom, že *Krajina s ptáky* byla vytvořena jako protějšek k již

existujícímu obrazu z roku 1618, vzbuzuje až dosud přehlížená skutečnost, že *Ráj* byl na pravé straně dodatečně rozšířen.<sup>6</sup> Při podrobné prohlídce se ukázalo, že dřevěná podložka obrazu byla nastavena pomocí téměř nezřetelného spoje přeplátováním (obr. 4, 5). Na pravém okraji byla původní podložka zezadu v šíři asi 7,8 cm zeslabena na polovinu, tj. asi na 0,3 cm. Poté byl obraz rozšířen o 19,4 cm dosazením vhodně upravené dubové desky.

Schematický náčrt spoje původního obrazu a doplňku



Doplňek se na první pohled výrazně liší od Saveryho virtuózní malby, od jeho schopnosti přesvědčivě vyjádřit tvar větví smrků, dubů a keřů, prostorovou hloubku zalesněných strání, zejména však jeho umění věrohodně zobrazit individuální charakter čtyřnožců, ptáků i květin. Malba dodatku zaplňuje plochu v souvislém hnědozeleném náznaku lesní vegetace a zcela postrádá Saveryho smysl pro její diferenciaci (obr. 6, 7). Na rozdíl od početného zastoupení čtyřnožců a ptáků v původní části obrazu nacházíme v celém doplňku jen několik neobratně zobrazených exemplářů – kohouta se slepicí, již jsou méně zdařilou napodobeninou téhož motivu z *Krajiny s ptáky*, dále morče a dvojici králíků, malovaných zřejmě podle předloh z obrazů Jana Brueghela, sovy nebo výra a neurčitěho čtvernožce, skrytého v souvislé temnotě lesa.

Odlišnost doplňku charakterizují i některá další zjištění. V bočním osvětlení lze na původní větší levé části spatřit přes vrstvu podkladu i malby (jsou tu nanoseny ve velmi tenké vrstvě) nerovnosti povrchu, vzniklé opracováním desky při výrobě. Povrch doplňku je oproti tomu zcela hladký. V místech, kde byla v minulosti poškozena barevná vrstva, je možné uvidět vrstvu podkladovou. Ta má na původní Saveryho malbě barvu bílou a na doplňku červenou.

Abychom získali další poznatky a výše uvedená zjištění mohli konfrontovat s dalšími exaktními fakty, rozhodli jsme se pro restaurátorský průzkum, který by umožnil stanovit použité postupy a materiály při tvorbě originálu a doplňku. Průzkum byl zaměřen také na získání údajů, které by dovolily alespoň přibližně určit stáří

doplňku. Z obou částí obrazu byly odebrány vzorky pro mikroskopický a mikrochemický průzkum v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze.<sup>7</sup> Byly provedeny rentgenové snímky, snímky ultrafialové luminiscence<sup>8</sup> a malba byla prozkoumána také metodou infračervené reflektografie.<sup>9</sup> Pro srovnání byl též odebrán jeden vzorek z obrazu *Krajina s ptáky*. Prof. dr. Peter Klein z Hamburku oba obrazy podrobil dendrochronologickému průzkumu.<sup>10</sup>

Porovnáním výsledků laboratorní analýzy vzorků odebraných z původní Saveryho malby *Ráj* a z pozdějšího, malbu rozšiřujícího doplňku byly zjištěny zásadní rozdíly:

Roelant Savery, *Ráj*, 1618, vzorek malby odebraný z oblohy (obr. 9)

- 1 - podložka - dubové dřevo
- 2 - podkladová vrstva - obsahuje přírodní křídou s příměsí olovnaté běloby
- 3 - imprimitura - obsahuje olovnatou bělobu a malé množství jemného červeného pigmentu
- 4 - malba oblohy - obsahuje směs smaltu<sup>11</sup> a olovnaté běloby
- 5 - lak

Roelant Savery, *Ráj*, 1618, vzorek malby odebraný z oblohy - doplněk (obr. 10)

- 1 - podkladová vrstva - obsahuje jemné červené okry
- 2 - imprimitura - obsahuje olovnatou bělobu a kostní čern
- 3 - malba oblohy - obsahuje pruskou modř<sup>12</sup> a olovnatou bělobu
- 4 - hnědá transparentní olejová vrstva
- 5 - malba oblohy - obsahuje olovnatou bělobu s příměsí syntetického ultramarínu<sup>13</sup>
- 6 - lak

Roelant Savery, *Ráj*, 1618, vzorek malby odebraný z oblohy - doplněk (obr. 11)

Vzorek byl odebrán v místě, kde se nezachovala starší vrstva malby, ale jen mladší přemalba.

- 1 - podložka obrazu - dubové dřevo
- 2 - podkladová vrstva - obsahuje jemné červené okry
- 3 - imprimitura - obsahuje olovnatou bělobu a kostní čern
- 4 - malba oblohy - obsahuje olovnatou bělobu a syntetický ultramarín
- 5 - lak

Porovnáním vzorků ze Saveryho *Ráje* a *Krajiny s ptáky* bylo zjištěno, že oba jsou až na obsah červeného pigmentu ve vrstvě imprimatury u obrazu *Ráj* zcela shodné.

Přítomnost umělého ultramarínu ve druhé vrstvě malby oblohy na doplňku dovoluje umístit jeho opravu nejdříve do období těsně po roce 1828. Při ní byla celá obloha dodatku přemalována a kontury stromů s větší či menší přesností obtaženy.

Na rentgenových snímcích je dobře viditelný nátěr na rubové straně desky. Pod vrstvou červených okrů, které tvoří podkladovou vrstvu malby doplňku, není patrná žádná starší malba, ani její byť jen drobné pozůstatky.

Dendrochronologický průzkum podložek prokázal, že malíř v obou případech použil dubového dřeva, avšak pokaždé z jiného geografického teritoria. U obrazu *Ptáci* jde o dřevo ze stromu z Baltické oblasti, zatímco u původní části obrazu *Ráj* o dřevo z území západního Německa či Nizozemí. Určení původu podložky doplňku nebylo pro nedostatek srovnávacího materiálu možné. Jde o tangenciálně vyříznuté prkno z kmene stromu, což je řemeslný postup vyskytující se až u obrazů z 18. století.

### Provenience pražských obrazů

Výše zmíněné výsledky restaurátorského průzkumu je třeba sledovat ve vztahu k až dosud uváděným údajům o provenienci obou děl. *Ráj* i *Krajina s ptáky* pocházejí z bývalé nostické obrazárny v Praze na Malé Straně. V pozůstalostním inventáři z roku 1819 jsou oba obrazy zaznamenány jako práce Roelanta Saveryho: pod číslem 316 je zapsán obraz „Sehr viele vierfüssige Tiere und Vögel in einer Landschaft auf Holz“, k němuž je pod číslem 317 připojen párový kus bez přesnějšího názvu, oba ve formátech, které v přepočtu pražských délkových měřítel doby odpovídají dnešním rozměrům.<sup>14</sup> Je velmi pravděpodobné, že je lze ztotožnit v záznamu nostického inventáře z roku 1765 s obrazy uvedenými pod čísly 200 a 201 jako anonymní práce s názvem „Landschaften mit verschiedenen Vögel und Vieh“, avšak bez udání rozměrů.<sup>15</sup> Číselné pořadí obou děl a jejich společný název naznačují, že už tehdy byly vedeny jako protějšky. Jen obtížně je lze sledovat dále do minulosti. Soudí se, že se do nostické kolekce dostala už před rokem 1719 ze sbírky významného pražského sběratele Felixe Sekerky hraběte Vršovce. V uvedené době získali totiž Nosticové z této kolekce větší počet děl, bohužel blíže neuvedených.<sup>16</sup> Úvaha o tom, že mezi nimi byly i Saveryho malby *Ráj* a *Krajina s ptáky*, vychází z průzkumu dvou zachovaných seznamů vršovecké kolekce.<sup>17</sup> Starší z nich byl nalezen v ar-



chivu hraběte Schoenborna v Pommerfeldenu a jeho objevitel Theodor von Frimmel usoudil, že šlo o soupis obrazů, které Vršovec nabídl náruživému sběrateli Lotharu Franzi von Schoenborn. Seznam není datován a Frimmel vyslovil domněnku, že podle charakteru písma pochází z doby kolem roku 1700. Mohl však vzniknout i později. V seznamu jsou vedeny dvě Saveryho krajinomalby pod č. 24, „Zwey auf Hollz von Rohland Savery landschafften mit allerley Thüren“, s rozměry shodnými s oběma sledovanými díly. Schoenborn si však obrazy nekoupil a Vršovec se pravděpodobně snažil uplatnit je jinde, možná záhy po Schoenbornově zamítnutí před rokem 1718 u hraběte Nostice. Lubomír Machytka k tomu uvádí: „...k největšímu rozšíření této (nostické) sbírky došlo za života druhého držitele fideikomisu hrab. Antonína Jana Nostice-Rienecka († 1732)... V dluhopisu, který vystavil 6. prosince 1718 pro hraběte Felixe Vršovce, zavazuje se Antonín Jan Nostic zaplatit ve splátkách částku 1800 zlatých 'vor verschiedene von Ihnen verkauffte Bilder'.“<sup>18</sup> Vzhledem k tomu, že šlo o koupi většího počtu obrazů, mohla se mezi nimi nacházet i obě Saveryho díla. Ve zmíněném druhém seznamu Vršovcovy sbírky, v tištěném pozůstalostním katalogu z roku 1723, už totiž oba obrazy chybějí, což by mohlo svědčit o tom, že v té době už byly součástí nostické sbírky.

#### **Kdy a za jakých okolností byl dodatek k Saveryho malbě *Ráj* připojen? Hypotézy a zvažované možnosti**

Průzkum nepřinesl žádné doklady o tom, že by pravá část původní kompozice byla nějak zásadně poškozena, a proto vyžadovala poměrně rozsáhlou náhradu. Obraz je pro Saveryho charakteristický, na čemž žádný doplněk nemohl nic změnit. Tím méně doplněk Saveryho mistrovství nedosahuje. Dokládá to srovnání s již zmíněným, obdobně koncipovaným *Rájem* z Bonnefantenmuseum v Maastrichtu, jehož rozvrh krajinného terénu, lesní vegetace v popředí i průhled odpovídají pražské kompozici bez přidané pravé části.

Nabízí se představa, že důvodem tak značného rozšíření byla skutečně potřeba mít párový kus nejspíše až v době, kdy se protějšky v obrazárnách stávaly módou. Z uvedených poznámek o provenienci vyplývá, že oba Saveryho obrazy existovaly v patřičné podobě už ve Vršovcově sbírce před rokem 1719. Právě tento sběratel vytvářel obrazárnu podle módních zásad symetrie a nutně potřeboval párové

obrazy. Zajišťoval si je i tam, kde původně dvojici neměl. Kde protějšek chyběl, dával jej namalovat některým ze současných pražských umělců: k Saveryho *Kyticím* je malovali Johann Rudolf Bys nebo Johann Adalbert Angermeyer, k Saftlevenovým krajinám některý z Hartmannů (v seznamech není uvedeno, zda jde o otce nebo syna). Šlo vesměs o autory, od nichž byla ve Vršovcově kolekci další dvojice obrazů.<sup>19</sup> Zdá se tedy pravděpodobné, že k rozšíření *Ráje* dal podnět už Vršovec, který si přál mít obraz stejného formátu, jako měla *Krajina s ptáky*, aby získal další pendanty pro obrazárnu budovanou podle nových instalačních principů.

Vyjdeme-li z údajů uvedených v inventářích a z příkladů raného použití pruské modři, docházíme k názoru, že malba doplňku byla pravděpodobně provedena ve druhém desetiletí 18. století.

#### **Poznámky**

Děkujeme paní Ivaně Vernerové za provedení laboratorních analýz. Její spolupráce umožnila dovést průzkum obrazu k úspěšnému výsledku.

- 1** *Ráj*, značeno vlevo dole: ROELANDT/.SAVERY.FE/.1618, dubové dřevo, 55 × 107 cm, Národní galerie v Praze (obr. 8), inv. č. DO 4245; *Krajina s ptáky*, značeno uprostřed dole: .ROELANT/.SAVERY.FE/.1622., dubové dřevo, 54 × 108 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4246, viz Lubomír Slavíček, *Flemish Paintnigs of the 17th and 18th centuries*, National Gallery in Prague, Praha 2000, č. kat. 294 a 295, s. 263, kde je též uvedena bibliografie obou obrazů.
- 2** K Brueghelovu řešení těchto témat naposled K. Ertz (ed.), *Brueghel. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, kat. výstavy, Wien 1998, č. kat. 36–38, s. 163–166.
- 3** Jaromír Šíp upozornil na to, že Savery měl možnost studovat zvířata v menažerii císaře Rudolfa II. na Pražském hradě, viz Jaromír Šíp, „Die Paradieses-Vision in den Gemälden Roelandt Savery“, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXV, Wien 1969, s. 29–38.
- 4** Viz Hana Seifertová in *Gärten und Höfe der Rubenszeit*, kat. výstavy, ed. U. Härtling, Hamm – Münster 2001, č. kat. 1, s. 183.
- 5** Šíp (cit. v pozn. 3), s. 34–35.
- 6** Tuto skutečnost zjistili autoři této zprávy v roce 2000 při prohlídce obrazu před jeho zapůjčením na výstavu „Gärten und Höfe der Rubenszeit“, pořádanou v Hammu a Münsteru v letech 2000–2001.
- 7** Mikroskopický a mikrochemický průzkum v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze provedla Ivana Vernerová.
- 8** Snímky UV luminiscence provedla Zora Grohmanová.

**9** Snímky IRR provedla Tamara Joudová.

**10** Průzkum byl proveden v Praze v červnu 2003, písemná zpráva prof. dr. Petera Kleina z univerzity v Hamburku (Ordinariat für Holzbiologie) z 24. 6. 2003 je uložena ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze.

**11** Smalt jako pigment byl v evropském malířství znám a používán už v 15. století. Je považován za typický barokní pigment, od objevu pruské modři bylo jeho použití omezené a po objevení umělého ultramarínu mizí úplně, viz Eva Šimůnková – Tatjana Bayerová, *Pigmenty*, (STOP), Praha 1999, s. 87.

**12** Pruská (zv. též berlínská) modř je nejstarší ze syntetických pigmentů, poprvé byla vyrobena v Německu roku 1704, viz Šimůnková – Bayerová (cit. v pozn. 11), s. 86. Údaje o pruské modři byly poprvé publikovány v roce 1710 v *Miscellanea Berolinensia*. Její použití v Nizozemí je doloženo již v roce 1716 na *Kytici* amsterodamské malířky Rachel Ruysch (Rijkmuseum, Amsterdam), viz A. Wallert in *Still Lifes, Techniques and Style. The examination of paintings from the Rijksmuseum*, kat. výstavy, ed. A. Wallert, Zwolle 2001, s. 99–101; v témže katalogu (s. 101) je uvedena informace o tom, že pruská modř se prodávala v Lipsku, což je zaznamenáno v tzv. „Eikelenberském rukopisu“ z roku 1722. Přítomnost pruské modři v obrazech z první čtvrtiny 17. století prokázal H. Kühn při průzkumech v Doernerově Institutu v Mnichově přibližně v letech 1960–1970.

**13** Složení přírodního ultramarínu bylo objeveno roku 1806 a výrobní postup syntetického ultramarínu publikován roku 1828. Firma

WINDSOR and NEWTON jej nabízela ve svém prvním katalogu v roce 1832, viz Šimůnková – Bayerová (cit. v pozn. 11), s. 90.

**14** Inventář z roku 1819, viz Lubor Machytko, *Archivní doklady k dějinám nostické obrazárny* (nestránkovaný strojopis 1980), Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. AA 2940.

**15** Inventář z 25. 10. 1765, *ibid.*

**16** Theodor von Frimmel, „Zur Geschichte der Wrschowitz'schen Gemälde-Sammlung in Prag,“ *Mitteilungen der K. K. Zentral Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, N. F., XVII, 1892, s. 22–26.

**17** První seznam s názvem „Lista der Mählerey In der Gallery“ publikoval Frimmel (*ibid.*), druhý vyšel tiskem pod názvem *Catalogus derjenigen rahren und kostbaren Mählereyen, und Bilder, von denen besten alt und neuen Meistern... welche Ihre Exell. der gottselige Herr Graff von Werschowitz hinterlassen und nunmehr in der Neuen Stadt Prag in dem Werschowitzen Hauss in billichen Preiss, stückweise zu Verkaufen stehe*, Prag 1723 (SUA Praha, sb. Wunschwitz 1333); viz též H. Toman, „Das Verzeichnis der Gräfl. Werschowitzschen Bilder-Sammlung in Prag vom Jahre 1723“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 10, 1887, s. 15–23.

**18** Machytko (cit. v pozn. 14), historický úvod.

**19** Viz Hana Seifertová, „Compagnony‘ – protější obrazy: nová úloha pražských kabinetních malířů“, in *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750*, ed. Hana Seifertová – Anja Kerstin Ševčík, Praha 1997, s. 44–50.

# Rodina malíře Joachima Luhna (?) na podobizně z Národní galerie v Praze

MARTINA SOŠKOVÁ

Martina Sošková, kurátorka Národní galerie v Praze, věnuje se evropskému baroknímu portrétnímu malířství.

Ve sbírkách Národní galerie v Praze je uložena dosud neidentifikovaná *Podobizna malíře s rodinou* (olej na plátně, 96 × 113 cm, inv. č. O 10606), připisovaná německému malíři 18. století (obr. 1). Národní galerie v Praze získala obraz v květnu 1950 od Národní správy majetkových podstat ze skladiště v refektáři Strahovského kláštera.<sup>1</sup> Existuje možnost, že podobizna znázorňuje rodinu malíře Joachima Luhna, přesněji Joachima Luhna u malířského stojanu v pozadí obrazu, jeho ženu Hannu Margaretu, roz. Weyerovou a jejich dceru Margaretu Katharinu Guerfurtovou, roz. Luhnovou se šesti dětmi v popředí.

Výše vyslovené ztotožnění pražské podobizny s rodinou dcery Joachima Luhna zůstává na úrovni hypotézy, dostupné prameny jej totiž neumožňují dostatečně podložit fakty. Zejména reaguje na nápadnou fyziognomickou podobnost a typovou blízkost figur portrétovaných na pražském obraze a na jediném známém Luhnově autoportrétu s manželkou a jejími rodiči (obr. 2).<sup>2</sup> Tato podobizna vznikla v roce Luhnova sňatku s Hannou Margaretou Weyerovou, dcerou mistra malířského cechu Jacoba Weyera v Hamburku (1673). Luhn se zde namaloval s paletou a štětci. Svého tchána, který v té době již nežil († 1670), zachytil s lebkou v ruce.

Pražský obraz pravděpodobně zaznamenává následující rodinnou situaci: mladá žena uprostřed kompozice by mohla být Margareta Katharina, dcera Hanny Margarety a Joachima Luhnových, která se provdala za malíře Tobiaše Querfurta, s nímž měla sedm dětí,<sup>3</sup> čtyři z nich se posléze staly malíři.<sup>4</sup> Postarší žena shlížející ke skupince dětí při pravém okraji obrazu by mohla být její matka. Při srovnání této postavy s figurou Hanny Margarety na zmíněném autoportrétu Joachima Luhna

upoutá blízkost obou portrétů (především ve vyjádření tváře, rozeznělé měkkým výrazem v očích, s ústy modelovanými převíslým horním rtem, se širokou bradou a mohutnýmnosem), která je patrná i přes to, že pražská podobizna zachycuje ženu již ve zralém věku. Nabízí se tedy otázka, nejde-li o jednu a tutéž osobu. Muž u stojanu zcela v pozadí scény, který vyhlíží ven z obrazu, by pak představoval samotného Joachima Luhna, pro což by hovořila, soudě podle brunšvického autoportrétu, ostře řezaná, soustředěná tvář s výraznými lícními kostmi, masivní bradou a knírkem. Případné ztotožnění obou figur ovšem znesnadňuje skutečnost, že nejsou známa jiná zpodobení tohoto malíře. Ani o životě Joachima Luhna (1640 Hamburk?–1717 Hamburk) neexistuje mnoho potvrzených zpráv.<sup>5</sup> Roku 1673 získal měšťanské právo v Hamburku, kde se téhož roku oženil. V letech 1692–1708 byl pak představeným hamburského malířského cechu.

V kompozici zobrazující malíře s jeho rodinou navazuje pražský obraz na tradici v Nizozemí a Německu oblíbených skupinových podobizen, jejichž významným úkolem bylo předvést ctnostně fungující rodinu. Její členové byli nejraději shromáždováni okolo stolu, kde jedli nebo se věnovali hudbě.<sup>6</sup> Pokud se každý z nich zabýval něčím jiným, jako na pražské podobizně, zůstávali spolu v kontaktu pohledem či dotykem, aby tak sdíleli zaznamenávaný okamžik. Přihlížející žena i malíř, zachycený v průhledu ve svém ateliéru při protilehlém okraji obrazu, se scény aktivně nezúčastňují, pouze jí němě asistují, z čehož můžeme usuzovat na jejich výlučné postavení. Matku obklopuje pouze šest dětí – chlapců, což ale snad znamená jen to, že poslední dítě v tu dobu ještě nebylo na světě. (Faktem je, že dva z Querfurtových synů se narodili rok po sobě, 1707

a 1708.)<sup>7</sup> Nejmladší dítě chová Margareta Katharina v náručí způsobem, který by mohl být aluzí na zobrazení P. Marie s dítětem stejně jako na *Podobizně s autoportrétem* z roku 1665 od Daniela Preislera.<sup>8</sup>

Datace obrazu úzce souvisí s jeho možným autorstvím. Stylově malba nejlépe odpovídá první čtvrtině 18. století. Nízká kvalita však ztěžuje přesnější zařazení díla. S velkou pravděpodobností ale hovoříme o době do roku 1710, kdy Margareta Katharina zemřela. Vzhledem k tomu, že na obraze chybí portrét nebo autoportrét Tobiasa Querfurta st., nabízí se otázka – samozřejmě pokud platí prezentovaná teze – není-li autorem tohoto portrétu sám Tobias Querfurt st. Navázal by tímto způsobem na zmíněnou Luhnovu rodinnou podobiznu, kterou sám zdědil a uchovával ve své sbírce. Takovou podobiznou, na níž zachytil svou rodinu s průhledem do ateliéru tchána-malíře, je například *Rodinná podobizna* Juana Bautisty del Mazo z roku 1664–1665.<sup>9</sup> Tobias Querfurt st. († 1734) působil od roku 1686 ve službách vévodů z Braunschweigu. Není bez zajímavosti, že byl na rozdíl od svých synů především portrétistou. Je autorem některých podobizen Antona Ulricha z Braunschweigu. Dostupná komparace s těmito díly a s portrétem Daniela Deutze,<sup>10</sup> který je do jisté míry typologicky srovnatelný s pražským obrazem a jenž je velmi pravděpodobně také jeho dílem, ale neprokazují Querfurtovo autorství, proto zůstává další řešení načrtnutých otázek více než aktuální.

### Poznámky

Text zprávy vznikl za finanční podpory stipendia dr. Alfreda Badera.

**1** V předávacím protokolu z 18. 7. 1950 č. 3258/50-K/K pod č. 689 (děkuji Tomáši Sekyrkovi

za poskytnutí seznamu). V roce 1962 pak byl obraz fakticky převeden jednostranným opatřením Státní památkové správy v likvidaci čj. 976/62 ze dne 14. 7. 1962, NG č. j. 3883/62 do správy Národní galerie v Praze (NG č. příř. 121/62).

**2** Plátno, 125,5 × 152,4 cm, Herzog Anton Ulrich – Museum, Brunšvik, inv. č. 576; in *Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die englischen und skandinavischen Werke*, ed. Joachim Jacoby, Braunschweig 1989, č. kat. 576, s. 170–171 (zde další literatura).

**3** Hermann Röver, *Die hamburgischen Maler Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn und ihre Schule* (disertace), Hamburg 1926, s. 52.

**4** August (1694–1761), Johann Hermann (1707–1737), Gabriel David Christopher († 1765), Tobias (1708–1780) in *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, London – New York 1996, s. 517 (zde další literatura); Friedrich Thöne, *Wolfenbüttel, Geist und Glanz einer alten Residenz*, München 1963, s. 253.

**5** Viz Röver (cit. v pozn. 3), s. 49–54.

**6** Anja K. Ševčík, *Tobias Pock. Vlastní podobizna s rodinou*, Praha 1997, s. 14.

**7** Viz pozn. 4.

**8** Plátno, 97 × 123 cm, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, inv. č. 923, in Andreas Tacke, *Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanisches Nationalmuseum*, Mainz 1995, č. kat. 87, s. 181–182.

**9** Plátno, 148 × 174,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

**10** *Podobizna vévody Antona Ulricha z Braunschweigu*, plátno, 83,5 × 66 cm, inv. č. 1627, Herzog Anton Ulrich – Museum, Brunšvik; *Podobizna vévody Antona Ulricha z Braunschweigu*, plátno, 157 × 132 cm, inv. č. 691, Herzog Anton Ulrich – Museum, Brunšvik; *Podobizna Daniela Deutze*, plátno, 74 × 65 cm, Frans Halsmuseum, Haarlem.

# Koho představuje *Podobizna vojevůdce Jana Petra Molitora*?

MILAN ŽĎÁRSKÝ

Milan Žďárský, doktor práv, zabývá se zámeckými obrazovými sbírkami.

Od 12. září do 12. listopadu 2000 se konala v klášteře sv. Jiří ve Sbírci starého českého umění Národní galerie v Praze výstava představující podobizny a portrétní motivy Jana Petra Molitora (1702–1757).<sup>1</sup> Poprvé v takovém rozsahu byla prezentována tvorba umělce širšího záběru, který mimo portréty vytvořil množství fresek, oltářních pláten i několik zátiší. Malíř, rodem z Schadecku v Porýní, působící od roku 1730 do poloviny padesátých let 18. století v Čechách, byl současník a přítel Václava Vavřince Reinerera. Jeho portréty vyhovovaly dobovému vkusu, který se stále více přibližoval francouzským reprezentativním podobiznám. Kombinoval různé typy postav, výrazy a gesta zpodoběných postav včetně kostýmů. Na jeho obrazech se částečně podíleli i pomocníci, což je možná důvodem nevyrovnané kvality. Přesto se stal významným představitelem pozdně barokního a raně rokokového malířství v Čechách.

Na výstavě nechyběla *Podobizna vojevůdce*,<sup>2</sup> signovaná na rubu plátna a datovaná 1736 (obr. 1). V katalogu je uvedena pod číslem 5 a její tvář se na nás dívá i z obálky. Pavel Preiss ji hodnotí jako pozoruhodnou, dokládající plnou vyzrálou malířského pojetí. Zároveň klade otázku, koho tato fyziognomicky velmi výrazná, energická tvář muže představuje, a uzavírá, že se ji dosud nepodařilo identifikovat. Připouští, že při barokním nadsazování zdaleka nemusí jít o nějakou bohatýrskou osobnost a že by mohl v úvahu připadat i celkem řadový vyšší důstojník.

K určení osoby z předmětné podobizny je třeba vycházet z proveniencí obrazu. Ten byl léta součástí vybavení zámku ve Vrchlabí, který po roce 1533 začal stavět Kryštof z Gendorfu (1497–1563).<sup>3</sup> Dnešní dispozici získal vrchlabský zámek při pozdně renesanční přestavbě z let

1605–1614, při které byly dostavěny nárožní věže. To již byl vlastníkem zámku Vilém Miřkovský ze Stropčic, od něhož panství se zámek koupil Albrecht z Valdštejna k rozšíření frýdlantského vévodství. Po jeho smrti a následných konfiskacích vévodova majetku získává Vrchlabí v roce 1635 od královské komory válečník z mnoha evropských bojišť Rudolf z Morzina, nejvyšší polní vachmistr, příslušník rodu pocházejícího z Furlanska, historického území v dnešní severní Itálii, Slovinsku a Rakousku. Jeho věrné služby habsburskému rodu byly oceněny v roce 1632 povýšením do panského stavu. V roce 1653 dosáhl i českého inkolátu a titulu hraběte.

Vnitřní prostory vrchlabského zámku byly postupně naplňovány obrazy a historickým mobiliářem, jak dokládají fotografie z dvacátých let 20. století. Na nich můžeme vidět i *Podobiznu vojevůdce*. Obraz byl jako jeden z mála reprodukován v roce 1933 v jubilejní publikaci připomínající čtyři sta let města Vrchlabí.<sup>4</sup> Tam je jasně označeno jméno portrétovaného, jímž je Václav Morzin. To je nepochybně onen „neznámý“ vojevůdce. Jeho jménem je také nadepsána varianta Molitorovy podobizny (obr. 2) z majetku augustiniánského kláštera ve Vrchlabí, jehož byl Václav Morzin fundátorem, vystavená v expozici Krkonošského muzea, které sídlí v klášteře.<sup>5</sup>

Václav Morzin se narodil v roce 1676. Byl syn Jana Rudolfa Morzina a Evy Konstantiny, rozené Wratislavové. Byl léta vojákem a sloužil v habsburském vojsku, které v roce 1707 obsadilo Neapolsko a pod habsburskou svrchovanost pomohlo připojit i Milán a severní část Itálie. Později Václav Morzin v Itálii působil jako vysoký habsburský úředník. Tam se seznámil s Antoniem Vivaldim, který stál v čele jeho kapely. Tento známý skladatel věnoval

Morzinovi, který patřil mezi šířitele jeho hudby v Čechách,<sup>6</sup> i slavný cyklus *Čtvero ročních období* a komponoval pro něho i další skladby. Václav Morzin umírá v roce 1737. Molitor jej tedy podle data na rubu plátna portrétuje rok před smrtí.

Po roce 1918 následkem pozemkové reformy přišli Czernin-Morzinové téměř o všechny lesy na Vrchlabsku. Zámek ve Vrchlabí ztratil ekonomické zázemí a Jaromír Czernin-Morzin byl nucen jej prodat.<sup>7</sup> Rodový inventář byl přestěhován z Vrchlabí do zámku v Horním Maršově, který Czernin-Morzinům patřil od roku 1882. Zámek byl v roce 1945 na základě Benešových dekretů zkonfiskován jako německý majetek. Historický mobiliář byl v srpnu 1948 vytříděn.<sup>8</sup> Asi patnáct obrazů, grafické listy a památky vzta- hující se k městu a okolí byly předány Krkonošskému muzeu ve Vrchlabí.<sup>9</sup> Zbraně, hodiny, nábytek a byzantská ikona se dostaly do muzea v Trutnově. Více než sedmdesát obrazů, okolo pěti set kreseb a grafických prací, další nábytek, porcelán a sklo převzala tehdejší Národní kulturní komise (NKK), která většinu z tohoto svozu umístila na státní zámek v Náchodě. Několik památek přišlo do divadelního oddělení Národního muzea, knihovna se stala součástí zámeckých knihoven spravovaných Národním muzeem. Grafické listy týkající se koní byly převezeny do zámku Slatiňany a jedenatřicet předmětů, zejména oděvů, do zámku Jemniště. Pod inv. č. 949 byla NKK vybrána i Molitorova *Podobizna vojevůdce*, tehdy oceněná na 20.000,- Kčs, která se v soupise z roku 1948 uvádí jako *Podobizna šlechtice v brnění*. Na zámku v Náchodě byla ve svozu z Maršova vedena pod inv. č. 32/949. Odtud byla v roce 1948 předána Národní galerii v Praze.<sup>10</sup>

### Poznámky

- 1** Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy*, kat. výstavy, Praha 2000 (zde seznam starší literatury).
- 2** Olej na plátně, 178 × 132 cm. Signováno na rubu plátina: J. Petrus Molitor pinxit ad vivum 1736. Národní galerie v Praze, inv. č. O 9677.
- 3** K dějinám zámku ve Vrchlabí – Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 1999, s. 503–504 (zde seznam starší literatury); *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě*

*a ve Slezsku*, svazek VI. (*Východní Čechy*), Praha 1989, s. 540–541; Miloslav Bartoš, „Kryštof z Gendorfu“, *Krkonoše*, 3/1999, s. 36–37.

**4** *Festschrift Herausgegeben zur Vierhundertjahrfeier der freien Bergstadt Hohenelbe 1533–1933*, Vrchlabí 1933, s. 8.

**5** Olej na plátně, 179 × 138 cm. Vlevo nahoře erb s nápisem: „Iltmus D. D: Wenceslaus SRI./ Comes de Morzin Contus/Albipolensis Fundator Munifi/centissimus.Aetatis 60/A:1736“. Obraz z majetku řádu sv. Augustina, dříve deponovaný v Krkonošském muzeu ve Vrchlabí, v současné době je zapůjčený do expozice Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří.

**6** Tomislav Volek, „Antonio Vivaldi a hrabě Václav Morzin“, *Krkonoše*, 10/1998, s. 36–37.

**7** Pavel Klimeš, „Czernin-Morzinové v Maršově“, *Krkonoše*, 8/2000, s. 36–37.

**8** „Soupis předmětů vytříděných Národní kulturní komisí podle zákona 137/46 Sb. Ze zámku Maršov ve dnech 31. 8.–6. 9. 1948.“ Za zpřístupnění těchto dokumentů děkuji pracovníku Krkonošského muzea ve Vrchlabí Miloslavu Bartošovi.

**9** Obrazy ze zámků ve Vrchlabí, v Horním Maršově a Náchodě i v Krkonošském muzeu ve Vrchlabí čekají na uměleckohistorické zhodnocení a vystavení. Portréty z 18. a 19. století členů rodů Morzinů a Czernin-Morzinů by jistě obohatily vědomosti o této šlechtě vládnoucí ve východních Krkonoších. Je zde i několik portrétů Šporků, mezi nimi se nachází dvojportrét Marie a Jany Šporkových, signovaný dalším malířem podobizen a oltářních obrazů z první poloviny 18. století Josefem Ignácem Kapounem, dále replika portrétu Jana Rudolfa Černína od Johanna Baptisty Lampiho z roku 1815, *Mužská podobizna* F. Brendela z roku 1762, *Severoitalská přímořská krajina* značená A. Canalem, *Bitva u řeky* signovaná Georgem Filipem Rugendasem, *Večerní krajina* signovaná C. van Hansenem, *Krajina se stádem* od J. Bürkela a několik dalších hodnotných maleb.

**10** Tento příspěvek byl redakci Bulletinu NG v Praze odeslán 27. prosince 2000. Od té doby došlo k důkladné restauraci zmíněné varianty portrétu s nápisem vystavené ve Vrchlabí. Marcela Vondráčková ve výstavním katalogu *Sláva barokní Čechie*, Praha 2001, na s. 188–189 pod. č. kat. I./5'65 uvedla tento portrét jako autorskou či dílenskou repliku portrétu z Národní galerie v Praze. Nezmiňuje se o starší literatuře, která vrchlabskou variantu uvádí – viz pozn. 6.