



#### BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XVI–XVII/2006–2007

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 978-80-7035-367-7) invites unsolicited articles in major languages. Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

Editor-in-Chief: Vít Vlnas

Editors: 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 and graphic layout: Lenka Blažejová

Printing: Tisk Horák a. s.

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, 2007

#### BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XVI–XVII/2006–2007

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 978-80-7035-367-7) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině. Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

Šéfredaktor: Vít Vlnas

Redakce: 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)

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová


Tisk: Tisk Horák a. s.


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

© Národní galerie v Praze, 2007

Cover photograph: Václav Hejna, Sich ausruhender Arbeiter, 1937. Národní galerie v Praze.

Reprodukce na obálce: Václav Hejna, Odpočívající dělník, 1937. Národní galerie v Praze.

Hlavní partner NG v Praze / Chief partner of the NG in Prague:  UniCredit Bank

Mecenáš NG v Praze / Sponsor of the NG in Prague:  Synot

Hlavní mediální partner NG v Praze / Chief media partner of the NG in Prague: **HOSPODÁŘSKÉ NOVINY**

# BULLETIN

of the National Gallery in Prague

**XVI-XVII / 2006-2007**

# Contents

## *Studies*

- Pavel Štěpánek** ■ Narciso Virgilio Díaz de la Peña en colecciones checas **6**
- Lubomír Slavíček** ■ Vincenc Kramář and a fragment of Rembrandt's *Annunciation of the Virgin* **21**
- Harald Tesan** ■ Hejnas Hände **40**

## *Notes*

- Milena Bartlová**  
**Hana Logan** ■ *Madonna Protectress* from the National Gallery in Prague **53**
- Martina Jandlová**  
**Sošková** ■ Die *Auferweckung der Tochter des Jairus* und die *Auferweckung des Lazarus* **63**
- Tomáš Hladík** ■ Ein unbekanntes Werk von Ignaz Elhafen in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag **70**
- Marcela Vondráčková**  
**Jiří Třeštík** ■ Johann Jakob Hartmann – *Allegory of Water* and *Allegory of Earth*, new acquisitions in the collections of the National Gallery in Prague **76**
- Olga Pujmanová** ■ I quadri rinascimentali italiani di Josef Vincenc Novák **84**

# Obsah

## *Studie*

- Pavel Štěpánek** ■ Narciso Virgilio Díaz de la Peña v českých sbírkách **94**
- Lubomír Slavíček** ■ Vincenc Kramář a rembrandtovský zlomek *Zvěstování P. Marii* **103**
- Harald Tesan** ■ Hejnovy ruce **120**

## *Zprávy*

- Milena Bartlová**  
**Hana Logan** ■ *Madona Ochránitelka* z Národní galerie v Praze **127**
- Martina Jandlová**  
**Sošková** ■ *Vzkříšení dcery Jairovy* a *Vzkříšení Lazara* **133**
- Tomáš Hladík** ■ Neznámé dílo Ignaze Elhafena ve sbírkách Národní galerie v Praze **138**
- Marcela Vondráčková**  
**Jiří Třeštík** ■ Jan Jakub Hartmann – *Alegorie vody* a *Alegorie země*, nové přírůstky ve sbírkách Národní galerie v Praze **142**
- Olga Pujmanová** ■ Italské renesanční obrazy Josefa Vincence Nováka **147**

# Narciso Virgilio Díaz de la Peña en colecciones checas

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pavel Štěpánek es catedrático de la Universidad Palacký de Olomouc. Se especializa en el arte español.

En la instalación permanente, aunque bastante variable en los últimos años, de la Galería Nacional de Praga, llevada a cabo en el Palacio de Ferias, ocupa un lugar un poco discreto, pero a la vez firme y fijo dentro del arte francés del s. XIX (“de Delacroix a Picasso”) el pintor Narciso Virgilio Díaz de la Peña,<sup>1</sup> en su tiempo afamado, hoy más bien recordado pintor francés de origen español. Su obra, similar a toda la escuela de Barbizon, en cuya creación había tomado parte, muestra al mismo tiempo la viabilidad de la valoración de las obras de arte en dependencia del gusto de la época y las posiciones subjetivas de la crítica. Es que, aún a finales del s. XIX, la crítica solía destacar preferente, si no exclusivamente, a los líderes de los barbizoneses, sobre todo Theodor Rousseau, a quien no le habían dejado entrar en los Salones oficiales, luego a Díaz de la Peña, seguido de Daubigny, Troyon y Dupré, mientras que a los impresionistas los consideraba inaceptables.

El cambio ocurrió a principios del s. XX; la crítica “indultó”<sup>2</sup> al impresionismo y al mismo tiempo apartó a los de Barbizon a una línea secundaria. Su prestigio se seguía manteniendo, sin embargo, aun durante largo tiempo, gracias a las ventas en galerías así como por la valoración inerte incluso fuera del centro francés.<sup>3</sup> Aunque la noción de la escuela de Barbizon había penetrado en la consciencia general, recordemos aquí solo que había recibido el nombre según el pueblo del mismo nombre situado en el distrito forestal de Fontainebleau, donde se habían radicado hacia 1830 pintores para encontrar allá, dentro del paisaje, motivos para sus cuadros.

Pintaban aun bajo influencia del amor romántico a la naturaleza e inspirados por los viejos holandeses y paisajistas ingleses, pero han accedido a la pintura o dibujo ya directamente delante del motivo al aire libre, donde ejecutaron bocetos y según éstos, han compuesto un cuadro en el taller, pero con el tiempo incluso llegaron a terminar la pintura en la naturaleza.<sup>4</sup>

En sustancia, fueron adictos a la idea de una “fidelidad a la naturaleza” creando un nuevo tipo de paisaje en el que “se proponían captar el rumoreo de los árboles, las superficies rizadas del agua, temple de luz y aire”.<sup>5</sup> En breve, estos “amigos de la naturaleza”<sup>6</sup> fueron antecesores de los impresionistas, quienes, a su vez, participaron personalmente en la escuela de Barbizon en su fase final. Por otra parte, los autores L. Grassi y M. Pepe<sup>7</sup> recuerdan que la escuela de Barbizon o sea de Fontainebleau no se le puede considerar como escuela en el propio sentido de la palabra, sino como un “movimiento de la cultura y del gusto” en Francia hacia el año 1840. Con su concepto de trabajo en contacto con la naturaleza, dicha escuela representa un importante paso en la evolución de la pintura francesa del s. XIX hacia el realismo y no menos hacia el impresionismo.

En la actual Chequia (el Reino de Bohemia de los tiempos del Imperio), Díaz, el más joven de la escuela quien formaba parte de la llamada generación del año 1830 junto con sus representantes principales, entre ellos Corot, Rousseau y Daumier, fue recordado últimamente en el contexto global solo como un pintor que “por razones existenciales se dedicó – las más de las veces con poco acierto – ante



**Fig. 1** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *Retiro en el bosque* (*Desnudo en el bosque*), después de 1855 (años 60). Národní galerie v Praze.

todo a la pintura de género, creando, sin embargo, también paisajes con admirables verdes y espléndidos cielos antes de la tormenta; sus cuadros del interior del bosque no están tan sobrecargados por colores negros, y son más airosos que análogas obras de Rousseau.<sup>8</sup> En el contexto del arte francés y el checo recordó hace poco su obra, aunque con una sola pieza, la exposición „Las alas de la gloria“ (“Křídla slávy”), en la cual volvió a recordarse el culto al arte francés en

Chequia dentro de la línea académica del arte francés, de la pintura monumental y el academismo en general.<sup>9</sup> En el extranjero, la importancia de este pintor español fue recordada y destacada sobre todo hacia mediados de los años noventa.<sup>10</sup> Por esta razón me parece indispensable recordar algunos datos básicos acerca de su obra.

#### **Las obras de Díaz en colecciones checas**

El Museo del Louvre se enriqueció con veinte telas suyas gracias al legado del

mecenas Thomy-Tiéry, y en otras por el de Chauchard u otras vías. Aunque a las colecciones checas llegaron solo unas cuantas muestras de la obra de Díaz más bien diminutas mediante compras ocasionales<sup>11</sup>, aún en estas condiciones es posible hacerse una idea bastante completa sobre este representante de la extrema posición romántica de la escuela de Barbizon. Intentaré al mismo tiempo presentar las piezas en contexto con otras menos conocidas o casi desconocidas que no han entrado aún suficientemente en la conciencia profesional más amplia,<sup>12</sup> y además, para evitar repeticiones de análisis de las obras archiconocidas.

A las adquisiciones más antiguas de la Galería Moderna, antecesora de la actual Galería Nacional de Praga (Národní galerie v Praze), pertenecen dos trabajos pequeños de colecciones aristocráticas.<sup>13</sup> Se trata sobre todo del *Retiro en el bosque* (Fig. 1) (*Desnudo en el bosque*), después de 1855, en el que los tonos nacarinos de la espalda desnuda de la mujer sentada (que mira concentrada a la flor en su mano) se destacan del oscuro ambiente del bosque, iluminado tan solo en el borde derecho con una vista al cielo. La impresión de conjunto, la cubierta de la cabeza y los reflejos de la falda brillante recuerdan las Odaliscas de Delacroix. El *Retiro en el bosque* fue expuesto en la Galería Moderna ya en 1934.<sup>14</sup> Kesner<sup>15</sup> percibió más tarde que “junto con el caprichoso *Paisaje del atardecer* de los años 50 es la mejor muestra del peculiar, aunque al mismo tiempo modesto arte de Díaz, pintura diminuta de luminosidad aduladora, que sobrepasa suavemente las fronteras de una sensibilidad endulzada”. A su vez, Macková destacó que el cuadro “es típico por aquella impresionante caprichosidad y la suave presentación pictórica soberana, que ha hecho de Díaz uno de los autores más buscados por los coleccionistas”.<sup>16</sup>

Por aquellas fechas fue adquirido también *Paisaje boscoso* (Fig. 3) con alta línea de visión y terreno traslúcido a la izquierda. El título original *Ladera arbolada*<sup>17</sup> fue, sin duda, más apropiado. La franja estrecha del cielo oscuro con nubes, interpretadas con colores pastosos y pinceladas nerviosas, le confiere al paisaje, comprendido como un conjunto sin puntos de orientación notables, una atmósfera huraña.

El tercer cuadro comprado es *Venus (Muchacha) con amorcillo* (Fig. 2) acompañada por un perro. Al insertarla en un oscuro ambiente de bosque, Díaz, dentro

del espíritu acostumbrado, une el género mitológico prevaleciente con el paisaje. Esta muchacha de pechos descubiertos no se puede entender fuera del tema mitológico. Pese a cierto tono anecdótico y a una disminución del cuerpo, lleva ecos del gran arte de Correggio, aunque éste se muestra de manera más patente en otro cuadro de Díaz *Venus con puttis*, expuesto en la Galería del Dr. Feigl en 1933.<sup>18</sup> Se le aproxima también el cuadro del Museo Pushkin de Moscú,<sup>19</sup> aunque en ambas comparaciones, Venus está representada como una mujer madura, mientras que en la versión de Praga está más cerca a una muchacha adulta.<sup>20</sup> Con una pincelada libre el pintor ahueca el traje, cuyos claros tonos pastosos llaman la atención del espectador en medio del ambiente oscuro. Se caracterizan por posturas ante todo estáticas.<sup>21</sup> Estilísticamente están muy cerca *Tres mujeres con amorcito* del Museo del Risco en la Ciudad de México, que visité en 1982.

A adquisiciones posteriores de la Galería Nacional<sup>22</sup> pertenece *El Camino en el bosque* (Fig. 4), fechable en los años cuarenta. Un camino con desmonte en contraluz, pertenece a las típicas vistas de bosque de Díaz, en los que, como en otros cuadros suyos, entre ellos el de la Galería de Morava de Brno que vamos a comentar, la composición está dominada por un contraste de luz y sombra, vecinos inseparables. También la figura de una mujer con ramaje seco sugiere relaciones con el cuadro de la Galería Morava de Brno, así como con la *Escena de bosque* del Museo y Galería de la Ciudad de Birmingham (18 × 26 cm). Ya en la época en que se efectuó la compra en la Galería Nacional de Praga, el cuadro fue valorado por la conservadora O. Macková como “... importante aporte para la colección de la escuela de Barbizon dentro del conjunto de la pintura francesa de la Galería Nacional. (La obra) Habrá surgido probablemente en el segundo lustro de los años cuarenta y presenta la posición pictóricamente más desarrollada del intimismo de Díaz, cuando la luz juega un papel cada vez más importante en la composición colorista del paisaje.<sup>23</sup> A la vez Kesner<sup>24</sup> observó que este *Camino en el bosque* “testimonia de manera más pulcra... el punto de partida común del grupo de Barbizon, es decir, el encantamiento por el color natural claro, la sencillez del motivo y lo imitativo de la pincelada...”.

Durante largo tiempo estuvieron expuestos en la Galería Nacional tres





**Fig. 2** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *Venus (Muchacha) con amorcillo*. Národní galerie v Praze.

cuadros de propiedad de la Galería Regional de Liberec.<sup>25</sup> El primero, *El bosque de Fontainebleau*, está concebido como una composición horizontal de una franja más amplia del paisaje con árboles individualmente salientes, motivo compositivo no muy frecuente en la obra de Díaz, pero que sí aparece de vez en cuando, como lo sugiere también un cuadro similar en el Museo Nacional de

la Habana;<sup>26</sup> así se acerca a la concepción íntegra de Rousseau. A través de las nubes abrumadas en el cielo se transparentan los blancos que destacan la línea de visión marrón oscuro. Según Volavka<sup>27</sup> “la pincelada pictórica está un poco vinculada a Th. Rousseau. Del cielo liso, ejecutado con largas pinceladas horizontales con un pincel enérgicamente guiado, surgen ramos y hojas de árboles, llevados a cabo



**Fig. 3** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *Paisaje boscoso (Ladera arbolada)*, después de 1850 (años 50). Národní galerie v Praze.

con temperamento y por diminutas pastas. Las manchas, sin embargo, son menos precisas, de modo que el cuadro da una impresión menos voluminosa. Por ciertas analogías con cuadros de otros miembros de la escuela de Barbizon, el cuadro puede considerarse obra temprana del autor<sup>7</sup>.

El segundo, *Paisaje de bosque con charco*, fue registrado en la Galería Nacional de Praga asimismo como *El bosque de Fontainebleau*;<sup>28</sup> representa uno de los típicos claros de bosque con figura humana; una mujer de pie subraya el carácter estático del claro con un charco, que refleja los tonos blanquecinos del cielo nublado. El bosque se entiende aquí como un conjunto de unidades diferentes de árboles, que sobrepasan con sus copetes el horizonte contra el cielo. La solución colorista, que cambia los contrastes del bosque marrón oscuro con nubes de ocre blancuzco y el primer plano oscurecido, resulta característico para Díaz. Encontramos analogías del cuadro en colecciones cubanas y en la Galería Nacional de Londres.<sup>29</sup> Díaz pinta aquí espontáneamente, capta el reflejo dorado de la luz solar en los troncos, ramas y hojas, así como en la superficie de los charcos. Forma parte de este paisaje idílico el hombre, en general la figura femenina. Son figuras similares a las que conocemos de Courbet o de Th. Rousseau (con quienes Díaz colaboraba de vez en cuando, incluso

durante mucho tiempo), las mujeres, pobres de lo más pobre, recogiendo leña. El cuadro de Praga debería llamarse igual que el de Londres – *Un día de sol en el bosque*.<sup>30</sup>

El tercero, *Paisaje con cazador*, fechado en 1872, suele registrarse también bajo el nombre de *Paisaje tempestuoso*, lo que expresa apropiadamente el temple de la escena dominada por pesadas nubes de color gris oscuro, un poco traslucido por el sol cerca del horizonte. El cielo destaca una franja de paisaje llano con dos grupos de árboles, entre los cuales está caminando un cazador inclinado, acompañado por un perro. El tono general de verde oscuro lo aligeran los ocres terrosos en el primer plano y del campo de trigo al fondo, en el confín. El conjunto dinámico de la composición del paisaje abierto, dominado por el viento y por las nubes, animado tan solo por una figura humana y grupos de árboles a la izquierda e individuales árboles en el horizonte, son característicos del periodo tardío de Díaz.

Volavka opina que “en esta obra tardía de Praga, el pintor ya se alejó de la concepción barbizonense, que representaba el punto de partida en su juventud. El contraste de tonos calientes de la hierba amarillenta en el primer plano y del frío cielo nublado gris, es, en conjunto, un poco artificioso. En comparación con el vigor ético de la concepción de Rousseau,



**Fig. 4** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *El Camino en el bosque*, entre 1860–1870. Národní galerie v Praze.

aquí la naturaleza está transformada en un efecto teatral, que, dicho de paso, imponía un rasgo típico a la vida privada de Díaz. Él gustaba de disfraces, tapices, y baratijas, con las que – como muchos pintores de los años setenta – ha repletado su taller”.<sup>31</sup> Hay coincidencias con el cuadro *Otoño* de la colección Luis A. Ferré en Puerto Rico, donde, sin embargo, el paisaje se ha acercado, la figura del cazador se dirige en sentido contrario (hacia la izquierda) y el cielo es más rico en colores azules. El cuadro portorriqueño indica especialmente la influencia de Jacob van Ruydael.<sup>32</sup>

*El pequeño bosque* (Fig. 5) de la Galería Morava<sup>33</sup> es uno de los más característicos pequeños cuadros que contraponen la sombra del oscuro bosque en el primer plano y de la franja de la escena clara, de la vista al paisaje con un camino que llega a la profundidad del bosque a la derecha. En las lindes está en contraluz la característica figura de la mujer recogiendo leña. Las luces pastosas, colocadas al lado inmediato de las partes oscuras acrecienta el resultado antagónico significativo, típico para Díaz. Se aplica aquí, en sustancia,

el principio del *repoussoir* barroco, de la zona central oscurecida, en la cual la vista de “mirilla” descubre un “secreto”, que está ocurriendo en segundo término o al fondo.<sup>34</sup> Con las citadas características técnicas está muy cerca del *Interior del bosque* en Puerto Rico.

Del marco comentado se sustrae un poco el cuadro *Ninfa y sátiro*, hacia 1855, de una colección privada eslovaca. Se observa una ninfa durmiendo debajo del árbol a la cual un sátiro ata la mano a una rama. Díaz combina en esta escena dos géneros, tan caros a él: el paisaje y la mitología. El contraste de la luz y la sombra entre árboles oscuros y el claro encuentra analogía en el cuerpo iluminado de la ninfa y del sátiro en la sombra y vestido de manto. En el paisaje encontramos elementos característicos para la etapa de Fontainebleau, cuando Díaz combina sectores del paisaje, árboles frondosos y superficies de agua en el fondo, acompañados de figuras humanas.

Los componentes formativos del cuadro de Bratislava fueron analizados por Kemény<sup>35</sup> como característicos de la obra



**Fig. 5** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *El pequeño bosque*, 1859. Moravská galerie v Brně. Foto: Irena Záčková.

de Díaz. La solución colorista del conjunto está determinada por una inconfundible escala del componente central de la composición conjuntamente con la iluminación característica de color claro de leche predominante del cielo irradiante de tono ocre claro. La iluminación desde la izquierda permite destacar la pincelada en puntos de una serie de toques realizados enérgicamente por el pincel y terminados luego por la espátula; otras partes, como por ejemplo el árbol principal, son elaborados con más detalles. Dicho de otro modo, al artista le fascinó la configuración colorista de los árboles y lo suave de la vegetación de musgos que cubre la estructura de las piedras.<sup>36</sup> Con la mayor probabilidad será posible identificar el cuadro de Bratislava con el del mismo nombre (*Nymphe et Satyre*) de la colección de M. Oliva de Marsella, expuesto en 1861 en el museo local, debido a que no hay otro cuadro del mismo título y posiblemente ni del mismo tema en su obra entera.<sup>37</sup> Además, puede afirmarse que Díaz habría tomado la composición del cuadro de Karel de Moor (Leyden, 1656–Warmond, 1738).<sup>38</sup>

Características estilísticas similares pueden observarse en el cuadro *La ninfa dormida* de Louvre, del año 1855 y en el de *Mujer dando el pecho*, subastado en 1981.<sup>39</sup> El cuadro de Bratislava interpreta libremente el de Correggio titulado *Zeus y Antiope* en el Louvre (1524). “Sin embargo, con el hecho de que Díaz no se centra en el tema representado, se acerca a una especie de arte moderno puro, soberano, por ejemplo, de un Fautrier, aunque la filiación entre las pastas radiantes de Díaz

y las indigestas en semirrelieve de un Fautrier no son unívocas a primera vista”.<sup>40</sup>

Los dos cuadros de Díaz en el Museo de Arte de Olomouc fueron estudiados por Alexander Kemény,<sup>41</sup> cuyo agudo análisis puede ser superado difícilmente. El primer cuadro, *Paisaje con estanque*, pertenece a motivos endémicos, siendo el central un pequeño lago o charco en el bosque, limitado por amplios árboles, que cubre como una bóveda viva la superficie del agua. Un sector real del paisaje, enriquecido por una atmósfera airosa de una abertura al cielo, está animado por dos figuras de mujeres junto al charco, cuya accesibilidad está sugerida por una franja iluminada en el primer plano. En general, el sistema de las gradaciones está elaborado tanto en el suelo como en la hierba, troncos y hojas en matices muy finos, como lo testimonia el reflejo de los jubones azules de las dos mujeres en la superficie del agua. Como en otros trabajos, Díaz profundiza la pintura hoja tras la hoja y caña tras caña. Parece que tuvo una propensión especial para los troncos de árboles.<sup>42</sup>

La composición es común a toda una serie de cuadros con el tema predilecto de Díaz. El cuadro más parecido a Corot, aunque sin figuras humanas y sin el cielo, es el cuadro del Museo de Artes Plásticas de Dijon, con el título poético *La charca de las hamadriadas* (debido a la ausencia de figuras).<sup>43</sup>

El segundo cuadro, *Paisaje de bosque*, de tamaño casi mediano, representa un interior de bosque lúgubre, en el que dominan ricas escalas de marrones, que a la vez y hasta cierto punto, oscurecen la lectura de la obra, perturbada además por el mal estado de la pintura. El motivo principal aquí es el camino de bosque con una figura aislada de mujer, rodeada de robustos árboles frondosos, es decir, un esquema típico de Díaz, que se acerca por su composición al arriba descrito cuadro *Camino en el bosque* de la Galería Nacional, el cual, sin embargo, es más colorista.

Sería sumamente interesante seguir la pista de las posibles relaciones indirectas entre los cuadros como *Rocas en La Belle Épine* (cerca de Barbizon)<sup>44</sup> y una tal *Caza de zorro* del checo Josef Navrátil o, si queremos relaciones más coherentes, algunos paisajes de Antonín Chitussi. No en último lugar puede advertirse también la tendencia del llamado segundo rococó, que en Díaz se muestra en el primoroso cuadro *Sociedad elegante en un parque*,

de hacia ya 1840, a los cuales podríamos añadir, en la pintura checa, parte del ciclo *Vida en un señorío* de Josef Mánes de la primera mitad de los años cincuenta o escenas posteriores en medio siglo de Alois Kalvoda.<sup>45</sup>

Antes de finalizar, podemos señalar que aunque algunos cuadritos de Díaz de la Peña de colecciones checas son difíciles de fechar, su análisis estilístico y las excepcionales fechas, muestran una imagen relativamente equilibrada y coherente de su obra, acaso ya desde finales de los años treinta o principios de los cuarenta hasta el mismo final de su obra en los setenta. En caso de trabajos más flojos debemos preguntarnos si no son trabajos de sus imitadores, ante todo de E. Saunier, pintor sobre el cual escribe ya en la vida de Díaz la revista *L'Artiste*.<sup>46</sup>

Forman parte nada desdeñable de su obra en colecciones checas también los dibujos y los grabados, cuyo análisis se omite aquí por razones de espacio y se mencionan tan solo dentro del contexto del capítulo siguiente.

#### Díaz de la Peña visto por la crítica de arte checa

Por lo visto, las primeras menciones sobre Díaz de la Peña las encontramos, sorprendentemente, en la prensa checa aún durante la vida del artista, en 1873, por una parte en un artículo anónimo en el suplemento de la revista de conservadores checos en lengua alemana *Bohemia*.<sup>47</sup> que reproduce su cuadro *Interior del bosque*, y por otra, unos días después en el diario *Politik*, donde apareció, a su vez, el *Bosque en Fontainebleau*.<sup>48</sup> Unas semanas más tarde, se le presenta a Díaz en el mismo diario *Politik*<sup>49</sup> en un artículo firmado “Medardus”; es de fiarse que el crítico comenta una exposición celebrada en Viena en un diario de habla alemana en Praga: “Díaz, más bien pintor de género, está representado, en su mayoría, por paisajes, que en una presentación chispeante y un claroscuro seductor no dejan nada más que habría que desear”. Tres años más tarde sigue el primer texto escrito en checo – una necrológica en la revista *Pokrok*.<sup>50</sup> El lector checo sabe a través de él que Díaz “acaba de morir a sus 67 años. Primero se hizo famoso con el cuadro *“Gitanos que se están preparando para una fiesta”*. A partir de aquella época creó un gran número de cuadros que, por su brillante manera de pintar, encontraron inmediatamente buenos compradores. La crítica le reprochaba una pintura ligera,



**Fig. 6** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *El encantamiento por la belleza*. Národní galerie v Praze.

lo cual obligó a Díaz a profundos estudios de formas. Los cuadros “*En el baño*” y “*Amor armado*” presentaron luego una prueba de que los reproches no le fueron formulados sin razón. Más tarde, vendió los cuadros de su taller y emprendió un viaje a Oriente que le proporcionó temas agradecidos para toda una serie de bellos cuadros, con los que culminó su fama”. *Politik* preanuncia, entonces, un conocimiento de Díaz como pintor con un dibujo más flojo. El diario, parece, favoreció a Díaz y en lapsos de tiempo relativamente cortos escribía sobre él, por ejemplo, W. Weitenweber, y volvió a reproducir el tema del *Interior del bosque*.<sup>51</sup> Luego escribe sobre él, aún desde Viena, el crítico checo de posterior importancia, K. B. Mádl<sup>52</sup> y reproduce un pequeño boceto de paisaje.

Dos decenios más tarde se le dedica a Díaz una columna individual en la primera enciclopedia checa moderna, *Ottův slovník naučný*.<sup>53</sup> en la que el autor logró captar en una sola frase lo sustancial que se opinaba en la época acerca de su obra:



**Fig. 7** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *Las locamente enamoradas* (*Les folles amoureuses*). Národní galerie v Praze.



**Fig. 8** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *Los locamente enamorados* (*Les fous amoureux*). Národní galerie v Praze.

“...se destacó sobre todo como colorista en el paisaje, pero en el género no logra la perfección en el dibujo”.

La crítica de arte y publicista checa trae informaciones y aporta características de la obra de Díaz en el siglo veinte con mayor frecuencia, pero casi no han accedido a un análisis más profundo. Recordemos, brevemente, las ideas e informaciones más importantes, por orden cronológico y acompañadas más bien por un breve comentario que por un análisis teórico. Determinar hasta qué punto la crítica de arte checa seguía rutas independientes o si tomaba muletillas de palabras de la literatura francesa o alemana, eso sobrepasaría las posibilidades y ante todo el espacio de este estudio y ni siquiera respondería a la importancia de lo que los historiadores y críticos de arte checos dijeron acerca de Díaz. Tanto más que Díaz mismo no fue objeto de atención, solo como uno más dentro del contexto del arte francés del s. XIX, más concretamente, de la escuela de Barbizon. Ni este estudio pretende ser exhaustivo, sino se propone presentar un perfil de ideas en torno a ese personaje interesantísimo.<sup>54</sup>

Excepcionalmente, Díaz goza de atención aún unos días antes de la Primera Guerra Mundial, cuando la revista *Zlatá Praha* reproduce su cuadro *Carretera*.<sup>55</sup> Otras menciones son publicadas sólo después de la gran conflagración, cuando apenas el nombre de Díaz aparece en varias noticias, como por ejemplo, en la reseña anónima “Del mundo cultural” acerca de la exposición de la pintura francesa del siglo XIX en Basilea.<sup>56</sup> Meras noticias, pero valerosas, acerca del origen de los cuadros en la Galería Nacional de Praga, las encontramos en el diario en alemán de Praga, *Prager Presse*;<sup>57</sup> advierte preparativos de una exposición de 80 cuadros de colecciones particulares aristocráticas checas en Praga, donde habrá, entre otras, también trabajos de Díaz. El suplemento del día 27-IX-1924<sup>58</sup> informa sobre la compra a la Galería Moderna (más tarde integrada en la Galería Nacional) de dos cuadros ahí expuestos (*Desnudo en el bosque* y *Ladera arbolada*).

La mayoría de menciones sobre Díaz tiene origen en las exposiciones organizadas en Praga. La larga serie de reseñas se inicia con la de Jaroslav B. Svrček.<sup>59</sup> Un año más tarde presta atención a Díaz dentro del contexto de los barbizonenses en una reseña de la exposición de la escultura francesa la sigla J.<sup>60</sup> En la misma exposición interesó

Díaz a O. Schürer.<sup>61</sup> La gran personalidad de crítica de arte que tocó el tema de la obra de Díaz – Jaromír Pečírka, sólo le menciona a Díaz en aquella oportunidad,<sup>62</sup> pero más tarde vuelve y como primero presta atención a su expresión gráfica, cuando en una reseña de la exposición de los barbizonenses subraya el hecho de que aquellos pintores no eran grabadores profesionales, por lo cual, en su caso, se trata de “relativas preciosidades en el campo del grabado”. En el caso de Díaz y Dupré “se trata de un maravilloso eco de sus cuadros, de modo que sus impresiones son sólo una variante sin color de sus cuadros”.<sup>63</sup>

En un comentario posterior a la colección del grabado francés en la Galería Moderna, otro personaje, Vojtěch Volavka, a diferencia de Pečírka, aprecia más la expresión gráfica de Díaz y la prefiere de toda la escuela de Barbizon, “cuyos miembros ocupan en la historia del grabado francés un puesto muy importante... Las poco frecuentes litografías de este artista muy cultivado, testimonian un mismo sentido refinado y sano colorismo igual que sus pinturas. De los cuatro grabados que se encuentran en la Galería Moderna – todos impresos en *L'Artiste* – es interesante ante todo “*La muerte por miedo*” por su técnica lapidaria que da la impresión de lo amplio y por el énfasis de la aguatinata...”.<sup>64</sup>

Volavka amplió la característica de la personalidad de Díaz primero en la *Guía de la Galería Moderna*<sup>65</sup> y luego en un estudio dedicado a la pintura francesa en sus colecciones. En el primer caso menciona *Rincón del bosque*, resume lo conocido y señala que el, propiamente, más joven de los barbizonenses, Díaz “fue el que más cumplió el programa de la escuela. A partir de recuerdos al viejo paisaje de los Países Bajos, pasando a través de la detallada observación de la naturaleza llegó más lejos en el camino hacia la liberada pincelada pictórica y a la presentación moderna de la vida natural del paisaje. Es un antecedente directo del impresionismo”. Logró efectos llamativos, al mezclar el colorido de Rousseau en el color oscuro de los bosques de Fontainebleau.

Otro pasaje de Volavka<sup>66</sup> presenta, en un resumen breve, consistente, una característica exhaustiva. Valora a Díaz como „maestro pequeño“, que une a Delacroix con los paisajistas de Barbizon... Su obra significa, sin embargo, un pedazo de labor notable en el camino

hacia el arte moderno. Díaz... (23:) es un talento colorista instintivo, quien introduce en la pintura francesa un aspecto original del historicismo tomando el hilo del claroscuro de Corregio y Proudhon. En sus *Rincones de bosque*, tres de ellos se encuentran en la Galería Moderna, coloca, por lo general, claros desnudos femeninos en los interiores oscurecidos de bosque. El colorido tibio de sus pinturas adquiere mucho con dichos contrastes, pues los acordes profundos ganan con la iluminación pálida, de leche, un bouquet picante, en el que los bermejos, y el azul, los ocres dorados y oscuros grises verduzcos suenan por sus armonías muy selectas. Es sabido que el color de Díaz está derivado de la paleta de Delacroix, son los mismos bermejos puestos en contra de los verdes olivos, carmín, rosados y cálidos blancos, el mismo sentido para el reflejo dorado del color. También la proximidad a Rousseau se nota, tanto en la concepción seria, un poco solemne del paisaje, como en el uso frecuente del asfalto. Con los dos, Díaz tiene común la pincelada y el procedimiento del proceso pictórico. Él procede siempre del color oscuro al claro, excepto en partes que reserva para el “sfumato”, trabaja con el pincel de tal forma que su pincelada, que siempre sigue la forma, es discernible. Hoy las pequeñas pinturas efectistas de Díaz dejaron de ser tan buscadas, pero en su época jugaron un papel mucho más importante. En cuanto a la clasificación histórica puede tenerse por cierto que con su colorismo y con su eslabonamiento con el barroco pertenece al mismo grupo que Delacroix y Rousseau, aunque no se equipara a sus compañeros de generación.”

A veces, Díaz es mencionado en relación con la evolución artística del alemán Spitzweg, a quién Díaz – según Wendel Hermann<sup>67</sup> –, junto con otros barbizonenses “influenció en su visita a París en 1851 en la presentación colorista, de modo que la atmósfera de sus obras posteriores caracterizada por una transparencia, vuelve a aquellos modelos”. El nombre de Díaz aparece sorprendentemente incluso relacionado con el pintor rumano Nicolae Grigorescu.<sup>68</sup>

Entre las síntesis librecas, la clásica de Antonín Matějček, *Dějepis umění (Historia del arte)*,<sup>69</sup> contiene una breve mención, pero en el contexto sustancial: “...adhiriéndose a Rousseau, compartía con él el mismo manera pictórica. Pintaba rincones oscurecidos de bosque, en los que el sol penetra con rayos aislados, por



**Fig. 9** Narciso Virgilio Díaz de la Peña, *Pavor* (*Sueño pavoroso, Muerte por miedo*). Národní galerie v Praze.

el colorido cálido, condicionados por un tono marrón, pintaba sin embargo, cuadros eruptivos de su imaginación romántica conmocionada, en los que inserta los desnudos femeninos radiantes más bien por razones coloristas que iconográficas. En la liberación de la pincelada, en el trabajo con la mancha de color, en colocar agudas manchas lumínicas, Díaz anticipó más de un rasgo del colorismo, que tendía – junto con Monticelli – a la descomposición de la forma en el luminismo colorista”. Luego, Matějček reconoció que con sus “pigmentos puestos a manera de manchas” Díaz indicó el camino al colorismo de los figuristas que partieron del romanticismo, y quines luego se encaminaron a “a la liberación de los contornos encerrados y de la coherencia plástica de las formas”. El propio Díaz, según Matějček,<sup>70</sup> no logró liberarse de la “urdimbre viejo-nueva de las formas tradicionalmente modeladas y en el tono oscuro básico”. El mismo autor tiene por su seguidor a Monticelli (1824–1886).

En los años cincuenta del s. XX sigue manteniendo la continuidad del nombre

de Díaz en el contexto checo otra vez Volavka,<sup>71</sup> quien vuelve en esta etapa a la obra de Díaz con más detalle, enlazando con sus ya antes sugerentes análisis de la pincelada y de la técnica de los cuadros, sobre todo los de Liberec, así como del grabado. Sin embargo, quizás bajo el impacto de la época que requería el realismo, aún le reprocha a Díaz que: “aparte del desequilibrio de la expresión artística le falta... sobre todo una relación inmediata y positiva hacia la realidad, que siente por otra parte Delacroix, una relación vivida a la vida pública y el realismo de Rousseau auténtico y de programa”.

Relativamente frecuente es el nombre de Díaz en los textos sobre de la colección francesa de la Galería Nacional en los sesenta. Comienza ya en la exposición de adquisiciones en 1962 y se impone en las guías o publicaciones de esta institución; en el primer caso ya se mencionó la opinión de Macková al analizarse el cuadro *Camino en el bosque*.<sup>72</sup> El mismo año la autora<sup>73</sup> aprecia la obra de Díaz dentro del contexto de la exposición permanente del arte francés en la Galería Nacional: “los típicos interiores de bosque de Díaz... representan la posición más íntima de la escuela de Barbizon”. En la misma oportunidad, otro historiador, Václav V. Štech<sup>74</sup> amplía la característica de siguiente modo: “Ya N. Díaz de la Peña trató de la ponderación tradicional de los cuadros y de su equilibrio colorista hasta cierta amenidad. Fue el más romántico, concentrado en la adaptación y en los temas de los cuadros, en los efectos de la luz, en los matorrales o en los reflejos destacados del agua. Su visión habría sido indirecta, elaboró, sin embargo, la pincelada de colores en una forma íntima y refinada, llena de aire y modelada por el verde, que producía efecto al lado de los acordes repetidos de sus desnudos radiantes en la sombra. La obra de Díaz parece ofuscada y pictóricamente cerrada en comparación con el amplio espíritu y coraje de un tal Ch. Daubigny”.

L. Kesner<sup>75</sup> volvió a resumir la obra del “más grande romántico entre los de Barbizon” en tres muestras, cuyo análisis le sirvió a formulaciones generales que hemos ya utilizado al estudiar los respectivos cuadros más arriba.

Últimamente recordó la obra de Díaz, basándose en los cuadros de Liberec, Naďa Řeháková,<sup>76</sup> según cuya opinión los interiores íntimos de bosque de Fontainebleau, por lo general “destacados



con un colorido atrevido, la inmediatez y la suavidad de la presentación pictórica, pertenecen a las expresiones más románticas de la escuela de Barbizon“.

Resumiendo, es posible afirmar que las opiniones que valoran la obra de Díaz de la Peña en conjunto y acerca de las respectivas obras en colecciones checas son muy breves, más bien resumidas que analíticas, de modo que difícilmente podemos contar con un aporte trascendental a la característica de su obra en conjunto. A pesar de ello no carecen de interés, utilidad, hasta importancia en relación al estudio de la obra de Díaz no sólo en colecciones checas.<sup>77</sup>

## Notas

**1** En la exposición permanente inaugurada en octubre de 2000 en el Palacio de Ferias (Veletržní palác) son tres cuadros: *Camino en el bosque*, prestado por una colección particular, *Rincón del bosque* (después de 1855, comprado en 1924) y *Paisaje boscoso*.

**2** Alexander Kemény, „Díazov obraz na Slovensku“, *Výtvarný život*, 31, 1986, nr. 7, pp. 47–49. El autor se inspira evidentemente en E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, III, D-Forain, Paris 1966, pp. 246–247. Véase también Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1913, IX, pp. 211–213; *Dictionnaire des Peintres français*, ed. Seghers, Paris 1961, pp. 100–101. Aunque no trae novedades básicas, hay que tomar en cuenta la enciclopedia SAUR, *Allgemeines Künstlerlexicon der bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Leipzig 2000, Band 27, pp. 128–131.

**3** Acerca del problema del centro y de la periferia véase Jaroslav Kačer, „Starosti s japonskou učebnicí“, *Bulletin Moravské galerie*, 1994, nr. 50, p. 111. La valoración estética está estrechamente ligada con la apreciación financiera de los cuadros. Véase Anne Reverdy, *L'école de Barbizon. L'évolution du prix de tableaux (de 10 artistes) de 1850 à 1960*, Paris – La Haye 1973. Díaz fue el tercer pintor económicamente más apreciado antes de 1910. Véase también *Gazette des Beaux Arts*, 1529, p. 34 (supl.). Sobre este tema compara también Nancy Davenport – Armand Auguste Deforge, „An Art Dealer in Nineteenth Century Paris and La Peinture de fantasie“, *Gazette des Beaux Arts*, V<sup>e</sup> Per., T. CI, 1369e Livraison, 125<sup>e</sup> A<sup>e</sup>, Fév. 1983, pp. 83–85. Por ejemplo, en 1857 los precios de los cuadros de Díaz *Nymphe écoutant l'amour*, 560 F; *Forêt de Fontainebleau, La Boucheronne*, 990 F; *Forêt de Fontainebleau, ciel orangeux*, 1060 F.

En comparación con Díaz, Millet se vendía a 305 F, Daubigny a 600 F. – Vojtěch Volavka, *Die Französische Malerei und Grafik des XIX. Jahrhunderts in der Tschechoslovakei*, Praha 1955, p. 81, destacó, aún en los años 50, que los relativamente altos precios de los cuadros de Díaz corresponden solo en pocos casos al auténtico valor de historia del arte. Sobre los enormes, cada vez más altos precios por su obra habla aún largo tiempo después de su muerte la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe*, Madrid, b. d., XVIII, p. 890; entonces, uno de sus paisajes de Fontainebleau subió, en una subasta de la colección Yorkes, a 150 500 francos. Un ejemplo de la apreciación en Chequia es un dato del Archivo de la Galería Nacional de Praga, que informa acerca de una composición de la colección de Horák; el precio de Díaz de un cuadro confiscado por la Gestapo durante la Segunda guerra mundial, se da en los años bélicos en 15 000 Coronas (véase AA 2030/3). Sobre Barbizon y su tradición véase Roger Karampournis, *Barbizon. Le Village des Peintres*, Barbizon, s. d. Entre otros títulos Jean Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au 19 siècle*, Neuchâtel 1972, que relata una historia detallada de la escuela de Barbizon, el aporte de los diferentes artistas y su inclusión en el contexto de la época. Otros datos pueden buscarse también en publicaciones generales o artículos que se refieren al desarrollo, a la evolución en general del paisajismo francés del s. XIX, como por ejemplo en C. Gleiny, „Triomphe des paysagistes français à Londres“, *Galerie*, 1972, nr. 117, pp. 60–61, 2 fotografías, comentando la exposición en la Galería Terry-Engel Gallery en Londres, en la que fueron representados sobre todo los barbizonenses. De manera similar, en la exposición «1874 Naissance de l'impressionisme», Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux 1974, textos Jean Chatelain, Gilberte Martin-Méry, Germain Bazin. Últimamente *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, dir. Chantal Georgel, Paris 2007.

**4** *Encyklopedie světového malířství*, ed. Sáva Šabouk, Praha 1975, p. 20 ad vocem.

**5** Olga Uhrová, „Krajinné motivy ve francouzské kresbě a grafice 19. a 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze“, *Štěpánská 35*, 9–12, 1999, p. 55.

**6** Christoph Heilmann – Michael Clarke – John Sillris, *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. «Les amis de la nature»*, Haus der Kunst, München 1996, ante todo p. 55.

**7** Luigi Grassi – Mario Pepe, *Dizionario della Critica d'Arte*, II. VTET, Torino, p. 519.

**8** Germain Bazin, «Volání přírody», in *Dějiny umění*, 8, ed. José Pijoan, Praha 1981, p. 219.

**9** Marie Mžýková, *Křídla slávy*, Praha 2001, catálogo no numerado, cap. II.

- 10** Heilmann – Clarke – Sillris (nota 6), pp. 222–236, 393, 470.
- 11** Vincenc Kramář, «Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie», in *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, p. 418 recuerda que se trató de la primera compra de cuadros modernos (junto con cuadros de Th. Rousseau, Monticelli y acuarelas de Signac), aunque, lo cual considera característico, se trató de una retrospectiva francesa.
- 12** SAUR (nota 2), la lista en la p. 130 no menciona La Habana. A eso podemos agregar cuadros canadienses, por ejemplo *Études et petits formats du 19<sup>e</sup> siècle. Collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal*, Montréal 1980, que registra en la p. 39, nr. cat. 6. *Au cœur de la forêt*; 7. *À l'orée du bois* y el nr. 8. *La forêt de Fontainebleau*.
- 13** Anon., „Die französische Kunst des vergangenen Jahrhunderts“, *Prager Presse*, IV, 16. 11. 1924, nr. 316, p. 7. Noticia acerca de la compra en 1924 de la col. de Leon Bondy (26. 7. 1860–15. 10. 1923), industrial y comerciante que fue miembro del curatorio del Museo de Artes Decorativas de Praga entre 1903 y 1923.
- 14** *Průvodce po Moderní galerii*, ed. Vojtěch Volavka, Praha 1934, p. 18, nr. cat. 281. *Rincón del bosque*, Véase también la versión alemana *Führer durch die Moderne Galerie in Prague*, 281 (Wald. Stilleben). En el catálogo *Výstava vybraných děl 14.–20. stol.*, Národní galerie v Praze, Praha 1945, Díaz no figura.
- 15** Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze. Sbírky ve Šternberském paláci*, Praha 1965, p. 61; Bénézit (nota 2) menciona idéntica muestra de la estampilla de venta (*cachet de vente*): *VENTE DIAZ*. En la exposición *Od Delakroa do Pikasa, Francusko slikarstvo 19. i 20. veka iz sbirke Narodne galerije u Pragu*, ed. Olga Macková, Narodni muzej Beograd, Beograd 1971, nr. 16 fue registrado en francés como *Silence des bois* (sic!).
- 16** *Sbírka francouzského umění*, ed. Olga Macková, Národní galerie v Praze, Praha 1966, p. 14.
- 17** *Prager Presse* (nota 13).
- 18** *Mistři barbizonští*, galerie dr. Feigla, Praha 1933, nr. cat. 8, *Venus con los putti*, 70 × 49 cm, repr.
- 19** *Od Poussina k Picassovi, Mistrovská díla Muzea A. S. Puškina v Moskvě*, ed. I. Antonova, Národní galerie v Praze, Praha 1972; nr. cat. 13, *Venus con Amor en el regazo*. Este museo ruso posee todavía el cuadro *La tormenta se aproxima (L'approche de l'orage)* del año de 1871. En la Unión Soviética (hoy Rusia) fue expuesto aún el cuadro titulado *Poljana*, circa de 1840 (?), óleo sobre tela, 49 × 65, comprado 1882 – Véase *Francuzskaja živopis iz muzej Francii*, Moskva 1971.
- 20** Henri Poire, *Smyslnost v umění výtvarném*, Praha cca. 1925, p. 123 (“...También Narcisse Virgille Diaz, maestro de un color gracioso, tocará el tema [de Venus], en el que para, naturalmente, también G. Moreau...”).
- 21** H. Roujon, *Díaz de la Peña, Les peintres illustrés, Huit reproductions facsimiles en couleurs*, Paris 1912, 60 p. (con 8 repr. a color). De este libro saco varios datos. Roujon alude como fecha de nacimiento el día 21. 8. 1809. El habitualmente confiable Thieme – Becker (cit. nota 2), *ibid.*, señala el año de 1808, que está aceptado generalmente, también se da el de 1807. Otras informaciones difieren sobre la fecha. De las numerosas monografías anteriores: F. Burty, *N. Diaz*, Paris 1877; F. Petit, *Diaz*, Paris 1877; J. Claretie, *Diaz*, Paris 1882; Mollet, *Diaz*, London 1890; Una monografía la representa el catálogo de la exposición en la galería Le Pavillon des Arts, Rue de Seine: *Narcisse Diaz de la Peña*, ed. Pierre Miquel, Paris 1968. El mismo autor trató sobre el tema dentro del contexto de la escuela de Fontainebleau en 1975 – Véase *Le paysage français au XIX<sup>e</sup> siècle. 1824–1874*, Paris 1975, sobre todo la p. 289 (en el capítulo *L'école de la nature*). El autor murió el último día del año 2002 a sus 80 años, pero todavía le dio tiempo de preparar un catálogo crítico (*catalogue raisonné*) de la obra de Díaz en dos tomos, que debería aparecer a finales del año 2007. De los artículos dedicados exclusivamente a Díaz hay que mencionar C. Bourgeois, “Le peintre Narcisse Diaz”, *L'information d'histoire de l'art*, Paris 1968, no. 1 y Haavard Rostrup, “Díaz de la Peña”, *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 28, 1971, pp. 19–24. De entre publicaciones más antiguas hay que mencionar por lo menos David Croal Thomson, *The Barbizon school of painters. Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, etc.*, London 1891. Véase también *Ottův slovník naučný*, Praha 1893, VII, pp. 473–474 o *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, XVIII, p. 890, que reproduce en la p. 888 sus *Gitanos* de la Academia de Artes Plásticas en San Petersburgo. A diferencia de otras literaturas, esta enciclopedia da como causa de su muerte, resfriado en un entierro.
- 22** *Výstava přírůstků 1957–1962, Obrazy*, ed. Olga Macková, Národní galerie v Praze, Praha 1962; Ladislav Kesner, “Výstava přírůstků Národní galerie”, *Výtvarná práce*, X, 1962, nr. 14, pp. 4–6, sólo menciona a Díaz.
- 23** Macková 1971 (nota 15), nr. 15, *Camino en el bosque*.
- 24** Kesner 1965 (nota 15), p. 61.
- 25** Francouzské malířství XIX. stol. ze sbírek Oblastní galerie v Liberci, ed. Naďa Řeháková, cat. de la exposición, Liberec 1977.
- 26** Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana; debo al museo el envío de fotografías de las

- obras que pude ver en dos oportunidades, en 1989 a 1992, y el permiso de publicarlas.
- 27** Volavka 1955 (nota 3), p. 81.
- 28** Řeháková (nota 25), pp. 4–5. Fue expuesto también en *Křídla slávy* (nota 9).
- 29** Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. London, nr. inv. 2058.
- 30** Heilman – Clarke – Sillris (nota 6), p. 222.
- 31** Volavka 1955 (nota 3), p. 81.
- 32** Julius S. Held – René Taylor – James N. Carder, *Museo de Arte de Ponce. Catalogue. Paintings and Sculpture of the European and American Schools*, Ponce, Puerto Rico, pp. 90 y 91.
- 33** Jaroslav Kačer, *Evropské malířství 2. pol. 19. stol. ze sbírek Moravské galerie v Brně*, cat. de la exposición, OGVU v Gottwaldově (Zlíně), OGV v Jihlavě, MG v Brně 1988.
- 34** Mžyková (nota 9), II, p. 322.
- 35** Kemény 1986 (nota 2).
- 36** Mžyková (nota 9), II, p. 321.
- 37** Miquel 1975 (nota 21), p. 309, sin embargo no da las dimensiones.
- 38** Óleo sobre tela, 31 × 26 cm, que había pasado por el mercado artístico en Munich. Véase Brent, II, nr. 557.
- 39** *Lempertz*, Auktion 585, 19.–21. Nov. 1981, nr. cat. 401.
- 40** Kemény 1986 (nota 2).
- 41** Alexandr Kemény, „Dvojica Díazových obrazov v Olomouckej arcibiskupskej zbierke“, *Historická Olomouc a její současné problémy*, VI, Olomouc 1987, pp. 257–265 (pp. 260–261).
- 42** Miquel 1975 (nota 21), p. 289 recuerda que Díaz tenía la costumbre de preguntar: “¿Ha visto mi último tronco?”
- 43** Heilman – Clarke – Sillris (nota 6), p. 224.
- 44** Ibid.
- 45** Ibid., p. 228, recuerda que en la composición de las figuras femeninas Díaz se habrá adelantado al *La Emperatriz Eugenia con sus damas de la corte* del pintor austriaco Franz Xaver Winterhalter del año 1855; lo que evoca el rococó es el colorido y la composición dominante ovalada, a la cual se someten incluso los árboles; véase también Pavel Štěpánek, *Alois Kalvoda. 1875–1954*, cat. de la exposición, Praha 1984.
- 46** Miquel 1975 (nota 21), p. 290.
- 47** „Diaz, Narciss, Waldinnere“, *Bohemia*, Beilage Nr. 111, 9. 5. 1873, p. 4 (Die Kunstausstellung).
- 48** “Wald von Fontainebleau”, *Politik*, 18. 5. 1873, nr. 136, p. 3 (Kunstausstellung).
- 49** Medardus, “Maler der Gegenwart auf der Wiener Weltausstellung, II., France”, Original-Feuilleton der *Politik*, *Politik*, 26. 9. 1873, nr. 265, p. 2. En original “Diaz, mehr eigentlich Genremaler, ist zumeist durch Landschaften vertreten, welche an geistreichem Vortrag und verführerschem Helldunkel nichts zu wünschen übrig lassen...”. Al comentarista de hoy parece ser sueño que el diario dedicó a la reseña de la exposición más de una página entera.
- 50** “Malíř francouzský Narcisse Díaz“, *Pokrok*, 23. 11. 1876, nr. 325, p. 5.
- 51** Vilém Weitenweber, “Diaz de la Peña, Interior del bosque (Waldinneres)”, *Politik*, 1. 10. 1879, nr. 271, p. 2 (Internationale Kunstausstellung in München).
- 52** Karel B. Mádl, “Wiener Kunstbriefe”, *Politik*, 31. 3. 1885, nr. 89, p. 3, Kleine Skizze (landschaftliche); Karel B. Mádl. *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959.
- 53** *Ottův slovník naučný*, Praha 1893, VII, pp. 32–33. Parece que la fuente fue en este caso *La Grande Encyclopedie*, 14, Paris b. d.: „L insuffisance du dessin est souvent chocante...“.
- 54** Una gran atención le prestó en su época sobre todo Charles Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, Praha 1968, pp. 50, 59, 77, 128–129, 411–412.
- 55** “V. N. Díaz de la Peña, Carretera. Pintura al óleo. Original de la propiedad del Sr. J. StrogI”, *Zlatá Praha*, XXXI, 1914, nr. 29, 1. V. 1914, p. 344, reproducción. Hoy en paradero ignorado.
- 56** Anon., “Z kulturního světa. Výstava vývoje francouzského malířství XIX. stol.”, *Zlatá Praha* XXXVII, 1920, nr. 25–26, p. 210.
- 57** *Prager Presse* (nota 13). La exposición fue anunciada así: “durante la próxima semana en los espacios del arq. Stříž, Praha 1, Valentinská 1. El curador de la exposición es el Sr. R. Weinert”.
- 58** „Ausstellung französischer Kunst“, *Prager Presse*, IV, 27. 11. 1924, nr. 327, p. 6.
- 59** Jaroslav Bohumil Svrček, „Pražské umělecké výstavy. Francouzské umění (Obecní dům)“, *Rovnost*, XXXIX, 1923, nr. 156, pp. 3–4.
- 60** J. (Jíra), “Francouzská plastika a grafika”, *Národní osvobození*, I, 1. 8. 1924, nr. 180, p. 6 da solamente una característica del grupo.
- 61** Oskar Schürer, „Francouzská plastika a grafika. II. Grafika“, *Tribuna*, VI, 1924, nr. 157, pp. 1–2.
- 62** Jaromír Pečírka, „Ausstellungen ausländischer Kunst. 1932–1933“, *Prager Rundschau*, III, 1933, p. 383; Jaromír Pečírka, „Barbizon in Prag“, *Prager Presse*, XIII, 9. 4. 1933, nr. 99, p. 10.
- 63** Jaromír Pečírka, „Die graphiken der Barbizon-Maler“, *Prager Presse*, XV, 20. 1. 1935, nr. 19/20, p. 11; otras reseñas: V. V. (Vojtěch Volavka), „Francouzi v pavilonu Myslbeka“, *Salon*, XIV, 1935, nr. 12, p. 56; a esta exposición se le presta atención asimismo en „Ausstellung französischer Kunst in Prag“, *Prager Presse*, XV, 1935, nr. 2, p. 6.
- 64** Vojtěch Volavka, “Francouzská grafika v Moderní galerii”, *Hollar*, V, 1928–1929, p. 98. El estado compró una colección del grabado francés en los años de 1923–1924.

**65** Volavka 1934 (nota 14), nr. 281 (sala dedicada al arte francés: Delacroix, Rousseau, Corot, Courbet, Pissarro y otros).

**66** Vojtěch Volavka, „Francouzské malířství v pražské Moderní galerii“, *Umění*, VIII, 1935, pp. 207–226 (separata, pp. 22–24).

**67** Wendel Hermann, „Spitzweg“, *Prager Presse*, XV, 22. 9. 1935, nr. 257, p. 7.

**68** Dr. J. K., „Der Rumanische Maler Nicolae Grigorescu“, *Prager Presse*, XII, 26. 7. 1932, nr. 203, p. 6.

**69** Antonín Matějček, *Dějepis umění*, Praha 1936, VI, p. 124. También en su breve versión de sus cinco volúmenes de historia del arte *Dějiny umění*, Praha 1946, p. 479 clasifica a Díaz como al „pintor de los efectos del sol en la profundidad de los bosques“. Matějček tiene un antecesor en Richard Muther, *Dějiny malířství*, Praha 1924, III, p. 159, cuya traducción (el original alemán fue accesible en Chequia mucho antes) no podemos incluir en el estudio de aportes checos a la obra de Díaz. Sin embargo, no está fuera del lugar recordar el estilo literario subjetivo de Muther, en sustancia impresionista: “Igualmente fogosos, relucientes y chisporroteantes (como en Monticelli) son los cuadritos de figuras, son los interiores de bosque de Díaz con cuerpos blancos, tendidos como figuritas de alabastro en la superficie del musgo verde, o con odaliscas de paños

de agudos colores, que caminan por sendas de arena de amarillo dorado. Los rayos del sol abundan como la lluvia de Danae por las copas de los árboles y por los troncos. Las hojas caídas, doradas con travesura por el sol del atardecer, cubre la tierra. Las maravillas coloristas del otoño, cuando viejos árboles como enormes ramilletes de flores abigarran de colores incontables, acá de verde oscuro, acullá de marrón, dorado-amarillo y púrpura, las pintó (Díaz) con fogosidad excitante. Llenos de maravillas son también sus cuadros floreros, en los que los colores arden y traslucen de manera tan mágica desde la oscuridad“.

**70** Matějček 1936 (nota 69), p. 142.

**71** Volavka 1955 (nota 3), p. 85.

**72** Macková 1962 (nota 22), *ibid.*

**73** Ladislav Kesner – Václav Vilém Štech – Olga Macková, *Sbírka francouzského umění. Národní galerie v Praze*, Praha 1962, p. 28: “...los típicos interiores del bosque de Díaz ... representan el puesto más íntimo de la escuela de Barbizon “.

**74** Kesner – Štech – Macková (nota 73), p. 12.

**75** Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze, Sbírky ve Šternberském paláci*, Praha 1965, p. 61.

**76** Řeháková (nota 25), pp. 4–5.

**77** Kemény 1987 (nota 41), pp. 257–265.

Agradezco a Juan Francisco Esteban Lorente haberme revisado el texto.

Traducción por Pavel Štěpánek

# Vincenc Kramář and a fragment of Rembrandt's *Annunciation of the Virgin*

## On the history and reception of an acquisition

LUBOMÍR SLAVÍČEK

Lubomír Slaviček, professor of art history at the Masaryk University in Brno; his specialization is 17th- and 18th-century Netherlandish and Austrian painting and the history of collecting and taste in central Europe in early modern times and the 19th and 20th centuries.

### *In memoriam – Jaromír Šíp (1918–2006)*

In April 1923, Vincenc Kramář (1877–1960), director of the Picture Gallery of the Association of Patriotic Friends of Arts, produced a detailed report on the state of the local and foreign art markets and its impact on the building of the Picture Gallery's collections at the request of the Ministry of Education and National Edification. He also presented proposed "guidelines which in his view should govern any purchase for the Czechoslovak State Picture Gallery".<sup>1</sup> When appointed the Gallery's director in 1919, Kramář paid considerable attention – as is widely known – to acquisitions that were to elevate the long-stagnant level of the collections of the Association's still *de iure* private Picture Gallery, determined as he was to help amass the planned state collections. He presented the concept for his acquisition policy to the professional and general public in an article in Štenc's *Umění* magazine<sup>2</sup> and, with ministry support, did his best to carry it out given the economic possibilities. He focused primarily on high-quality acquisitions for the Bohemian Gothic art and seventeenth-century Dutch painting collections, which had traditionally formed the heart of the Association's Picture Gallery. In a list of major acquisitions and purchases for the future state picture gallery attached to his 1923 report, he could mention with unconcealed pride and satisfaction his latest acquisition – the purchase of "an as yet unknown signed Rembrandt from Czech possession". In the context of this acquisition, he also expressed the firm conviction that "it is this acquisition for the Association's Picture Gallery, which best shows the scope of possibility here

at home, where a generally developed art business is still lacking and the focus is almost exclusively on Bohemian art. It also shows the need to ensure that the Czechoslovak State Picture Gallery always has the resources to make such accidental purchases. Any delay would, at the very least, pose the danger of an artwork, which the picture gallery should like to acquire, finding its way into the hands of a dealer, resulting in a manifold increase in its price. However, other possibilities, or facts, are also present here. If the owners of artworks believe that our country does not buy (in particular expensive) works of art on the local market – our collectors usually content themselves with Bohemian art and are only rarely willing to pay a higher price – they will naturally not offer their artworks to the state but seek illicit channels through which to sell them. Consequently, there is the danger of a valuable work being sold abroad despite all restrictions; for, there is no question that all existing regulations and export prohibitions are inadequate and that the desired situation will only be achieved once we have a fixed list of the most valuable works of art whose export is totally unacceptable. Such a list exists in Germany, for example. Only then will it be possible to take a more liberal position in the case of works of minor artistic value, whose prohibited export often and unnecessarily annoys owners who have no opportunity to sell their artworks for a good price in this country should they need to."

The first period of Kramář's "collecting work" was clearly completed by the acquisition of the fragment of *Annunciation of the Virgin* connected to the famous name of Rembrandt in the

spring of 1923, undoubtedly strengthening his position for some time and adding to the glowing assessment of his first years as gallery director. Testimony to this fact may be found in a report for the public by Kramář's later opponent Antonín Matějček (1889–1950) in 1923. With clear appreciation, he not only praised the acquired painting, but also acknowledged Kramář's brilliant capacity as an art connoisseur, stating that Kramář had managed to find and acquire for the Picture Gallery "a first-rate Rembrandt, a work by the already aging master, a veritable wonder of the burning chiaroscuro of his later years. The director recognized at first sight the master's hand in the Czech privately-owned Annunciation fragment, though the painting was neglected and grimy – what satisfaction and joy he and his collaborators felt when a simple refurbishment of the painting revealed the brilliant and undisputed signature of the master! Our Picture Gallery has a Rembrandt, without which no collection may be regarded as major or enticing; we have a Rembrandt, before which we shall stand in pious awe and which shall be sought out by foreigners from far and wide."<sup>3</sup>

His words eloquently reflect the effort to acquire for the Picture Gallery's seventeenth-century Dutch painting collection a work by the great master whose paintings enhanced the value and significance of any collection – as was the generally held view in the nineteenth century. The collection had otherwise been characterized by the works of "minor masters" as a result of traditional collecting habits. For public gallery administrators and private collectors of the "grand style" alike, acquiring a Rembrandt became not only a compulsory and highly prestigious challenge, but also a benchmark for their collecting acumen.<sup>4</sup>

Moreover, Kramář's acquisition came as a constant flood of new Rembrandt attributions was giving rise to a mass, uncritical, thus "irresponsible", enlargement of the artist's painting oeuvre, eliciting a need for critical reassessment. This undertaking was undoubtedly stimulated by the publishing of a supplement to the compendium of Rembrandt's paintings by Wilhelm Reinhold Valentiner (1880–1958) and the challenging book by U. S. amateur John C. Van Dyke (1856–1932),<sup>5</sup> which gave rise to an extensive professional discussion in around 1923 involving almost all the major experts, such as the respected

Rembrandt connoisseurs Wilhelm von Bode (1845–1929), Abraham Bredius (1855–1946), Cornelius Hofstede de Groot (1863–1930) and Wilhelm Martin (1876–1954).<sup>6</sup> It was undoubtedly at this time that the critical foundations were laid, as evidenced by the never-ending revisions of Rembrandt's painting (and, later, drawing) oeuvre, whose incremental phases are delimited by the critical compendium compiled by Abraham Bredius (1935) and further revised by Horst Gerson (1907–1978) and, most recently, the ambitious and not yet complete compendium of the artist's paintings being amassed by a team of leading specialists, art historians and restorers involved in the "Rembrandt Research Project."<sup>7</sup>

The new wave of interest in Rembrandt's work, reflected, *inter alia*, in the "hunt" for his pictures, impacted Prague in the early 1920s. Not all local collectors adhered to the principle: "Do not chase vainly after the big names, but seek the best paintings by mediocre Dutch artists".<sup>8</sup> Prague, too, became a "place of discovery for Rembrandts" as Prokop Toman somewhat overstated. Coincidentally, several putative Rembrandt paintings appeared here around 1922. Although Prague could not be called a centre of Rembrandt studies, the discoveries mentioned above, the most important of which was undoubtedly that of Kramář, stimulated a heated debate involving the collector and owner of two putative Rembrandt paintings Dr. Gustav Weil (1861–1928), connoisseur Theodor von Frimmel (1853–1928) of Vienna, Kroměříž-born art publicist Adolph Donath (1876–1937) of Berlin, amateur art historian, collector and lawyer Prokop Toman (1872–1955) of Prague and, indirectly, Picture Gallery Director Vincenc Kramář.<sup>9</sup>

Kramář's "discovery" naturally brought more offers of putative Rembrandts; their attribution subject to varying degrees of conclusiveness and probability. In his presentation to the ministry, Kramář mentions his (eventually unsuccessful) negotiations with an unnamed Prague collector from whose collection he had selected and reserved eight Dutch seventeenth-century paintings. Besides works by Jan van Goyen, Aert van der Neer, Willem van den Velde and Albert Cuyp, there was also a self-portrait by Rembrandt believed to have been painted in around 1634. Kramář was convinced it was a Rembrandt and in spite of the damage caused by a restorer, he was determined to acquire it. Even in this condition, he was sure the artist's self-



**Fig. 1** Willem Drost (formerly attributed to Rembrandt), *The Virgin Kneeling (from the Annunciation)*, 1654–1655. Národní galerie v Praze.

-portrait would be a “valuable addition” to the Association’s Picture Gallery collection. Negotiations over the artwork, whose price was agreed at 500,000 crowns, were postponed (undoubtedly owing to

the problems arising during acquisition of the *Annunciation*) and there is no record of their eventual result.<sup>10</sup> At the same time, sculptor and art dealer Josef Jiří Hlava (1884–1936) offered another

work attributed to Rembrandt, *Head of Christ*, to the Association's Picture Gallery for 400,000 crowns. The work eventually proved to be a fake, though it had been included in the complete edition published by Cornelius Hofstede de Groot.<sup>11</sup> In the summer of 1923, Czechoslovak Ambassador to Budapest Hugo Vavrečka (1880–1952) informed Kramář of an opportunity to buy another Rembrandt self-portrait painted in around 1630 from the collection of Count Géza Andrásy,<sup>12</sup> while, later in the autumn, painter Alfred Justitz (1879–1934) conveyed an offer to buy a portrait of Rembrandt's mother.<sup>13</sup>

With the help of archival material primarily found in the National Gallery in Prague Archives, today, more than eighty years later, we are able to reconstruct the so far little known history of the purchase of what was then the most significant of Rembrandt's paintings in Prague, *Annunciation of the Virgin*, and particularly the events surrounding it and showing another, somewhat "darker", side of Kramář's acquisitions.<sup>14</sup> At the same time, the rather romantic story of the painting's origin and manner of acquisition by the Picture Gallery of the Association of Patriotic Friends of Arts may be corrected.<sup>15</sup>

In January 1923, the committee of the Association of Patriotic Friends of Arts bought the badly damaged work depicting the kneeling figure of the Virgin Mary during the *Annunciation* from Franziska Groote, the owner of a country estate in Jenišovice near Vraňany.<sup>16</sup> The offer of the canvas, which was presented for sale as a putative work of Karel Škréta despite the awareness of Rembrandt's signature, "whose name was previously inscribed on the painting on the reverse side of the mounted canvas" had been mediated by Mrs. Em. Štovíčková-Šedivá.<sup>17</sup> The painting's provenance was not known; though, according to a credible story, it originated in the collection of the well-known Prague "grand-style" collector and industrialist, Baronet Vojtěch (Adalbert) Lanna (1836–1909), who was believed to have been unaware of its value.<sup>18</sup> In accordance with the Association committee's decision, the seller received 30,000 crowns for the badly neglected painting fragment. After the purchase, Rembrandt's signature was discovered on the canvas during cleaning and the committee agreed to pay the owner another 30,000 crowns in addition to the previous sum, as stated in an addendum to the purchase agreement dated February 16.

Only then were the local and foreign public informed of the significant acquisition. The first brief announcement appeared in the daily press on April 1, 1923, when *Národní listy*, for example, printed the following in an article that was perhaps authored by Vincenc Kramář or a journalist familiar with his views: "The Association has bought from a Czech private owner a magnificent, previously unknown painting by Rembrandt in his later years, finally filling the Picture Gallery's most painful lacuna. Although the painting (85.5 × 67.5 cm) depicting the kneeling Madonna is but a fragment of a larger composition of the 'Annunciation of the Virgin' – the rest being destroyed by a fire at a time unknown – even in its fragmentary and damaged condition, it is a brilliant example of the artist's mastery. Its documentary value, however, is all the greater for it bears the master's signature, which was only found after the painting had been purchased. The painting will be displayed after the necessary treatment."<sup>19</sup>

Fully aware of the unique character and significance of his acquisition, Kramář soon presented it in a more detailed "discovery" report written in German for the government paper *Prager Presse*, with a supplement showing a large picture of the newly discovered Rembrandt on the cover.<sup>20</sup> The text by Kramář, also published in Czech in *Volné směry*,<sup>21</sup> concisely and cogently assessed the painterly qualities of the fragment, which was viewed as a valuable document of the artist's later work, and highlighted its iconographic rarity in Rembrandt's painting oeuvre.

The professional and general public received Kramář's acquisition with rare favour, unconcealed admiration and enthusiasm. No critical response in any way challenged the Rembrandt attribution, the painting's significance or the value of this acquisition for the Picture Gallery of the Association of Patriotic Friends of Arts. Prokop Toman was the first to respond. He first expressed his "happiness about the find" and agreement with the approximate dating to "Rembrandt's later years" (as Kramář had suggested in an article published in *Národní listy*)<sup>22</sup> as a response to Kramář's report in *Prager Presse* and also pointed to the use of this *Annunciation* theme in Rembrandt's drawings, particularly those housed "in the Kunsthalle in Bremen, the Goethe House in Weimar, a museum in Besançon, the Walther Gay Collection in Paris, the C. Fairfax Murray Collection in London



and the Albertinum in Vienna". The article included Dr. Toman's remark that he was impatiently awaiting "the professional publication on the painting by Dr. Vincenc Kramář, which is under preparation". (We know that Toman was notified of this fact by Kramář himself in a letter that has not survived.) Toman elaborated on his view of the fragment's more precise dating to 1660–1662 as well as his remarks about the relationship of Rembrandt's drawings with the same iconographical theme to the Prague composition and voiced certain doubts about the signature's authenticity. He also offered his suggestions seeking to explain the oeuvre's older provenance in a separate article published in *Drobné umění* magazine. In his own words, his paper sought to "present data about the new Rembrandt in an objective manner".<sup>23</sup>

Kramář reacted to Toman's publications concerning the newly acquired Rembrandt painting with considerable irritation, as shown in the letters he exchanged with Toman in April and May of 1923. As early as April 26, he responded with unconcealed resentment and animosity to the notice in *Národní listy*, accusing Toman of a lack of collegial spirit for not having waited for his forthcoming detailed treatise to be published and not having reserved, as he put it, "the right of first pronouncement" for the person who had been "credited with a certain discovery". Kramář also rebuked him for "rushing to publish a correction of [his] article, which may – I do not mean to say that it means to – place me in a strange light, and certainly does so in the eyes of the lay public, lending the impression that I am not acquainted with publications known to every art history student". In this connection, he noted that the basic compendium of Rembrandt's drawings – the first "attempt" at their critical compendium by Cornelis Hofstede de Groot of 1906 – was not available in any of the public libraries in Prague, but only in Toman's private library, which was why Kramář had to wait until he could visit an "adequate" library abroad to study it. He also addressed Toman's suggestion of a more precise dating of the new Rembrandt painting: "I believe that my article reflected my forbearance from a direct dating, though even now I could posit more precise dates than you have."<sup>24</sup>

In his reply of May 3,<sup>25</sup> Toman said he did not hold it against the letter's writer that he had expressed his view "resulting undoubtedly from nervousness and, in part, from a passionate love for the Picture

Gallery". Nevertheless, Toman protested Kramář's reprimand for his lack of loyalty; since, in his view Kramář's letter or article in *Prager Presse* had "in no way suggests that no one should write about the painting – besides, it is not in keeping with common practice or the principle of free speech". Toman's letter interestingly notes that the existence of Rembrandt's painting had been known to a friend (collector) from the Association of Collectors and Friends of Arts even before it was officially offered to the Picture Gallery. The friend had informed him at length of this fact. Toman added: "Out of tactfulness, naturally, I did not mention it, but I also know all the details of the deal and the price, which is nevertheless not appropriate for the public. Rest assured that if I, like you, had the painting before my eyes, seeing the colours and drawn detail, I could produce an even more precise dating, as I have intensely dealt with Rembrandt's era and artistic individuality for many years, written articles about him as a collector as early as in 1912 and given lectures for the Czech Society of Art History<sup>26</sup> and published an art fiction book subtitled Rembrandt."<sup>27</sup>

Kramář resolutely ended their exchange with his letter of May 17 summarizing his position on the matter and, particularly, the heart thereof, which is why its main part is published here *in extenso*:<sup>28</sup> "[...] I let you know in my first letter that for certain and quite objective reasons, for the sake of the Picture Gallery alone, I had to publish the article about the painting before I could thoroughly study it, reporting that I was preparing my own publication, which would call for me to travel abroad. This represented a clear plea to any loyal colleague to allow time for me to present my final word. If you were really concerned about the matter itself, you would have informed me that Hofstede de Groot's compendium, to whom I had no access at that time, mentioned the drawings of the Annunciation, instead of making secretive remarks about details I was not familiar with.<sup>29</sup> Instead, you rushed to publish a correction or, as you call it, 'additional remarks', which nonetheless lack any deeper meaning for our public or any resolving of the challenge, because the primary task, namely to look up and study the drawings, remains. But of course, some kind of apparent priority has been saved! Nor do I understand how you can anticipate my concern about not being credited for the discovery. Do you really believe that? Could you have then or

ever deprived me of credit? Nevertheless, I am too detached from the resentment and conceit <narrow-mindedness> of the discoverers. It is futile to assume I could be deprived of credit for the discovery. It is too ridiculous <Also I find it extremely naïve, if you'll excuse me> for you to write that you meant 'to help me' with your article 'as a fellow advocate of the cause'. Excuse me, but let me state openly that I would not care if <you or anybody else were to wish to refute, for example, the Rembrandt origin of the painting> you disagreed with my views. Neither would I hold it against you if you had a different opinion. You see, this involves something altogether different.

Let me thank you for championing the painting, but in the state it is now in, it does not need a champion. Let me also thank you for your instruction to be diplomatic, but do you really think I risk losing some valuable protector if I fail to use this weapon? I also return your admonitions of nervousness, resentment of discoverers etc. as quite useless. [...]"

The personal quarrel between the two Czech Rembrandt connoisseurs, Kramář and Toman,<sup>30</sup> was not the only consequence of the considerable media excitement about the painting. There was also the fact that its sale had been challenged by the original owner. As soon as the first news was released, she issued a demand (on April 7) to the Picture Gallery's administration that a new purchase price be set because she "had learned to her horror that, according to experts, the painting was worth millions". The Association committee and Kramář rejected her demand, and so in November 1923 Mrs. Groote's Prague-based lawyer, Bedřich Lorman, stepped in. According to the accusation he levelled against the Association's representatives, "his client's lack of experience with such business, in particular her unawareness of the actual price of the artwork, was abused to her detriment". He states, moreover: "As the Rembrandt signature had already been found when the negotiations were under way and your party was already aware of the actual value of the artwork, while Miss Groote, as a non-professional, was moved to conclude the transaction largely in response to the threat that she should decide immediately and content herself with a certain sum or risk obtaining no money at all – for all these reasons, though I am far from making any accusations – the entire affair takes on a somewhat different flavour." Consequently, he demanded

on behalf of his client that the price be changed to correspond to the painting's true value, and warned that a legal action would be brought against the other party if it failed to agree.

The owner's new financial claim and, without doubt even more importantly, the suspicion voiced by her lawyer suggesting the Association's "deceitful" behaviour, made the committee change its tactics. On May 14, 1924, Kramář filed a request with the Ministry of Education and National Edification in the Association's name for an interest-free loan of 300,000 crowns. On the occasion, he briefly recapitulated the negotiations with the painting's owner and later her lawyer: "At the beginning of last year, the Ass[ociation]. of P[atritotic]. F[riends], of A[rts]. successfully purchased from a Czech owner a hitherto unknown painting by Rembrandt depicting a kneeling Madonna, beyond any doubt a fragment of the Annunciation of the Virgin. Upon informing the former owner of the painting's true provenance, a price amounting to 60,000 crowns was paid, whereupon the owner stated in writing that she would relinquish any further claims. Notwithstanding, at the end of the year, perhaps at the instigation of a third party, the owner demanded via her lawyer that the Association pay an additional sum proportional to the painting's value, and intimated a legal action would ensue if her demands were not met. Although the law fully favours the Association, it does not wish to let a legal action mar its reputation. Therefore, via its lawyer, Dr. Wien-Claudi, it entered into negotiations with the painting's owner over an additional adequate compensation. The negotiations resulted in the owner's demand for an additional 300,000 crowns. The Association deems such final settlement acceptable, as the painting has been professionally appraised at a value of no less than 2,000,000 crowns. The Association, however, does not possess the necessary resources and as it believes this magnificent artwork dating from the early 1650s and signed by Rembrandt should be rescued for our public collections at any cost – until now the Republic has had only one Rembrandt, an early one, owned by the Nostitz Collection – the Association would appreciate the Ministry of Education and National Edification kindly granting it an interest-free loan of 300,000 crowns." Zdeněk Wirth (1878–1961), Section Chief of the Ministry of Education and National Edification, replied on June 12, 1924 that

such a request for an interest-free loan was exclusively a matter for the Finance Ministry and asked the Association for all the documents concerning the controversial purchase. The Association's representatives presented the documents on June 27 and, simultaneously, deemed it necessary to reject out of hand the claim made by the owner's lawyer that she had been compelled to make her decision under duress. After studying the documents, Justice Ministry experts produced a legal analysis of the case. Its conclusions tended to concur with the opinion of Dr. Lorman, according to whom the Association of Patriotic Friends of Arts "had certainly been aware of the actual price of the artwork" and "abused the seller's lack of experience" and, consequently concluded that "the contract on settlement of an additional 30,000 crowns is invalid". Nevertheless, they expressed doubt that "the representatives of the Association of Patriotic Friends of Arts could be proved guilty of any intent that would qualify their behaviour as criminal extortion (as the lawyer of the selling party today claims)". Based on this legal opinion, the ministry supported the Association's application for the requested loan of 300,000 crowns so that a final settlement with the painting's owner could be effected. The ministry experts believed that as the Rembrandt painting was reportedly worth 2,000,000 crowns, and the Association was offering only 300,000 crowns, "leaving the seller unaware of the actual price", the original owner could claim another settlement in the future in accordance with the valid laws. In an effort to prevent any future dispute over the price, they recommended that "a clear and specific disclaimer be required from her confirming her relinquishment of any future claims" after "adequately explaining the situation to the seller". After Franziska Groote again demanded in early October that the agreed sum of 250,000 crowns be paid to her, on November 4 Vincenc Kramář prepared and presented to the Ministry of Education and National Edification another standpoint summing up the lengthy case. He focused primarily on clearing the Association, and naturally himself, of the accusation that pressure had been exerted on the owner during the negotiations and that she had been intentionally misled by the buyer's representatives. He writes explicitly that as far as the price increase was concerned, after the signature was found in February 1923, he definitely "could in no way



**Fig. 2** Front page of the pictorial supplement of *Prager Presse* of April 8, 1923, with a print of the so-called Rembrandt Fragment of the Annunciation of the Virgin. Ústav dějin umění AV ČR.

have influenced her decision and made no proposal. Miss Groote decided quite spontaneously, under no duress, to accept another 30,000 crowns, stating that she fully respected the rare attitude of the Association and was very grateful for it". Interestingly, Kramář also mentions the considerable scepticism of the Association's committee members concerning the discovered signature; they could not concur with his belief that the signature was genuine "in spite of their utmost trust in Dr. Kramář".<sup>31</sup> In his statement, Kramář also sought to refute the suspicion that the owner's lack of information had been abused by pointing out that she "belongs to educated circles and the cream of society and must have been aware of the painting's value because of its provenance – it comes from the Lanna Collection and she is familiar with the quality of Lanna as a collector". In the end, he expresses his steadfast belief "that the Association

acted in every respect so impeccably that no objections or rebukes may be raised – also with utmost discretion and in good faith. If the Association still recommends that another 250,000 crowns be paid to Ms. F. Groote, it does so for moral reasons and because it seeks to avoid obtaining the painting for a price disproportional to its actual value.”

The required sum of 300,000 was eventually approved as an interest-free loan based on a Ministerial Council decree of December 23, 1924 and paid to the Association of Patriotic Friends of Arts in February 1925, finally bringing to an end the painting's complicated purchase. Nevertheless, the promissory note included a representation required by the Ministry of Education and National Edification to the effect that “the Association of Patriotic Friends of Arts in Bohemia undertakes to exercise due and professional care and protection from damage and destruction of the painting *Annunciation of the Virgin* by Rembrandt purchased from Miss Franziska Groote and to sell the painting at any time if so asked in writing by the Czechoslovak State represented by the Ministry of Education and National Edification for the purposes of the future State Picture Gallery (or any other picture gallery established in its place) for a fixed price [...].”

In 1923, complications delaying completion of the purchase undoubtedly affected Kramář's intention as quickly as possible to finish his professional assessment of the new acquisition, which would introduce the Prague painting in the Rembrandt literature and bring it the awareness of specialized scholars and the professional public. Although in his quoted letter to Prokop Toman of May 17, 1923, Kramář mentioned he had “almost finished” his detailed study in reference to the article in *Prager Presse* published in *Volné směry*, it took nearly three years before it was released (in a print run of 2,000) as the first volume of the Library of the Association of Patriotic Friends of Arts published by Miloš Procházka.<sup>32</sup>

The delayed completion of the eagerly awaited study of the Rembrandt painting seemed also to be affected by Kramář's extraordinarily careful approach as a scholar, his notorious precision and the methodical rigour with which he tackled the publication of his research. It was these qualities that often delayed his work, sometimes even preventing him from arriving at a definitive version of his text. The great care with which the researcher

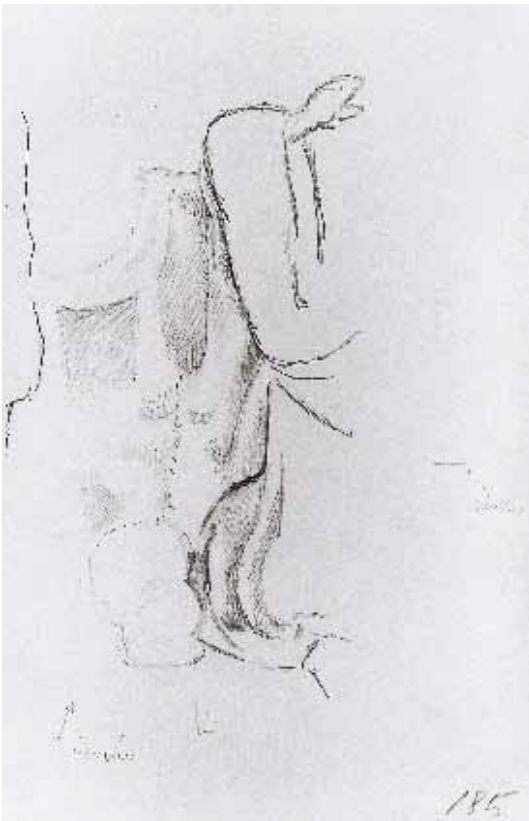
approached the final formulation of the text concerning Rembrandt's fragment of *Annunciation of the Virgin* and the scope of heuristic work he undertook are documented in detail by the multitude of extant notes he accumulated, including many excerpts from books and studies about Rembrandt's paintings and drawings and from iconographical literature.<sup>33</sup>

Kramář's methodologically exemplary research work resulted in a study which – as mentioned several times – introduced to the literature of Czech art history a specific “type of analytical expert study analogous in nature to gallery research, which is based on a meticulous examination of the physical aspect of the work using precise methods, on an interpretation of the theme in iconographic terms and on a subtle analysis of the style, enabling the work to be placed within the artist's oeuvre as well as a broader context.”<sup>34</sup>

In his 1966 study published in conjunction with a recent restoration of the painting, Jaromír Šíp expressed the belief that “among other things, Kramář was driven to this extraordinary achievement, unprecedented in our professional literature, by the provocatively disapproving attitude of V. V. Štech, who persistently refused to acknowledge the Rembrandt attribution.” In his view, “the consequences of this controversy were unfortunate and our *Annunciation* was not whole-heartedly accepted by the well-informed public as a newly discovered Rembrandt, therefore failing to make it into the essential Rembrandt handbook, which A. Bredius published shortly before World War II (though it included a multitude of more controversial artworks).”<sup>35</sup>

However, Šíp's supposition was not confirmed by extant materials or, most importantly, by contemporary reactions to the published study. It is generally known that Štech did not publicly express an opinion on Kramář's acquisition in the 1920s. He did analyze the painting, undoubtedly bearing the master's authentic signature, in his *opus magnum*, a Rembrandt monograph written in his later years, but regarded it – as has been rightly shown – as a work of his workshop: he pointed out that the artwork lacked certain qualities “typical of all authentic works by the master”.<sup>36</sup>

Nor does the other part of Šíp's argument hold. Although it is true that the painting does not appear in Bredius' oeuvre catalogue of 1935, this is a consequence neither of any dispute between the two



**Fig. 3** Vincenc Kramář, Outline of the so-called Rembrandt Virgin Kneeling (detail of right hand and drapery). Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, Department of Documentation and Collections, the Vincenc Kramář File.



**Fig. 4** Vincenc Kramář, Outline of the so-called Rembrandt Virgin Kneeling (detail of left hand and book) with notes by Kramář. Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, Department of Documentation and Collections, the Vincenc Kramář File.

Czech art historians nor, more significantly, of foreign scholars having been unfamiliar with the painting, which had appeared in two major publications dedicated to Rembrandt and to the current state of Rembrandt research shortly before Bredius published his revised compendium of the artist's paintings, and was also mentioned in the painter's entry in the Thieme and Becker Dictionary of Artists written by Otto Benesch (1896–1964).<sup>37</sup> (Incidentally, Benesch, who corresponded professionally and likely also personally with Kramář in 1927–1937, fully accepted Kramář's attribution of the Prague fragment to Rembrandt as well as his dating to the early 1650s, and was one of very few scholars to advocate this view even later, at a time when the painting's attribution and dating were subject to general doubt.)<sup>38</sup>

As Picture Gallery director and scholar, Kramář, clearly influenced by his teacher Max Dvořák, emphasized the foreign language publication of any results of research and museum work. He also promoted these and actively sought out critical reactions. Many documents, particularly those dating from the period of his tenure as head of the Association's

Picture Gallery and, after 1936, of the State Collection of Old Masters, testify to the meticulousness and systematic care with which he tirelessly circulated his professional publications and fiery polemics concerning the Picture Gallery's condition, raging against efforts to move it from the Rudolfinum or problems involving the conservative administration of the Modern Gallery, among not only the members of the Association of Patriotic Friends of Arts, but also major local and particularly foreign colleagues and leading Czechoslovak social and political figures.

It is therefore entirely logical that the study presenting his outstanding acquisition was published not only in Czech, but also in a German translation by Dr. Karel Koydl (1885–?), a lecturer in Czech at the German University in Prague, and a writer and poet who also worked for the University Library.<sup>39</sup> A French version, too, was prepared for publication.<sup>40</sup> The German version, above all, familiarized foreign connoisseurs (most of whom Kramář had contacted personally) with the conclusions of Kramář's study on the Rembrandt "discovery". Further testimony to his planned strategy is offered, inter

alia, in a letter sent on June 8, 1926 to Gustav Glück (1861–1952), director of the Kunsthistorisches Museum in Vienna, seeking the addresses of Abraham Bredius, Cornelius Hofstede de Groot, Raymond Koechlin-Schwartz, editors of *Oud Holland* magazine and other major Hungarian, Russian, Scandinavian and Spanish professional art history periodicals.<sup>41</sup>

In Kramář's foreign correspondence of the time, many letters have survived, which document the reaction of foreign colleagues, directors of major European and American museums and renowned art history journals (which he had contacted) to his publication. The letter writers include well-known art historians such as Otto Benesch, Richard Graul (1862–1944), director of the Kunstgewerbemuseum in Leipzig, Emil Waldmann (1880–1945), director of the Kunsthalle in Bremen, Erich Wiese (1891–1979), director of the Schlesisches Museum für bildenden Künste in Wrocław, Hans Posse (1879–1942), director of the Picture Gallery in Dresden, Robert Eigenberger (1890–1979), director of the Picture Gallery of Akademie der bildenden Künste in Vienna, Georg Schwarzenski (1876–1957), director of the Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main, as well as Wilhelm von Bode and Max Jacob Friedländer (1867–1958), influential representatives of the Berlin state museums, Hans Vollmer (1878–1969), executive editor of the Thieme-Becker Dictionary of Artists, Raymond Koechlin-Schwartz (1860–1931), senior councillor of the French state museums and founder and long-time chairman of the Société des amis du Louvre, Gustav Falck (1874–1970), a Copenhagen museum director and Rembrandt specialist, and the art collectors and dealers Dirk Albert Hoogendijk (1895–?) of Amsterdam and Karl Haberstock (1878–1956) of Berlin.<sup>42</sup> Most of these epistolary responses, mainly dated 1926 and 1927, comprise mere social niceties. The senders usually content themselves with general words of acknowledgment and praise for the publication of the Picture Gallery's major acquisition or Kramář's activities as its director. Specific professional reactions are rare. One exception is a letter from renowned Rembrandt scholar Cornelius Hofstede de Groot, who offered Kramář his latest opinion on the attributions of some of Rembrandt's Annunciation-themed drawings, which Kramář had used, among other materials, in his attempt to reconstruct the Prague painting's original composition and iconography.<sup>43</sup> An

interesting subject of possible exploration was proposed in a letter from French art historian George Isarlov in 1932, who informed Kramář – unfortunately, without any details – about the former presence of a painting of the Virgin Mary (a fragment of the *Annunciation*) in the Savoy Collection in Darmstadt.<sup>44</sup>

Like his letters to Prokop Toman, Vincenc Kramář's correspondence with his foreign colleagues notably reveals some of his qualities as a scholar and, particularly, how he thought as a picture gallery director. For example, when his younger colleague from Vienna, Moravian-born Erich Winkler (1887–1971), reported that *Belvedere* magazine had asked him to write a paper on his "profound study of the beautiful Rembrandt", Kramář expressed his pleasure but apologized, asking whether Winkler happened to know why Rembrandt scholar Otto Benesch had not been asked to write the paper. Replying to an attached request for permission to publish a photograph of the painting, he responded, with directorial pragmatism, that he was unhappy about it because "the publication published in Czech and German was very expensive, and I am doing my utmost to earn the money back, as our resources are meagre".<sup>45</sup> He responded in the same manner to a similar request from Richard Graul, publisher of the prestigious magazine *Zeitschrift für Kunstgeschichte* in Leipzig and reviewer of Kramář's work. Although he readily promised to send Graul a photograph for his personal research, he permitted its reprint in the magazine on the condition that the picture be very small – he feared that a picture of too high a quality would reduce the number of the book's potential foreign buyers.

It has become clear that, aside from Graul's review, other foreign reviews of Kramář's study appeared, inter alia, in the magazines *The Art Bulletin*, *Connoisseur* and *Oud Holland*. Obviously, though, its publication was acknowledged by all the major contemporary art history bibliographies.<sup>46</sup>

The monograph received deserved attention from local art reviewers and publicists. Among the many papers and annotations that appeared in the daily press and art journals,<sup>47</sup> two responses that did not merely stop at summarizing the principal conclusions of Kramář's study when critically assessing its contribution to the research warrant particular mention. In a lengthy, erudite review for *Národní listy*, Kramář's 1923 "rival" Prokop Toman

expressed his unambiguous belief that “Kramář’s work had to be viewed as highly commendable and we wish fully to agree with him that it is a work of Rembrandt. Kramář bases his thorough analysis on the iconography of Rembrandt’s work, a detailed analysis of colours and, particularly, drawings [...]” Although Toman disagreed with Kramář’s suggested dating to the 1650s (he was inclined to date the painting to 1660–1662), he concluded his paper with the following laudatory words: “One cannot withhold admiration for Kramář’s meticulous research method; indeed, so convincing is it that we do not hesitate to say that the artwork discovered by him is – most likely – a work by Rembrandt.”<sup>48</sup> The novelty of Kramář’s approach to art history was also emphasized by Václav Hrudka (1874–1938), an art historian more or less forgotten today, who also wrote a lengthy paper. He was captivated among others by the fact that “though the study is a monograph with a most focused description of a single artwork, it is so rich in general iconographical and historical notes that it will draw in any reader, not only the professional, for it offers much knowledge and many stimuli.”<sup>49</sup>

Only after the publication of his study did Kramář decide to display Rembrandt’s painting at a newly installed Picture Gallery permanent exhibition, which had opened after a long pause (one reason for which was uncertainty surrounding the Picture Gallery’s possible relocation) at Christmas of 1927.<sup>50</sup> Since then, the painting has been on display in each and every exhibition of old masters in the Picture Gallery of the Association and its successors, the State Collection of Old Masters and the National Gallery in Prague. The first, long-delayed presentation of the painting was used by some reviewers as an occasion for its reassessment.<sup>51</sup>

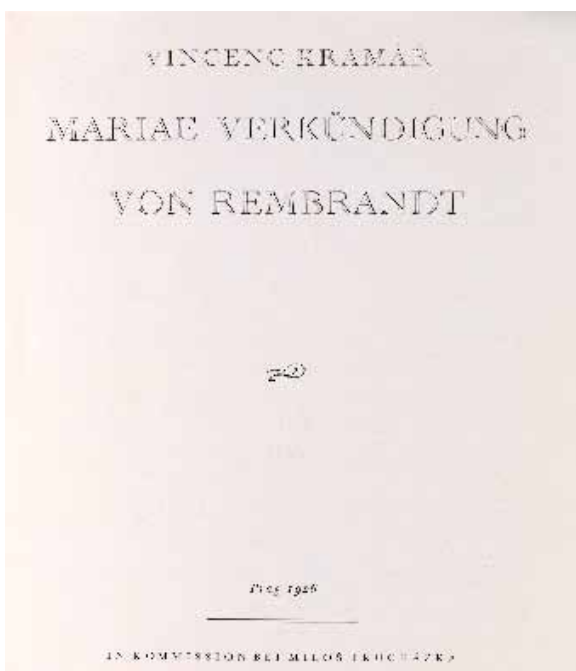
The latest research no longer shares Kramář’s opinion that the Prague painting is an authentic Rembrandt work, and following some consideration of attribution to one of his talented pupils, such as Barent Fabritius, Constantijn van Renesse, Willem Drost, Carl van Savoyen or Nicolaes Maes, it is now believed to have been painted by Willem Drost (1639–1659).<sup>52</sup> This fact, however, in no way denigrates the significance of Kramář’s acquisition and his exemplary and still stimulating research. Regardless of attribution, the Prague “Rembrandt” fragment of the Annunciation, though considerably damaged, is a rare,

high-quality artwork in painting and iconographical terms. It was beyond doubt produced under the direct influence of Rembrandt’s ravishing art, most likely while the artist worked in the master’s workshop before 1654. We can therefore agree with the following judicious opinion voiced in the 1920s by a contemporary critic of Kramář’s study: “Whatever attribution may finally be adopted, at least it seems, [...], that the picture has fine artistic quality. And that, after all, is the main thing.”<sup>53</sup>

#### **Excursus: The unrealized exhibition of paintings by the Rembrandt circle in Prague (1913)**

Czech art historians expressed little professional interest in Rembrandt’s work before Kramář, despite the fact that for many, the personality and especially the art of the “Dutch genius” represented a kind of initiatory “entrée into art history”.<sup>54</sup> The causes of this situation of a century ago were aptly described by art publicist František Tábořský (1858–1940) on the 300th anniversary of Rembrandt’s birth: “Our country offers no opportunity to be immersed, whenever one wishes, in the originals of this greatest of artists; nor does any Czech monograph on his oeuvre exist.”<sup>55</sup> A certain change can be traced in connection with Rembrandt’s jubilee year 1906 and the years that followed, a time characterized by a clear effort, in particular, to assess the artist’s works so uniquely represented in the Czech collections, primarily his undisputed painting *Rabbi* also known as *Scholar in His Study*, due, among other things, to the unending rumours of its possible sale by the Count Nostitz Picture Gallery to America.<sup>56</sup> Much less attention was paid to an excellent example of Rembrandt’s early work, the fully signed painting *Bileam and the She-Ass* of 1626 (today Paris, Musée Cognacq-Jay), which graced the picture gallery of Prague-based entrepreneur and ardent “grand style” collector Gustav Hoschek of Mühlheim (1847–1907) for a brief span of time in 1906.<sup>57</sup> In the 1910s, some attention was also paid to Rembrandt’s graphic work and collecting activity. Another question of interest in Czech cultural circles was whether the artist had met or perhaps painted the renowned Bohemian exile Jan Amos Comenius.<sup>58</sup>

The intention of the Association of Patriotic Friends of Arts to hold an exhibition of “the work of those artists who studied with, imitated or were influenced



**Fig. 5** Vincenc Kramář, *Mariae Verkündigung von Rembrandt*, Prague 1926, frontispiece and front page. Reproduction.

by Rembrandt” in the spring of 1913 represents hitherto unknown evidence of Czech cultural interest in Rembrandt and the work of his pupils and followers.<sup>59</sup> In a circular dated November 7, 1912 sent to the Association’s members, Count Erwein Nostitz (1863–1931), chairman of the Association’s executive committee comprising Prince Bedřich Lobkowitz, Count Bohuslav Kolowrat-Krakowsky-

-Libštejnský, Baron Alfred Ringhoffer and architect Josef Schulz, proposed that it be held. We can only guess that the decision was probably influenced, among other things, by the favourable response of the general and professional public to a large representative exhibition of Rudolfiner art held under the name “Rudolf II: The Art of His Court” on the occasion of the 300th anniversary of the emperor’s death in 1912. The executive committee expressed its hope that an exhibition of artists from Rembrandt’s circle “would undoubtedly be received by the public with joy and would offer the Association an opportunity to step anew into the forefront of the artistic world”. Besides the five-member Association of Patriotic Friends of Arts executive committee, the preparatory committee included Picture Gallery inspector Paul Bergner (1869–1919), Art Society secretary Rudolf Weinert and, as professional guarantors, professors of art history from the two (Czech and German) universities in Prague, Karel Chytil (1857–1934), who had played a significant role in preparing the Rudolfiner exhibition, and Alois Grünwald (1882–1931). The exhibition concept, unfortunately presented only in outline, suggests that its organizers were to rely on loans from Czech private collections alone, though obviously the greatest number of exhibits was to come from the collection of the organizing institution. The proposal briefly mentions the names of other private owners who were to be asked to “loan requested artworks for the duration of the exhibition”. In addition to committee chairman and Nostitz Picture Gallery owner Count Erwein Nostitz, there were, for example, Count Josef Oswald Thun-Salm (1849–1931), Princess Kunigunde of Lobkowitz (1847–1916) from the Křimice family branch, the Royal Canonry of Premonstratensians in Strahov and industrialists who had established major picture galleries, such as the well-known collector, factory owner and imperial councillor Josef Vincenc Novák (1842–1918), his friend and collector, the building councillor Richard Jahn (1840–1918) and entrepreneur Arthur Maier of Karlovy Vary (Karlsbad). The outline, which today represents the only evidence of the undoubtedly ambitious exhibition project, includes a brief list of artists whose works were believed by the organizers to guarantee an exhibition having “an abundance of good and interesting artworks from the Rembrandt period”. They planned to loan paintings by Gerbrand van den



Eeckhout, Jan Victors, Ferdinand Bol, Jacob Backer, Philips and Salomon Koninck, Carl Fabritius and his brother Barent, Govaert Flinck, Jan [sic] de Wett, Aert de Gelder, Gerrit Dou, Gabriel Metsu, Adriaen van Ostade and Christopher Paudiss. Although we have no detailed list of the paintings the organizers sought to loan, it would certainly be possible to reconstruct such a list of the artists chosen for display at the planned exhibition, which for unknown reasons never took place, on the basis of the recorded names or knowledge of their presence in the mentioned collections.<sup>60</sup> It may be assumed that one of its highlights was to be Rembrandt's *Scholar in His Study* (1634) from the Nostitz Picture Gallery, which, along with many other artworks in private hands in 1913, later graced the collections of the National Gallery in Prague. Besides the paintings *Vertumnus and Pomona* by Aert de Gelder (Inv. No. O 112), *Rebecca and Eliezer at the Well* by Gerbrand van den Eeckhout (Inv. No. O 199), *Drink for the Road* by Jan Victors (Inv. No. O 504) and *Fisherwoman* by Gabriel Metsu (Inv. No. O 125), which had been generously donated to the Association of Patriotic Friends of Arts by physician Josef K. E. Hoser (1844), there were, for example, the cabinet painting *Lady on the Balcony* (Inv. No. O 650) by Gerrit Dou, which had been donated by Prince John II of Liechtenstein in 1897, the paintings *Organ Grinder* by Adriaen van Ostade from the picture gallery of Josef Vincenc Novák (Inv. No. O 8750) and *Lute Player* from the collection of Richard Jahn, previously attributed to Ferdinand Bol and today hypothetically attributed to Gerard van Kuijl (Inv. No. O 2912), or two counterpart paintings *Adoration of the Magi* (Inv. No. O 10454) and *Adoration of the Shepherds* by Jacob Willemszoon de Wett (today Liberec, Regional Gallery, Inv. No. O 928) from the Thun Picture Gallery.

One of the exhibition's leading initiators, Count Erwein Nostitz, could provide from his family's picture gallery not only Rembrandt's *chef-d'œuvre*, but other exhibits, too, such as the iconographically remarkable *portrait historié* – the painting *Hercules at the Crossroads* (Inv. No. DO 4276), traditionally attributed to Jan Victors, in which the work of the little-known Amsterdam-based Rembrandt contemporary, Willem Bartsius, has been recognized; a portrait of a young man, most likely a self-portrait of Rembrandt's German pupil Christopher Paudiss (Inv. No. DO 4127) and other no

longer extant works, namely the paintings *Young Lady and her Maid* by Gabriel Metsu or *Scholar in His Study*, which Abraham Bredius proposed to attribute to Rembrandt's imitator Jacob van Spreeuwen after rejecting its traditional attribution to Gerrit Dou. The undisputed work by the master's prominent pupil, *Portrait of Rembrandt's Mother*, was selected from the picture gallery of the Premonstratensian monastery in Strahov (Inv. No. 787).

Extant archival documents provide no information from either the Association of Patriotic Friends of Arts that would explain why the Prague exhibition of painters from Rembrandt's circle was never held. What is certain, though, is that instead of the planned exhibition, the Kunstverein in Prague, in collaboration with the Circle of Friends of Painting Art, organized an exhibition in the Rudolfinum in 1913 presenting the work of the two Bohemian Baroque painters Jan Kupezky and Václav Vavřínek Reiner.

## Notes

**1** The Archives of the National Gallery in Prague (hereinafter ANG), the Association of Patriotic Friends of Arts File (hereinafter APFAF), Inv. No. AA 2001 – the APFAF 1923 correspondence, No. 128; published in Lubomír Slavíček, "Malíř Alfred Justitz a Kramářovy akvizice starého umění v letech 1923–1924", *Umění*, XLVI, 1998, No. 4, pp. 248–250, Appendix I.

**2** Vincenc Kramář, "Budoucnost obrazárny vlasteneckých přátel umění v Čechách", *Umění*, I, 1918–1921, pp. 371–394; for acquisitions, see especially pp. 377–378; reprinted in Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, pp. 367–395. Cf. his recapitulation published at the end of his director's term: Vincenc Kramář, "Státní sbírka starého umění (obrazárna vlasteneckých přátel umění v Čechách) v posledních dvaceti letech a výhled do budoucnosti", *Zprávy památkové péče*, II, 1938, pp. 71–74.

**3** Antonín Matějček, "Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel", *Volné směry*, XXII, 1923–1924, p. 106. The part of Kramář's personal and professional estate deposited in the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, Department of Documents and Collections, the Vincenc Kramář File (hereinafter IAH ASCR DDC) houses a draft of Kramář's letter to Antonín Matějček of April 26, 1923, thanking him for sending the proofs of this article for *Volné směry* and, in particular, for his words of appreciation (file V, folder 5, item 26; mistakenly filed in correspondence with

Dr. Prokop Toman). For later literature assessing Kramář's acquisition policy and his activities as picture gallery director, see especially Ladislav Kesner Sr., *Život v umění. Vincenc Kramář (1877–1960)*, exhibition catalogue, Praha 1992; Vít Vlnas, "Galerie Vincence Kramáře, její předchůdci a pokračovatelé. (Národní galerii v Praze k dvoustým narozeninám)", *Bulletin of the National Gallery in Prague*, V–VI, 1995–1996, pp. 177–181; Slavíček (quoted in note 1), pp. 245–262; Vít Vlnas "Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie", in *Vincenc Kramář – od starých mistrů k Picassovi*, ed. Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová, Praha 2000, pp. 164–168; Lada Hubatová-Vacková, "Sonda do Kramářovy akviziční politiky", *ibid.*, pp. 169–172; Lubomír Slavíček, "K odchodu Vincence Kramáře ze Státní sbírky starého umění v roce 1939 (Dva neznámé dopisy Eugena Dostála a Alberta Kutala Kramářovi)", *Umění*, XLVIII, 2000, pp. 78–81.

**4** See Jeroen Boomgaard – Robert W. Scheller, "A Delicate Balance: A Brief Survey of Rembrandt Criticism", in *Rembrandt: the Master & his Workshop*, ed. Christopher Brown – Jan Kelch – Pieter van Thiel, exhibition catalogue, New Haven – London 1991, pp. 106–123, particularly pp. 113–121. Cf. Jan Białostocki, "Rembrandt and Posterity", *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 23, 1972, pp. 131–157, and more recently Jan Kelch, "Rembrandt damals und heute. Kunstkritik und Kennerschaft", in *Rembrandt. Genie auf den Suche*, Köln 2006, pp. 203–223. Cf. Alison McQueen, *The Rise of the Cult Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003.

**5** Wilhelm R. Valentiner, *Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde (1910–1922)*, Berlin – Leipzig 1921 (2nd edition 1923); John C. Van Dyke, *Rembrandt and His School. A Critical Study of the Master and His Pupils with a New Assignment of their Pictures*, New York 1923.

**6** Cf., inter alia, Abraham Bredius, "Wiedergefundene 'Rembrandts'", *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XXXII, 1921, pp. 146–152; Wilhelm Martin, "Rembrandt-Rätsel", *Der Kunstwanderer, Halbmonatsschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* (hereinafter *Der Kunstwanderer*), III, 1921–1922, pp. 30–34; Cornelius Hofstede de Groot, *Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung und neuesten wiedergefundene Rembrandtbilder*, Stuttgart – Berlin 1922; Wilhelm Martin, "Zur Rembrandtforschung. Eine Entgegnung", *Der Kunstwanderer*, IV, 1922–1923, pp. 407–411; Wilhelm von Bode, "Die 'Rembrandt-Forschung' in Gefahr?", *ibid.*, V, 1923–1924, pp. 3–4; Cornelius Hofstede de Groot, "Zur Rembrandtforschung", *ibid.*, V, 1923–1924, pp. 31–35; Wilhelm von Bode, "Vandyke über Rembrandt", *ibid.*, V, 1923–1924, pp. 87–89; Roger Fry, "Rembrandts

Problems", *The Burlington Magazine*, 44, 1924, pp. 188–192. For problems with connoisseurship of Rembrandt's artwork, cf. inter alia, the most recent Gary Schwartz, "Rembrandt: 'Connoisseurship' et érudition", *Revue de l'art*, 42, 1978, pp. 100–106; Thomas Ketelsen, "Rembrandt, oder nicht? Zur Kritik der Kennerschaft", in *Rembrandt, oder nicht? Hamburger Kunsthalle. Die Gemälde*, Ostfildern-Ruit 2000, pp. 9–40 and, among the latest, particularly Catherine B. Scallen, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam 2004, pp. 241–279, 281–299.

**7** Mansfield Kirby Talley, Jr., "Connoisseurship and the Methodology of the Rembrandt Research Project", *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 8, 1989, pp. 175–214. Gary Schwarz, *Science and Connoisseurship in the 'Corpus of Rembrandt Paintings'*, *Kunstgeschichte interdisziplinär: Berührungspunkte, Berührungsgänge*, Vienna 1992, pp. 109–111; John P. Bowles, "The Rembrandt Research Project: Corrupting or Creating a Corpus", in *Patrocinio, colección y circulación de las artes (Estudios de arte y estética 46)*, ed. Gustavo Curie, 1997, pp. 489–509; Edward Grasman, "The Rembrandt Research Project: reculer pour mieux sauter", *Oud Holland*, 113, 1999, pp. 153–160; Ernst van de Wetering, "Thirty Years of the Rembrandt Research Project: The Tension between Science and Connoisseurship in Authenticating Art", *IFAR Journal, International Foundation for Art Research*, IV-2, 2001, pp. 14–24.

**8** Quoted from Jaromír Šíp, *Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii*, Praha 1976, p. 19.

**9** Gustav Weil, "Der Rembrandt mit den fünf Lichtquellen. Die Entdeckung eines unbekanntes Gemäldes des Meisters", *Der Kunstwanderer*, IV, 1922–1923, pp. 143–145, fig. Cf. Adolph Donath, "Prag als Sammlerstadt II", *ibid.*, IV, 1921–1922, pp. 437–438; idem, "Prager Kunstwanderungen", *Prager Tagblatt*, 47, 1922, Nos. 106, May 7, p. 3; Gustav Weil, "Ein unbekanntes Rembrandt in Prag", *Prager Tagblatt*, 47, 1922, Nos. 265, Nov. 12, p. 8; idem, "Der Rembrandt mit den fünf Lichtquellen", *Der Kunstwanderer*, IV, 1922–1923, pp. 202–203; C. [Jaroslav Kolman Cassius], "Rembrandti" by Dr. Weil, *Lidové noviny*, 31, 1923, Nos. 14, Jan. 10, p. 7: "According to the willing information of Mr. Director Vincenc Kramář, the painting Alexander Marries Roxane is a rather inferior work of the Rembrandt School. There is no trace of a signature or dating in the picture. Moreover, the later painting style makes its dating to 1628 impossible."; C. [Jaroslav Kolman Cassius], "Rembrandti" by Dr. Weil, see *Lidové noviny*, 31, 1923, Nos. 404, Aug. 14, p. 7; Prokop Toman, "Praha nalezištěm Rembrandtů", *Drobné*

umění, IV, 1923, pp. 38–39; reprinted in idem, *Umění a sběratelství. Studie a vzpomínky*, Praha 1930, pp. 19–24. See also the letter of Theodor Frimmel to Kramář from Vienna of Nov. 18, 1920, in ANG, the Vincenc Kramář File, Inv. No. 2945/172/1. Copies of the articles of Gustav Weil and Adolph Donath and newspaper clippings related to these putative Rembrandts are deposited *ibid.*, Inv. No. 2945/757.

**10** Cf. Slavíček 1998 (quoted in note 1), p. 250, note 31. This so far unidentified collector was writer Karel Hloucha (1880–1957), brother of Joe Hloucha, cf. ANG, APFAF, Inv. No. AA 2001 – the 1923 correspondence, No. 486 (letter of Vincenc Kramář of Jan. 23, 1923) and letter of Karel Hloucha of June 4, 1923, ANG, the Kramář File, Inv. No. 2945/382; (filed under R. Moucha among letters from unknown senders).

**11** Hofstede de Groot 1922 (quoted in note 6), p. 41, fig. 6; Valentiner 1923 (quoted in note 5), fig. 64; Toman 1923 (quoted in note 9), pp. 22, 24; Slavíček 1998 (quoted in note 1), pp. 259–260, note 32. Kramář's draft assessment of the painting from the collection of Josef Jiří Hlava dated May 19, 1923, is deposited in the ANG, the Kramář File, Inv. No. 2945/764.

**12** See ANG, the Kramář File, Inv. No. 2945/561/1–2 (letters of Aug. 9 and Sept. 19, 1923). For the painting which is today viewed as a work by an imitator of Rembrandt, cf. Cornelius Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts nach dem Muster von John Smith's Catalogue raisonné zusammengestellt* VI, Esslingen a. N. – Stuttgart – Paris 1915, pp. 231–232, No. 500; *A Corpus of Rembrandt Paintings*, I, ed. Joshua Bruyn – Bob Haak – P. H. Levie – P. J. J. van Thiel – Ernst van de Wetering, The Hague – Boston – London 1982, pp. 645–649, cat. No. C 37 (Rembrandt – imitator).

**13** See Slavíček 1998 (quoted in note 1), p. 252, fig. 2.

**14** ANG, Inv. No. AA 1056, historical documents of Rembrandt's painting *Annunciation of the Virgin*, which include writings and correspondence from 1923–1947 related to his acquisition. Cf. also the archival materials deposited in the National Archives in Prague, the Ministry of Education and National Edification File.

**15** See František Dvořák, *Rembrandt*, Bratislava 1957, p. 58, note 34: "While Lanna was still alive, the Annunciation found its way into the ownership of a certain woman who, in her old age, offered it for sale to Prague dealers through her landlady. They, however, did not believe that the painting was genuine and eventually offered it to the National Gallery. When the woman's relatives learned how valuable the painting was, dramatic events began to occur."

**16** Oil, canvas, 88 × 70 cm; signed bottom left: *Rembrandt F.*; 1923–1936 The Picture Gallery of the Association of Patriotic Friends of Arts, Inv. No. EC 3047 (entered in the Gallery's compendium on Jan. 3, 1923; 1936–1945 The State Collection of Old Masters, Inv. No. OP 1729, today The National Gallery in Prague, Inv. No. O 1331. Cf. Jaromír Šíp – Mojmír Hamsík, "Rembrandtův zlomek Zvěstování po restauraci", *Umění*, XIII, 1965, p. 290; Šíp 1976 (quoted in note 8), pp. 17–18; Pavla Sadílková – Lada Hubatová-Vacková, "Data" (Dates), in Lahoda – Uhrová (quoted in note 3), p. 245.

**17** ANG, APFAF, Inv. No. AA 2001 – the 1923 correspondence, No. 16, letter of Jan. 13. Her name appears more than once in connection with Kramář's acquisitions, e. g. in 1923 she notified Kramář of a collection of paintings of Richard Mattecloit at Pyšely Château.

**18** Lanna as a collector, see especially Patricia H. Svoboda, "The Art Collecting and Patronage of Industrialist Vojtěch Lanna", in *Vojtěch svobodný pán Lanna. Sběratel, mecenáš a podnikatel*, exhibition catalogue, The Museum of Decorative Arts in Prague, Praha 1996, pp. 6–17; Roman Prah, "Kresby a obrazy", *ibid.*, pp. 138–145 (the catalogue listed the paintings and drawings in Vojtěch Lanna's estate, which is part of the testator's legacy deposited in the Municipal Archives of Prague); idem, "Asyl milovnicka umění", in *Villa Lanna. Antika a Praha 1872. Sympozium 23.–24. IX. 1992*, Praha 1994, pp. 63–72.

**19** Anonymous author [Vincenc Kramář?], "Rembrandt v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění", *Národní listy*, 63, 1923, No. 89, April 1, p. 5. Also see, e. g. anonymous author, "Rembrandt v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze", *Lidové noviny*, 31, 1923, No. 164, April 1, p. 9; anonymous author, "Ein Rembrandt in der Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde", *Prager Tagblatt*, 48, 1923, No. 67, April 1, p. 11.

**20** Vincenc Kramář, "Rembrandt in der Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde", *Prager Presse*, 3, 1923, No. 95, April 8, p. 4; *Bilderbeilage* III, No. 15, April 8.

**21** [Vincenc Kramář], "Rembrandt v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění", *Volné směry*, XXII, 1923–1924, pp. 106–108, fig. p. 80. Curiously, it immediately followed Matějček's assessment of the activities of Vincenc Kramář as director of the Picture Gallery of the Association of Patriotic Friends of Arts.

**22** *Národní listy*, 63, 1923, No. 112, April 25, p. 4.

**23** Prokop Toman, "Nový Rembrandt v Praze", *Drobné umění*, IV, 1923, pp. 133–135; reprinted in Toman 1930 (quoted in note 9), pp. 25–30.

It seems to be the text of a lecture he gave

on May 25 at a meeting of the Association of Collectors and Friends of Arts in place of the originally scheduled Vincenc Kramář; see Dr. T. [Prokop Toman], "Schůzky sběratelů a přátel umění", *Národní listy*, 63, 1923, No. 189, May 30, p. 5. Also see Toman's letter to Kramář of April 15 asking to let him see the newly found Rembrandt painting and copy the signature; he also invited Kramář to see his own collection of paintings in Prague-Podhoř; cf. ANG, the Kramář File, Inv. No. 2945/549.

**24** IAH ASCR, DDC, file X, folder 1, items 26–28, draft letter.

**25** IAH ASCR, DDC, file X, folder 1, items 29–32.

**26** Prokop Toman, "Rembrandt jako sběratel", *Národní listy*, 52, 1912, June 26; reprinted in idem, *Studie a vzpomínky českého sběratele (1907–1920)*, Praha [1920], pp. 63–72. Prokop Toman gave a lecture on the same subject for the Czech Society of Art History on March 21, 1918; cf. Ješek Hofman, "Zpráva o činnosti 'Kruhu pro pěstování dějin umění' za rok 1918" (A Report on the Activities of the Czech Society of Art History in 1918), *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1918*, Praha 1919, p. 61.

**27** Prokop Toman, *Sen noci vánoční. (Rembrandt). Romanetto*, Prague 1920; republished under a changed title: *Rembrandtovy vánoce. Vánoční povídka*, Praha 1937.

**28** IAH ASCR, DDC, file X, folder 1, items 24, 34, draft letter; the symbols < > indicate Kramář's deletions.

**29** Cornelius Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*, Haarlem 1906.

**30** Another dispute between Kramář and Toman occurred in 1933 in connection with the restoration of paintings, such as those by Norbert Grund, in the Association's Picture Gallery; cf. IAH ASCR, DDC, file X, folder 1, items 20–23, 35, 37–39. Also cf. Vincenc Kramář, "Drobní mistři 18. století v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění" (Minor 18th-century Masters in the Picture Gallery of the Association of Patriotic Friends of Arts), *Národní listy*, 63, 1933, Jan. 8; reprinted in Kramář 1983 (quoted in note 2), pp. 445–448. In spite of the conflicting opinions, in 1926 Toman offered to sell the Association's Picture Gallery his paintings by Guiliam Gabron and Pieter de Kempener from his own collection, cf. ANG, APFAF, Inv. No. AA 2004 – the 1926 correspondence, No. 597.

**31** Authenticity of the signature, see Mojmir Hamsík, in Šíp – Hamsík (quoted in note 16), pp. 297–300; Hana Seifertová – Lubomír Slavíček, "Zum Fragment Maria Verkündigung in der Prager Nationalgalerie", *Umění*, XXXVI, 1988, p. 164.

**32** Vincenc Kramář, *Rembrandtovo Zvěstování Panny Marie*, Praha 1926; reprinted in Kramář 1983 (quoted in note 2), pp. 294–330. The typewritten manuscript of Kramář's study is deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, items 1–11. For the publication of the book, particularly the accounting of the costs, see also the documents in ANG, APFAF, Inv. No. AA 2004 – the 1926 correspondence, No. 241 and Inv. No. AA 2006 – the 1928 correspondence, No. 270.

**33** IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, items 116–255; items 184 and 185 include Kramář's schematic drawings of two details of the paintings with a description attached.

**34** Josef Krása, "Dílo Vincence Kramáře v českých dějinách umění", in Kramář 1983 (quoted in note 2), p. 460. Cf. also most recently Ladislav Daniel, "Vincenc Kramář a 'aktuální' staří mistři", in Lahoda – Uhrová (quoted in note 3), pp. 175–177.

**35** Šíp – Hamsík (quoted in note 16), pp. 290–297. Also see Jaromír Šíp, *Holandská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii*, exhibition catalogue, Praha 1969, p. 29; idem, *Chefs-d'œuvre de Prague 1450–1750. Trois siècles de peinture flamande et hollandaise*, exhibition catalogue, Bruges 1974, pp. 114–115, cat. No. 69; Šíp 1976 (quoted in note 8), pp. 84–85; Jaromír Šíp – Hana Seifertová, in *Die Nationalgalerie in Prag I. Sammlung der alten europäischen Kunst. Sammlung der alten tschechischen Kunst*, ed. Jiří Kotalík, Praha 1988, pp. 166–167.

**36** Václav Vilém Štech, *Rembrandt*, Praha 1966, pp. 161–162.

**37** Joannes Leo Antonius van Rijckevorsel, *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam 1932, pp. 39–40, fig. 29; Otto Benesch, *Rembrandt. Werk und Forschung*, Vienna 1935, pp. 46 (Rembrandt); idem, in *Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, ed. Ulrich Thieme – Felix Becker, Leipzig 1935, p. 265 (Kramář's publication is also quoted in the extensive bibliography).

**38** See particularly Otto Benesch, "Rembrandt Ausstellung in Warschau", *Kunstchronik*, IX, 1956, p. 199; reprinted in English in *Otto Benesch Collected Writings*, ed. Eva Benesch, Vol. 1. Rembrandt, London 1970, pp. 205–206; Otto Benesch, *Drawings of Rembrandt*, V. Enlarged and edited by Eva Benesch, London 1973, pp. 272–273, cat. No. 994. Kramář's estate in IAH ASCR, DDC, file XVI, folder 4, includes his excerpts from this review of the Warsaw exhibition by Benesch. Kramář's ongoing interest in Rembrandt and, particularly, opinions on the attribution and assessment of his Prague fragment, are attested to by the fact that he also noticed the critical reflection by Horst Gerson about the Warsaw exhibition where the Prague painting was displayed in 1956, which was

published in *The Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, p. 280.

**39** Vincenc Kramář, *Mariae Verkündigung von Rembrandt*, Prague 1926.

**40** IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 12–61; for Kramář's view of making the results of research work available, see Krása 1983 (quoted in note 34), p. 474, note 32.

**41** ANG, APFAF, Inv. No. AA 2004 – the 1926 correspondence, No. 313/26.

**42** ANG, APFAF, Inv. No. AA 2004 – the 1926 correspondence, No. 356 (Warsaw, Muzeum Narodowe, director Bronisław Gembarzewski, Warsaw, July 3, 1926); No. 399 (R. Graul, Leipzig, July 21, 1926); No. 402 (Anton Hekler, director of the Museum of Fine Arts in Budapest); No. 435, 476 (College Art Association of America – Art Bulletin, John Shapley, Sept. 1, 1926); No. 450 (G. Falck, Stockholm, Aug. 13, 1926); No. 478 (The Smithsonian Institution, Washington, Sept. 4, 1926); and Inv. No. AA 2005 – the 1927 correspondence, No. 106 (Öffentliche Kunstsammlungen, Basel); No. 139 (Städtische Museen in Aachen, Otto Eugen Mayer); No. 414 (D. A. Hoogendijk, Amsterdam, Sept. 6, 1927). ANG, the Vincenc Kramář File, Inv. No. 2945/714a/1 (M. J. Friedländer, Berlin, Jan. 26, 1927); Inv. No. 2945/31/2 (W. von Bode, Berlin-Charlottenburg, March 17, 1927); Inv. No. 2945/584/3 (E. Wiese, Wrocław, July 6, 1926); Inv. No. 2945/658A (H. Vollmer, Leipzig, March 21, 1928); Inv. No. 2945/175 (collector Michiel van Gelder, Uccle near Brussels, July 24, 1935). IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 77 (G. Schwarzenski, Frankfurt am Main, Oct. 1, 1926); fol. 85 (E. Waldmann, Bremen, July 3, 1926); fol. 86 (H. Posse, Dresden, July 8, 1926); fol. 87 (R. Eigenberger, Vienna, Aug. 20, 1926); fol. 88 (O. Benesch, Vienna, April 14, 1926); fol. 90 (K. Haberstock, Berlin, June 30, 1926); fol. 91 (R. Koechlin-Schwartz, Paris, July 1, 1926).

**43** IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 89, dated The Hague, July 6, 1926: "Ich bin Ihnen sehr dankbar für die Zusendung Ihres ausführlichen u[nd] interessanten Aufsatzes über die Verkündigung Mariae. Ich habe ihr einmal gelesen, doch werde ihr sehr sorgfältig studieren, weil ich mir davon viel Belehrung verspreche."

**44** ANG, the Vincenc Kramář File, Inv. No. 2945/2, dated Amsterdam Sept. 12, 1932.

**45** ANG, APFAF, Inv. No. AA 2004 – the 1926 correspondence, No. 405.

**46** Richard Graul, in *Kunstchronik und Kunstliteratur. Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 60, 1926–1927, Heft 6, pp. 68–69, with photograph (several copies of Vol. 6 are deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 62–67); Miriam Flinck, "Rembrandt's Annunciation of the Virgin. By Vincenc Kramář. A Separately Published German Translation by Karl Koydl" (Mariae

Verkündigung von Rembrandt, pp. 46). Bibliothek der Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen. Vol. I, pp. 40; 7 figures. Prague, Miloš Procházka 1926, *The Art Bulletin. An Illustrated Quarterly*, X, March 1928, p. 228; "Maria Verkündigung von Rembrandt", by Vincenc Kramář (in commission of Miloš Procházka), *Connoisseur* 77, February 1927, p. 114 (clipping deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 79); "Bilychnis". *Rivista mensile illustrata di Studi religiosi. Bolletino bibliografico*, I, 1927, p. 55 (clipping deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 84); Hans Kauffmann, "Overzicht der Literatur betreffende Nederlandsche Kunst. Duitschland", *Oud Holland*, XLV, 1928, p. 231; *Belvedere. Kunst und künstlerische Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde*, 9/1, 1926, p. 165; "Verzeichnis der in der zweiten Hälfte des Jahres 1926 erschienenen christlichen Kunstliteratur", *Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, 23, 1926/1927, p. 225; "Aus der Literatur der Jahre 1925 und 1925", *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, p. 257, No. 1105.

**47** Among others, cf. Eugen Dostál, "Nové publikace o umění" (New Publications on Art), *Lidové noviny*, 34, 1926, No. 338, July 8, p. 7 (reprinted in Lubomír Slavíček, "Dialog Brno – Praha. Z korespondence brněnských a pražských historiků umění", in *Almanach sedmdesát let Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně 1927–1997*, ed. Jiří Kroupa – Lubomír Slavíček, Brno 1997, p. 48, appendix 1); Viktor Nikodem, "Vincenc Kramář: Rembrandtovo Zvěstování P. Marie", *Národní osvobození*, III, 1926, No. 198, July 22, p. 2; Otakar Filip, "Z našich umělecko-výtvarnických publikací. Vincenc Kramář: Důkaz o pravosti Rembrandtova 'Zvěstování P. Marie' v galerii Společnosti vlast. přátel umění v Čechách"; Knihovna obrazárny, volume 1, *Československá republika*, CCXLVII, 1926, No. 191, July 15, p. 7; Alžběta Birnbaumová, "Rassegna d'arte italiana negli scritti cechi del dopoguerra", *Rivista italiano di Praga*, I, 1927, pp. 200–201; "Rembrandtovo Zvěstování P. Marie", *Památky archeologické*, XXXV, 1926/1927, p. 302; [Viktor Šuman?], in *Dílo*, XIX, 1926, p. 32; anonymous author [Emil Pacovský?], "Rembrandtovo Zvěstování P. Marie", *Veraikon*, XIII, 1927, p. 21; "Nové knihy v umění", *Volné směry*, XXIV, 1926, p. 208 (the anticipated paper about the book was not published). Copies of some of these papers are deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5. ANG, APFAF, Inv. No. AA 2004 – the 1926 correspondence contains requests for copies of Kramář's book for review purposes by e. g. Otto Kletzl as an art reviewer for *Südnorddeutschen Tageszeitung und Reichenberger Zeitung* (No. 598,

Dec. 4, 1926) or *Rovnost* in Brno (No. 396, July 8, 1926).

**48** Prokop Toman, "Rembrandtovo Zvěstování Panny Marie", *Národní listy*, 66, 1926, No. 264, Sept. 26, p. 11. *Vzdělávací příloha* (copy deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 78).

**49** V. H. [Václav Hrudka], "Knihovna obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách. Svazek 1. Vincenc Kramář: Rembrandtovo Zvěstování Panny Marie. Praha 1926. V komisi Miloše Procházky", *Lidové listy* V, 1926, No. 247, Oct. 27, p. 5 (clipping deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 83).

**50** Cf. anonymous author, "Die Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde [...]", *Prager Presse* 7, 1927, No. 354, Dec. 25, p. 8; anonymous author, "Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze [...]", *Československá republika* CCXLVIII, 1927, No. 305, Dec. 25, p. 8; inter alia [Miloš František Jirko], "The Opening of the Picture Gallery of the Association of Patriotic Friends of Arts", *České slovo*, XIX, 1927, No. 304, Dec. 28, p. 4; Leopold Kreitner, "Die Neuordnung der Gemäldegalerie der Patriotischer Kunstfreunde", *Prager Presse*, 7, 1927, No. 358, Dec. 30, p. 7; H. F. [Hugo Feigl], "Die Prager Rudolfinum Galerie. Neuordnung und Sichtung", *Der Kunstwanderer*, 9, 1927–1928, p. 350; Jan Květ, "Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze", *Volné směry*, XXIX, 1932, pp. 118–120.

**51** Hugo Feigl, "Der neue Rembrandt in Prag. Zu seiner erstmaligen Ausstellung im Rudolfinum", *Prager Tagsblatt*, 52, 1927, No. 306, Dec. 28, p. 6 (clipping of the article deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 81); Otto Kletzl, "Der Rembrandt des Rudolfinums", *Deutsche Zeitung Bohemia*, 101, 1928, March 28, p. 5 (clipping deposited in IAH ASCR, DDC, file V, folder 5, fol. 80); S [Alfred Scharf], "Ein neuer Rembrandt", *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, XX, 1928, p. 252. Cf. a letter by the publisher of the journal *Der Cicerone* Georg Biermann, who notified Kramář of this article, ANG, the Vincenc Kramář File, Inv. No. 2945/557/1–2.

**52** Werner Sumowski, "Nachträge zum Rembrandtjahr 1956", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin. Gesellschaft- und sprachwissenschaftliche Reihe*, VII, 1957–1958, p. 234, p. 246, fig. 64 (Rembrandt's pupil, probably Constantijn van Renesse); Kurt Bauch, "Ikonographischer Stil". Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst", in *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, pp. 133–134, fig. 52 (Willem Drost?); J. Richard Judson, in Charles C. Cunningham – Egbert Havercamp-Begemann, *Rembrandt after Three Hundred Years*, exhibition catalogue, Chicago 1969, p. 45, cat. No. 26 (Rembrandt – attributed); Adrian Rifkin, "Rembrandt and his Circle III",

*Art News*, LXVIII, November 1969, p. 58 (W. Drost); Werner Sumowski, "Beiträge zu Willem Drost", *Pantheon*, XXVII, 1969, p. 376 (W. Drost – early work, before 1654); "Round-Table Discussion Technical Aspects: Scientific Examination", in *The Art Institute of Chicago. Rembrandt after Three Hundred Years: A Symposium – Rembrandt and His Followers, October 22–24, 1969*, Chicago 1973, p. 90; J. G. van Gelder, "Frühe Rembrandt-Sammlungen", in *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, ed. Otto von Simson – Jan Kelch, Berlin 1973, p. 195 (Carel van Savoyen); Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School* 5, New York 1981, pp. 2630–2631, at cat. No. 1186 (W. Drost); 9, New York 1985, pp. 4920–4922, at cat. No. 2191 (Willem Drost); idem, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* I. (J. A. Backer – A. van Dijk), Landau/Pfalz 1983, p. 608, p. 613, No. 317, fig. p. 626 (W. Drost, 1652/1653); Josua Bruyn (rev.), Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* I. (J. A. Backer – A. van Dijk), Landau/Pfalz 1983, *Oud Holland*, 98, 1984, pp. 153–154 (W. Drost); Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* V. Nachträge, Ortregister, Ikonographisches Register, Bibliographie, Landau/Pfalz 1990, p. 362, note 12; Ben Bross, *Intimacies and Intrigue. History Painting in the Mauritshuis*, The Hague 1993, p. 288; Bruyn 1984; Josua Bruyn (rev.), Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* III (B. Keil – J. Ovens), Landau/Pfalz 1986, *Oud Holland*, 102, 1988, p. 331 (Nicolaes Maes); Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* Gemälde VI, Landau/Pfalz 1994, p. 3598 (not Maes); Walther Liedtke, "Rembrandt and the Rembrandt Style in the Seventeenth Century", in Walther Liedtke – Carol Logan – Nadine M. Orenstein – Stephanie P. Dickey, *Rembrandt / Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art. Aspect of Connoisseurship. Vol. II. Paintings, Drawings and Prints: Art-Historical Perspectives*, New York 1995, pp. 28–29, 108–109, at cat. No. 29 (W. van Drost); William Robinson, *The Early Works of Nicolaes Maes, 1653 to 1661*, Disp. Cambridge (Masp.), Ann Arbor 1997, cat. No. C-4 (the Rembrandt School, not N. Maes); León Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634–1693)*, Petersberg 2000, pp. 364–365, cat. No. E 8, fig. 419 (N. Maes?); Jonathan Bikker, *Willem Drost (1633–1659). A Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice*, New Haven – London 2005, pp. 58–59, cat. No. 3. The essential Czech literature is mentioned in notes 31, 32, 35. Among the wealth of literature dealing with the complex operation of Rembrandt's workshop and problems of his followers, cf. most recently Ernst van de Wetering, "'Principael' and Satellites: Pupils' Production in Rembrandt Workshop", in *Rembrandt: The Master and His Workshop*, Copenhagen 2006, pp. 106–122.

**53** *Connoisseur*, February 1927 (quoted in note 46), p. 114.

**54** Václav Vilém Štech, *V zamlženém zrcadle*, Praha 1967, p. 131–132. Also see idem, *Za plotem domova*, Praha 1970, pp. 24–34, 130–132.

**55** T. [František Táborský], in *Naše doba*, XIII, 1906, p. 862.

**56** Václav Vilém Štech, in *Umělecké poklady Čech. Sbírka významných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. stol.* 1, Praha 1913, pp. 31–32, No. 47, fig. tab. 47. Cf. M. [K. B. Mádl] “Rembrandt”, *Zlatá Praha*, XXIII, 1906, pp. 472–473; Karel B. Mádl, “Rembrandt v Praze”, *Národní listy*, 46, 1906, July 15; Václav Vilém Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915, pp. 86–100. For the alleged sale of Rembrandt’s painting by the Nostitz Picture Gallery, cf., among others, *Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze*, XV, 1907, p. 39 (“The rumour that Rembrandt’s *Rabbi* would be sold to America was refuted by the painting’s owner”) and p. 67 (“Besides the Nostitz Picture Gallery’s Rembrandt, Dr. Bode also sought to buy a Dürer in Strahov last Christmas”).

**57** Wilhelm Bode, *Neuentdeckte Rembrandt-bilder*, *Zeitschrift für bildende Kunst N. F.*, 17, 1906, p. 9; Wilhelm Martin, *Galerie Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim in Prag*, Prague 1907, p. 64, cat. No. 101. Most lately cf. *Corpus of Rembrandt Paintings*, I (quoted in note 12), pp. 74–81, cat. No. A2. Hoschek’s collection included another painting attributed to Rembrandt: a portrait of a young girl (today Helsinki, Sinebrychoffin Taidemuseo, Inv. No. S 85), which is not listed in the 1907 catalogue of the Hoschek Collection; see Hofstede de Groot 1915 (quoted in note 12) VI, p. 221, No. 499. Cf. *Corpus of Rembrandt Paintings*, I (quoted in note 12), pp. 673–676, cat. No. C44 (Isaac de Jourdeville). The compendium of the Hoschek Estate deposited in the Kramář File (IAH ASCR, DDC, file K XVIII, vol. 4, fol. 44: *Inventur und Schätzung der in der Gemälde-Galerie und Wohnung befindlichen Gemälde nach dem verstorbenen Herrn Gustav Ritter von Hoschek aufgenommen am 31. Mai, 1. und 3. Juni 1907*) also mentions a portrait of a man, which is allegedly connected with Rembrandt.

**58** Toman [1920] (quoted in note 26); Gamma [Gustav Jaroš], “O grafice Rembrandtově.

(Několik nápovědí a poznámek informativních)”, *Ročenka Štencova grafického kabinetu*, Praha 1917, pp. 62–142 (also as a book: *Rembrandt. O jeho grafice několik nápovědí*, Praha 1918); Rudolf Kuchynka, “Rembrandtovy kresby v bývalé sbírce hraběte Kolovrata”, *Zlatá Praha*, XXXVI, 1919, pp. 1, 45–47; Gamma [Gustav Jaroš], “Maloval Rembrandt Komenského? (Domněnka umělecká)”, in idem, *Brázda. Dvě knížky českého novináře. Knížka první / Uměním*, Praha 1917, pp. 139–165 (originally printed in *Novina*, 1, 1915); Karel Chytil, “O domnělé Rembrandtově podobizně Komenského v Galerii Pitti”, *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1916*, Praha 1917, pp. 62–65 (also cf. *ibid.*, p. 74). For Rembrandt’s alleged portrait of Comenius in Florence, see most recently Ernst van de Wettering, in *Rembrandt. Genie auf den Suche*, Cologne 2006, pp. 394–395, cat. No. 75 (Rembrand – Umkreis).

**59** ANG, APFAF, Inv. No. AA 1646/1 – the 1912 correspondence of the Association of Patriotic Friends of Arts.

**60** Cf. Josef K. E. Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der im Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag ausgestellten Hoscher’schen Gemälde-Sammlung*, Praha 1846; Theodor von Frimmel, *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze. Popisný seznam*, Praha 1899; idem, *Sbírka obrazů ing. R. Jahna v Praze*, Praha 1902; Paul Bergner, *Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Praha 1905; idem, *Verzeichnis der Kunstwerke (Bilder) im Palais Seiner Excellenz des Herrn Oswald Grafen Thun-Salm, Prag, Kleinseite* [dated Prague, Jan. 7, 1907], State Regional Archives in Litoměřice, Děčín branch, Central Administration of the Klášterec family branch of Thun-Hohenstein, Inv. 588, file 128; *Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag*, Prag 1912; August Ströbel, “Die Sammlung Artur Maier in Karlsbad”, *Internationale Sammler-Zeitung*, 5, 1913, pp. 193–195; idem, “Im Palais Thun-Salm”, *ibid.*, 8, 1916, pp. 82–83.

This paper has been written with the support of the Czech Science Foundation, grant No. GA408/05/0534.

Translated by Gita Zbavitelová

# Hejnas Hände

HARALD TESAN

Harald Tesan lehrt Kunstgeschichte an mehreren bayerischen Hochschulen. Seine kulturwissenschaftlichen Forschungen behandeln Theorie und Kritik der Moderne sowie Phänomene des Barock.



**Abb. 1** Václav Hejna, *Mann am Tisch mit Händen vor dem Gesicht*, 1938. Národní galerie v Praze.

„Das Geistige in der Kunst wird mit der Hand gemacht.“

Hans Platschek

Zusammen mit dem *Mann am Tisch* erfand Václav Hejna (Prag 1914 – Prag 1985) das Motiv der übertrieben großen Hände (Abb. 1). Derb aussehende Hände dominieren seine Zeichnungen und Gemälde der Jahre zwischen 1933 und 1938. In dieser frühen, zugleich erstaunlich reifen Schaffensperiode, die Hejna als einen Vorläufer von Art Brut und Informel ausweist, verdichten sie sich zu einem malerischen Element von hohem Wiedererkennungswert (Abb. 2). Auch später treten Hände bei Hejna in unterschiedlichsten Zusammenhängen auf. Sie ziehen sich geradezu leitmotivisch durch das Lebenswerk. Neben anderen Praktiken der künstlerischen Selbstbefragung, dienten Erforschungen der Hand in ihren vielfältigen Implikationen der alten Suche nach dem Ursprung des Schöpferischen. Zum Beispiel hatte sich Hejna in den Dreißigerjahren mit Chirolgie befasst, der Kunst, aus den Handlinien auf charakteristische Veranlagung und Lebensschicksal zu schließen. In einem Handbuch über Traumdeutung aus dem Besitz des Künstlers fand sich eine selbstangefertigte Skizze (Abb. 3). Der Linkshänder Hejna zeichnete nach einer Abbildung aus dem Buch<sup>1</sup> die Lebenslinien der „guten Hand“ (dobrá ruka), in diesem Fall der rechten Hand, und versah sie mit Erklärungen der Chiromantik.

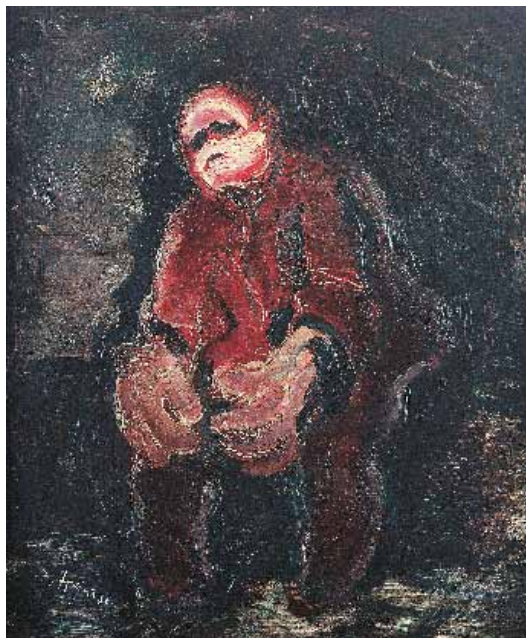
Abseits der Beschäftigung mit Esoterik, wie sie zum gängigen Decorum der Künstlerschaft gehört,<sup>2</sup> waren für Hejna ganz unmittelbare Beobachtungen



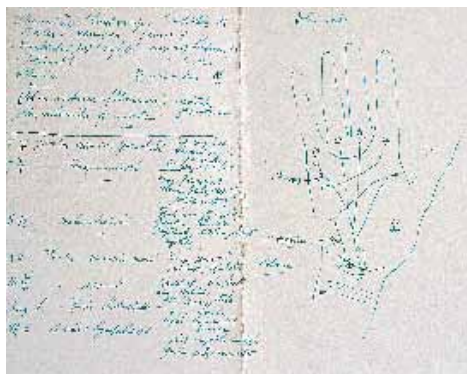
Ausschlag gebend, sich vertieft dem Studium der Hand zu widmen. Gleich Otto Dix, der beim *Bildnis der Eltern* (1921, Basel, Kunstmuseum) den überproportionierten, abgearbeiteten Händen besonderes Augenmerk zollte, war der junge Hejna fasziniert von den Arbeiterhänden seines Vaters. Hejna hatte sie täglich vor Augen und übernahm sie schließlich für alle seine Figuren. Gleichsam ‚manisch‘ hielt er seine Beobachtungen in hunderten von Skizzen fest, in denen sich nicht zuletzt die Unruhe der eigenen zeichnenden Hand mitteilt (Abb. 4).

Sicherlich hat eine bedingungslos subjektivistische Perspektive des sich vor dem Spiegel beobachtenden Künstlers zu einer Überbetonung und Separierung der Hand beigetragen.<sup>3</sup> Hejnas Studienblätter offenbaren, wie er im Sinne von Edmund Husserls Wahrnehmung „des Gegenstandes dort draußen“ optisch und damit mental Abstand zur eigenen Hand gewann. Als Stipendiat der *École des Beaux-Arts* hielt Hejna seinen Unterarm vor dem Skizzenblock so fest, als ob es sich um einen weiter entfernten, von ihm abgekoppelten und autonom agierenden Körperteil handelte (Abb. 5). Eine bestimmte Situation gab dafür den Anlass: Nachdem sein Bruder Jiří, der ihm im Pariser Straßencafé kurz zuvor noch Gesellschaft geleistet hatte, weggegangen war, wurde Václav sich seiner Lage als Vereinzelter in einer fremden Stadt gewahr. Im begleitenden Text hat Hejna auf dem Blatt vermerkt, wie seine Hand schnell die Linien der Bürger abzeichnet („... svoji ruku, která hbitě obkresluje linie občanů...“). Der Vorgang der Entfremdung von jenem Bestandteil des eigenen Körpers, der ein ganz spezifisches Wesensmerkmal menschlicher Existenz darstellt,<sup>4</sup> verdient besondere Beachtung.

Als Praxis kritischer Subjektdezentrierung kann Hejnas Verfahren auf eine längere Tradition der Verachtung „euklidischer“ Perspektiven, also logozentrischen, auf naturwissenschaftlicher Beweisbarkeit bauenden Denkens zurückblicken.<sup>5</sup> Bekannt ist etwa Parmigianinos *Selbstporträt im Konvexspiegel* (Abb. 6), auf dem die optisch gebeugte und vergrößerte Hand des jugendlichen Malers im Vordergrund zu liegen kommt.<sup>6</sup> Wenn schon die Manieristen eine Verzerrung im Bild des Ichs inszenierten, um eine neuartige Wahlfreiheit der Möglichkeiten, damit eine moderne Weltansicht zum Ausdruck zu bringen, so illustrierte Jahrhunderte nach Parmigianino ein etwas unbeholfen



**Abb. 2** Václav Hejna, *Bettler ohne FüÙe*, 1936. Národní galerie v Praze.



**Abb. 3** Václav Hejna, *Handlinien*, nach 1939. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.



**Abb. 4** Václav Hejna, *Esser mit Schale*, 1937. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.



**Abb. 5** Václav Hejna, *Im Straßencafé*, 1946–1948. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.



**Abb. 6** Parmigianino, *Selbstporträt im Konvexspiegel*, 1524. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Foto aus: Ferino-Pagden (zit. Anm. 6), S. 44.

wirkender Stich die seinerzeit viel beachteten erkenntnistheoretischen Analysen von Ernst Mach.<sup>7</sup> Ganz im Banne des empirischen Positivismus des 19. Jahrhunderts wollte der Stich den Blick des Zeichners wiedergeben, der probiert, mit geschlossenem rechten Auge zugleich sich selbst und den ihn umgebenden Raum darzustellen. Die Graphik aus Machs *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* versagte letztlich vor dem Anspruch, die gesehene und die gestaltete Wirklichkeit auf einem Blatt festzuhalten: dort, wo man den Zeichenblock erwarten dürfte, ragt nur eine Hand mit Bleistift in den perspektivisch verkürzten Raum, der von monströsem Augenlid, Nase und Schnurrbart des Zeichnenden gerahmt wird.

Die auf Kants Lösung der Erfahrung aufbauende Prager Schule der Sinnesphysiologie wirkte zumindest mittelbar auf die Entfaltung der Moderne in Literatur und Kunst. Franz Kafka beschrieb die Ablösung der Hände vom eigenen Körper im sogenannten „Kampf der Hände“, einem namenlosen Textstück aus dem postum erschienenen Sammelband *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*.<sup>8</sup> Kafka schildert, wie er als „unehrlicher Schiedsrichter“ den Kampf seiner physisch überlegenen rechten Hand gegen die stets vernachlässigte Linke beobachtet. Zum Schluss der Kurzgeschichte gewinnt das Bewusstsein des Besitzers der beiden ungleichen Kontrahenten wieder die Oberhand. Von da ist es nicht weit zu einer Parodie der Hegelschen Subjekt-Objekt-Beziehung, die notgedrungen ins „Nichts“ münden muss. Im Manuskript seines 1938 publizierten ersten Romans *Der Ekel* (la Nausée) schrieb Jean-Paul Sartre: „Meinen Händen beispielsweise ist etwas eigentümlich, eine gewisse Art, meine Pfeife zu halten oder meine Gabel. Oder es ist die Gabel, die jetzt eine bestimmte Art hat, sie in die Hand zu nehmen. Ich weiß es nicht.“<sup>9</sup>

Das Motiv der Entfremdung, das verdeckte oder vertauschte Rollenspiel, all jene Probleme, die um die Person des Autors kreisen und sich einer Letztgültigkeit entziehen, sie begegnen in der Literatur Kafkas, der Philosophie Sartres oder der Malerei Hejnas auf Schritt und Tritt. Ähnlich wie Franz Kafka in der Schilderung eines in seiner Dachkammer lesenden Studenten eigentlich von sich selbst und seinem Schreiben erzählt,<sup>10</sup> kann die bei Hejna wiederkehrende Darstellung des *Mannes am Tisch* als Sinnbild des mit sich und seiner Kunst allein gelassenen Autors verstanden werden. In der scheinbar banalen Situation begegnet ein Bild der Verrätselung und Verzauberung konkreter Erfahrung während des Schaffensprozesses.

Wurde die „Hand und das ihr zugehörige Wort- und Bedeutungsfeld [...] zu einem Schlüsselbegriff für Heideggers Versuche einer Grundlegung der menschlichen Existenz ohne metaphysische Perspektive“,<sup>11</sup> so kommt ihr bei Hejna eine ähnliche Bedeutung zu. Bei Rodin verselbständigte sich die Hand des Künstlers noch zu einem der Schöpferhand Gottes ebenbürtigen Werkzeug, wurde zum Symbol göttlich inspirierten Schaffens. Einen eher profanen Zugang zum Thema mag schon der Rodinschüler Josef Mařatka

gefunden haben, als er um 1901 Hände (und vor allem Füße) modellierte, die keine „Kathedrale“ beziehungsweise „Hand Gottes“ mehr sein wollten, sondern einfach das, was sie sind: isolierte Körperfragmente, die als plastisches Ereignis für sich die Autonomie der Kunst feiern. Bei Hejna, dessen Ikonographie stets von einer Durchdringung psychischer und physischer Bereiche menschlicher Existenz handelt, ist die Hand als Fragment immer auch Ausdruck der Deformation ihres Besitzers. Der drastischen Vorliebe der Art Brut für das Kranke und Randständige griff ja auch Alén Diviš voraus, als er mit dem Pariser Frauenmörder *Bebert* (Abb. 7) eine durch grobe Umrisse angedeutete Figur schuf, die nur aus einem einfältigen Kopf und zwei unförmigen riesigen Pranken Händen besteht.<sup>12</sup>

Im Gegensatz zu Diviš huldigte Hejna keinem vorsätzlich infantilen Primitivismus, doch auch er ließ seinen rohen Ansatz in den archetypischen ‚Niederungen‘ des Volkstümlichen gründen. Er kannte die arm- und beinlosen Bettler auf den Straßen (Abb. 2, 8),<sup>13</sup> die von abgehackten Gliedmaßen berichtenden Moritatenerzähler auf den Jahrmärkten oder die Votivwände in den Kirchen, wo nicht nur zahllose Arm- und Fußfragmente hängen, sondern auch Darstellungen gewaltsamer Unfälle. Hejnas oft zur Faust geballte Hände sind eine Absage an die sprechenden Hände in den Figurenkompositionen seit der Renaissance. Einzelne Finger sind an den Händen der Gestalten Hejnas oft nicht mehr auszumachen. Grob verunstaltet, weisen die malerisch verklumpten Hände eine auffällige Formanalogie zu den gleichermaßen bis zur Unkenntlichkeit verlarvten, damit physiognomisch zum Verstummen gebrachten Köpfen auf (Abb. 9).

Johann Heinrich Füssli hatte *Das Schweigen* (Abb. 10) als kauernde weibliche Allegorie mit gekreuzten Unterarmen geschaffen, die gesichtslos ist, da ihr die Haare nach vorne über das Gesicht fallen. Erbteil der romantischen Gesinnung ist die Handlungsarmut beziehungsweise Handlungsunfähigkeit,<sup>14</sup> die Hejna den Porträtierten aus der Zeit der Gruppe *Sedm v říjnu* (Sieben im Oktober) zuteil werden ließ und die in eben jener Gebärde der gekreuzten Unterarme kulminiert. So sitzt ausgerechnet Pavel Kropáček, Mentor und publizistischer Wortführer von Hejnas zwischen 1939 und 1941 bestehender Künstlervereinigung, mit nach innen gerichtetem Blick wie gefesselt



**Abb. 7** Alén Diviš, *Bebert, Mörder vom Montmartre*, 1942–1943. Armádní muzeum, Prag. Foto aus: Skálová – Pospiszyl (zit. Anm. 12), S. 93.

vor einem leeren Blatt Papier (Abb. 11). Besser ließe sich die Desillusion angesichts gescheiterter Utopien der Avantgarden, ein Hauptthema des jungen Kunsttheoretikers und Modernebefürworters Kropáček, nicht zum Ausdruck bringen.

Vorher war in den trotzigen Gebärden der *Männer am Tisch* bereits jeglicher neuplatonischer Humanismus verstummt. Besonders mit dem *Hölzernen Arm (Dřevěná ruka)*, den Hejna in der väterlichen Werkstatt gesehen haben dürfte, geht eine Epoche des philosophischen und religiösen Diskurses zu Ende (Abb. 12). Die armamputierten Invaliden wie auch die fußlosen Krüppel markieren eine Pervertierung des Mythos vom frei verfügenden Demiurgen, stellen eine existentialistische Uminterpretation der schaffenden Hand des Künstlers dar. Bemerkenswert an einer dieser hochgradig beunruhigenden Allegorien der Verstummung und Entmündigung ist, dass Hejna offenbar nicht unterschied zwischen einzelnen Gattungen der Behinderung. Auf einer von ihm *„Bezruký – jednoruký“* (sic, Handloser – Einhändiger) betitelten Gouache (Abb. 13) kommt aus dem Mund einer Figur mit geschwärztem Gesicht ein gebogener Metallbügel mit Stahlkugel am Ende, wie er eigentlich an



**Abb. 8** Václav Hejna, *Mundharmonika spielender Kriegsinvaliden in Paris*, 1946–1948. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.

Armprothesen angebracht war. Sprachlich-geistige und physische Versehrtheit treten in dieser beeindruckenden Darstellung als äquivalente Kategorien auf.

Selbst wenn Hejna nicht immer so weit ging, markieren seine *Hände* die Verachtung des Glaubens an eine geistige Erneuerbarkeit der Welt. Genuin waren es die untätigen Arbeiterhände, die neue Energien des Ausdrucks und der Bedeutung freisetzen. „Deux sens travail“ (sic, richtig: travail) überschrieb Hejna eine lavierte Federzeichnung, die lose im Pariser Skizzenbuch von 1946–48 liegt (Abb. 14). Der Titel verwirrt zunächst, denn es ist nur eine hockende Figur zu sehen. „Zwei“ bezieht sich offensichtlich auf die beiden Hände, die der Mann untätig vor sich hält. Hejna wird den französischen Titel der kleinen Zeichnung einem Schild entnommen haben, mit dem der Clochard die Passanten auf seine hoffnungslose Lage aufmerksam machte. Vielleicht hat sich Hejna angesichts des Pariser Bettlers an seinen Vater zuhause in Prag erinnert, einen Klein- und Kunsttischler, den er oft untätig herumsitzen sah. So handelt es sich bei *Zwei ohne Arbeit* vielleicht um eine sinnreiche Anspielung auf Hejnas bevorzugtes Modell in seiner Jugend, das ohne Aufträge war; und auf ihn selbst, der als Künstler auch über kein Einkommen verfügte. Auf einer übertragenen Ebene sind es dann doch zwei Personen, die arbeitslos sind: Die eine Person ist die dargestellte, die andere die darstellende.

Thematisiert wäre damit die stets problembelastete Emanzipation der Künste vom Handwerk. Bis in die frühe Neuzeit zählten die bildenden Künste bekanntlich nicht zu den artes liberales, das heißt, sie waren nicht gleichgestellt mit den Dichtkünsten. Mit der schrittweise erkämpften Abgrenzung vom Handwerk nahmen die Künstler auch eine zunehmende Gefahr ökonomischer Unsicherheit in Kauf. Existenzphilosophisch betrachtet, können Hejnas untätige Arbeiterhände als Kritik an der bis in die Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts dominierenden Ansicht gewertet werden, nur nichtverbales Handeln für echtes Handeln zu halten. Betrachtet im zeitgenössischen Kontext, geben sie das programmatische Gegenstück ab zu den Kunstideologien des Stalinismus und des Nationalsozialismus, deren Propaganda in anachronistischem Widerspruch zur fortschreitenden Technologisierung vorgab, die Arbeit der Maschinen durch Muskelkraft ersetzen zu können.



**Abb. 9** Václav Hejna, *Sich ausruhender Arbeiter*, 1937. Národní galerie v Praze.



**Abb. 10** Johann Heinrich Füssli, *Das Schweigen*, um 1788–1801. Kunsthaus Zürich. Foto aus: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, ed. Jean Clair, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 2006, S. 307.

Die malerische Sprache, die Hejna in den Dreißigerjahren entwickelte und mit der er die vertraute Alltagswelt ins Unheimliche verfremdete, läßt ihn als einen der innovativsten Figuralisten seines Landes in der Zwischenkriegszeit erscheinen. Hejnas Primitivismus war zunächst sehr individueller Natur. Seine Figuration entstand aus einem psychisch-expressiven Automatismus heraus. Es gelang Hejna, sich in einen vorsprachlichen, autosuggestiven Bewusstseinszustand zu versetzen, der allein mit dem visuellen Wiedererkennen von Bildern alle Hände voll zu tun hat. Über die Zwischenstufe des imaginierten Selbstporträts wurden konditionierte Bildchiffren allmählich abgekoppelt von der Verstandeskontrolle. Damit war der Weg frei für das schiere Malen, das sich am Beispiel der anfänglich noch abbildmäßigen Wiedergabe des *Mannes am Tisch* entfaltete. In den Dreißigerjahren sind Hejnas Hände als Chiffre für die Vorzüge des Instinkts gegenüber dem Intellekt zu lesen. Erst nach 1939, in der Zeit mit den *Sieben im Oktober*, tauchen Hände als Verkörperungen unabweichlicher Schicksalsgebundenheit auf. Eine geradezu surreal anmutende Hand in den Kompositionen *Die Familie* (Abb. 15)<sup>15</sup> oder *Letztes Lied* (1942, Prag, Sammlung Petr Hlaváček) scheint den



**Abb. 11** Václav Hejna, *Bildnis Pavel Kropáček*, um 1940. Národní galerie v Praze.

Einbruch des Übernatürlichen in die Sphäre der irdischen Existenz anzudeuten. Die Metaphysik hatte sich mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges zurückgemeldet.

Der Symbolik des Surrealismus ist vor allem die *Hand im Netz* verpflichtet (Abb. 16). Die möglichen Assoziationen zu dieser Assemblage der Sechzigerjahre reichen von so unterschiedlichen Ansätzen wie den sadistischen Verstümmelungen eines Salvador Dalí in den 1927/28 entstandenen Gemälden *Die abgeschnittene Hand*, *Der heilige Sebastian* oder *Badende*,<sup>16</sup> bis zum Modell der lichtkinetischen Skulptur *Sto let elektriny: Ampérův zákon „pravé ruky“* von Zdeněk Pešánek aus der Zeit 1930–36.<sup>17</sup> Der junge Alberto Giacometti gestaltete sein Objekt *Main prise* (1932, Zürich, Alberto-Giacometti-Stiftung) mittels einer ausrangierten Schaufensterpuppenhand. Abgesehen davon, erinnert die Präsentationsform von Hejnas



**Abb. 12** Václav Hejna, *Armprothese*, 1937. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.



**Abb. 13** Václav Hejna, *Handloser – Einhändiger*, um 1937–1938. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.

*Hand im Netz* an Marcel Duchamps *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–1923, Philadelphia Museum of Art). Im sogenannten *Großen Glas*, das André Breton für den Surrealismus vereinnahmte, werden Gegenstände zwischen Glasplatten optisch in einem frei im Raum stehenden Rahmen verspannt. Man sollte sich jedoch nicht von Formanalogien allein leiten lassen. 1938, während Hejna übergroße Hände als Signum seiner hypersubjektivistischen Perspektive malte, pries Breton in *Le Minotaure* die Originalität von „*Le Phare de la Mariée*“, die darin liege, dass sich die bildende Kunst von der langen Pflichtübung der Ausführung verabschiede und sich nun auf die Idee beschränken könne. Breton schrieb über Duchamps Werk, mit ihm sei die „dumme“ Übung der malenden Hand zu Ende gegangen.<sup>18</sup>

Ein antisensualistischer Rationalismus, wie ihn der Surrealismusapostel äußerte, lag nicht in Hejnas Absicht. Die *Hand im Netz* greift zwei Hauptthemen Hejnas aus den Dreißigerjahren auf: die Gefangenschaft und die Verletzung. Man denkt an die schockierende Aussage eines Pressefotos aus dem Ersten Weltkrieg, das um die Welt ging und Jan Štursa zu seiner Bronzestatue *Verwundeter* (1921, Moravská galerie, Brno) anregte. Die Aufnahme

zeigte einen gefallenen Soldaten, der mit den Händen im Stacheldraht hängen geblieben war. Darstellungen isolierter Hände im Kontext heroischen Widerstands reichen in der tschechischen Bildhauerei von Karel Pokorný<sup>19</sup> bis zu Eva Kmentová, die zwei erhobene, von Gewehrkugeln durchsiebte *Hände* (Abb. 17) als Mahnmal der blutigen Niederschlagung des Prager Frühlings fertigte. Auch wenn der durch die hölzerne Hand getriebene Nagel eine eindeutig christliche Ikonographie wachruft, bleibt der Aussagewert von Hejnas Assemblage denkbar offen und kann allgemein als Hinweis auf die Gefahren verstanden werden, die durch autoritäre Mächte drohen. Im Kontext der damals aktuellen Aktionskunst und der Emanzipation der Hand im *all-over-painting* erscheint die im Netz verhedderte Hand als spezifisches Symbol der gescheiterten Hoffnungen der Prager Künstler der 68er-Bewegung. Hejnas Arbeit kann in diesem Zusammenhang verglichen werden mit dem etwa zur selben Zeit<sup>20</sup> entstandenen *Lace curtain for Mayor Daley* (1968, The Art Institute of Chicago), einem Gitter aus Stacheldraht in einem Metallrahmen und Blutfarbe am Sockel, mit dem Barnett Newman die Brutalität der Chicagoer Polizei in der Bekämpfung der Vietnam-Gegner anklagte.



**Abb. 14** Václav Hejna, *Zwei ohne Arbeit*, 1946–1948. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.



**Abb. 15** Václav Hejna, *Die Familie*, 1939. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.

Dem Œuvre Hejnas wird der aufmerksame Betrachter entnehmen, was es bedeutet, in der inneren Emigration, in Angst und Hoffnungslosigkeit zu existieren. Er kann das häufige Auftreten von Motiv-Paaren in seinen Bildern, gleich, ob es sich um Menschen oder Sachen handelt, als Symptom für Isolation und Einsamkeit lesen (Abb. 18).<sup>21</sup> Neben den von außen auf den Künstler wirkenden Einflüssen, gilt es den inneren, nicht erworbenen Faktoren Rechnung zu tragen. Hejna war Linkshänder, zumindest hat er vorwiegend mit der linken Hand gezeichnet und gemalt. Dieser Umstand erklärt, weshalb viele von Hejnas Arbeiten in Spiegelschrift signiert sind. Es handelt sich um keine Marotte des Künstlers. Vielen Linkshändern fällt es relativ leicht, in Spiegelschrift zu schreiben und von Leonardo ist ja bekannt, dass seine Traktate in linksläufiger Schrift angelegt sind. Hiermit in Verbindung steht offensichtlich eine andere Tatsache. Wie die Hirnforschung belegt, ist es der „auch

bei anderen Linkshändern beobachtete Befund der Neigung zur größeren Symmetrie im Bild, und dies nicht nur im Hinblick auf die Inhalte, sondern auch hinsichtlich der Bewegung.“<sup>22</sup> Die zahlreich vorkommenden Doppelungen und ein ausgeprägter Hang zur symmetrischen Komposition in den Bildern Hejnas wären demnach neurophysiologisch erklärbar. Die doppelt arbeitenden Hirnhemisphären beim Linkshänder erhöhen die Wahrnehmungskraft für das Zwiefache.<sup>23</sup>

In Hinblick auf den Existentialismus beim Linkshänder Hejna wird seiner Serie der *Schuhe* (Abb. 19) besondere Aufmerksamkeit zuteil.<sup>24</sup> Van Goghs berühmtes Paar zerschlissener alter Bauernschuhe von 1886 provozierte Interpretationen über das Wesen des Kunstwerks in seiner Zeit bei Martin Heidegger oder Meyer Schapiro. Es verwundert nicht, wenn es Künstler wie Andy Warhol oder Martin Kippenberger dazu anregte, sich in jeweils



**Abb. 16** Václav Hejna, *Hand im Netz*, 1967. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.



**Abb. 17** Eva Kmentová, *Hände*, 1968. Galerie hlavního města Prahy.

aktuellem Kontext mit dem Thema auseinanderzusetzen.<sup>25</sup> Bei Hejna entspricht dem paarweisen Vorkommen der Hand das Paar Füße – oder, stellvertretend für diese – eben das Paar Schuhe. In ihrer formauflösenden Wiedergabe gemahnen Hejnas Schuhe und erst recht die amputierten Hände und Füße an Heideggers bekanntes Wort vom ins Universum hinaus geworfenen Menschen. Einiges verbindet Hejnas Auffassung sogar mit den poststrukturalistischen beziehungsweise postmodernen Positionen eines Jacques Derrida oder William Jameson, die ebenfalls über van Goghs *Schuhe* reflektierten.<sup>26</sup> Es ist damit nicht das von Jameson diagnostizierte Entweichen des Affekts in der Kultur der Postmoderne gemeint. Hejna, dem die Gefühle und Nöte des Individuums am Herzen lagen, verweigerte vielmehr ein Stilsystem der Moderne, das sich der wohlmeinenden Utopie hingab, der Fortschritt in der Kunst bestünde im Verschwinden des Künstlers als Individuum im Werk. Damit verbinden sich noch weitere Einbeziehungen der Hand.

Seit dem Aufkommen der Öltechnik nutzten Maler wie Hieronimus Bosch oder Lukas Cranach die subtilen Effekte der Fingermalerei. Überliefert sind die Bemerkungen eines Zeitgenossen zu Tizians unkonventioneller Malweise mit den Fingern. Erst innerhalb des Primitivismus im 20. Jahrhundert gewinnt der Fingerabdruck jedoch Gültigkeit als eigenständige Kunstäußerung. 1937 begann Louis Soutter (1871–1942) mit Fingermalerei. Mit seinen primitiven Strichmännchen, bei denen die Fingerabdrücke deutlich sichtbar stehen bleiben, nahm er Einfluss auf Dubuffet wie auch auf A. R. Penck. Eine zum Teil ironische Distanz zu einer ‚kulturellen Kunst‘ drückt vor allem die Verwendung des Handabdrucks in der Moderne aus, so bereits 1924–25 bei Hannah Höch, später bei Joan Miró, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock oder Jasper Johns.<sup>27</sup> Das primitivistische Verfahren des Handabdrucks bezog seine Legitimation aus der noch von Adorno vertretenen Mutmaßung, alle Kunst sei aus der Beschwörungspraxis hervorgegangen.<sup>28</sup> Nahrung für die These, den Ursprung der Kunst aus dem kultischen Zeremoniell abzuleiten, lieferten die prähistorischen Handabdrücke in Lascaux oder Altamira, die man als Relikte des Übergangs von Tanz und Götterdienst zum fixierten Bild interpretierte. Aus dem Natur



nachahmenden Verhalten der Urmenschen, die in ihren mythischen Tänzen die Erscheinung von Beutetieren und natürlichen Feinden imitiert hätten, seien die bildhaften Darstellungen erwachsen, in denen sich noch ganz direkt die Gebärdensprache der Hand mitteilt.

„Narrenhände beschmieren Tisch und Wände“, lautet ein Sprichwort, das oft mit einem bekannten historischen Kinderbuch, dem *Struwelpeter* in Verbindung gebracht wird. Gemessen am pädagogischen deutschen Lehrsatz des 19. Jahrhunderts wird das subversive Potential des Künstlers am besten ersichtlich, der sich bewusst als Irrer gebärdet und vor dessen farbverschmierten Fingern kein Gegenstand in seiner Reichweite mehr sicher ist. Mit unzähligen Fingerabdrücken hat sich Hejna auf Schallplatten, Mobiliar (Abb. 20), Musikinstrumenten, Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs und der unpersönlichen Konsumwelt verewigt. Der Finger- oder Handabdruck erscheint hier als ursprünglichster Vermerk der Autorschaft. Kinder erfahren die ersten Belege für eine Existenz des Selbst im ‚Tatscher‘, den sie auf Gegenständen hinterlassen. Er ist das sichtbare Zeichen, dass etwas vom Subjekt in der ihn umgebenden Umwelt bleibt. Weil Spuren der Hand stellvertretend für den ganzen Künstler, als Fürsprecher seiner gesamten Existenz stehen, hat sich Hejna dieser wohl originärsten Form der Kunstschöpfung bedient. Sie wirken wie trotzigste Beweise für das Vorhandensein seiner selbst.

Neben dem Signaturcharakter, drückt sich im Finger- beziehungsweise Handabdruck eine besondere körperliche Nähe und Verbundenheit des Künstlers zum bearbeiteten Werk aus. Gefragt, weshalb er soviel mit den Fingern male, soll Oskar Kokoschka geantwortet haben, der Weg vom Gehirn zum Pinsel sei so lang. Es ist eine ironische Paraphrase auf die bekannte, von Kant 1770 geprägte und auch von C. G. Jung übernommene Vorstellung, die Hand sei das äußere Gehirn des Menschen. Indem der Maler auf den Pinsel verzichtet, versucht er, einer verstandeskontrollierten Routine zu entkommen. Hejnas *Malbrett* „P. C.“<sup>429</sup> ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich die künstlerische Praxis – ausgehend vom Motiv der Hände – gestisch verselbständigt. Hier findet sich der Handabdruck, der in seiner Negativprojektion als Handschablone prominent vertreten ist in der neolithischen Höhlenmalerei und eine Renaissance erlebte innerhalb halbautomatistischer



**Abb. 18** Václav Hejna, *Hände und Muscheln*, 1938. Verbleib unbekannt. Foto: Zdena Kočová.



**Abb. 19** Václav Hejna, *Zwillinge*, 1938. © České muzeum výtvarných umění, Prag. Foto: Zdeněk Matyáško.

Techniken der Surrealisten wie der Dekalkomanie oder der Frottage. Auf dem *Malbrett* ist es ein kindlich-naives Abklatschen der türkisgrün eingefärbten Hand des Künstlers auf den ebenfalls noch farbenfrischen schwarzen Malgrund, durch das Hejna auf die nicht nur visuell, sondern eben auch haptisch erfahrbaren Qualitäten der Ölfarbe aufmerksam machen will. Die Kunstbetrachtung bezieht ihren Reiz hierbei aus dem Nacherleben des konservierten sinnlichen Malaktes.

Für die Würdigung Hejnas als eines Vorreiters von Art Brut und Informel, also Tendenzen, die erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Weltruhm gelangten und bei denen es darum ging, den Intellekt während des Malens



**Abb. 20** Václav Hejna, *Beistelltischchen mit Handabdrücken des Künstlers*, um 1965. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.



**Abb. 21** Václav Hejna, *Geste*, 1933. Privatsammlung. Foto: Harald Tesan.

auszublenken, kommt seiner Behandlung der Hand als malerischer Pathosformel größter Stellenwert zu. Im Farbenbrei vom *Wartezimmer des Dr. Schauer* (1938, Nationalgalerie in Prag) sind die Hände der Dargestellten die pastosesten Partien. Die zum Klumpen geronnenen Hände verweisen auf das Handgemachte von Kunst in einem ambivalenten Sinn. Oder, wie schon Henri Focillon bemerkte: „Der Geist bildet die Hand, die Hand bildet den Geist.“<sup>30</sup> Hände geraten beim frühen Hejna nicht nur zur Metapher verstandesentleerten Kunstschaffens, sondern sind gleichermaßen Werkzeug und Symbol des Malens an sich. Einerseits spielen Hejnas *Hände* auf den sich von verstandesbedingtem Ballast befreienden,

gestischen Malakt an, andererseits nehmen sie von ihm ihren Ausgang. Hejnas autohypnotische Rückwärtsrolle – um mit Lacan zu sprechen: in den quasi bewusstseinslosen Zustand vor dem Spiegelstadium des Kleinkindes<sup>31</sup> – findet seine künstlerische Entsprechung in einem sich mechanistisch wiederholenden Malakt.

„Gestisches“ Malen ist vielleicht bei keinem anderen Künstler derart wörtlich zu verstehen wie bei Hejna. Sein künstlerischer Werdegang zeichnet sich gerade in diesem Punkt durch hohe Konsequenz aus. Die Hand – wichtigstes Mittel menschlicher Gebärdensprache – ist bei Hejna in schlüssiger Weise zum Zeichen für ein Eigenleben malerischer Produktion, ja der sich autonom gebärdenden Farbe geworden. Schon im Frühwerk wird mit dem Kopf als Sitz des Kognitiven in einer sehr aufschlussreichen Art verfahren: allein die Haltung des schlaff herabhängenden Kopfes von Hejnas Gestalten verkörpert das Entschwinden der bewusstseinsgesteuerten Kapazität des Künstlers. Der Kopf trägt normalerweise ein Gesicht, das wichtigste Organ für die Mimik. Und dieser Mimik ist wiederum die Sprache zugeordnet, jene Voraussetzung für „höhere“, das heißt menschliche Kultur. Indem Hejna das Gesicht seiner entindividualisierten Gestalten hinter immer größer werdenden Händen verbirgt (Abb. 1), betont er die Präferenz der Geste vor der Mimik. Die Sprache der (ihrerseits sprachlos gewordenen) Hand ist ihm wichtiger als die Sprache des Kopfes. Es ist eine beziehungsreiche Reflexion über die semantischen Möglichkeiten und auch Unmöglichkeiten der menschlichen Spezies. Nicht von ungefähr hat Hejna bereits in den Dreißigerjahren etliche seiner Darstellungen von Männern am Tisch „*Gesto*“ (Geste) betitelt (Abb. 21).<sup>32</sup> Wie die häufig anzutreffende Gesichtslosigkeit dieser Männer am Tisch, sind ihre klobigen Hände Symptom für die Dominanz des sich verselbständigenden Malaktes.<sup>33</sup>

#### Anmerkungen

**1** *Storchův nový snář*, Prag 1939, Abb. auf S. 153.

**2** Von Picassos linker Hand gibt es z. B. eine Handwahrsagerzeichnung, die Max Jakob 1902 anfertigte, siehe Michael FitzGerald (Ed.), *Picasso. The artist's studio*, Ausst. Kat. Wadsworth Atheneum Museum of Art, June 9th to September 23th 2001. The Cleveland Museum of Art, October 28th 2001 to January 6th 2002, Abb. auf S. 70.

- 3** Vgl. Harald Tesan, „Der erloschene Spiegel. Zur Gesichtslosigkeit von Václav Hejnas Männern am Tisch“, *Umění*, LV, 2007, S. 133–144 und S. 174.
- 4** Zur Hand im Begriffsfeld des „Seins“ vgl. Jacques Derrida, *Heideggers Hand*, Wien 1988, bes. S. 45–99.
- 5** Vgl. Tesan (zit. Anm. 3), S. 133. Zur Bedeutung für die sogenannte Klassische Moderne siehe Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton/New Jersey 1983. Zur Denktradition aus der Sicht jüngerer Positionen siehe Harald Tesan, „Form ohne Wissen – Wissen ohne Form. Die Schrift, das Bild und die Unmöglichkeit absoluten Denkens. Nebst Überlegungen zur Ordnung der Dinge bei Maciunas, Beuys, Derrida“, in *Wissensformen*. Sechster Internationaler Barocksommerkurs der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Zürich 2007, S. 278–307.
- 6** Vgl. Sylvia Ferino-Pagden, „Parmigianinos Selbstportrait: Materie und Reflex“, in *Parmigianino und der europäische Manierismus*, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 5. Juni bis 14. September 2003, S. 43–55.
- 7** Bezeichnenderweise wurde die Stichillustration zu Machs 1900 in Jena erschienenem Buch in Zusammenhang mit einem bemerkenswerten, nahezu in Vergessenheit geratenen tschechischen Maler veröffentlicht, der wie Václav Hejna oder Alén Diviš ein früher Vorreiter von Art Brut und Informel war. Siehe Tomáš Vlček (Ed.), *Karel Šlenger 1903–1981*, Ausst. Kat. Národní galerie v Praze. Sbíрка moderního a současného umění/Collection of Modern and Contemporary Art, Veletržní palác, Praha 2005, S. 14.
- 8** Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Frankfurt am Main 1953, S. 67–69.
- 9** Vgl. Johannes Willms, „Vom Sein zum Nichts“, *Süddeutsche Zeitung*, LIX, 12./13. März 2005, S. 16.
- 10** Vgl. Slobodan Grubačić, „Kafkas mitdenkende Hand und die methodischen Alternativen“, in *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung*. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987. Band 1: *Das Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussionen*, ed. Norbert Oellers, Tübingen 1988, S. 123–132, S. 125.
- 11** Siegfried Gohr, *Die Hand des Künstlers*, Ausst. Kat. Köln, Museum Ludwig, 27. April bis 23. Juni 1991, S. 16.
- 12** Zu Diviš siehe Vanda Skálová – Tomáš Pospiszył, *Alén Diviš 1900–1956*, Praha 2005.
- 13** Zu Hejnas Linolschnitt *Beinloser Bettler* aus dem Jahr 1937 siehe Tesan (zit. Anm. 3), Abb. 3 auf S. 136.
- 14** Zum Topos des passiven Helden vgl. Harald Tesan, „Verlust des Achilleischen“, idem, *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*, Köln 1998, S. 76–87.
- 15** Hejna notierte auf der Rückseite des Blattes „akvarel otištěn ve Volných Směrech“ (Aquarell abgedruckt in Volné směry), was nicht ganz stimmt. Richtig ist, dass eine Variante der hier abgebildeten Version von *Die Familie* publiziert wurde, siehe *Volné směry*, XXXVI, 1940–41, S. 77.
- 16** Siehe Robert Descharnes – Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904–1989*, 2 Bde, Köln 1993, Nr. 275–277.
- 17** Siehe *Umění pro všechny smysly. Mezi-válečná avantgarda v Československu*, Ausst. Kat. Národní galerie v Praze, Ivam Centre Julio González ve Valencii, Praha 1993, Abb. auf S. 44.
- 18** Vgl. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 363–364.
- 19** Zu Pokornýs „*Wir bleiben treu*“ (Denkmal des Prager Widerstands von 1945) siehe *Karel Pokorný*, Úvodní studii napsal Vladimír Novotný, Praha 1956, Abb. 13 auf S. 32.
- 20** Hejna nahm es bei der Datierung seiner Assemblagen mitunter nicht ganz so genau. Es muss daher offen bleiben, ob *Hand im Netz* im Vorfeld des Prager Frühlings entstand, oder erst nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts in Prag. Anlässlich seiner Ausstellung *Tableaux, Objets Musicaux, Assemblages* vom 14. März bis 2. April 1969 in der Galerie R. Creuze verzeichnete Hejna „*La main à filet*“ mit der Nummer 126 unter den 1967 entstandenen Werken. Der Klebezettel der Galerie Creuze mit der Nummer 126 befindet sich noch immer am Werk. Für die Einsichtnahme in die handschriftliche Liste Hejnas danke ich Herrn Raymond Creuze, Paris.
- 21** Vgl. auch Václav Hejna, Löffel, 1938, Öl auf Holz, 57 × 64 cm, Louny, Galerie Benedikta Rejta, Inv. Nr. OG 4.
- 22** Detlef B. Linke, *Kunst und Gehirn. Die Eroberung des Unsichtbaren*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 156. Linke verweist auf symmetrische Bildkompositionen in Leonardo da Vincis *Abendmahl*, *Die Jungfrau in der Grotte* oder *Anna Selbdritt*.
- 23** Vgl. ibidem, S. 169.
- 24** Vgl. auch Hejnas Stilleben *Staré boty* (Alte Schuhe), 1936, Öl auf Karton, 48 × 63 cm, Pardubice, Východočeská galerie, Inv. Nr. 824 oder *Za boty boty*, 3. 4. 1954, Öl auf Leinwand, 49 × 65 cm, Muzeum umění Olomouc, Inv. Nr. O 1608.
- 25** Warhols *Diamond Dust Shoes* zählen zu den am meisten reproduzierten Motiven des Künstlers. Zu Kippenbergers *If You Don't*

*Know Where to Go, Go to the No* siehe Martin Kippenberger. *Miete Strom Gas*, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 8. Juni bis 10. August 1986, Abb. auf S. 57.

**26** Vgl. Frederic Jameson, „Post-Modernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review*, CXLVI, Juli/August 1984, S. 53–92.

**27** Siehe Hanna Höch. *Eine Lebenscollage*. Archiv-Edition, Bd. 2, 1921–1945, 1. Abteilung. Mit Texten von Eberhard Roters und Heinz Ohff, Ostfildern-Ruit 1995, S. 244–245. Zum Handabdruck in der amerikanischen Moderne Kirk Varnedoe, „Abstrakter Expressionismus“, in *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, ed. William Rubin, München 1983, S. 629–675, Abb. 984 a, 987, 990. Geradezu als ein Bindeglied zwischen Hejnas Gemälden der Dreißigerjahre und dem abstrakten Expressionismus erscheint Constants Gemälde *De Oorlog* aus dem Jahr 1950, siehe *Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Ausst. Kat. Museum Ludwig Köln, 6. September – 30. November 1986, Abb. auf S. 64.

**28** Bekanntlich leitete Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* die Entstehung der bildenden Kunst aus dem theatralisch-musikalischen Akt ab. Wie sehr animistische Phantasien die Vorstellungswelt bildender Künstler beflügelten, zeigt indes das Beispiel des kubistischen Bildhauers Gutfreund, der Parallelen zog aus dem Gestus des Tanzes und der Skulptur der Schwarzen. Otto Gutfreund, „Plocha a prostor“, *Umělecký měsíčník*, II, 1912–13, S. 240–243; vgl. Harald Tesan, „Rekapitulation des Kubismus

in Prag. Emil Fillas Skulptur »Salome«, in *Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas*, ed. Hanna Nogosseck und Dietmar Popp, Marburg 2001, S. 296–332, S. 312.

**29** Zu Hejnas Malbrett siehe Tesan, *Form ohne Wissen* (zit. Anm. 5), Abb. 5 auf S. 288.

**30** Henri Focillon, *Lob der Hand*, Bern 1958, S. 52

**31** Zu einer historisch-kritischen Einschätzung der genauso prominenten wie umstrittenen These von Jacques Lacan vgl. Tesan (zit. Anm. 3), S. 141.

**32** Siehe z. B. auch Václav Hejna, *Geste*, 1934, Öl auf Karton, 67 × 57 cm, Pardubice, Východočeská galerie, Inv. Nr. 1089.

**33** Nicht zufällig wählte man als Motiv für Plakat und Einladungskarte zur vom 9. Februar bis 13. Mai 2007 in der Mährischen Galerie abgehaltenen Ausstellung „Václav Hejna. Kresby z raného období“ („Václav Hejna. Zeichnungen aus dem Frühwerk“) eine Gouache aus dem Jahr 1935 (MG, Inv. Nr. B 10958), die einen flüchtig hingemalten, gesichtslosen Mann am Tisch mit übergroßen Händen zeigt. Obwohl man die Bedeutung Hejnas als Vorreiter des Informel bereits erkannte, wurde sein Frühwerk in den Begleittexten zur Brünner Kabinettausstellung leider immer noch im konventionellen Sinn – das heißt in der Schule Jiří Kotalíks stehend – hauptsächlich als Ausdruck einer „sozialen Kunst“ gedeutet. Um eine differenzierte Neuinterpretation des vielgestaltigen Lebenswerks bemüht sich hingegen die Ausstellung, „Václav Hejna 1914–1985. Barva a bytí“ („Farbe und Sein“), die der Autor in Zusammenarbeit mit Daniela Uher für die Národní galerie v Praze vorbereitet.

# *Madonna Protectress* from the National Gallery in Prague

MILENA BARTLOVÁ – HANA LOGAN

Milena Bartlová lectures the Medieval Art History at Masaryk University in Brno, she specializes in Central European painting and sculpture of the 15th century.

Hana Logan, curator of the National Gallery in Prague, is engaged in medieval iconography.

A monumental panel with a representation of a standing Madonna and Child, crowned by angels as a Protectress, under whose mantle believers find a haven, was “discovered” by chance. The painting became state property held by the National Gallery in Prague (inv. No. O 7031) in the early 1950s, coming from the so-called collecting place in Strahov. Unspecified ecclesiastical possessions were in fact already collected on the premises of the Premonstratensian monastery in Strahov by the occupational forces during World War II, and likewise, by the Communist authorities after 1951. The original provenance of the work is thus impossible to determine, yet it can be assumed that the panel was created in Bohemia (even if it had long been deposited in the National Gallery in the section of “old German art”). The back of the panel in fact bears a Czech inscription “A[nn]o 1816 obnoven” [Renewed in 1816]. The script corresponds to that period and the use of the Czech language outside the territory of Bohemia and Moravia is impossible. Moreover, an earlier import of the panel is rather improbable due to its dimensions. The most striking thing about the painting at first sight is in fact its size: height 185 cm and width 141 cm, by which it ranks among the largest Gothic panels in Bohemian Middle Ages, comparable only with the *Crucifixion from Skalice* (height 181.5 cm, secondarily cut) and the *Crucifixion from the Holy Rood Chapel* in Karlštejn (210 cm after a restoration). Our panel (and the others mentioned here) is thus only surpassed more distinctly by the retable, which resembles it in other aspects, as well: the 234 cm high altarpiece

from Slavětín. Similar to that piece, the *Madonna Protectress* has also survived with part of the original framing, which is quite unique. As proved by the stratigraphic examination, the original work comprised a perpendicularly fixed framing, which formed a kind of little roof with a missing lower transverse moulding. Owing to the fact that such an object was very unusual and it was only partially preserved, the frame had been removed from the panel during the restoration – hopefully, it will be restored and replaced some time in the future.

The lower edge of the panel was marked by a secondary cut with a low rectangular recession, reminiscent of an impression of the form caused by fixing a new tabernacle holding the host at a high altar, which happened commonly from the 17<sup>th</sup> century. The strange-looking lower hem of the Virgin’s red dress (the red pointed form does not resemble a protruding shoe of her right foot) indicates that this adjustment was followed by efforts to retouch the resulting damage by emulating the darker strip “on the ground” with suggested vegetation. This must have occurred at the time when the employed technology so closely followed the original painting that it does not strike as disturbing in today’s analysis. The rest of the original mounting, and therefore the location of the panel, can only hypothetically be reconstructed on the basis of the information provided by the reverse side. Its parts are coated with a gray oily layer of paint in a manner that proves that at the time when this was applied, the panel was fixed in a carpentered structure. It is thus highly

probable that it was a structure of an altar retable, most possibly with closing wings.

The painting of the panel is specific in that whereas the decorative parts are rather sophisticated, the painting itself was executed in a much simpler way: the flesh-tone parts, for example, are patted, and the “golden” brushwork in the angels’ wings or in the haloes is done loosely, with a broad brush and in lead-tin yellow of a sharp shade. A similar discrepancy can also be noticed in an examination of underpainting. The underdrawing was executed in reddish brown colour (ochre with added black), and it is therefore difficult to read in the IRR. In spite of that, under the brushwork of the obviously failed attempt at foreshortening the Child’s leg, we can see a considerably better drawing, whose author had mastered the difficult task brilliantly. The modeling of the folds of the Virgin’s green cloak is executed in generously applied reddish brown varnishes. However, viewed from a distance – for which the work was designed – the resulting optical effect of the three-dimensional modeling is quite impressive. The already mentioned decorative arrangement of the background is made with the use of leaf gold (with a high proportion of silver – up to 49 %), applied to dark brown or even black poliment. The background is articulated with engraved diamond grid. The edge of the panel bears a strip – originally overlapping to the inner side of the perpendicularly set frame – of silver foil on a light-coloured poliment, coated by varnish, and on it, an ornamental band painted in black and white lines, of stylized leaves winding around a pole. All the places where punched decoration could be expected, were executed in the yellow colour mentioned earlier.

A formal analysis dates the painting to the period of the “late Beautiful Style”. The figural type of the standing Virgin Mary, the modeling of the concave folds of the cloak, the figural types of the angels, and to a lesser extent, the kneeling supplicants, all these are well known from the Bohemian artistic production of the first quarter of the 15<sup>th</sup> century. Some of the formal elements, however, date it past that period: particularly the relatively later form used in rendering the figures of the supplicants – concerning both the composition and modeling of the folds, and details of the clothing (note, e. g., the rectangular opening of the sleeve of the woman kneeling on the Virgin’s right),

and types of faces which move away from the idealization of the beautiful style to a more “realistic” expression. The already mentioned motif of the foreshortened foot of the Child is reminiscent of the invention found in Adam’s figure in the *Ghent Altarpiece*. Its knowledge must, of course, have reached our painter by some mediation. The vegetal ornament framing the panel also belongs to later decades. As these observations are supported by technological findings, which in Central Europe certainly point to the middle, if not the third quarter of the 15<sup>th</sup> century (for example, patted brushwork, modeling with the use of semitransparent brown varnish, or the use of lead-tin yellow), the dating of the panel would rather correspond to the very late stage of the Beautiful Style, that is the mid-15<sup>th</sup> century, or even later.

This period is also suggested by many comparisons at our disposal. The modeling of the draperies with dark brown semitransparent varnish appears not only in the so-called *Rajhrad Altarpiece*, but also in the panels of the *Madonna of Týn Church* in Prague, or the panel with the *reliquary of SS. Felix and Adauctus* (with the *Man of Sorrows* on the reverse side).<sup>1</sup> The tracing of the hem of the cloak with a double white line can be found in a number of panels dated into the second quarter or mid-15<sup>th</sup> century, such as the so-called *Reininghaus Triptych* or the *Panel of Náměšť*. The types of angels, their faces, hairstyles and wings can find close comparisons on the frame of the *Wroclaw Madonna*, on the canvas with the *Assumpta from Bílá Hora*, and the greatest resemblance can be seen in the already mentioned panels of the *Madonna of Týn Church* and the reverse side of the *reliquary of SS. Felix and Adauctus*. Apart from the shapes of the folds of the Virgin’s cloak, the earlier tradition of the Beautiful Style is best reflected in the face and hair of the Virgin and in the Child’s figure, whose seating and the cloth concealing the lower part of the body recall the even earlier tradition of the mid-14<sup>th</sup> century. Moreover, the *Madonna of Týn Church* with the figure-decorated frame has the reverse side treated in a similar grayish colour as the *Madonna Protectress*.

Besides the mentioned comparisons, which mainly refer to the Prague painting of the mid-15<sup>th</sup> century or the following decade, it is necessary to mention again the large altar *triptych from Slavětín*, which shows close relations to our *Madonna Protectress* in more aspects. The



**Fig. 1** *Madonna Protectress* – the whole. Národní galerie v Praze.



Fig. 2 *Madonna Protectress* – detail of the Child. Národní galerie v Praze.

form of the panel topped with a triangle is identical, and there are hardly any other parallels found in the contemporaneous material of the neighbouring central European countries. The surviving closing wings of the retables topped with triangular formations (be they divided, as in *Slavětín* or the incomparably better quality found in the *Prophets* by the Salzburg Conrad Laib, or undivided as in a number of monuments in Spiš or the later tops from Kadaň in Bohemia) either lack a preserved centre of the overall composition, or they enclosed a receptacle with sculptures in which the triangular form was seen in the decorative tops with tracery (such as originally in the *altarpiece of St. Deokarus* in St. Lawrence's in Nuremberg<sup>2</sup>). The painting of the *Slavětín Altarpiece* also shares the “modest style”<sup>3</sup> of the *Madonna Protectress* and some of the technological elements (modeling of the folds with brown varnish and



Fig. 3 *Madonna Protectress* – detail of the angel on the Virgin's right. Národní galerie v Praze.

a specific tone of the brownish green colour in the large areas of the cloaks). However, the *Madonna Protectress* is obviously a more luxurious painting – the background is underlaid with gold rather than silver, the colour scheme is richer and the painting execution of the details is of a considerably higher quality. It was not created in the same workshop as the *Slavětín Triptych*, but doubtless in one of the same place and time: probably in Prague in the 1450s. However, the commission may have come from outside Prague, and thus the original location of the work may have been therein.

An interesting question arises here. With all probability, the *Slavětín Triptych* was created for a Utraquist church. This is suggested by its fairly clear iconography, which had been damaged, yet can be reconstructed: the Crucifixion above a (lost) chalice, adored by the angels flanking it.<sup>4</sup> Is it possible to define the “confessional” classification of the painting *Madonna Protectress*? To attempt this, we must first understand the meaning of the iconographical type of the main motif of the painting.

The *Madonna Protectress* is a typical devotional painting, which does not draw





**Fig. 4** *Madonna Protectress* – detail of the supplicants. Národní galerie v Praze.

on any biblical text and is based on the specific religiously-psychological needs of the high and mainly late Middle Ages. The first legends of the protective power of the Virgin's cloak came into being in Constantinople, where a miraculous relic of part of the Virgin's garment was kept, which protected the city from the raids of the enemy. The legends found response both in the west, and in the orthodox Russia, and in both territories they had resulted in the representation of the Virgin spreading her protective cloak over the humankind.<sup>5</sup> The classic west European type of the Protectress was created in Italy in the 13<sup>th</sup> century, in the environment of the Franciscan Marian fraternities. At the beginning it was a kind of "emblem" or distinctive sign of a particular community and it appeared particularly on the standards of the fraternities.<sup>6</sup> It was taken over by ecclesiastical orders with a similar purpose of representation. Later on, *mater omnium* became the most widespread type – the term designated the protectress of all humankind, under whose cloak representatives of all strata of mediaeval society were gathered: from the pope to nobility to common burghers.



**Fig. 5** IRR – detail of the right foot of the Child.

The roots of the idea of the *Madonna Protectress* can also be traced down to medieval legal thinking. An ancient German law granted high-situated ladies a prerogative of providing asylum, which was expressed in their throwing a cloak over the fleeing culprit.<sup>7</sup> In Bohemia it even went further, as a suspect could not have been arrested if he was covered by his wife's cloak in her house.<sup>8</sup> Within the medieval legal system thus existed a sphere of interior space, which was dominated by women and in which it was possible to find mercy and protection against hard public justice. This female zone naturally included the protecting powers of the Virgin Mary. Her cloak provided a sinner with protection against the just wrath of God the Judge, be it in the case of an earthly disaster, in the hour of death, in the purgatory, or at the Last Judgment.

The idea of the punishing God the Judge and the merciful Virgin Mary was particularly strong in the 15<sup>th</sup> century, at the depressing times of repeated plague epidemics and general existential insecurity. At that time the so-called plague images were spreading, representing God the Father shooting plague arrows at humankind, which got stuck in the protective cloak of the Virgin. There was also the rather bizarre scheme of the so-called degrees of redemption, in which the Virgin asking for mercy showed Christ the breast which had nursed him, and similarly, Christ revealed his wounds before God the Father. The popularity of these images ended with the arrival of the Reformation.

The Bohemian lands adopted the representation of the *Madonna Protectress* through mediation of Lower Austrian wall paintings and Italian or Austrian

manuscripts of the *Speculum humanae salvationis* in the 1330s. Some of the representations or their groups can be directly related to the plague epidemics in our territory, such as the wall paintings dated c. 1350 from southern Moravia, which unlike Bohemia was struck by the Black Death.

The largest group of wall paintings with the Madonna Protectress was created in the 1380s, at the time following the most serious plague epidemic that afflicted mediaeval Bohemia.<sup>9</sup>

In different iconographical contexts and different social milieus, the representation of the Protectress acquired different meanings. In the triumphal arch, facing the image of Archangel Michael with the scales, the Virgin was unambiguously represented as an assistant in the transfer to the other world (for example, in the churches in Hněvkovice or Libiš). In wall paintings commissioned by members of higher clergy, the representation expressed more complex theological contents. For example, in St. Apollinaris' Church in Prague or the church of the Finding of the Holy Cross in Bříství, the Madonna Protectress is depicted opposite the scene of Christ among the apostles (in St. Apollinaris' it is the Handing of the Keys episode), representing thus the protectress of the ecclesiastical community, as mentioned in the *Mariale Arnesti*<sup>10</sup>, for example. Often, the depiction of the Protectress is a means of representation of individuals or communities portrayed under the cloak.

Despite the fact that elsewhere the theme of the Madonna Protectress was most popular in the 15<sup>th</sup> century, in the Czech lands only ten examples of this iconography have survived from the times after the Hussite wars (as compared to 23 such cases in the 14<sup>th</sup> century). The very idea of the Virgin as a powerful protectress against God's wrath was obviously particularly intolerable for the radical Utraquists. The Tábor bishop Nicholas of Pelhřimov in fact criticized the idea of the Virgin hiding under her cloak all people indiscriminately – in his view, the believers might have got an impression that anyone could be saved, even the greatest sinners.<sup>11</sup> The moderate Calixtines renewed the veneration of the Virgin to a considerable extent, but the Madonna Protectress had rather survived as a Catholic image. The absolute majority of the surviving representations dated after the Hussite wars can safely be located

to a Catholic environment: the wooden sculpture of the Madonna Protectress from Kostelec nad Ohří (c. 1430) comes from the local church of SS. Peter and Paul, which was dominated by the Catholic Hasenburg family, whereas the wall painting of the Protectress with the donor in the Zvíkov Castle chapel (after 1470) was commissioned by one of the Catholic family of the Švambersks. The only Bohemian example of the so-called plague painting comes from the Cistercian convent in Brno – a painted wing of an altarpiece dated around 1480. The most obvious relation of the iconography of the Protectress and Catholicism is represented by the stone relief of the Virgin in Olomouc, Předhradí (c. 1480), in which the figure under the Virgin's cloak probably identifies with the Franciscan preacher Giovanni Capestrano.<sup>12</sup>

For these reasons it seems more probable that the panel painting of the Protectress from the National Gallery was also commissioned by a member of the Catholic side. In composition, it most resembles the wall painting of the Protectress from the Johannite monastery in Strakonice (1340–1350), particularly in its horizontal format and the gesture of the Child seated on the right arm of the Madonna, who holds the cloak in its hand and looks down on the supplicants. The painting develops a play of meanings expressed by the looks, which also involves the viewers. The eyes of all the supplicants and the angel on the Madonna's right seem to be turned to Jesus as the main figure of the history of humankind's redemption. However, the compositional centre is the Virgin gazing towards the viewers (the angel on her left is looking in the same direction). Whereas Jesus communicates with the believers – probably the donors on the right-hand side of the cloak, the Madonna's eyes attract the viewer and address directly each individual. This careful balance of the importance of Christ and the Virgin suggests that the person who commissioned the painting may have been one theologically educated. Wall paintings in less sophisticated environments of country churches more frequently feature frontal representations of the Protectress, without the Child. On the other hand, it is generally the case that in 15<sup>th</sup>-century Bohemia, Jesus's figure formed part of the majority of compositions with the Madonna Protectress.

In a closer view of the figures under the Madonna's cloak it is obvious that this

is not a case of the classic *mater omnium* representation – on the right-hand, more honorary side, we can see representatives of the Church: a bishop or some other mitred prelate and a monk (perhaps a Benedictine?), but members of the higher secular strata are completely missing. The man in the forefront of the group on the Virgin's left, in a long white tunic and with a fashionable haircut, could be a secular cleric of a lower order.<sup>13</sup> Moreover, the supplicants do not seem to be anonymous “humans”, but are individually differentiated, reminiscent most possibly of a specific urban community, or even a family. A similar sociological composition of the company under the Virgin's cloak can be found in the central carving of a late 15<sup>th</sup>-century altarpiece from Kašperské Hory, which features burghers exclusively, with a priest and most possibly a woman-donor in the foreground. Our painting could thus be interpreted as a donation from a regrettably unknown parochial community. A Marian fraternity could be considered, as well, related to some Benedictine monastery, for example.

Thus the results of our research are fairly unambiguous as regards the “denominational” affinity of the Madonna Protectress from the National Gallery. The similarities and differences between this work and the *Slavětín Altarpiece* on the one hand, and other artifacts coming from Prague in the 1450s on the other, provide interesting material for reflections on the cultural characteristics of that time. The inferior quality of the *Slavětín Altarpiece* need not necessarily mirror the presupposed outward modesty of the Utraquists, but can just be a result of the work of a cheaper studio. However, deliberate differentiation of the two milieus by more luxurious or more modest works of art is still possible. Supposing Prague of the early 1450s was the place where the groups of the so-called *Rajhrad* and *St. James's* altarpieces came into being, then the *Slavětín Altarpiece*, along with our *Madonna Protectress* represent another level of painting in Prague of that period. Whereas the style of the *Rajhrad Altarpiece* group can be classified as “radical historicism”, which in details and some compositions features references to the contemporaneous central European painting standard<sup>14</sup>, the other two paintings epitomize more conservative approach, both on the part of the painters and of those who commissioned the works. This contrast between the revival and survival of

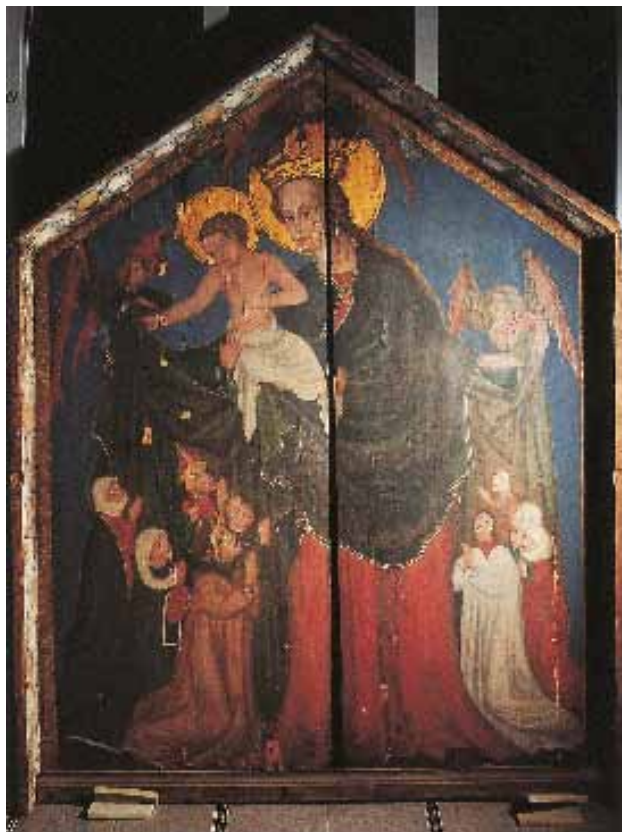


Fig. 6 Condition before restoration.

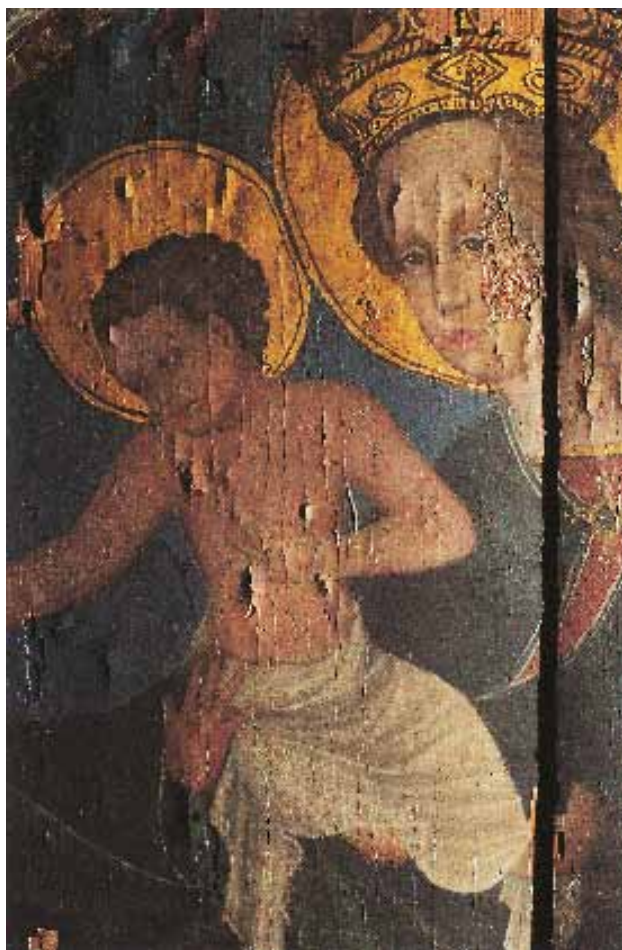


Fig. 7 Condition before restoration: detail – sharp lighting.



**Fig. 8** Condition before restoration: detail of the lower edge of the painting.



**Fig. 9** Back of the panel after restoration).

the forms of the late beautiful style even after 1450 can be understood as a proof of the fact that fine arts served a broad scale of social and denominational groups. The painting of the Madonna Protectress confirms that such a conservative climate was not exclusive to the Utraquists.

### **The restoration of the painting *Madonna Protectress* from the National Gallery in Prague**

Jáchym Krejča – Jakub Hamsík

#### **Examination and treatment**

The condition of the panel painting before restoration could be characterized as critical. The painting was divided in the middle all along its height, showing a fissure of 1 to 4 cm wide, and the base

was damaged by numerous other vertical cracks. At places, the material of the wooden base was considerably damaged by ligniperdous insects. The base showed major convex bending at the sides along the bottom of the painting and minor deformations along the middle fissure on both sides. The chalk ground with the painting was cracked all over the surface and loosened in many places, some parts were lifted, or even fallen off. In the past, numerous defects were repaired with unsuitable, distinctly structural and hard fillers. The original painting was extensively painted over on the background, figures were overpainted and the whole coated with turbid, darkened varnish, of probably protein origin, and a layer of surface dirt.

For a long period of time, the wooden base was being flattened in a climatically controlled environment, with higher relative moisture, and after a partial leveling, it was petrified. As the required results had not been achieved and the panel bent again, a demanding and relatively drastic method was used: in places of the severest bending, vertical grooves were incised in the back of the painting, and subsequently wooden chips of wedge-shaped profiles were glued in. The chips were glued in along one side of the groove only and were supposed to counter the force causing the deformation of the base. Moreover, cradling of massive oak chocks was made, firmly attached to the reverse side of the painting, held by three horizontal battens of oak-wood, designed to slide.

After the overpainting of the gilt background and the ornamental belt were removed, attention was paid to the painting of the figures, in which local and overall overpaintings of the original paint layer were taken off. The defects were corrected with a glue-chalk filler with beeswax added. The uniting retouch was done with watercolours and retouching resin paints. To finish the process, protective semi-matt wax-resin varnish was applied.

The restoration was carried out in the Restoration School of the Academy of Fine Arts in Prague in 2002.

#### **The structure of the painting**

The base of the painting was made of fir-wood. It was assembled vertically of four boards of uneven thickness (the difference at various places goes up to 8 mm). Originally, the back of the panel was not supported at all. Merely the two



**Fig. 10** Slavětín Altarpiece, open. Národní muzeum v Praze.

upper oblique parts of the frame helped in stabilizing the flat surface, which is why the convex tension showed distinctly in the lower part of the painting. The chalk ground was applied in several layers directly onto the wood without the use of a layer of glued canvas in between. Strips of canvas were originally only used to secure the joints between the area of the painting and the boards of the frame. The chalk ground displays an incised outline drawing and also a subtle red-brownish underdrawing, which is visible through the varnish paint at places.

The background was covered in leaf gold with a distinct proportion of silver in the foil (49%), on a dark brown poliment. The ornamental band with a vegetal motif was underlaid by leaf silver, probably on light-coloured poliment, with the green, black and white lines applied directly to the silver. The painting proper is bound with tempera with a larger proportion of oil. The flesh tones of the figures have a specifically structured surface (patted with brush). These pigments were identified in the painting: lead white, vermillion, azurite, verdigris, lead-tin yellow, ferric ochres, and charcoal black.

## Notes

**1** In more detail, with references to technological problems and chronological data, see Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, pp. 389–391. *Ibid.*, in case of the other paintings mentioned here.

**2** Heinz Stafski, “Der Zwölfboten-Deocarusaltaar in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg”, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* 1992, pp. 145–174.

**3** Milena Bartlová, “Modus humilis. Záhada malířského stylu tzv. krakovské školy”, *Sborník symposia Gotika na Slovensku a jej medzinárodné súvislosti* (ed. Dušan Buran) = *Galéria. Ročenka Slovenskej národnej galérie* 2004–2005, Bratislava 2006, pp. 167–180.

**4** Bartlová 2001 (as in note 1), pp. 288–289. We would like to thank Dr. Lubomír Sršeň from the National Museum in Prague for providing us with a possibility of detailed study of the retable. On the iconography of the Utraquist retables featuring a chalice or a monstrance, *ibid.*, pp. 69–70; cf. also Jan Royt, “Utravistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století”, in *Pro arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, ed. Dalibor Prix, Praha 2002, pp. 193–202.

**5** See Mieczysław Gebarowicz, *Mater Misericordiae, Pokrow Pokrowa w sztuce*

*i legendzie środkowo – wschodniej Europy*, Wrocław 1986.

**6** Christa Belting-Ihm, “‘Sub matris tutela’. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna”, *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, Heidelberg 1976, p. 70 ff.

**7** *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte III*, ed. Adalbert Erler – Ekkehard Kaufmann, Berlin 1984, p. 177.

**8** *Archiv český, čili, Staré písemné památky české i moravské*, vol. 2, ed. František Palacký, Praha 1842, p. 93.

**9** On the relations between the representations of the Madonna Protectress and the plague epidemics, see Hana Nováková, *Zobrazení Madony Ochránitelky na území Čech a Moravy ve středověku*, diploma thesis at UP in Olomouc, Olomouc 2000.

**10** *Ibid.*, p. 87.

**11** Mikuláš z Pelhřimova, *Vyznání a obrana Táborů*, ed. František M. Dobiáš – Amedeo Molnár, Prague 1972, p. 226.

**12** Martin Elbel, “Kult sv. Jana Kapistrána v Českých zemích”, *Acta universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica – aethetica XVI, Historia artium*, II, 1998, pp. 81–89.

**13** We would like to thank Dušan Foltýn and Jan Royt for the consultations concerning the appearance of the possible clerics in the painting.

**14** Analysis with more detailed arguments in: Bartlová 2001 (as in note 1), particularly pp. 360–369; cf. also additions to the article, Milena Bartlová, “Příspěvek k charakteristice tzv. Mistra Rajhradského oltáře jako umělecké osobnosti”, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, 11, 2001, pp. 79–89.

Translated by Kateřina Hilská

# Die Auferweckung der Tochter des Jairus und die Auferweckung des Lazarus

MARTINA JANDLOVÁ SOŠKOVÁ

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

Unter den Kunstmäzenen aus Adel und Patriziat in der österreichischen Monarchie des 16. Jahrhunderts haben die Wittelsbacher-Herzöge in München und die Bankiers Fugger in Augsburg eine bedeutende Rolle gespielt. Das angestrebte Vorbild Wilhelms V. von Wittelsbach war der Florentiner Hof des Francesco Medici. Im Jahr 1573 nahm Wilhelm V. den Maler Friedrich Sustris aus Florenz in seine Dienste, ein Jahr darauf Christoph Schwarz, der zu Beginn der 70er Jahre Venedig besucht hatte. Ab 1586 arbeitete auch der von Florenz kommende Peter Candid für den Münchner Herzog, zudem ab 1589 Hans von Aachen (1552–1615), der zu diesem Behuf Venedig verlassen hatte. Diese Maler haben mit ihrem Werk italienische Kunst nach Deutschland vermittelt. Ein Wesenszug im Schaffen ihrer Generation war der Eklektizismus, der zur Plattform der eigenständigen Kunstentwicklung in den einzelnen Provinzen des österreichischen Staates werden und in Anbetracht der Künstlermigration zwischen den Höfen der Monarchie zugleich eine gemeinsame Sprache und Wesenszüge der Malkunst im letzten Drittel des 16. und ersten Drittel des 17. Jahrhunderts bilden sollte.

In den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag wird ein Gemälde mit dem Thema *Die Auferweckung der Tochter des Jairus* aufbewahrt (Leinwand auf Holz, 56 × 38 cm, Inv. Nr. O 10652) (Abb. 1), das man auf das erste Drittel des 17. Jahrhunderts ansetzen kann. Es wird mit einer Kopie des verschollenen Originals von Peter Candid in Zusammenhang gebracht<sup>1</sup> und zeigt die Geschichte des Jairus, eines Synagogenvorstehers, der Jesus in sein Haus lud mit der Bitte, seine sterbende Tochter zu retten. Auf



Abb. 1 Peter Candid – Kopie, *Auferweckung der Tochter des Jairus*. Národní galerie v Praze.



**Abb. 2** Nicolaus Béatrizet, *Auferweckung der Tochter des Jairus* (nach dem Bild von Girolamo Muziano, Escorial). Národní galerie v Praze.



**Abb. 3** Deutscher Maler nach 1600, *Auferweckung des Lazarus*. Národní galerie v Praze.

dem Gemälde verharren die Eltern im Gebet, während Jesus das Mädchen vom Tod auferweckt (Luk. 8, 40–42 und 49–56; Mark. 5, 21–24). Im Hintergrund schauen die Apostel Jakobus, Johannes und Petrus dem Geschehen zu. Die Malerei entspricht formal der von Peter Candid initiierten Kunstproduktion in jener Gestalt, in der sie im 17. Jahrhundert vermittelt wurde, was auch von den restauratorischen Untersuchungen bestätigt wird.<sup>2</sup> Im Geiste der Candidischen Typen wurden hier die Einzelfiguren modelliert, am ausdrucksvollsten die Gestalten von Jairus Tochter, Jairus, dessen Frau und Jesus (vgl. Peter Candid, *Die Berufung des Petrus*).<sup>3</sup>

Es gibt aber auch noch zwei weitere Ausführungen dieser Komposition. Die erste wird in den Sammlungen der Grafen Fugger in Babenhausen aufbewahrt (Leinwand auf Holz, 55,5 × 39 cm).<sup>4</sup> Die Jahreszahl auf der Bettplatte datiert es in das Jahr 1620. Das Prager Bild stimmt mit dem Fuggerschen in Untergrundwahl und Abmessungen überein. Auch in der Ausführungsweise entsprechen sich die Werke bis ins Detail. Sie unterscheiden sich praktisch nur in der eigentlichen Malqualität, die vor allem beim Gesichtsausdruck der einzelnen Figuren auf dem Bild aus der Nationalgalerie geringer ist. Dem Maler unseres Bildes sind Einzelheiten entgangen, die den Ausdruck

der konkreten Gestalten charakterisieren. Des ungeachtet könnten beide Arbeiten wohl gleichzeitig entstanden sein. Die Provenienz des Prager Bildes liegt leider im Dunklen, und so bleibt diese Vermutung unbestätigt.<sup>5</sup>

Der aus Brügge stammende Pieter de Witte, genannt Peter Candid (1548–1628) wirkte während der Jahre 1558–1586 in Florenz. Von dort ist er der Einladung des bayerischen Kurfürsten Wilhelm V. nach München gefolgt, wo er später bis an sein Lebensende auch für Maximilian I. gearbeitet hat. Möglicherweise ist Candid's verschollene Vorlage gerade während dieser Lebensetappe entstanden. Es lässt sich aber auch nicht ausschließen, dass dieses Bildpaar von einem der Candid-Nachfolger geschaffen wurde. Andererseits legt der Umstand, dass gleich mehrere Umsetzungen dieser Komposition bekannt sind, die Annahme nahe, hier könnte ein bekanntes Original reproduziert worden sein – also das verschollene Candid-Werk.

Eine weitere Version dieser Candidischen Komposition findet sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Leinwand, 210 × 140 cm, Inv. Nr. 10521).<sup>6</sup> Es handelt sich um eine jüngere Ausführung des Themas, frühestens aus der Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts, die maltechnisch wesentlich schwächer als das oben beschriebene Bildpaar ausfiel. Zugleich unterscheidet sie sich





**Abb. 4** Bayerischer Zeichner Anfang des 17. Jahrhunderts, *Auferweckung des Lazarus*. Národní galerie v Praze.

davon, nicht nur in den Details der Gesichter, die ungenau, manchmal sogar deformiert sind, sondern auch in den Draperien, die stellenweise unverstanden blieben, vereinfacht oder nur angedeutet erscheinen.

Die Vorlage zu den drei genannten Candid-Gemälden war mutmaßlich ein Stich von Nicolaus Béatrizet (1507–1577) (Abb. 2).<sup>7</sup> Es gibt ein Gemälde von Girolamo Muziano (1532–1592),<sup>8</sup> das sich heute im Escorial befindet.<sup>9</sup> Das Bild von Muziano hat Kardinal Giovanni Ricci von Montepulciano Ende 1561 zusammen mit anderen Werken als Geschenk an König Philipp II. von Spanien geschickt. (Das Bild, eins der ersten, die Muziano nach seinem Eintreffen in Rom gemalt hat, ist im September 1562 in Madrid eingetroffen.)<sup>10</sup> Philipp II. hat es dann 1574 dem Kloster in Escorial geschenkt. Laut Anatóliu Teodostu hatte es sogar sein Pendant, das in den Bukarester Sammlungen untergebracht ist. Es ist vor 1565 gemalt worden und zeigt praktisch kompositionsgleich mit dem Bild aus dem Escorial das *Wunder der Jungfrau Maria*.<sup>11</sup> Die Kompositionsformel von Muzianos Bild geht von der *Auferweckung des Lazarus* aus, die der Künstler für den Dom von Orvieto in den Jahren 1555–1558 gemalt hat (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo).<sup>12</sup> Beim Paar Jesus und Tochter des Jairus hat Muziano die Figuren Jesus

und eine Schwester des Lazarus aus der von ihm 1555 gemalten *Auferweckung des Lazarus* aus der Vatikanischen Pinakothek aufgegriffen. In der *Auferweckung der Tochter des Jairus* reflektierte er das Veronese-Bild zu diesem Thema<sup>13</sup> sowie Veroneses Typ der ihr die Hand darreichenden leicht geneigten Gestalt,<sup>14</sup> die sich künftig durch sein gesamtes Werk hinziehen sollte.<sup>15</sup>

Die Gliederung der *Auferweckung der Tochter des Jairus* aus dem Escorial hat Muziano dann in den Jahren 1586–1589 in der Darstellung *Die Auferweckung des äthiopischen Königsohns* verwendet, die er für die St. Matthäuskapelle in der Kirche S. Maria in Aracoeli zu Rom geschaffen hat.<sup>16</sup> Diese Szene wird vom Krankenlager beherrscht, an dessen rechten Rand die mächtige Figur des hl. Matthäus aufragt. Kennzeichnend für diese ist die geschmeidige, S-förmig geschwungene Haltung, ausgewogen durch das leicht geneigte Haupt. Auch die sich erhebende Gestalt des Kranken sowie des am Lager seines Sohnes knienden Königs sind mit den Gestalten von der *Auferweckung der Tochter des Jairus* verwandt. Hier wiederholt sich sogar der nicht ausgefüllte Vordergrund, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Geschehen im Bild hinlenkt.

Es wäre noch hinzuzufügen, dass Muzianos Kompositionen ihren Widerhall nicht nur bei Peter Candid gezeitigt haben, sondern auch im Werk des Hans von Aachen, etwa in der *Auferweckung des Jünglings von Nain* aus der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in München (Leinwand 230 × 171 cm, inv. Nr. 1463 aus der Zeit um 1590),<sup>17</sup> die mit Muzianos *Christus, viele Kranke heilend* aus der florentinischen Galleria degli Uffizi übereinstimmt.<sup>18</sup> Muzianos Schaffen hat auch Bartholomäus Spranger, Hans Rottenhammer und Hans Speckaert (um 1540 [?] Brüssel – um 1557 Rom) stark beeinflusst,<sup>19</sup> also Maler, die das zeitgenössische römische Schaffen den in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom wirkenden Künstlern aus dem Norden zugänglich gemacht haben.<sup>20</sup>

Das zweite Werk, mit dem sich dieser Text befasst, ist die *Auferweckung des Lazarus* aus der Nationalgalerie in Prag, die man einem Münchner Maler aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zuschreiben kann (Holz, 117 × 91 cm, Inv. Nr. O 9843) (Abb. 3).<sup>21</sup> Es stellte einen anderen Auferweckungsvorgang aus den Evangelien dar: von Lazarus, dem



**Abb. 5** Hans von Aachen, *Auferweckung des Lazarus*. Paris, Musée du Louvre.



**Abb. 6** Jan Muller, *Auferweckung des Lazarus* (nach einer Zeichnung von Abraham Bloemaert). Národní galerie v Praze.



**Abb. 7** Federico Zuccari, *Auferweckung des Lazarus*. Paris, Musée du Louvre.

Bruder von Maria und Martha, der in Bethanien erkrankte und verstarb. Die Szene zeigt den Augenblick, in dem sich Jesus im Gebet an den Herrn wendet und den ins Leben zurückgerufenen Lazarus, der dem Grab entsteigt. (Joh. 11,3–44). Die Komposition ist mutmaßlich spätestens im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden, wofür auch die restauratorische Untersuchung der Tafel spricht.<sup>22</sup> Es handelt sich um eine Malerei von mittelmäßiger Qualität. Die Farben wurden hier nicht wirksam zur Modellierung genutzt, Details wurden nicht durchgearbeitet, sondern lediglich angedeutet.

Das Gemälde hängt mit einer Zeichnung zum selben Thema aus der Sammlung Zeichnungen und Stiche der Nationalgalerie in Prag zusammen (Papier, kolorierte Federzeichnung, 283 × 215 m, Inv. Nr. K 23415) (Abb. 4). Eliška Fučíková hat sie einem bayerischen Zeichner aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zugeschrieben.<sup>23</sup> Das Gemälde ist aber seitenverkehrt zur Zeichnung und hängt auch in der Malweise nicht mit der Zeichnung zusammen. Es ist möglicherweise erst aufgrund eines Stiches entstanden, der nach dieser Zeichnung angefertigt worden ist. Es enthält mehr der Szene beiwohnende Figuren als die Zeichnung, doch andererseits fehlt völlig das Gestaltenpaar, das im Hintergrund der gezeichneten Studie durch ein Tor schreitet, um ein Beispiel zu nennen. Zwar halten sich die Figuren im Großen und Ganzen an das Original, doch unterscheiden sie sich in der Ausführung von Details. Die Malerei ist im Vergleich zur Zeichnung hart in der Modellierung und ihr Hintergrund ist nur andeutungsweise verarbeitet (z. B. Turm und Tor in der Perspektive). Dem Charakter der Malweise nach gehört das Werk am ehesten in den Umkreis von Alessandro Paduano (erstmal erwähnt in Florenz 1568 – Florenz 1596),<sup>24</sup> eines Schwagers von Sustris, der 1570/1571 nach Bayern übergewechselt ist, um für die Fugger zu arbeiten und der dann ab 1576 in den Diensten Wilhelms V. stand. Die Beschaffenheit des Gemäldes entspricht dem Wandel des importierten italienischen Stils in einen eigenwilligen örtlichen Stil, zu dem es in der Kunst der folgenden Eklektikergeneration gekommen ist. In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich mit der Zeichnung *Das Leiden des hl. Andreas*, um 1586 interessant,<sup>25</sup> die laut Brigitte Volk-Knüttel nach einer

Zeichnung von Christoph Schwartz aufgrund einer Skizze von Friedrich Sustris entstanden ist.<sup>26</sup> Das Altarbild wurde aber letzten Endes von Christoph Schwartz und Alessandro Paduano ausgeführt.

Die nächste Vorstufe zur Prager Komposition der *Auferweckung des Lazarus* ist eine Pariser Zeichnung des Hans von Aachen zum selben Thema aus der Zeit nach 1588 (Abb. 5).<sup>27</sup> Beide sind übereinstimmend in eine Jesus umgebende und eine dem Lazarus beim Aufstehen helfende Gruppe unterteilt – die Lazarus-Gruppe ist sogar in beiden Fällen ähnlich zusammengestellt. Aachens Auffassung des Lazarus aus dem Louvre zeigt Verwandtschaft mit seiner Darstellung des toten Christus.<sup>28</sup> Eine nahe stehende Verarbeitung stellt auch die Zeichnung *Beweinung* von Peter Candid dar.<sup>29</sup>

Aachen kannte Candid und ist mit ihm wiederholt zusammengetroffen, beispielsweise bei der Arbeit für den Bayern-Herzog. Der Urheber der Prager Zeichnung schöpfte bei der Jesusgestalt sowohl aus der Pariser Zeichnung als auch aus der gleichnamigen Zeichnung aus dem Jahr 1593 von Abraham Bloemaert,<sup>30</sup> die auf dem Stich von Jan Muller wiedergegeben wird (Abb. 6).<sup>31</sup> Das genannte Werk wurde in der Folgezeit zur Vorlage für viele weitere Bearbeitungen dieses Themas.<sup>32</sup> Geht man allen Ausgangspunkten zu Aachens Pariser Komposition nach und mittelbar also auch zu Zeichnung und Gemälde aus der Prager Nationalgalerie, kann man gleichzeitig auch ihre Anknüpfung an die Auferweckung des Lazarus von Federico Zuccari aus der Grimani-Kapelle in der Kirche S. Francesco della Vigna zu Venedig verzeichnen.<sup>33</sup> (Abb. 7).<sup>34</sup> Ähnlich ging auch Girolamo Muziano das Thema der Auferweckung des Lazarus an,<sup>35</sup> der unter dem Einfluss von Parmigianinos Figuren stand.<sup>36</sup>

Beide Gemälde aus der Nationalgalerie in Prag, denen dieser Text gilt, entfalten mittelbar Vorlagen von Girolamo Muziano sowie den Gebrüdern Zuccari und belegen so die Formierung einzelner Kompositionstypen. Der rege Münchner Kunstbetrieb im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts hat die Stadt zu einem viel besuchten Anlaufpunkt für Künstler auf Italienreisen werden lassen, was zur Verbreitung neuer Zeichnungen und Stiche beigetragen hat. Diese Entwicklung ist ein Beispiel dafür, wie wichtig die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts als Quelle der Belehrung für die mitteleuropäischen Maler war.

## Anmerkungen

**1** Der Artikel ist dank einem Dr. Alfred Bader-Stipendium zustande gekommen.

Auf diesen Zusammenhang hat Brigitte Volk-Knüttel hingewiesen.

**2** Diese Untersuchungen wurden 2003 von Zora Grohmanová und Jiří Třeštký vorgenommen, denen ich hier für die Überlassung des Untersuchungsberichts danken möchte.

**3** Lavierte Federzeichnung, schwarze Tinte, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. D 4927, in Heinrich Geissler, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640*, 1, Stuttgart, 1980, S. 146, Nr. D 15.

**4** Ich danke Markus Graf Fugger für die tatkräftige Hilfe bei der Vermittlung von Informationen über das Babenhausener Gemälde.

**5** Das Bild entstammt der Sammlung Richard Popper, die der Besitzer im 2. Weltkrieg in der Prager Kunsthandlung von Václav Hořejší hinterlegt hat; ab 1942 war die Sammlung im Lager der Prager Firma André untergebracht. Das Bild wurde zusammen mit weiteren Teilen der Popper-Sammlung 1950 von der Nationalen Vermögensverwaltung aus dem Lagerraum im Refektorium des Klosters auf dem Strahov erworben. Ich möchte hier Tomáš Sekyra und Vít Vlnas für ihre Hilfe bei der Überprüfung seiner Provenienz danken.

**6** Von Hana Seifertová verzeichnet.

**7** Kupferstich, 521 × 385 mm (beschnitten), Národní galerie v Praze, Inv. Nr. R 156159 (*The Illustrated Bartsch*, 1980, 24, S. 246, Nr. 15). Der zeigt aber keine volle Übereinstimmung – Béatrizets Ausführung lässt die bereits von Muzianos Leinwand bekannte Gestalt mit dem Tablett weg, die im Bildhintergrund in die Tür tritt.

**8** Ugo da Como, *Girolamo Muziano (1532–1592), Note e documenti*, Bergamo 1930; (Jacob Hess, „Rezensionen: Ugo da Como, Muziano“, in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Rom 1967, S. 376–382; Udo Procacci, „Una ‚Vita‘ inedita del Muziano“, *Arte veneta, VIII, Scritti in Onore di Giuseppe Fiori*, 1954, S. 242–264.

**9** Zur gleichen Feststellung gelangte Eliška Fučíková, worauf mich Brigitte Volk-Knüttel hingewiesen hat. Ich danke beiden für die lebenswürdige Konsultation der Werke, mit denen sich der vorliegende Beitrag befasst.

**10** Alessandro Zuccari, „Federico Zuccari e l'Escorial“, in: *Federico Zuccari, Le idee, gli scritti. Sammelband mit Aufsätzen vom Symposium di San'Angelo in Vado 28. 10.–30. 10. 1994*, ed. B. Cleri, Mailand 1997, S. 39, Nr. 23; Sylvie Dewarte-Rose, „Le cardinal Ricci et Philippe II.: cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes“, *Revue de l'art*, 88, 1990, S. 52/59.

**11** Anatóliu Teodostu, *Catalogue de la galerie d'art universel. La peinture italienne*, Bucarest 1974, 39/40, Nr. 77, Abb.

**12** Das Gemälde hängt eng mit dem Bild *Die Erweckung des Jüngling zu Nain* (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo) von Federico Zuccari, dem Bruder Taddeos zusammen. Mit diesem ist Muziano gerade bei der Arbeit für den Dom von Orvieto zusammengetroffen. Beide Kompositionen halten in gleicher Weise die sich erhebende Figur des Auferweckten fest, die Jesusgestalt ebenfalls und wurden so zur Grundlage für alle künftigen Darstellungen dieser Themen. Eine vorbereitende Federzeichnung (Papier, 490 × 284 mm, Inv. Nr. RP-T-1889-A 2188) zu diesem Gemälde wird im Reichsmuseum zu Amsterdam aufbewahrt; Bert W. Meijer, *Italian Drawings from the Rijksmuseum Amsterdam*, Florenz 1995, S. 157–158, Kat. Nr. 71; *Die Erweckung des Jüngling zu Nain* hat Jacob Matham ausgeführt (486 × 279 mm, *The Illustrated Bartsch*, 4, S. 210, Nr. 233 [191]).

**13** Sylvie Beguin, „La fille de Jaire de Véronese au Musée du Louvre“, *La Revue des Arts. Musée de France*, 7, 1957, S. 165–169.

**14** *Der Zinsgroschen* (Leinwand, 192 × 297 cm) Madrid, Museo del Prado; *Christus und die Kanaaniterin*, Mailand, Pinacoteca die Brera.

**15** Gemälde: *St. Petrus werden die Schlüssel anvertraut* aus der Kirche S. Maria degli Angeli in Rom; *Der ungläubige Thomas* aus dem Louvre, Paris; Zeichnung Christus, Kranke heilend aus der Galleria degli Uffizi in Florenz. In der Gestalt der hl. Elisabeth aus Fogliano hat er sie abgewandelt.

**16** Johannes E. L. Heidemann, „Observations in Girolamo's Muziano's Decorations of the Matthei Chapel in S. Maria Aracoeli in Rome“, *Burlington Magazine*, 119, Nr. 895, S. 686–694, Abb. 24 auf S. 686.

**17** Eine vorbereitende Zeichnung wird im Budapester Magyar Szépművészeti Múzeum aufbewahrt. Sie geht vom Veronese-Bild *Der hl. Paulus heilt Kranke* aus der Kirche San Giorgio in Braida zu Verona aus. (Térez Gerszi, „Beiträge zur Kunst des Hans von Aachen“, *Pantheon* 29, 1971, S. 393).

**18** Firenze, Gallerie degli Uffizi; Como (zit. In Anm. 8) S. 92, Nr. 6.

**19** Teréz Gerszi, „Italian impulses in Newly Identified Drawings by Bartholomäus Spranger and Hans von Aachen in: Domum amicorum, Essays in Honour of Peter Bjurström“, *National-museum Bulletin*, 17, 1993, S. 27.

**20** Eliška Fučíková, „Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: vztahy k Itálii“, *Umění*, XXXIV, 1986, S. 120.

**21** Bei diesem Bild ist die Provenienz unbekannt; in den Sammlungen der National-

galerie befindet es sich seit 1964 (Die Sammlung Dr. Hofmann vor 1964).

**22** Diese Untersuchung hat Jiří Třeštk im Jahr 2004 vorgenommen; ihm gilt mein Dank für die Überlassung des Restauratorenberichts.

**23** Eliška Fučíková, *Zeichnungen aus der Zeit zwischen Renaissance und Barock. Niederländische und deutsche Meister der 2. Hälfte des 16. und vom Anfang des 17. Jahrhunderts in den tschechoslowakischen Sammlungen*, Dissertationsarbeit, FFUK Praha 1969, S. 74.

**24** Brigitte Volk-Knüttel, „Der Maler Alessandro Paduano. Die ‚rechte Hand‘ von Friedrich Sustris“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XLIX, 1998, S. 47–92.

**25** Federzeichnung, laviert, 294 × 195 mm, Oslo, Nasjonalgalleriet, Inv. Nr. K u H B 19896.

**26** Volk-Knüttel (zit. In Anm. 24), S. 64–65, Abb. 15–18, Anm. Nr. 113 auf S. 82–83.

**27** Federzeichnung in Branton, braun laviert, Kreidevorzeichnung, 27,7 × 43 mm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 20470; Die Komposition fußt auf einer älteren Zeichnung, die sich im Rijksprentenkabinet in Amsterdam befindet, Inv. Nr. A 204 (wie A. de Weerdt), s. Eliška Fučíková in: *Rudolf II. a Praha*, Katalog vystavených exponátů, ed. Eliška Fučíková, Praha 1997, S. 53, Kat. Nr. I/141 Gerszi 1993 (zit. in Anm. 19), S. 27, Abb. Nr. 5.

**28** Zeichnungen: *Pieta* (Wien, Grafische Sammlung Albertina); *Kreuzabnahme* (277 × 430 mm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 20927), *Grablegung* (Kremsmünster, Benediktinerkloster); *Grablegung* (149 × 224 mm, London, British Museum, Inv. Nr. 1895-9-5-1026); *Toter Christus, Studie* (202 × 267 mm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. KK1); *Kreuzabnahme*, London, Sotheby's (11. 12. 1980); *Findung des hl. Kreuzes* (Zeichnung Kreide, Feder, Papier, 301 × 224 mm, Inv. Nr. PK 2414, Leiden, Prentenkabinet). Für den Hinweis auf diese Zeichnung danke ich Eliška Fučíková; Gemälde: *Kreuzabnahme* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts).

**29** Zeichnung Kreide, Feder (538 × 314 mm, inv. Nr. 19853), Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Gemälde zum selben Thema – National Gallery of Victoria, Australien.

**30** Federzeichnung (Papier, 399 × 477 mm, Inv. Nr. NI.392), Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

**31** Národní galerie v Praze (365 × 480 mm, beschnitten, Inv. Nr. R 59453). Weitere Varianten der Darstellung: 1610, Leinwand, 194,2 × 156,4 cm, Manchester City Art Gallery; Abraham Janssens, 1607, (früher Bloemaert zugeschrieben), in der Alten Pinakothek München aufbewahrt.

**32** z. B. Gaspar van der Hoecke (London, Sotheby's 14. 12. 2000); deutscher Maler des

16. Jahrhunderts (Wien, Dorotheum 24. 3. 1999); Joachim Wtewael – Werkstatt (Wien, Dorotheum 6. 10. 1999); Pieter Lastman (Haag, Mauritshuis).  
**33** Aachen Zeichnung *Auferweckung des Lazarus* aus dem Louvre hat Teréz Gerszi mit Zuccaris Gemälde in Verbindung gebracht (zit. in Anm. 19). Zuccaris Bild wurde zu einem der grundlegenden Prototypen zum Thema Auferweckung des Lazarus: z. B. Hans Rottenhammer (Kreidezeichnung, 283 × 391 mm, Christie's, Amsterdam, 14. 11. 1988); Leinwand, 110 × 204,5 cm, Christie's, Bologna, 4. 6. 1991; weitere Ausgangspunkte liefern Zuccaris Fresken: *Die hl. Katharina bekehrt im Kerker die Kaiserin Faustina zum Glauben* in der Kirche S. Caterina die Funari in Rom (die vorbereitende Federzeichnung zu diesem Gemälde [Papier, 260 × 475 mm, Inv. Nr. RP-T-1981-37] wird im Amsterdamer Rijksmuseum aufbewahrt, Meijer [zit. in Anm. 12], S. 158–160, Kat. Nr. 72).  
**34** Vorbereitende Federzeichnung, 137 × 274 mm, Paris, Musée du Louvre;

Inv. Nr. 4543: zusammenhängende Zeichnungen zum gleichen Thema von Federico Zuccari (Musée des Beaux-Arts in Orléans); Milan Finarte 21/22. 4. 1975 (Federzeichnung, 384 × 414 mm); auch *Der hl. Paulus erweckt Eutychus vom Tode* von Taddeo Zuccari – vorbereitende Zeichnung für ein Fresko in der römischen Kirche S. Marcello al Corso.  
**35** Leinwand, 298 × 254 cm, Birmingham, City Museums and Art Gallery. Bekannt von einem Stich des Simon Vallée, in: *Recueil d'estampes d'après plus beaux tableaux... en France*, 1729.  
**36** Grablegung, (Holz, 24,8 × 19,4 cm, New York, Suida Manning Collection); Federzeichnung zum gleichen Thema (220 × 160 mm, Parma, Galleria Nazionale, Inv. Nr. 510/28); Beweinung (Papier, 194 × 152 mm, Wien, graphische Sammlung Albertina); in: *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527*, ed. Konrad Oberhuber, Ausstellungskatalog, Mantua, Palazzo Te, Mailand 1999, S. 337, Nr. 246.

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

# Ein unbekanntes Werk von Ignaz Elhafen in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag

TOMÁŠ HLADÍK

Tomáš Hladík, Kurator der Nationalgalerie in Prag, befasst sich mit Barockkunst in Mitteleuropa.



**Abb. 1**  
Ignaz Elhafen, *Raub der Sabinerinnen* – Gesamtansicht nach Restaurierung. Národní galerie v Praze.

Der Skulpturenbestand in der Sammlung alter Kunst der Nationalgalerie in Prag enthält ein nicht sonderlich großes, dafür aber sehr sorgsam ausgeführtes Elfenbeinrelief, das offenbar erst nachträglich in einen dunklen Rahmen aus Ebenholz-Imitation eingesetzt worden ist.<sup>1</sup> Das noch bis vor Kurzem anonyme Werk ist aus den Sammlungen Clary-Aldringen auf dem Schloss in Teplitz nach Prag geraten und wurde in der Prager Nationalgalerie als Arbeit eines unbekanntes Meisters aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts inventarisiert,<sup>2</sup> später als Werk eines italienischen Meisters vom Beginn des 18. Jahrhunderts.<sup>3</sup> Während das Thema dieses vorzüglichen Kleinkunstwerks sofort bei seinem Eintrag in die Evidenz der staatlichen Sammlung

richtig angesprochen wurde, ist die Enthüllung seines tatsächlichen Urhebers erst kürzlich gelungen.

Die dramatische Szene zeigt im Vordergrund nahezu freie Figuren, zu drei Paaren gesellt, jeweils ein Mann im Gewand eines römischen Kriegers und eine junge Frau in einer leichten Tunika (Abb. 1). Die äußeren Paare zeigen die Entführung von sich verzweifelt sträubenden Frauen (Abb. 2), während das Paar in der Mitte einen Soldaten zeigt, wie er ein halb entblößtes, resigniert zu Boden sinkendes Mädchen überwältigt (Abb. 3). Mit bereits minder plastischem Ausdruck wird dieselbe Handlungslinie im Mittelgrund des Reliefs fortgeführt, in den der Autor ein letztes Paar gesetzt hat. Auf dem Plattenhintergrund flüchten schließlich

dynamische Gestalten älterer Männer und junger Frauen, deren gestochene Silhouetten abwechselnd zwischen Laubbaumkronen und der Architektur von Tempel, Pyramide und mächtigen Säulen platziert sind, vor denen man die eindeutig römischen Symbole Adler, *fasti* und die sitzende Romulusgestalt mit der römischen Königskrone auf dem Haupt nicht übersehen kann. Der augenfälligste Wesenszug der Prager Elfenbeinschnitzerei ist die brillante Modellierung auf deutlich voneinander abgesetzten Bildebenen sowie die jähe Dynamik der handelnden Gestalten, die einst O. J. Blažiček faszinierte, der an diesem Relief „die lebhaft gewandlung“ zu schätzen gewusst hat, die „ein empfindsam-virtuoses, eher noch in einen zart dekorativen Rapport verkehrtes Schnitzwerk ist“,<sup>4</sup> bei dem sämtlicher „szenisch expressiver Nachdruck einer verfeinerten Zier weicht“. Dieser vorzügliche Kenner der einheimischen Barockplastik hat eine Datierung der Schnitzerei auf die Zeit um 1720 in Vorschlag gebracht, wobei er auch eine mitteleuropäische Herkunft nicht ausschloss.

Die wilde Szenerie offensichtlich kriegerischer Gewalt, die hier wehrlosen jungen Frauen angetan wird, bringt in effektvoll plastischer Form und verdichtetem plastischem Kürzel die bekannte Geschichte aus den Zeiten der mythischen Anfänge Roms, die gleich von mehreren antiken Autoren geschildert wurde, insbesondere von Titus Livius (I, 3ff.) und Plutarch. Beide stimmen in einer farbigen Beschreibung der Ereignisse überein, bei denen Angehörige des Sabinerstammes, zu einem Fest ins benachbarte Rom geladen, von bewaffneten Römern überfallen wurden, die auf ein vereinbartes Zeichen die ledigen sabinischen Mädchen entführten, um so den Fortbestand der römischen Population zu sichern. Der *Raub der Sabinerinnen* stellt ein sehr dankbares Thema dar, das eine breite Skala dynamischer Bewegungen und jäher Gesten der Einzelakteure bei dieser höchst dramatischen Geschichte zur Entfaltung kommen lässt und deshalb unweigerlich die Aufmerksamkeit der Renaissance- und Barockkunst angezogen hat. An die bildhauerisch anspruchsvolle Aufgabe, in heftigen Konvulsionen zwei oder sogar drei ringende Körper darzustellen, hat sich Giovanni da Bologna gemacht, der das Problem mit unbestrittenem Erfolg sowohl in kleinen Kabinettbronzen als



**Abb. 2** Ignaz Elhafen, *Raub der Sabinerinnen* – Detail, linke Gruppe aus dem Raub. Národní galerie v Praze.



**Abb. 3** Ignaz Elhafen, *Raub der Sabinerinnen* – Detail, mittleres Paar aus Römer und Sabinerin. Národní galerie v Praze.



**Abb. 4** Ignaz Elhafen, *Raub der Sabinerinnen* – Detail, rechte Gruppe aus dem Raub und eingefügten viertes Paar aus Römer und Sabinerin. Národní galerie v Praze.

auch in der Marmorgruppe *Raub der Sabinerinnen* bewältigt hat, das gleich nach seiner Aufstellung (1583) in der Loggia dei Lanzi zu Florenz mit Begeisterung aufgenommen wurde. Von der nach Wegen suchenden Lösung von Giambologna ließen sich sowohl Gianlorenzo Bernini beim Konzipieren der berühmten frühen Plastikgruppen für die Galleria Borghese in Rom (insbesondere *Pluto und Proserpina*, 1621–1622) als auch jene italienischen Meister leiten, die zum Zentralmotiv ihrer die Antike nachempfindenden Kompositionen mit Vorliebe die Gestalt einer jungen Sabinerin wählten, die von einem römischen Krieger ungestüm in die Höhe gehoben, in einer starken S-Krümmung ihres vollen Leibes und in einer schmerzvoll-verzweifelten Geste die Hand an den Kopf legt, wie man auch an dem kämpfenden Paar am rechten Reliefrand aus der Nationalgalerie in Prag beobachten kann (Abb. 4). Gerade so komponierte Luca Giordano das figurale Zentralmotiv auf der für das Innere des Palazzo Vecchio (heute Romanelli) in Vicenza bestimmten Monumentalleinwand.<sup>5</sup> Eine sich allmählich „friesartig“ von links nach rechts entfalt-

ende Handlungslinie, den Wesenszug unseres Reliefs, hat Sebastiano Ricci auf seinem heute im Liechtenstein Museum in Wien ausgestellten Gemälde gewählt (Abb. 5), auf dem er insgesamt fünf stark heterogene Paare miteinander ringender Männer und Frauen festgehalten hat.<sup>6</sup> Der Kompositionsentwurf des neuerlich seiner Bestimmung unterzogenen Kabinettstücks aus der Prager Nationalgalerie geht von einer anderen Variante des Themas aus, mit der einst Pietro da Cortona gekommen ist. Es handelt sich um dessen Riesenleinwand *Raub der Sabinerinnen* (1629, Rom, Pinacoteca Capitolina), deren große Popularität von der zeitgenössischen Grafik (Pietro Aquila, Pietro Testa, Matthäus Merian und Cortona selbst) verbreitet wurde. Von Cortonas Komposition, die als programmatisches Gegenstück der damals schon hochberühmten bildhauerischen Gestaltung Berninis im Sinne eines legitimen Anspruchs der Malerei auf die Gestaltung des gleichen Themas geboren wurde,<sup>7</sup> ist auch der Urheber des Elfenbeinreliefs aus der gleichen Wiener Sammlung ausgegangen, in der auch die erwähnte Leinwand von Sebastiano Ricci aufbewahrt wird.<sup>8</sup> Diesem Bildhauer ist es gelungen, praktisch den gesamten Umfang von Cortonas Riesenleinwand (275 × 423 cm) in eine winzige Relieffläche zu bannen, bzw. die Reproduktionsstiche von Pietro Aquila, nach denen er die ursprüngliche Komposition spiegelbildlich verkehrt und von ein paar episodischen Gestalten befreit hat (Abb. 6).

Unterzieht man beide Elfenbeinreliefs mit dem *Raub der Sabinerinnen* aus Prag und Wien einer sorgfältigeren Untersuchung, stellt man schon bald fest, dass sie sowohl in der gewählten Kompositionsvorlage als auch in der gesamten Modellierungsweise übereinstimmen. Völlig identisch ist das wohldurchdachte Draperiesystem mit den scharf ausgezogenen Falten der Kriegsröcke sowie leichten Tuniken der Sabinerinnen; identisch ist ferner die Raumentfaltung der präzise modellierten Gestalten, ebenso deren relativ unschöne physiognomische Typik und schließlich auch die reichen Formen von Pflanzenwelt und Architektur im Hintergrund beider Reliefs. Gleichzeitig sollte man aber einige kleine Abweichungen nicht übersehen: dazu gehören die zwei auffällig statischen römischen Krieger in voller Rüstung, die auf dem Wiener Relief zwischen der Zentralpyramide und der mächtigen Säulenreihe im Mittelgrund untergekommen



sind (voll der Konzeption von Cortonas Leinwand entsprechend), also an jener Stelle, die im Prager Relief von einem neuen vierten kämpfenden Paar aus einem Römer und einer Sabinerin besetzt wurde. Ähnlich verhält es sich mit der markanten Silhouette des Gottes Neptun, die hinter den beiden Säulen am rechten Kompositionsrand von nichts sagend gestutzten Baumkronen ersetzt wurde. Zudem lässt das Kabinettstück aus der Nationalgalerie auch das geschnittene Monogramm „IE“ vermissen, von dem das Wiener Relief als Arbeit des Bildhauers und -schnitzers Ignaz Elhafen ausgewiesen wird. In den Liechtensteinischen Sammlungen zu Wien findet man sogar weitere acht stilistisch eng verwandte Elfenbeinplatten zu ähnlichen antiken Themen, aber auch Szenen mit Reiter-scharmützeln einschließlich einer Türken Schlacht, die offenbar nicht lange vor dem Ende von Elhafens Romaufenthalt entstanden sind, dessen Zeitspanne bislang offen steht. Ignaz Elhafen (1658–1715), aus Innsbruck in Tirol gebürtig, hat offenbar mehrere Jahre in Rom zugebracht, wie eine Nachricht aus dem Jahr 1721 bezeugt: Der Aufenthalt des Bildhauers in der Ewigen Stadt wird heute zumeist auf die Zeit um 1680 angesetzt. Spätestens 1685, als er eine Quittung über fünf Zedernholzreliefs unterschrieb (heute im Kloster von Kremsmünster), hat sich der Künstler in Wien, der Metropole der Habsburgermonarchie niedergelassen. Da einige deutliche Stilparallelen Ignaz Elhafen noch an Matthias Rauchmiller binden, zieht die jüngere spezialisierte Forschung ein mögliches Verweilen des Tirolers in der Wiener Werkstatt des „weltbekannten kaiserlichen Bildhauers“ in Betracht.

Obwohl die oben angeführte Form des Künstlermonogramms auf dem Prager Relief nicht einmal bei der letzten Restaurierung entdeckt werden konnte,<sup>9</sup> reihten identischer Stilausdruck sowie hervorragende handwerkliche Verarbeitung diese Arbeit unter die bekannte Elhafenschen Elfenbeinschnitzereien zum gegebenen Thema ein. Die Fachliteratur geht darin überein, dass die Abhandlung der Komposition *Raub der Sabinerinnen* sogar zu den Lieblingsthemen des Künstlers zählte<sup>10</sup> und so ist es wohl kein Zufall, dass in den Sammlungen von Weltformat gerade von diesen Beispielen eine ganze Reihe erhalten geblieben ist. Neben dem kommentierten Wiener Kabinettstück sind das beispielsweise die Reliefs auf Schloss



**Abb. 5** Sebastiano Ricci, *Raub der Sabinerinnen*, um 1700. Wien Liechtenstein Museum, Die Fürstlichen Sammlungen. Repro: Ansichtskarte Liechtenstein Museum.



**Abb. 6** Ignaz Elhafen, *Raub der Sabinerinnen*, 1680–1690. Wien, Liechtenstein Museum, Die Fürstlichen Sammlungen. Foto: Wien, Liechtenstein Museum.

Ambras (um 1685, Holz), im Victoria and Albert Museum in London (um 1700, Elfenbeinpokal), die Reliefs im Bayerischen Nationalmuseum in München (um 1705, Elfenbein) sowie im niederösterreichischen Kloster St. Florian (Zuschreibung, 1685–1695, Elfenbein) und schließlich auch zwei Beispiele aus seinerzeit erstrangigen aristokratischen Kollektionen, die heute in den Markgräflichen Sammlungen in Baden-Baden (Elfenbeinhumpen mit Metallmontage, vor oder um 1693) und den Fürstenbergischen Fürstlichen Sammlungen in Donaueschingen (vor oder um 1685) untergebracht sind.<sup>11</sup> Hochinteressant ist die letztgenannte Arbeit, die unausgesetzt den offenen Durchblick in die Raumtiefe der rechten Kompositionspartie bewahrt hat, wie man sie nicht nur auf Cortonas gemalter Vorlage, sondern auch auf dem Wiener Relief vorfindet. Bei der Arbeit an der Prager Variante hingegen hat unser Schnitzer nicht gezögert, eben diesen Durchblick durch eine weitere (vierte) Gruppe des Frauenraubs zu schließen (Abb. 4), die er zur Abwechslung aus

*Historische Chronica* von Matthäus Merian aus dem Jahr 1657 übernommen hat.<sup>12</sup>

Christian Theuerkauff, langjähriger Kurator der Skulpturensammlungen der Berliner Staatsmuseen und einer der tiefsten Kenner der europäischen Renaissance- und Barockplastik, der sich mehrfach in Monografien mit Ignaz Elhafen befasst hat, kam vor Jahren bei einer Zählung auf insgesamt sieben erhaltene Elfenbeinplatten zum genannten Thema.<sup>13</sup> In jüngster Vergangenheit ist dann ein weiterer, und um es vorweg zu sagen, für den hier betrachteten Kontext hochinteressanter Zuwachs in die bislang bekannte Elhafensche „Antikekollektion“ aufgetaucht. Das war ein 2004 auf einer Auktion des Hauses Lempertz in Köln am Rhein versteigertes Relief.<sup>14</sup> Es handelte sich um eine Elfenbeinplatte aus der Sammlung Ewald Kühn<sup>15</sup> mit annähernd gleichen Abmessungen wie das Prager Relief. Auch durch seine Breitenentfaltung der Komposition, die sorgsame Verarbeitung des harten Materials mit Nachdruck auf die plastische Entwicklung der nahezu freien Figuren im Vordergrund und vor allem durch das Motiv des vierten Paares mit Römer und Sabinerin (das hingegen bei der Wiener Variante fehlt) mit der Platzierung an der gleichen Stelle der bekannten Komposition ist diese neu identifizierte Elfenbeinarbeit praktisch identisch mit dem Relief aus der Prager Nationalgalerie, soweit man aus dem vom Auktionshaus publizierten Farbfoto schließen kann.<sup>16</sup> Der entsprechende Text des Auktionshauses Lempertz ordnet die Elfenbeinarbeit aus der einstigen Sammlung Ewald Kühn der Zeit um 1704 zu, d.h. jenem entscheidenden Zeitpunkt, zu dem Ignaz Elhafen in den Hofdienst bei Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf trat und seinen letzten Lebens- und Schaffensabschnitt begann, der erst am 1. Juni 1715 mit dem Tod des Künstlers enden sollte.

#### Anmerkungen

**1** *Raub der Sabinerinnen*, Elfenbein, 130 × 200 mm, Holz, dunkel gebeizt, 390 × 320 mm (Rahmen), Inv. Nr. P 5926; langfristig in der ständigen Exposition „Manierismus und Barock in Böhmen“ im St. Georgskloster ausgestellt.

**2** Das Relief 1946 wurde aus dem Teplitzer Schloss erworben und aufgrund von Erlass Az. 314-141 9-1968, Az NG 488-68 des Finanzministeriums unter der Zugangsnummer 157-70 NG in die Nationalgalerie in Prag überführt und nacheinander unter Inv. Nr. Z 2513, DP 1035 und P 5926 inventarisiert.

**3** Unter dieser Zuschreibung wurde das Elfenbein auf der Ausstellung „Zärtlich-erotische Kunst“ im Böhmerwald-Museum zu Kašperské Hory (Bergreichenstein) von Juni bis Oktober 2004 gezeigt. Vgl. hierzu den gleichnamigen Ausstellungskatalog: Vít Vlnas (Hrsg.), Muzeum Šumavy, Kašperské Hory, Národní galerie v Praze, Praha 2004, Kat. Nr. 43.

**4** Vgl. handschriftlichen Vermerk auf der Evidenzkarte, die in der Sammlung alter Kunst – Abt. europäische Kunst im Sternberg-Palais hinterlegt ist.

**5** *Raub der Sabinerinnen*, Öl, Leinwand, 257,2 × 314,6 cm, Canberra, National Gallery of Australia. Das Bild wurde auf die Jahre 1672–1674 datiert, letztmalig auf die frühen 80er Jahre des 17. Jahrhunderts.

**6** Sebastiano Ricci, *Raub der Sabinerinnen*, um 1700, Öl, Leinwand, 197 × 304 cm, Wien Liechtenstein Museum. Die Fürstlichen Sammlungen, Inv. Nr. GE245

**7** Vgl. beispielsweise Bruce Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London 1998, S. 42.

**8** Ignaz Elhafen, *Raub der Sabinerinnen*, 1680–1690, Elfenbein, H. 12,5 cm, br. 18 cm, Signierung: IE, Wien, Liechtenstein Museum. Die Fürstlichen Sammlungen, Inv. Nr. SK578. Das Relief befand sich vor 1887 in der Sammlung von Karl Meyer, Freiherr von Rothschild und wurde 1998 von Fürst Hans Adam II. von und zu Liechtenstein aus einer Londoner Privatsammlung erworben.

**9** Dieser hat sich in Februar/März 2005 die akademische Malerin Vera Dědičová aus der Restauratorenabteilung der Nationalgalerie in Prag angenommen.

**10** Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. X, Leipzig 1914, S. 453–454, hier S. 454 (Der Stichwortautor Ch. Scherer kannte zu Beginn des 20. Jahrhunderts drei erhaltene Reliefs des Künstlers zum Thema *Raub der Sabinerinnen*, das er für dessen „Lieblingsthema“ hielt).

**11** Vgl. Christian Theuerkauff, „Der ‚Helffenbeinarbeiter‘ Ignaz Elhafen“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXI, 1968, S. 96–97, 123, Kat. Nr. 22, Abb. 75 (München), S. 121, Kat. Nr. 14, Abb. 80 (Vaduz, Sammlung Liechtenstein, Buchenholz, 75 × 115 mm, vor 1685 mit dem eingelegten Paar aus Merians Werk *Historische Chronica*, 1657, S. 65), S. 121, Kat. Nr. 16 (Ambras), S. 121–122, Kat. Nr. 17, Abb. 91, 93, 94 (Baden-Baden), S. 122, Kat. Nr. 18 (St. Florian), S. 122, Kat. Nr. 19 (Donaueschingen), S. 122, Kat. Nr. 21, Abb. 109 (London); Kat. Nr. 19 u. 20, genau nach Cortona ausgearbeitet. Der Autor kannte hingegen nicht die damals in einer Londoner Privatsammlung aufbewahrte und heute im Liechtenstein Museum in Wien ausgestellte Elfenbeinarbeit.

Vgl. hierzu letztmalig *Sauer Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 33, München – Leipzig 2002, S. 219–220.

**12** Im Fall des Reliefs aus der Nationalgalerie in Prag führt letztmalig Vít Vlnas bei diesem Außenpaar an: „Die entführte Sabinerin ganz rechts ist... von der bekannten griechischen Statue der Verwundeten Niobetochter abgeleitet, ...Schon die Zeitgenossen urteilten, das Gemälde von Pietro Cortona sei eine offene Antwort eines Malers auf die bildhauerische Herausforderung Gianlorenzo Berninis gewesen, der einige Jahre zuvor Rom mit seiner Entführung der Proserpina verblüffte, in der er ein ähnliches Thema gestaltet hatte.“ Vgl. Vlnas (zit. in Anm. 3), unpaginiert, Kat. Nr. 43. Unlängst hat Vlnas unabhängig vom Verfasser dieses Artikels I. Elhafens Urhebererschaft beim Relief aus der Prager Nationalgalerie erkannt.

**13** Christian Theuerkauff, in *The Burlington Magazine*, CIV, 1962, S. 288–291, Abb. 16 ff.; idem, in *Connoisseur*, 162, 1968, S. 167–171; idem 1968 (zit. In Anm. 11), S. 92–157.

**14** Ignaz Elhafen, *Der Raub der Sabinerinnen*, Elfenbein, 12,5 × 19 cm, Auktion Lempertz, Köln/Rh., 22. 5. 2004, Alte Kunst – Gemälde – Zeichnungen – Skulpturen, Lot 1202, Ausrufpreis 38.000 EURO.

**15** Vgl. hierzu *Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Düsseldorf, 4. 4.–20 .6. 1971, Düsseldorf 1971, S. 197–198, Kat. Nr. 110, auf Tafel 73 (zuvor nicht publiziert).

**16** Wir haben hier das Foto von der Web-Seite des Auktionshauses Lempertz, Alte Kunst im Sinn. Vgl. hierzu die Internetadresse <http://www.globallot.com> und ferner <http://www.artnet.com> (Ignaz Elhafen).

Übersetzung Jürgen Ostmeyer

# Johann Jakob Hartmann

## *Allegory of Water* and *Allegory of Earth*, new acquisitions in the collections of the National Gallery in Prague

MARCELA VONDRÁČKOVÁ – JIŘÍ TŘEŠTÍK

Marcela Vondráčková, curator of the National Gallery in Prague, is engaged in Czech Baroque art.

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

In October 2005 the National Gallery in Prague managed to acquire for its collections two pendant paintings at an auction in the Dorotheum,<sup>1</sup> Vienna. They are the *Allegory of Water* and the *Allegory of Earth*<sup>2</sup> by Johann Jakob Hartmann (Kutná Hora c. 1680 – after 1736/before 1745 Prague), an important representative of Bohemian Baroque landscape painting of archaic type. In his works, Hartmann consciously followed the production of the Netherlandish landscape painters of the turn of the 16th century – particularly Jan Brueghel the Elder and the artists of the so-called Frankenthal School. He adopted their manner of arrangement of the colour planes, which produces an impression of spatial depth, but he also observed their principles of composition. Likewise, he reflected their general concept of the landscape, which is dominated by a firm order that expresses the supremacy of the human spirit over the wildness of nature.

Designed as pendants, these paintings are conceived as sylvan landscapes with a long view of a fluvial plain. The interior of the forest, which in both cases covers almost two thirds of the canvas, is contrasted with the river which meanders in the valley towards the distant towns and mountains. The opposite side is enclosed in a coulisse of apparently dead trees, on which new leaves appear. The paintings vary the widely used scheme of a landscape with “the edge of the wood”, whose effect is based on the contrast of the darker coulisse of the forest growth and the lit view exposing the open countryside. A similar scheme can be found, for example, in Hartmann’s *Landscape with a Ruin – The Return of Jephthah the Gileadite* from the Prague National Gallery<sup>3</sup> or the

two landscape paintings from the Kolowrat collection in Rychnov nad Kněžnou castle.<sup>4</sup> However, in these newly-acquired plates, the painter increasingly broke up the rich vegetation with views of the forest interior. The relatively high-placed horizon and the wide river enlivened with boats, slowly flowing between the mild slopes of the banks featuring trees with the characteristic rounded tops are reminiscent of his two paintings with fishing ports.<sup>5</sup>

Amidst the massive trees which in their robustness and powerful growth are contrasted with small figures, symmetrically placed trunks aiming obliquely upwards attract attention: the one in the *Allegory of Water* shows densely leafed branches, whereas its counterpart in the other plate features bare, dying branches. Regarding the basic symbolism, which is related to trees, namely a reference to a robust life of the large trunk on the one hand and dying and ruin on the other, and taking into account the biblical themes of the two paintings, they might be interpreted as a contrast between life and death.

The main subject of the first painting is a fish market, reminiscent of similar representations found in Jan Brueghel the Elder and his followers. Hartmann peopled the terrain with a number of figures going in for various activities – selling, haggling, preparing food, and others. The briskly painted, but rather static-looking staffage strikes by its radiant colours, abundantly accentuated by bright red and blue tones. The large crowd of rustics is divided into smaller groups, with the distribution aided by the use of light, which falls only on some parts of the vegetation and staffage. Similarly, the pendant painting also represents a number of narrative episodes,



**Fig. 1** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Water*. Národní galerie v Praze.



**Fig. 2** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Earth*. Národní galerie v Praze.



**Fig. 3** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Water*. Detail with Christ's miraculous draught of fish. Národní galerie v Praze.



**Fig. 4** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Water*. Detail with the caught water animals and a seated woman wearing a turban. Národní galerie v Praze.

which are best seen from close – people converse, some hand out food, some bring water for the horses, carry things, etc. The scale of the figures decreases depth-ward. In the foreground, which is overshadowed and separated from the rest of the scene by islets of sharply lit spots, figures of more distinct physiognomic features are represented, similar to its pendant. A hypothesis thus arises that this could be a citation of motifs from other artists' works.<sup>6</sup>

The fact that the first painting represents a sale of fish and a variety of sea creatures<sup>7</sup> noticeably exhibited on the ground in the forefront, and the second shows a sale of fruit and venison, suggests that these works can also be interpreted as two of the series of four elements, the *Allegory of Water* and the *Allegory of Earth*. Such cycles were in great demand among collectors, and Hartmann, as other surviving examples prove, painted them in



**Fig. 5** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Water*. Detail with seated rustics and a woman holding a bowl. Národní galerie v Praze.

a rich variety.<sup>8</sup> In this respect, comparison suggests itself with a pendant pair of the same subject from the Landesmuseum Joanneum in Graz.<sup>9</sup> Another such group are the four elements painted on wood from Österreichische Galerie in Vienna,<sup>10</sup> or the recently identified cycle from the Museo Borgogna in Vercelli.<sup>11</sup>

The abundant and finely elaborated colourful staffage fills the space, and the activities of the figures almost obliterate the two biblical motifs: Christ's miraculous draught of fish in the first case – inconspicuously moved to the surface of the river, and the slightly more noticeable Encounter of Christ and Mary Magdalene in the other. In the first painting, Hartmann represented a New Testament scene in which Christ tells his disciples – fishermen to let down the nets in the water, and despite all doubts they are filled with a miraculous number of fishes (Luke 5, 1–11).<sup>12</sup> At the same time, Luke's text describes the story of the appointment of apostle Peter, whom Christ established as a fisherman/catcher of men.<sup>13</sup> The relation between the fishing theme, which is represented in the foreground, and the Gospel scene depicted in the middle plane cannot remain unnoticed. The subject of Christ, or rather apostles as fishermen of souls and men as fish, already appears

in early Christian art due to the fact that some of Jesus's followers were fishermen, or in relation to the frequent allusions to fishing environment in biblical texts. Later on, important examples of this subject can also be found, in its most representative concept and numerous references to period environment particularly in Flanders, where fishing was so important for the economy and trading.<sup>14</sup>

Some of the details in the *Allegory of Water* are very similar to motifs, which we can find in the paintings of the same subject by Hartmann's contemporary, Johann Rudolf Bys (1662–1738), who represented the subject of the elements twice. Before he left Prague in 1713, Bys created a cycle of four paintings of elements for the Düsseldorf residence of the Elector Palatine Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716).<sup>15</sup> A second version, interestingly varying the same subject, was painted for the audience hall of Weissenstein Castle in Pommersfelden for Bys's new employer, Prince-Bishop of Bamberg and Elector of Mainz, Lothar Franz von Schönborn (1655–1729) in 1718.<sup>16</sup> In the left lower corner of Hartmann's painting, a dead otter can be seen amidst the water fauna, which is almost identical with a representation in Bys's *Allegory of Water* in the Schönborn cycle, and a seal, which can also be found in Bys.<sup>17</sup> Similarly, the motif of the lamprey wriggling on the back of a large fish, or the spiny crab in the foreground. Whereas in Hartmann these motifs are painted in a more cursory and coarse manner, we can find a more detailed and careful execution of the water animals in Bys. The similarity of the mentioned motifs in the works of the two artists leads to a hypothesis that Hartmann may have drawn inspiration from the paintings of his colleague.<sup>18</sup>

In the second painting, the *Allegory of Earth*, Hartmann situated the scene of the Encounter of Christ with Mary and Martha inconspicuously amidst the crowd of rustics. This is a rarely represented scene from St. John's Gospel (Jo 11, 20–32) in which Lazarus's sisters Mary and Martha came out to meet Jesus who arrived to resurrect their dead brother. In relation to the allegorical representation of elements, the subject of Christ in the house of Mary and Martha (Lu 10, 3–42) provided artists with an opportunity to combine a sacral scene with still-life elements, sometimes in relation to the *Allegory of Fire*. The combination used by Hartmann in his painting is not usual, but it enabled him to



**Fig. 6** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Earth*, Detail with rustics in front of a canvas shed. Národní galerie v Praze.



**Fig. 7** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Earth*, Detail of the encounter of Christ with Mary and Martha. Národní galerie v Praze.



**Fig. 8** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Earth*, Detail with a water source and a reservoir. Národní galerie v Praze.

relate the landscape genre to religious and allegorical themes.

This principle of biblical events represented in such a manner as to be easily overlooked is not infrequent in Hartmann,<sup>19</sup> but a combination of a sacral scene with an allegorical representation of elements is only found rarely. Perhaps another such example could be seen in the two paintings of the scenes of Jesus's deeds from the National Gallery, mentioned earlier, but the evidence that they could also represent allegories of natural forces is not too obvious.<sup>20</sup>

Even though the *Allegory of Water* and the *Allegory of Earth* are pendant works, there are certain differences in the use of light, in the concept of figures, and the painting technique. The reason can be found in the fact that Johann Jakob worked with his sons Franz Anton (1694–1728) and Wenzel Johann (1700–1745) in the family studio, where all three shared in the painting. Whereas the father Johann Jakob was hypothetically more traditional in his concept of arrangement of the landscape scene and his figures were more static and painted in darker flesh tone, the son Franz Anton is usually attributed with more advanced composition, more vividly painted staffage of richer coloration, and more subtle vegetation. No paintings were actually attributed to Wenzel Johann. However, as had already been noted, "In some cases differences are apparent in the parts of trees or vegetation, but the staffage is identical with other works. Elsewhere, differences in the composition of the figures can be seen, whereas the basis of the painting is the same... It is thus clear that the production was due to a studio shared by the father and both sons."<sup>21</sup> Studio practice is also reflected in the frequent use of the same details in various paintings: for example, that of a woman seated in front of a hovel and holding a bowl in her left hand, from the *Allegory of Water*, can also be found in the painting *Landscape with Christ Healing the Blind*,<sup>22</sup> and in a slight variation among the figures in the foreground of the *Sylvan Landscape with a Castle*,<sup>23</sup> or amidst the resting countrymen in the *Landscape with Pilgrims*.<sup>24</sup> Another reiterated motif is that of a canvas-covered shed, at which melons and dead birds are displayed on a table in the *Allegory of Earth* – a similar one can be found in the paintings mentioned earlier.

However, be it that the newly acquired works were painted by Johann Jakob single-handedly, or in collaboration with

the sons, in their coloration, the use of space and light, and the careful detailed concept, these paintings executed on unusually large copper plates rank among the best achievements of the Hartmann production.

### Restoration research – the painting technique, the used materials

The aim of the restoration research was to examine the condition and extent of preservation of the original painting by Hartmann, to identify the materials that had been used and subsequently to compare and evaluate the acquired data.<sup>25</sup>



Fig. 9 Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Water*. Places, from which the presented samples were taken. Národní galerie v Praze.



Fig. 10 Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Earth*. Places, from which the presented samples were taken. Národní galerie v Praze.

As a base, the painter used copper plates of a thickness adequate to the dimensions of the paintings.<sup>26</sup> These were covered with a brown-red bolus ground<sup>27</sup> containing iron oxide red, aluminosilicates, calcium carbonate (chalk), lead white, bone black, and probably umber, which used to be added to the ground layers due to its desiccating effects – it quickened the drying process.

Other layers, which underlie both the paintings, considerably affect the resulting



impression as concerns light and colours. Dark parts of the paintings, mostly the views of forest interiors, were underlaid by brownish green paint containing bone black, yellow ochre, natural iron oxide red, lead white and calcium carbonate (chalk). In contrast to that, their light-coloured or lit parts, such as the sky or the river landscape flooded with sunshine and spreading into the distance where it is enclosed by mountains, were underlaid by a layer of pure lead white. However, the two underpaintings do not cover the entire surface of the painting. This fact, which is even noticeable to the naked eye, is proved by the stratigraphy of the paint layers of the sample taken from the green treetop in the *Allegory of Water*.<sup>28</sup>

The sequence and number of the paint layers of the work makes it clear that the painting is fairly simple and the artist did not work with a complex set of covering and varnish paint layers. The pigments identified in the micro-samples taken from the two paintings are typical of a Baroque painter's palette. They included lead white, Naples yellow, lead-stannic yellow, yellow ochre and iron oxide red. The blue pigments included natural ultramarine, smalt and Prussian blue, the green ones comprised earth green and verdigris. The black pigment was analyzed as bone black.

As the paintings are neither signed, nor dated, it is thus very difficult to determine a more precise date of their origin. The presence of Prussian blue leads to a grounded opinion that the paintings cannot have been painted earlier than around 1715.<sup>29</sup> The fact that the painter used natural ultramarine,<sup>30</sup> at that time the most expensive and highly appreciated pigment, even though he had good-quality and much cheaper Prussian blue at his disposal, along with the large dimensions of the paintings prove that this must have been an important commission. The identical dimensions of the two works, their material composition and identical painting technique corroborate the assumption that the paintings were created as pendants, or as two from an originally more numerous series.

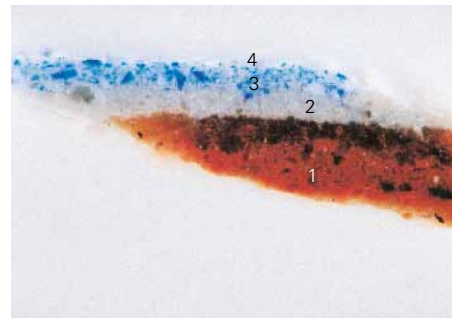
## Notes

**1** Vienna, Dorotheum, Alte Meister, auction Oct. 5, 2005, item no. 276.

**2** *Allegory of Water* (Landscape with Christ's Miraculous Draught of Fish), oil, copper, 83.6 × 118 cm, Inv. no. O 18771; *Allegory of Earth* (Landscape with the Encounter of Christ with Mary and Martha), oil, copper, 83.6 × 118 cm, Inv. no. O 18772.

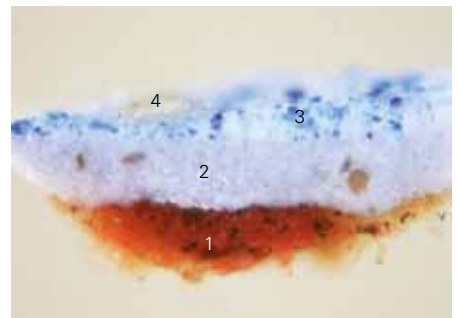
**Fig. 11** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Water* (Fig. no. 9, sample no. 1). Sample of the painting taken from the blue mountain in the view of the open landscape. Národní galerie v Praze. Photo: J. Odvárková.

- 1 – ground layer – contains iron oxide red, lead white, calcium carbonate, aluminosilicates, bone black, and barium oxide
- 2 – white – lead white
- 3 – blue – contains natural ultramarine, smalt, and lead white
- 4 – varnish



**Fig. 12** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Earth* (Fig. no. 10, sample no. 1). Sample of the painting taken from the blue mountain in the view of the open landscape. Národní galerie v Praze. Photo: R. Šefců.

- 1 – ground layer – contains iron oxide red, lead white, calcium carbonate, aluminosilicates, bone black, and barium oxide
- 2 – white – lead white
- 3 – blue – contains natural ultramarine, smalt, and lead white
- 4 – varnish



**Fig. 13** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Earth*, (Fig. no. 10, sample no. 2). Sample of the painting taken from the blue dress of the woman. Národní galerie v Praze. Photo: R. Šefců.

- 1 – ground layer – contains iron oxide red, lead white, calcium carbonate, aluminosilicates, and bone black
- 2 – ground layer – contains iron oxide red, lead white, calcium carbonate, aluminosilicates, and bone black
- 3 – ground layer – contains iron oxide red, lead white, calcium carbonate, aluminosilicates, and bone black
- 4 – brownish green – contains iron oxide red, yellow ochre, bone black, and calcium carbonate
- 5 – blue – contains Prussian blue, bone black, and lead white
- 6 – varnish



**Fig. 14** Johann Jakob Hartmann, *Allegory of Water* (Fig. no. 9, sample no. 2). Sample of the painting taken from the dark green treetop. Národní galerie v Praze. Photo: J. Odvárková.

- 1 – ground layer – contains iron oxide red, lead white, and calcium carbonate
- 2 – green – contains verdigris, earth green, and lead white
- 3 – varnish



**3** Oil, copper, 60 × 81 cm, Inv. no. O 10324.

**4** *Edge of the Wood with Christ Calling St. Peter*, oil, wood, 50 × 70 cm, Inv. no. 1021/424; *Edge of the Wood with Job and His Friends*, oil, wood, 50 × 70 cm, Inv. no. 1020/423.

**5** *Landscape with a Fishing Port and Fish Sellers*, oil, copper, 37 × 50.5 cm, National Gallery in Prague, Inv. no. O 2673, and *Landscape with a Fishing Port and Venison and Fruit Sellers*, oil, copper, 37.3 × 49.5 cm, National Gallery in Prague, Inv. no. O 2674.

**6** A similar approach was not rare with the Hartmanns, we can find it, for example, in the *Landscape with a Bear Hunt* (earlier title, *Landscape with a Boar Hunt*), oil, copper, 31.1 × 38.7 cm, National Gallery in Prague, Inv. no. O 13397, where the figure of the hunter loading the gun was taken over from a print by J. Ossenbeck; more in: Hana Seifertová – Anja K. Ševčík, *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750*, exh. cat., Praha 1997, p. 130, cat. no. 44. Another example is *Landscape with Christ Healing the Blind*, oil, oak, 83 × 115 cm, National Gallery in Prague, Inv. no. O 1116, where the painter used the figures of three lying men in the left-hand part from the painting by Domenico Fetti, *Parable of the Sower* (oil, wood, 60.8 × 44.5 cm, Prague Castle Picture Gallery, Inv. no. O 25), which was inventoried in the Castle collections as early as the 17th century. In the *Allegory of Water* the two men seated on barrels in the left lower corner are reminiscent of the figures of drinkers and smokers in paintings by David Teniers the Younger (1610–1690).

**7** Even though this is a scene taking place on a river bank, the painting features not only fresh-water animals, but also, as was customary, representatives of the sea fauna. This is related to the period concept of animals in the spirit of the Old Testament: “And God created great whales, and every living creature that moveth, which the waters brought forth abundantly...” (Gn 1, 21). More in: *Fish. Still lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700*, ed. Liesbeth M. Helmus, Utrecht 2004, p. 77. The fact that he followed earlier models also played a role in Hartmann.

**8** Sometimes the allegory in representation of the elements need not be obvious at first sight in Hartmann, for example, in his *Landscape with Two Towers*, oil, oak, Inv. no. 1022/425 and *Landscape with a Tower*, oil, oak, Inv. no. 1023/422, both in Rychnov, the castle picture gallery; on this see Seifertová – Ševčík (as in note 6), p. 122, cat. nos. 37, 38, or the already mentioned pair of paintings with fishing ports (note 5), where we can see fishermen with their catch and sellers of fruit and venison, and they can thus also be interpreted as allegories of water and earth.

**9** *Allegory of Water*, oil, copper, 49.5 × 75 cm, Graz, Landesmuseum Joanneum (both), Inv. no. 900; *Allegory of Earth* oil, copper, Inv. no. 899. These two paintings originally formed part of a series of four elements, proof of which can be seen in the painting *Allegory of Air* of the same dimensions, auctioned on May 20, 1993 at Christie's in London (no. 325).

**10** *Air*, oil, copper, 54 × 77 cm, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere (all of them), Inv. no. 4071; *Earth*, oil, copper, 53 × 76 cm, Inv. no. 4099; *Fire*, oil, copper, 53 × 76 cm, Inv. no. 4154; *Water*, oil, copper, 54 × 77 cm, Inv. no. 4169; Elfriede Baum, *Katalog der österreichischen Barockmuseums in Unteren Belvedere in Wien*, Wien – München 1980, vol. 2, pp. 237–242.

**11** See Seifertová – Ševčík (as in note 6), pp. 24–27, 125–126. A variant of the Verelli *Allegory of Water* can be seen in the *Landscape with a Fish Market and a Sea Bay* from the National Gallery in Prague (oil, canvas, 33.5 × 44 cm, Inv. no. O 6120), which until recently had been deemed a solitary composition, but apparently is a fragment of a similar series. If we compare the paintings from the Museo Borgogna cycle and the works of the Landesmuseum in Graz series, we can find the compositions very similar, yet a certain shift can be detected in the artistic view, albeit within one studio.

**12** This is the so-called first miraculous draught of fish by Christ, which is often mistaken for the so-called second miraculous draught of fish (J 21, 1–11), which occurred after Jesus's resurrection. In art, the two episodes can often be interchanged.

**13** Mk (1, 16–20); Ma (4, 18–22).

**14** For example, Joachim Beuckelaer, *Allegory of Water*, 1569, oil, canvas, 159 × 215 cm, London, National Gallery, with the scene of Christ's miraculous draught of fish in the background; Jacob Jordaens, *Christ Calling Peter*, oil, canvas, 208 × 235 cm, Antwerp, Sint-Jacobskerk; Peter Paul Rubens, *Christ's Miraculous Draught of Fish*, 1618–1619, oil, wood, 301 × 235 cm, Mecheln, Kerk van Onze-Lieve-Vrouw de Dijle, the middle part of a triptych, David Teniers the Younger, *Christ's Miraculous Draught of Fish*, late 1650s, oil, canvas, 76.5 × 110 cm, private collection. More on the subject in: Helmus (as in note 7), pp. 96–100.

**15** Now held by the Bayerische Staatsgemäldesammlungen in Munich, deposited at the residence in Würzburg.

**16** Now Castle Wiesentheid, Count Schönborn collection. On the two cycles most recently, Berndt M. Mayer, *Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk*, München 1994, pp. 198–206, cat. nos. G 41 – G 48;

Seifertová – Ševčík (as in note 6), pp. 16, 112–117, cat. nos. 30–33.

**17** Bys most probably adopted the motif of a dead otter and a seal among stingrays, and many others (such as the hung plaice, sturgeon etc.) from the painting by Frans Snyders and Anthony van Dyck, *Fish Market*, c. 1621 (oil, canvas, 253 × 375 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. no. 383).

**18** Due to the fact that Bys's Schönborn cycle was only created after the artist's departure from Prague in 1713, Hartmann may have known these motifs direct from Bys's sketchbooks featuring studies of flowers, birds and animals. Copied from other artists, they served him as a store of suitable models. In more detail, see Mayer (as in note 16), pp. 106–111, cat. nos. G 41–G 48; Seifertová – Ševčík (as in note 6), pp. 16, 117–119, cat. no. 34. Nothing is known of any closer mutual contacts of the two artists; it was only in 1717 that Hartmann became a member of the Old Town Painters' order, in whose ranks Bys worked before, but Hartmann's stay in Prague is evidenced from 1702, with a record of his daughter's baptism.

**19** For example, in two pendants from the National Gallery in Prague: *Landscape with Christ Healing the Blind*, oil, oak, 83 × 115 cm, Inv. no. O 1116 and the *Landscape with Christ Calling the Apostles*, oil, oak, 83 × 115 cm, Inv. no. O 1117. A similar case, with only a recent attribution, is represented by the *Landscape with a Ruin – The Return of Jephthah the Gileadite*.

**20** See note 14. Owing to some motifs in the foreground, *Landscape with Christ Healing the Blind* could also represent an allegory of water, whereas *Landscape with Christ Calling the Apostles* could be taken for an allegory of earth.

**21** Seifertová – Ševčík (as in note 6), p. 23.

**22** See note 14.

**23** *Sylvan Landscape with a Castle*, oil, canvas, 64 × 90 cm, National Gallery in Prague, Inv. no. O 12890.

**24** *Landscape with Pilgrims*, oil, copper, 46 × 91.5 cm, National Gallery in Prague, Inv. no. O 5601.

**25** The authors of this article would like to thank ing. Jana Odvárková and ing. Radka Šefců from the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague, who carried out the microscopic, microchemical and elemental analysis of the microsamples taken from the two paintings.

**26** In 1997 partial research into the paintings attributed to the Hartmanns was carried out in the National Gallery in Prague. Related to the preparation of the exhibition “S ozvěnou

starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750”, relations between the utilized bases, composition of the ground layers and existing attributions were examined. In the ensemble of the paintings held by the National Gallery in Prague, attributed either to Johann Jakob Hartmann or Franz Anton Hartmann, there are ten others painted on copper, besides the two paintings which are the subject of this article. The bases of other paintings attributed to them are canvas in seven cases, three were painted on oakwood, and two on limewood panels. Rarely, inferior quality material, the so-called white plate, was used, (i. e. iron plate covered with tin on both sides, used as a substitute for copper plate in the 18th century).

**27** The combination of the copper base and ground of the bolus type is quite frequent in paintings attributed to the Hartmanns.

**28** This is also apparent in the stratigraphy of the ground and paint layers in fig. no. 14, where the green painting of the tree was applied directly to the ground bolus layer.

**29** Prussian blue is a pigment that was first produced in Germany in 1704. However, the formula for its production was kept secret and published as late as in 1724 in the catalogue of the firm Winsor & Newton. Yet this pigment was available in Leipzig even earlier at Mr. Mak's. In Bohemia it was identified in the painting of the sky, in a supplement extending the painting by Roelant Savery entitled, *Paradise*. See Hana Seifertová – Jiří Třeštítk, “Jsou obrazy Roelanta Saveryho Ráj a Krajina s ptáky původními protějšky?”, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, XII–XIII, 2002–2003, pp. 160–164. The two authors of the article on the two paintings by Savery present a following hypothesis: The artist of the supplement to the painting *Paradise* may have been one of the Hartmanns. This addition was commissioned by the owner of Savery's paintings so that he had pendants suitable for symmetrical placement in the picture gallery. Count Vršovec employed Prague artists, such as Johann Rudolf Bys and Johann Adalbert Angermeyer, to paint him the missing pendants. One of the Hartmanns also painted a pendant for one of the landscapes in the Count's collection. It is thus possible that one of them extended Savery's painting of *Paradise*.

**30** Natural ultramarine was produced from a rarely available semiprecious stone called lapis lazuli. Its deposits were situated in the high mountains of today's Afghanistan. There it was mined and transported by ships to Venice, which was an important processing and distributing centre.

Translated by Kateřina Hilská

# I quadri rinascimentali italiani di Josef Vincenc Novák

OLGA PUJMANOVÁ

Olga Pujmanová, Presidentessa dell'Associazione degli amici della Galleria Nazionale di Praga, si occupa di pittura italiana dei secoli XIV–XVI.



III. 1 Pasqualino Veneto, *Sacra conversazione*. Národní galerie v Praze.

„La prima opera d'arte, un quadro di Lamberto Lombardo che raffigurava la ‚Caritas‘, l'ho ottenuta dal Dr. Kreuz, il cui nonno l'aveva acquistata anni prima dalla collezione dell'incisore Doubek. Quel quadro mi procurò una tale gioia che mi proposi di continuare a collezionarne altri.“ Con queste parole Josef V. Novák introdusse, alla fine del XIX secolo, il catalogo della sua pinacoteca, una delle maggiori gallerie private di Praga.<sup>1</sup> Josef Vincenc Novák (1842–1918) era un industriale praghese che aveva messo in piedi una fortunata impresa con cui

impiantava birrifici in tutto il mondo. Per i suoi meriti era stato decorato nel 1898 con il titolo di Cavaliere di Francesco Giuseppe e nel 1901 con il titolo di Consigliere imperiale. Animato da profonda coscienza nazionale e da puro patriottismo, si affermò efficacemente anche nella vita pubblica. Era membro del Collegio degli anziani del Comune di Praga per il partito anticoceco e fu promotore dell'edificazione di molti edifici comunali. Membro del comitato della Società dei patrioti amici dell'arte, si ascrisse il merito dell'istituzione del museo cittadino. Il suo ruolo nella

vita culturale è rivelato tra l'altro dal rapporto con August Rodin, con cui Novák era rimasto in contatto epistolare dopo la visita dell'artista a Praga nel 1902.<sup>2</sup> La passione per il collezionismo lo aveva colto già nel 1875 (vedi nota 1). La ricerca di quadri da poter acquistare divenne per lui una fuga dal grigiore della vita quotidiana e uno stimolo efficace nella sua impegnativa professione. Il figlio Ladislav ricorda che „la pinacoteca di mio padre cresceva rapidamente. Sulle pareti del suo appartamento in via Eliščiná třída e poi in via Jezdecká si alternarono più di mille quadri e alla fine, dopo lunga e meditata riflessione, 145 di questi, autentici da esperti di prim'ordine, vennero collocati nella spaziosa sala illuminata dall'alto che mio padre aveva fatto aggiungere alla sua casa, costruita nel 1897 a Florenc su progetto dell'architetto A. Wiehl, dopo aver intanto affidato a un esperto e storico viennese, il dr. Th. di Frimmel, la compilazione di un esemplare elenco, in cui il lettore fa la conoscenza con le eminenti opere dei maestri...“.<sup>3</sup> Si trattava per la maggior parte di opere delle scuole nordiche: fiamminga, olandese e tedesca. L'arte italiana vi era rappresentata, molto più modestamente, solo da poche opere. Tra queste c'era però un'opera di assoluto prim'ordine: la *Sacra conversazione* del pittore veneziano Pasqualino Veneto (attestato 1496–1504), oggi di proprietà della Galleria Nazionale di Praga (inv. no. O 8753; DO 2130).<sup>4</sup> L'importanza del quadro di Pasqualino, potenziata dalla firma dell'autore, non è mai stata messa in dubbio. Da anni quest'opera si trova al centro dell'interesse degli specialisti.<sup>5</sup> Invece un altro quadro del Rinascimento italiano appartenuto un tempo a Novák è approdato alla Galleria Nazionale di Praga e vi è rimasto per decenni del tutto inosservato. Si tratta dell'opera di un artista anonimo della prima metà del XVI secolo che raffigura la *Vergine sulle nuvole* (inv. no. O 1112). Solo dopo essere stato sottoposto a un completo restauro questo dipinto di grandi dimensioni è stato presentato al pubblico nell'ambito della mostra „Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Quadri e sculture“ organizzata dalla Galleria Nazionale di Praga a cavallo tra il 1996 e il 1997.<sup>6</sup>

La massiccia tavola, arrotondata nella parte superiore, è un tipico esempio di pala d'altare del Rinascimento maturo, quando la Vergine veniva rappresentata di preferenza assisa su un alto trono dalla complicata struttura oppure innalzata alla

sfera ultraterrena. Nel quadro praghese siede sulle nuvole, sorretta da angioletti; è adorata da uno di essi e dal piccolo Giovanni Battista. Le figure allungate di S. Francesco e di S. Sebastiano suscitano l'effetto di colonne che sostengono il trono creato dalle dense nubi. Questa impressione è rafforzata dal tronco di albero davanti al quale è raffigurato S. Sebastiano. Entrambi i santi si trovano in primo piano nel quadro, su una pianura rialzata da cui lo sguardo si apre su una vallata con una città e con un fiume che scorre verso il lontano orizzonte. Un importante elemento dominante del paesaggio è costituito dall'albero isolato presso il quale un cane fa la guardia alle pecore. Nell'ansa del fiume poco distante nuotano delle anatre, sulle terrazze e alle finestre delle case è stesa ad asciugare la biancheria, sul ponticello che conduce alle porte della città passano delle persone. I piccoli dettagli di vita quotidiana contrastano con la rigidità delle figure. Quest'opera di stampo provinciale ma di buona esecuzione ha in sé qualcosa della pittura emiliana, che ricorda per via della composizione (vedi ad es. la *Madonna sulle nuvole* di Innocenzo da Imola custodita nella Alte Pinakothek di Monaco). Ma la fisionomia dei santi e i gesti affettati degli sgraziati angioletti ricordano piuttosto le figure dipinte dagli artisti rinascimentali di Lucca, quali ad es. Giovanni Gerardo di Antonio dalle Catene (attestato 1531–1543)<sup>7</sup> e specialmente Agostino Marti (1509–1543),<sup>8</sup> che aveva imparato il mestiere da suo padre, l'orafo Francesco. La concezione grafica del quadro, che suscita l'effetto di un bassorilievo in metallo (vedi gli occhi nettamente tagliati e le pieghe del drappaggio), ricorda abbastanza i lavori degli orafi, che a Lucca avevano una notevole tradizione, ma il carattere complessivo della scena è tuttavia più vicino ai quadri dipinti nelle Marche. A favore di un'origine legata a quei luoghi parla anche il piccolo S. Giovanni Battista in mezzo agli angioletti. La sua presenza è insolita in quadri raffiguranti tale soggetto. Compare però nel quadro della *Vergine sulle nuvole adorata dai santi Cosma e Damiano* che si trova nella sacrestia della chiesa di S. Martino a Calderole (MC) e che è datato al 1535. Quest'opera è firmata da un pittore del luogo, Durante Nobili (1518–post 1578), ma lo stile e la qualità fanno supporre una collaborazione con Lorenzo Lotto, pittore veneziano spesso attivo nelle Marche, di cui Durante era allievo prediletto e fedele imitatore.



III. 2 Pittore marchigiano della 1ma metà del XVI secolo, *Vergine sulle nuvole*. Národní galerie v Praze.

Nelle Marche incontriamo del resto un altro esempio di tale insolita iconografia: si tratta del frammento della pala di Vincenzo Pagani (cca 1490–1568), la cui parte inferiore raffigurante S. Francesco e S. Sebastiano si trova oggi a Brno (Galleria morava, inv. no. A 927). Del nostro quadro sappiamo solo che figurava nel catalogo della Pinacoteca della Società dei patrioti amici dell'arte presso la Casa degli artisti „Il Rudolfinum“ a Praga nel 1912 come prestito del consigliere regio J. V. Novák.<sup>9</sup> Nel 1919, dopo la morte di Novák, il figlio Ladislav l'aveva donato alla succitata Pinacoteca della Società dei patrioti amici dell'arte, dunque alla futura Galleria Nazionale. Nel catalogo di

Frimmel della collezione Novák il quadro non è riportato, probabilmente quindi non ne faceva parte. Tenuto conto del fatto che si tratta di una pala d'altare, viene spontaneo supporre che la *Vergine sulle nuvole* fosse originariamente destinata a decorare la chiesa di S. Maria Maddalena a Sobotka, città natale del Novák.<sup>10</sup> Alla chiesa, infatti, J. V. Novák aveva donato nel 1897 altre due opere italiane di tema religioso: un'*Annunciazione* dovuta al pennello di un artista attivo nelle Marche nel secondo quarto del XVI secolo e *S. Anna Metterza* di un seguace di Giulio Romano. Neanche questi due quadri, oggi esposti permanentemente nel castello di Humprecht, sono presenti nel catalogo di Frimmel né sappiamo nulla del loro passato. Facevano forse parte di una qualche collezione nobiliare al pari della *Sacra conversazione* di Pasqualino Veneto, proveniente dalla raccolta del conte Desfours a Horní Beřkovice (1882)?<sup>11</sup> Oppure erano stati acquistati per il tramite di uno dei molti negozi di antiquariato con cui il collezionista era in contatto? (vedi il catalogo di Frimmel). Ci sono ancora testimoni che ricordano entrambi i quadri nell'anticamera dell'ingresso principale della chiesa di Sobotka. Quando nel 1996 la chiesa di S. Maria Maddalena venne sottoposta a un restauro generale, si decise di accentuare il raro carattere barocco della sua decorazione interna, prevalentemente opera della bottega di scultura e intaglio degli Jelínek. Dato lo stato desolato in cui versavano, i quadri di cui sopra non trovarono posto nel santuario rimesso a nuovo. Per questo venne concordato un prestito di favore col castello di Humprecht, che si accollò poi parte delle spese relative al loro restauro.<sup>12</sup>

L'*Annunciazione della Vergine*, dipinta su legno (83 × 133 cm),<sup>13</sup> raffigura una scena su un piazza illuminata dalla luce della fede cristiana. L'arcangelo Gabriele si avvicina con passo leggero reggendo un giglio, simbolo di purezza. Con la mano sinistra levata indica il cielo, da cui Dio Padre invia lo Spirito Santo sotto forma di colomba. Sul lato sinistro lo spazio è chiuso da una slanciata arcata rinascimentale e da un edificio con un possente architrave, al quale conduce una scalinata. Dietro a questi si innalza un muro semidistrutto, che allude al mondo pagano che sta crollando. Di fronte, davanti all'ingresso di una cappella aperta, sta inginocchiata la Vergine. Alle sue spalle c'è un banco, stranamente senza il libro che in genere è aperto alla pagina della



**III. 3** Maestro attivo nelle Marche nel 2o quarto del XVI secolo, *Annunciazione*. Castello di Humprecht, Sobotka. Foto: Národní galerie v Praze.

profezia di Isaia (Is 7, 14). La Vergine è un essere leggiadro e fragile. L'arcangelo Gabriele suscita un'impressione di maggiore robustezza, nonostante la figura fluttuante. La scena è composta a piramide, accentuata dai toni rossi e culminante nella mano sinistra di Dio Padre.

L'effetto spaziale viene rafforzato dagli elementi architettonici, specialmente dalla cappella aperta in cui sono visibili i pilastri che sostengono gli archi – nella riproduzione purtroppo si intravedono a malapena – e dal piccolo scorcio di paesaggio suddiviso in vari piani.

Il quadro veniva tradizionalmente attribuito al pittore ferrarese Benvenuto Tisi (da Garofalo), detto Il Garofalo (1481?-1559) (vedi nota 10). Tale attribuzione, che prende le mosse da giudizi estetici del XIX secolo, non regge però alla prova. L'*Annunciazione* del castello di Humprecht manca infatti totalmente dell'accademismo di Garofalo. E' dipinta con freschezza e pervasa da un caldo splendore solare. Si distingue dalle opere di Garofalo anche per i suoi tipi figurati (la Vergine che gesticola con le dita delle mani aperte), per la trattazione dei dettagli architettonici e specialmente del paesaggio segnato da influenze venete. Per via di queste caratteristiche ricorda piuttosto, tra i pittori ferraresi, la produzione di Dosso Dossi e di suo fratello Battista. Così è stata felicemente



**III. 4** Lorenzo Lotto, *Annunciazione*. Recanati (MC). Pinacoteca Civica. Foto: archivio dell'autore.



**III. 5** Giovanni Santi – attribuito, *Annunciazione*. Cagli, chiesa di San Domenico. Foto: archivio dell'autore.



**III. 6** Antonio da Faenza, *Annunciazione*, dettagli. Loreto, Pinacoteca del Palazzo Apostolico. Foto: archivio dell'autore.

caratterizzata la produzione di Dosso:  
„Dosso ha assimilato in modo stupefacente  
le innovazioni di artisti tanto diversi tra  
loro quanto il Giorgione e Raffaello“.<sup>14</sup>

L'*Annunciazione* del castello di  
Humprecht prende le mosse da un  
quadro del primo Raffaello, raffigurante  
lo stesso tema, che è parte della predella  
dell'*Incoronazione della Vergine* sull'altare  
della famiglia Oddi, commissionato per la  
chiesa dei francescani a Perugia negli anni  
1502–1503 (oggi alla Pinacoteca Vaticana,  
inv. no. 40335). L'ispirazione fornita da  
quest'opera è vistosa e interessa molti

dettagli, ivi compreso il cromatismo del  
quadro (l'angelo vestito di rosso!).<sup>15</sup> L'autore  
del nostro quadro ha però trasposto  
l'armoniosamente equilibrata composizione  
di Raffaello in un contesto più libero, più  
drammatico. Ciò si manifesta innanzitutto  
nel gesto energico della mano sinistra  
dell'angelo, che quasi tocca la mano destra  
di Dio Padre. Come non ricordare, di  
fronte a questo dettaglio, la *Creazione* di  
Michelangelo al centro della cupola della  
cappella Sistina (1508–1512)!

Con lo stesso gesto deciso indica il cielo  
anche l'angelo di un asportato affresco  
dell'*Annunciazione* che si trova nella  
chiesa di San Domenico a Cagli nelle  
Marche, non distante da Urbino. Oltre  
alla disposizione complessiva, ci sono vari  
altri tratti comuni che legano il nostro  
quadro a quest'opera, quali l'identica  
forma e decorazione del *lectorium* e  
l'insolito modello di capitello corinzio  
della colonna sopra la testa della Vergine.  
Simile è anche il modo in cui sono  
decorate le cappelle, che occupano un  
posto importante in entrambe le opere  
confrontate. L'*Annunciazione* di Cagli viene  
a volte considerata un'opera di Giovanni  
Santi (1445/50–1494 Urbino), padre di  
Raffaello, autore della decorazione della  
cappella della famiglia Tiranni nella locale  
chiesa di San Domenico.<sup>16</sup> Questo affresco  
non ha mai lasciato Cagli. Anche la *Pala  
Oddi* di Raffaello con l'*Annunciazione* sulla  
predella è rimasta nel posto originario,  
nella città umbra di Perugia, fino al 1797.<sup>17</sup>  
Solo durante le guerre napoleoniche venne  
trasportata a Parigi, ma nel 1815 fece  
ritorno in Italia ed entrò a far parte delle  
collezioni vaticane. Le citate analogie con  
queste opere fanno nascere la supposizione  
che il quadro di Humprecht sia opera  
di un pittore che aveva una buona  
conoscenza dell'arte dell'Italia centrale.  
Lo prova anche l'affinità dell'opera  
con altri due quadri sullo stesso tema,  
creati da Lorenzo Lotto per delle chiese  
marchigiane, l'*Annunciazione* sugli sportelli  
di un trittico che non si è conservato e  
che originariamente adornava la chiesa  
di S. Francesco a Monte di Jesi (oggi Jesi,  
Pinacoteca Civica) degli anni 1526–1527  
e la pala con l'*Annunciazione* destinata  
alla chiesa di Santa Maria sopra Mercanti  
a Recanati, probabilmente del 1526.<sup>18</sup>  
Particolarmente evidente è l'affinità con il  
quadro conservato a Recanati (Pinacoteca  
Civica). Dalla penombra della cappella  
la Vergine si volge verso lo spettatore,  
l'angelo in posizione energica proietta  
la sua ombra sul cortile chiaramente



illuminato. E Dio Padre, in entrambe le opere messe a confronto, è raffigurato nello stesso modo insolito. Non segna tranquillo a benedire dalle nuvole nell'alto dei cieli, ma si dirige con volo impetuoso verso il santuario, che arriva quasi a toccare. *L'Annunciazione* di Recanati è una delle opere che Lotto aveva fatto arrivare per mare da Venezia nel 1527. A Venezia, infatti, non aveva trovato comprensione per la sua opera. A differenza del Tiziano, che lavorava per i personaggi piú potenti (Paolo III, Carlo V), Lotto faceva fatica a trovare dei committenti ed era costretto a spedire le proprie opere nelle città piccole. Dipingeva per lo piú per le chiese di campagna, non si occupava di pittura profana. La sua peculiare visione del mondo era maturata in provincia: nella lombarda Bergamo, il cui fiorire è impensabile senza l'apporto di Lotto, e nelle Marche, dove l'artista, quasi dimenticato in patria, godeva di grande fama.<sup>19</sup> I rapporti di Lotto con le Marche erano iniziati nel 1506, erano proseguiti per tutto il corso della sua vita e avevano interessato luoghi diversi. Nel 1552 aveva preso fissa dimora a Loreto, luogo di pellegrinaggio su un colle sovrastante il mare Adriatico. Lì aveva probabilmente notato *l'Annunciazione* di Antonio da Faenza, dipinta negli anni 1513–1514 sui portelli dell'organo della basilica della Santa Casa (oggi Loreto, Pinacoteca del Palazzo Apostolico).<sup>20</sup> Queste due grandi tele di Antonio da Faenza, stupefacenti per la loro soluzione architettonica, potrebbero essere state una delle fonti d'ispirazione per *l'Annunciazione* in questione.<sup>21</sup> Anche nella decorazione a rilievo della cappella rettangolare li raffigurata possiamo ritrovare un'eco della decorazione della casa della Vergine a Loreto, guarnita di statue e di rilievi, che rappresenta una delle maggiori commesse di rilievi del Rinascimento maturo. La cappella rettangolare dalla ricca decorazione a rilievo raffigurata nel quadro del castello di Humprecht ci induce a chiederci se in essa possiamo scorgere una rimembranza della Santa Casa di Loreto.

Ad un primo sguardo il nostro quadro colpisce per la sua disinvolta immediatezza. Un esame piú attento rivela però che si tratta di una ingegnosa ed efficace sintesi di varie influenze. Non sono riuscita ad accertare se il loro autore sia un qualche artista locale delle Marche oppure uno dei numerosi pittori provenienti da altre regioni italiane e portati lì da una qualche occasione di lavoro.<sup>22</sup> L'unica cosa certa



**III. 7** Giulio Romano – seguace, *S. Anna Metterza*. Castello di Humprecht, Sobotka. Foto: Národní galerie v Praze.



**III. 8** Andrea Sansovino, *S. Anna Metterza*, Roma, chiesa di Sant'Agostino. Foto: archivio dell'autore.



III. 10 Mousetrapp Master, *S. Anna Metterza*, dettaglio. Washington D. C., National Gallery of Art.

è che l'*Annunciazione* del castello di Humprecht è un'altra testimonianza della produzione corrente nelle corti italiane della prima metà del XVI secolo, che seguiva quelle che erano le grandi correnti artistiche contemporanee.

Il secondo quadro donato da Josef Vincenc Novák alla chiesa decanale di Sobotka raffigura S. Anna Metterza. Nella pittura italiana questo tema è stato rappresentato in maniera peculiare da Leonardo da Vinci (1452–1519), che per il suo quadro incompiuto (Parigi, Louvre, inv. no. 776) ha scelto una composizione piramidale, culminante con una testa di S. Anna dall'aspetto giovanile.<sup>23</sup> Nel nostro quadro, invece, le sembianze della santa corrispondono alla sua età. Il quadro mostra quindi la differenza tra le tre generazioni. S. Anna siede su una panca accanto alla Vergine e le tiene un braccio intorno alle spalle. Con la mano destra tocca i piedini di Gesù, che costituisce l'elemento d'unione tra madre e figlia. Le sue gambette descrivono, insieme alle braccia della Vergine e di S. Anna, un cerchio conchiuso. Allo stesso modo risultano collegate queste figure sulla scultura *S. Anna Metterza* di Andrea Sansovino (c. 1467–1529) nella chiesa romana di S. Agostino. L'opera del Sansovino venne creata nel 1512 ed è evidentemente il primo gruppo scultoreo a grandezza naturale dall'antichità in poi che sia stato scolpito da un unico blocco di marmo.<sup>24</sup> L'opera viene in genere vista come una reazione dello

scultore al ritrovamento (1506) dell'antico gruppo scultoreo del *Laocoonte*, anch'esso creato da un unico blocco di pietra e oggi conservato al Vaticano (Museo Pio-Clementino). Il gruppo scultoreo era stato commissionato ad Andrea Sansovino dal dignitario ecclesiastico Johann Goritz, nativo di Treviri in Renania, che aveva operato a Roma a partire dalla fine del XV secolo. Ogni anno nel giorno del suo compleanno, che cadeva il giorno onomastico di S. Anna, giorno in cui la scultura era stata solennemente scoperta, Goritz radunava i suoi amici nella chiesa di S. Agostino. Questi poi celebravano con composizioni poetiche non solo S. Anna, ma soprattutto il festeggiato.<sup>25</sup> Lodavano la sua erudizione ed esaltavano i suoi meriti nell'aver creato un altare in marmo che riuniva felicemente in sé vari tipi di arte.<sup>26</sup> *S. Anna Metterza* del Sansovino era infatti collocata in una nicchia del pilastro sotto l'affresco di Raffaello che raffigurava il profeta Isaia (1511–1512). Anche questo era stato commissionato da Goritz per il suo altare, sotto al quale – in un sepolcro a terra – voleva essere sepolto.<sup>27</sup> Il culto umanistico di S. Anna e le celebrazioni di Goritz in suo onore vengono descritte da varie fonti dell'epoca.<sup>28</sup> L'interesse per l'altare di Goritz è testimoniato del resto anche dalle sue copie. Purtroppo nessuna di queste raffigura insieme il gruppo scultoreo e l'affresco. Rappresenta un'ironia del destino il fatto che questo insieme eccezionale, che anticipa il *Gesamtwerk* barocco, sia scomparso in occasione della ristrutturazione barocca della chiesa avvenuta negli 1756–1760. Solo di recente, grazie agli sforzi di Virginia Bonito, è stato riportato allo stato originale. Le copie del tempo arrivate fino a noi riproducono separatamente l'affresco di Raffaello e la statua del Sansovino,<sup>29</sup> interpretata dal quadro conservato ora al castello di Humprecht.

A differenza che nel gruppo scultoreo del Sansovino, nel nostro quadro S. Anna siede alla destra della Vergine. E' così anche sull'incisione dell'anonimo artista chiamato Mousetrapp Master che si trova a Washington D. C. (National Gallery of Art). Il rovesciamento speculare della nostra scena sembra suggerire che la composizione possa essere stata intermediata da una qualche riproduzione grafica della scultura. In questo senso testimonierebbe anche il tendaggio sul lato sinistro del dipinto. Lo stesso tendaggio in diverse varianti incornicia anche *I Modi* di Marcantonio Raimondi, celebri scene

erotiche incise secondo i disegni di Giulio Romano. Per quanto riguarda Raimondi (intorno 1475/80–1527/34), incontriamo l'identica tenda plissettata anche nell'incisione *Cena in casa di Simone* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. no. 1970/75), la cui disposizione deriva evidentemente da Raffaello.<sup>30</sup>

Il quadro di Humprecht viene tradizionalmente attribuito alla cerchia di Sebastiano del Piombo (1485/86–1547) (vedi nota 10), che dopo la morte di Raffaello nel 1520 godeva a Roma di una posizione importante. Anche se per la drammaticità ricorda abbastanza le grandi scene di Sebastiano, manca della sua maestosità e soprattutto è sostanzialmente più manieristico. Col che si avvicina nettamente a Giulio Romano, le cui opere assomigliano al nostro quadro non soltanto per il carattere generale ma anche per l'aspetto tipico delle figure e per la composizione pieghettata delle vesti. Il nostro quadro rimanda alla produzione del Romano soprattutto per la sua teatralità. La sua composizione è semplice ma riesce a raggiungere un effetto quasi teatrale. Un terzo del quadro, sulla destra, è immerso nell'oscurità. La nube luminosa con la colomba che simboleggia lo Spirito Santo illumina solo le figure e gli scarsi elementi della scena: la panca di legno, il pavimento di marmo e la tenda che ricorda il sipario di un palcoscenico. Nell'ambito della produzione di Giulio Romano ritroviamo un effetto teatrale per esempio nel quadro *Amanti* (San Pietroburgo, Ermitage, inv. no. 223), affine al già citato ciclo *I Modi*. Questa tavola di grandi dimensioni è stata probabilmente creata ancora a Roma su commissione di Federico Gonzaga, che se l'era poi fatta portare a Mantova.<sup>31</sup>

*S. Anna Metterza* attinge alle esperienze acquisite a Roma ma nella sua creazione intervengono già delle circostanze legate al nuovo luogo d'azione del Romano, la corte dei Gonzaga a Mantova. La scultura monumentale romana del rinascimento maturo è qui trasposta con la pittura in una sfera manieristica affine ai quadri di Giulio Romano della chiesa mantovana di S. Andrea. Un'analogia non trascurabile con l'opera qui trattata è costituita in particolare dalla pala d'altare con *l'Adorazione del bambino* (Parigi, Louvre, inv. no. 421), dipinta probabilmente negli anni 1531–1534<sup>32</sup> per la locale cappella di S. Longino. Il nostro quadro coincide con quest'opera non solo nella composizione piramidale culminante con una sorgente di luce che illumina la scena ma anche nella

fisionomia delle figure e nel drappeggio delle loro vesti. Nelle due opere messe a confronto la Vergine è familiarmente affine per quanto riguarda il volto e l'abbigliamento dello stesso colore: ha un abito rosa, un manto blu metallico e uno scialle giallo-verde poggiato sulle spalle. Il suo volto con gli occhi abbassati ci è noto anche dallo schizzo di testa per *l'Adorazione* di Parigi, conservato a Vienna (Albertina, inv. no. 8109 SR 373 A). Per la stessa coincidenza dei tratti si distingue anche il bambino rotondetto e informe. I motivi qui citati giustificano la supposizione che *S. Anna Metterza* del castello di Humprecht sia stata creata negli anni trenta o quaranta del XVI secolo, ma non fuggano del tutto una certa perplessità riguardo a tale datazione. Dato che non siamo per ora a conoscenza dei dati tecnici „chiave“, non si può escludere che si tratti di una copia posteriore.<sup>33</sup> Anche in questo caso il quadro donato da Novák manterrebbe il suo eccezionale valore documentario.

#### Note

**1** [Theodor von Frimmel] *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze. Popisný seznam Dr. Th. z Frimmelů*, stampato come manoscritto, a proprie spese, in Praga 1899.

**2** Ladislav Novák, *O těch, kteří odešli*, Praha 1940, p. 21, ill. alle pp. 17, 21; Karel Samšišák, „Il cittadino di Sobotka che era in contatto epistolare con Rodin“, *ZŠS*, 5, 1968, n. 6–7, p. 60.

**3** Novák (cit. alla nota. 2), p. 19.

**4** Frimmel (cit. alla nota 1), p. 19.

**5** Da ultimo Petr Příbyl, in: O. Pujmanová, in collaborazione con P. Příbyl, *Italské obrazy v českých sbírkách, kolem 1350–1550*, in corso di stampa.

**6** Olga Pujmanová, *Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy*, Praha 1997, p. 124, cat. no. 61.

**7** Vedi la sua *Nascita di Cristo* a Lammari Capanori (San Giacomo Apostolo); Graziano Concioni – Claudio Ferri – Giuseppe Ghilarducci, *I Pittori Rinascimentali a Lucca, Vita, Opere, Committenza*, Lucca 1988, p. 241, ill. 48.

**8** Si tratta del quadro oggi custodito a Roma (Nucleo di Tutela del Patrimonio Artistico dei Carabinieri di Roma). – Matteo Ceriana, Tre schede Marchigiane, in *Studi Letterari ed Artistici*, a cura di Luigi Banfi, Pisa-Roma, 1999, pp. 52–53.

**9** Pavel Bergner, *Katalog Obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1912, p. 105, n. 366.

**10** Il 26 gennaio 1897 sono stati donati alla locale chiesa del Signore da un cittadino

di Sobotka, il sig. industriale Josef Novák, abitante via Jezdecká n. 13 a Praga, dove si sta costruendo una nuova casa in località Florenc, due antichi quadri dipinti su tavola: 1. L'Annunciazione della Vergine – dipinto da Benvenuto Tisi detto Garofalo, nato 1481 e morto 1559. 2. La Divina Famiglia – di Sebastiano del Piombo, nato 1485 e morto 1547. Il sig. industriale di Praga, Josef Novák, è fratello del locale lattoniere, il sig. Václav Novák, che con i suoi macchinari attrezza birrifici, malterie etc. Si tratta di un signore abbiente, ha una pregiata collezione di quadri che a quanto sembra renderà accessibile anche al pubblico quando si trasferirà nella sua nuova casa praghese di Florenc. *LIBER MEMORABILIUM parochiae ab anno 1843*. Annotato alle pp. 249–250 da Josef Benda, decano.

**11** Frimmel (cit. alla nota 1), p. 34.

**12** Devo queste informazioni alla Dr. Dagmar *Faměrová*, castellana del castello di Humprecht. Comunicazione scritta del 10. 12. 2003.

**13** Il quadro venne restaurato da Michal Tomek negli anni 1999–2001. Cito dalla sua relazione sul restauro del 2001: „Originariamente la tavola era fissata all'interno di una cornice in legno piú grande, o forse era parte di un insieme di maggiori dimensioni. In occasione dell'ultima riparazione alla fine del XIX secolo il legno sul retro è stato assottigliato e la tavola è stata provvista di una griglia in legno, che però col tempo ha cessato di svolgere la sua funzione. I lavori di restauro veri e propri sono consistiti soprattutto in un esteso fissaggio dello strato di colore, in un trattamento di disinfestazione e di conservazione della base lignea, la griglia in legno non piú funzionale è stata eliminata, la tavola raddrizzata e installata su una nuova griglia di materiale piú solido. Sono stati asportati gli strati di ridipintura e di mastice e sono stati così scoperti gli strati di colore autentici. Dopo la stuccatura col mastice e il ritocco dei difetti, la superficie dei quadri è stata trattata con uno strato di conservante“.

**14** E' noto che nel 1520 presso Raffaello aveva operato Battista Dossi (1497?–1548), fratello minore di Dosso Dossi (intorno 1486–1542). Anche per quanto riguarda Dosso si suppone che egli abbia visitato Roma, probabilmente come membro del seguito del duca Alfonso d'Este, che aveva accompagnato il papa Leone X all'incoronazione nel marzo del 1513. Andrea Bayer, introduzione al catalogo della mostra *Dosso Dossi, Pittore di Corte Ferrarese nel Rinascimento*, 1998, la mostra si è tenuta in tre luoghi: dal 26.9 al 14. 12. 1992 a Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte moderna e contemporanea; dal 14.1 al 28. 3. 1999 a New York, MET; dal 27.4 all' 11. 7. 1999 a Los

Angeles, The J. Paul Getty Museum.

**15** Tradizionalmente l'angelo è vestito di bianco. Il rosso del mantello dell'arcangelo preannuncia probabilmente le sofferenze di Cristo. Nella liturgia il rosso è il colore della Spirito Santo, della Passione e dei martiri. L'affinità del drappeggio della veste dell'angelo della nostra opera con il quadro di Raffaello è testimoniata specialmente dal cartone di Raffaello per l'*Annunciazione*, ora a Parigi (Louvre, inv. no. 3860).

**16** Sulle diverse opinioni riguardo a quest'opera, che è stata a volte attribuita a Girolamo Genga, vedi Varese 1994 (cit. qui), pp. 257–258. Pietro Tiranni († 1535) era al servizio di Federico e Guidobaldo da Montefeltre, in seguito di Francesco Maria della Rovere, alla corte di Urbino. Ranieri Varese, *Giovanni Santi*, prefazione Pietro Zampetti, Fiesole, 1994, pp. 234–235, 257–258.

**17** Quest'opera di Raffaello e la predella in particolare sono state spesso copiate. Una nobile copia si trova nel Palazzo arcivescovile di Praga (foto Galleria Nazionale di Praga, no. neg. 83735).

**18** Pietro Zampetti in *Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, Ancona, 4 luglio – 11 ottobre 1981, Catalogo a cura di Paolo Dal Poggetto e Pietro Zampetti, Centro Di, Firenze 1981, no. cat. 72 e 73, pp. 308–311.

**19** *Ibid.*, p. 195.

**20** Antonio da Faenza o Antonio di Mazzone (intorno al 1459–1537), pittore e architetto, originario di Faenza in Emilia, la maggior parte della sua attività compete però alle Marche.

**21** Rodolfo Battistini in *Lotto nelle Marche* (cit. alla nota 18), pp. 143–147, no. cat. 25.

**22** Vedi ad es. la decorazione murale a Villa Imperiale presso Pesaro dove, accanto agli artisti dell'Italia centrale, avevano lavorato i fratelli Dossi di Ferrara dal 4. 12. 1529 al settembre del 1530 e poi ancora dal 23. 11. 1532 al 23. 8. 1533; Craig Hugh Smyth, „On Dosso Dossi at Pesaro“, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow e Salvatore Settis, Los Angeles 1998, pp. 241–262, specialmente pp. 243–244.

**23** Ai quadri di Leonardo raffiguranti S. Anna hanno prestato attenzione molti autori, specialmente Ludwig Heinrich Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, Bâle 1954, 2 volumi.

**24** Virginia Anne Bonito, „The St. Anne altar in Sant'Agostino in Rome: a new discovery“, *Burlington Magazine*, CXXII, no. 933, 1980, pp. 805–812; idem, „The Saint Anne altar in Sant'Agostino: restoration and interpretation“, *Burlington Magazine*, CXXV, no. 933, December 1982, pp. 268–276.

**25** Elisabeth B. Mac Dougall, „The Sleeping Nymph: origins of a Humanist Fountain

Type“, *Art Bulletin*, LVII, 1975, pp. 357–365, specialmente p. 362; Phyllis Pray Bober, „The Corciana and the Nymph Corycia“, *Journal of the Marburg and Courtauld Institutes*, 1977, specialmente pp. 227–229.

**26** Bonito 1980 (cit. alla nota 24), p. 805.

**27** La cosa però non avvenne. Goritz morì a Verona, dove si era rifugiato per scampare al sacco di Roma del 1527. Vedi Bonito 1980 (cit. alla nota 24), p. 809.

**28** Ibid., pp. 805–806, note 6 e 7.

**29** L'elenco delle copie dell'affresco di Raffaello raffigurante Isaia viene riportato da Luitpold Dussler, *Raphael: A critical catalogue of His Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*. London 1971, p. 69. Le copie di *S. Anna Metterza* del Sansovino vengono ricordate da Bonito 1982 (cit. alla nota 24), p. 268, nota 1: Si tratta di: *S. Anna Metterza*, incisione di un anonimo artista chiamato Mousetrapp Master, attivo nel XVI secolo (Washington, National Gallery), un disegno di Petr Paul Rubens, creato probabilmente durante il soggiorno dell'artista in Italia negli anni 1600–1608, e l'emblema della Confraternita dei Palafrenieri della corte Papale in Vaticano, risalente al XVII secolo.

**30** Questa incisione riproduce una delle quattro scene della vita di S. Maria Maddalena che una volta ornavano le pareti della cappella Massimi nella chiesa romana di S. Trinità dei Monti.

Gli affreschi, che secondo il Vasari erano stati dipinti da due allievi di Raffaello, Giulio Romano e Giovanni Francesco Penni, andarono perduti nel XIX secolo. Sembra però che, dopo la morte di Raffaello, Giulio Romano li abbia fatti incidere tutti a quattro a Marcantonio Raimondi (Vasari). Vedi Achim Gnann, *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527*, Mantova, Palazzo Te, 20 marzo – 30 maggio 1999, cat. no. 16–19, pp. 180–182.

**31** Sylvia Ferino-Pagden, in *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 274–275.

**32** Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Heaven, 1958, I, pp. 208.

**33** Purtroppo il quadro non è stato finora sottoposto ad analisi tecnologica. Secondo l'opinione di Michal Tomek si tratta di un'opera autentica del XVI secolo. Lo testimoniano tanto il carattere duro e indissolubile della pittura quanto l'antica ridipintura e i mastici del XVII secolo, la fitta rete di *craquelure* con una dose di legante oleoso e il rilievo con i bordi sollevati nelle ombre del drappaggio azzurro della Vergine.

Si ringraziano l'Ufficio Decanale Cattolico di Sobotka, il P. Zbyňek Maryšek e Dagmar Faměrová, castellana del castello di Humprecht, per aver permesso la pubblicazione delle riproduzioni n. 3 e n. 7.

Traduzioni Barbara Zane

# Narciso Virgilio Díaz de la Peña v českých sbírkách

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pavel Štěpánek, profesor Univerzity Palackého v Olomouci, zabývá se španělským uměním.

V stálé, přesto v posledních letech tak proměnlivé expozici moderního umění Národní galerie v Praze, instalované ve Veletržním paláci, zaujímá jedno z nenápadných, v rámci francouzského umění 19. století však stabilních míst Narciso Virgilio Díaz de la Peña,<sup>1</sup> kdysi proslavený, dnes jen občas připomínaný francouzský malíř španělského původu. Jeho tvorba, podobně jako celé barbizonské školy, na jejímž vzniku se podílel, zároveň svědčí o hodnocení uměleckých děl v podmínkách dobovým vkusem a subjektivními postoji kritiky. Ještě na sklonku 19. století kritika totiž vyzdvihovala převážně, ne-li výhradně, vedoucí představitele barbizonských, především Theodora Rousseaua, jehož do oficiálních Salonů předtím vůbec nepustili, dále pak Díaze de la Peña, Daubignyho, Troyona a Duprého, zatímco impresionisty považovala za nepřijatelné.

Zvrat nastal počátkem 20. století; impresionismus kritika „omilostnila“<sup>2</sup> a současně odsunula barbizonské na vedlejší kolej. Jejich prestiž se však ještě dlouho udržovala díky galerijnímu prodeji a setrvačnému hodnocení, a to i mimo francouzské centrum.<sup>3</sup> Přestože pojem „barbizonská škola“ se dostal do nejširšího povědomí, poznamenejme, že vznikl podle vesnice Barbizon v polesí Fontainebleau, kde se kolem roku 1830 usadili malíři, aby zde nacházeli motivy pro své obrazy. Pracovali sice ještě pod vlivem romantické lásky k přírodě a inspirování starými Holanďany a anglickými krajináři, avšak již začali malovat či kreslit přímo v plenéru, kde provedli skicu, podle níž pak v ateliéru zkomponovali obraz. Časem došli k tomu, že malbu dokončovali v přírodě.<sup>4</sup> V podstatě byli oddáni myšlence „věrnosti přírodě“ a vytvořili nový typ krajiny, kde chtěli „zachytit šumění stromů, zčeřené vodní hladiny, světelné a vzdušné nálady“.<sup>5</sup>

Zkrátka tito „přátelé přírody“<sup>6</sup> byli předchůdci impresionistů, kteří se závěrečné fáze barbizonské školy také osobně zúčastnili. Jinak L. Grassi a M. Pepe<sup>7</sup> upozorňují, že barbizonskou čili fontainebleauskou školu nelze považovat za školu v pravém slova smyslu, nýbrž za „hnutí kultury a vkusu“ ve Francii kolem roku 1840. Svým pojetím práce ve styku s přírodou představuje významný krok ve vývoji francouzské malby 19. století směrem k realismu a v nemenší míře k impresionismu.

U nás byl Díaz, nejmladší z této školy, z tzv. generace z roku 1830, mj. spolu s hlavními jejími představiteli Corotem, Rousseauem a Daumierem, naposledy zmiňován v širších souvislostech jen jako malíř, který se „z existenčních důvodů věnoval – většinou s nevalným zdarem – hlavně malování žánrových výjevů, avšak vytvořil také krajiny s podivuhodnou zelení a krásnými předbouřkovými oblohami; jeho obrazy vnitřních partií lesa nejsou tak přetíženy černí a jsou vzdušnější než obdobná díla Rousseauova“.<sup>8</sup> V kontextu francouzského a českého umění uvedla jeho tvorbu jediným dílem výstava „Křídla slávy“, v níž se znovu ukázal kult francouzského umění u nás v linii akademismu, monumentální malby a Salonů.<sup>9</sup> V zahraničí byl význam tohoto španělského malíře zvýrazněn zejména v polovině devadesátých let.<sup>10</sup> Proto se zdá nezbytné připomenout několik zásadních informací o jeho díle.

## Díazova díla v českých sbírkách

Do Louvru se dostalo dvacet Díazových pláten díky odkazu mecenáše Thomy-Tiéryho, další pak odkazem Chauchardovým i jinými cestami. Přestože do našich sbírek přišlo jen několik drobnějších ukázek z příležitostných nákupů,<sup>11</sup> umožňují učinit si poměrně dobrou představu o díle tohoto představitele

krajní romantické polohy barbizonské krajinářské školy. Abych neopakoval to běžné, pokusím se uvést jednotlivé práce do souvislosti s dalšími méně známými nebo téměř neznámými obrazy v jiných sbírkách, které zatím nevešly do širšího odborného povědomí.<sup>12</sup>

K nejčasnějším nákupům Moderní galerie, předchůdkyně dnešní Národní galerie v Praze, patří dvě drobnější práce ze šlechtických sbírek.<sup>13</sup> Jde zejména o *Lesní zátiší (Akt v lese)* (obr. 1) z doby po roce 1855, v němž se perleťové tóny odhalených zad sedící postavy vydělují z temného lesního prostředí, prosvětleného jen při pravém okraji průhledem na oblohu. Otočena vpravo, hledí žena soustředěně na květinu v ruce. Celkovým vyzněním, pokrývkou hlavy i odlesky třpytivé sukne připomíná Delacroixovy odalisky. *Lesní zátiší* bylo vystaveno v Moderní galerii už v roce 1934.<sup>14</sup> Kesner<sup>15</sup> později postihl, že „spolu s náladovou *Večerní krajinou* z 50. let je nejlepší ukázkou Díazova osobitého i když v podstatě skromného umění, světelně lichotná drobnomalba mírně překračující hranice sladké citovosti“. Macková zase zdůraznila, že obraz „je typický pro onu působivou náladovost a suverénní měkké malířské podání, jež učinilo z Diaze jednoho ze sběratelsky nejvyhledávanějších autorů.“<sup>16</sup>

Tehdy byla zakoupena i *Lesnatá krajina* (obr. 3) s vysokým horizontem, vpravo zalesněná, vlevo s prosvítajícím terénem. Původní název *Zalesněný svah*<sup>17</sup> byl nepochybně přílehavější. Úzký pruh temného nebe s plujícími mraky, podanými pastózními barvami a nervními tahy štětce, dodává krajině, pojaté jako celek bez výrazných orientačních bodů, pochmurnou náladu.

Třetím zakoupeným obrazem je *Venuše (dívka) s amorkem* (obr. 2) v doprovodu psíka. Zasažením výjevu do temného prostředí lesa spojuje Díaz v duchu svých zvyklostí převládající mytologický žánr s krajinou. Dívku s odhalenými ňadry nelze chápat jinak než jako mytologický námět. Přes jisté anekdotické vyznění a zdrobnění nese postava vzdálený ohlas velkého Correggiova umění, ač ten se patrněji projevuje na obraze *Venuše s putti*, vystaveném v galerii dr. Feigla roku 1933.<sup>18</sup> Blíží se obrazu z Puškinova muzea v Moskvě,<sup>19</sup> přestože v obou srovnávaných případech je Venuše znázorněna jako zralá žena, zatímco v pražské verzi spíše jako vyspělá dívka.<sup>20</sup> Uvolněným rukopisem načechrává malíř šat, jehož světlé pastózní tóny přivolávají v potměném prostředí

divákovu pozornost. Je pro ně charakteristický převážně statický postoj.<sup>21</sup> Stylisticky velmi blízké jsou *Tři ženy s amorkem* z Museo Risco v městě Mexiku, které jsem navštívil v roce 1982.

Mezi pozdější zisky Národní galerie<sup>22</sup> patří *Cesta v lese* (obr. 4), datovaná do čtyřicátých let. Cesta s mýtinou v protisvětle patří k typickým Díazovým lesním průhledům, v nichž podobně jako v níže komentovaném obraze z Moravské galerie, ovládá kompozici kontrast bezprostředně sousedícího světla a stínu. Také postava ženy s chroštím navozuje souvislosti s brněnským obrazem i s *Lesním výjevem* z Muzea a galerie města Birminghamu (18 × 26 cm). Už v době nákupu obraz hodnotila O. Macková jako „...významný přínos pro kolekci barbizonské školy v souboru francouzské malby Národní galerie. [Dílo] Vzniklo patrně v druhé polovině čtyřicátých let a představuje malířsky nejvyspělejší polohu Díazova intimismu, kdy v barevné výstavbě krajiny hraje stále větší úlohu světlo“.<sup>23</sup> Současně Kesner<sup>24</sup> vypožoroval, že tato *Cesta v lese* „dokládá nejméně ...společné východisko barbizonské skupiny, tj. okouzlení přírodní jasnou barvou, prostotou motivu a imitativností rukopisu...“.

Dlouhou dobu byly v Národní galerii deponovány a vystaveny tři obrazy z liberecké Oblastní galerie.<sup>25</sup> První, *Les ve Fontainebleau*, je rozvržen jako horizontální kompozice širšího pruhu krajiny s ojediněle vyčnívajícimi stromy, v Díazově tvorbě sice nepříliš častý, ale přesto občas vystupující skladebný prvek, jak nasvědčuje např. podobný obraz v Národním muzeu v Havaně;<sup>26</sup> blíží se tak celistvému pojetí Rousseauově. Pošmournými mraky na obloze charakteristicky prosvítají běloby, zesilující temný, tmavě hnědý horizont. Podle Volavky<sup>27</sup> je „malířský přednes tak trochu spřízněn s Th. Rousseauem. Z hladkého nebe, pomalovaného dlouhými, vodorovnými tahy energicky vedeného štětce, vyvstávají drobnými, temperamentními pastami zpracované větve a listy stromů. Skvrny jsou však méně přesné, takže obraz působí také méně plasticky. Pro jisté podobnosti s členy barbizonské školy je možno tento obraz pokládat za autorovu ranou práci“.

Druhý, *Krajina s lesní tůňí*, byl veden v Národní galerii též jako *Les ve Fontainebleau*,<sup>28</sup> představuje jednu z typických lesních mýtin s lidskou postavou; stojící žena zdůrazňuje statický ráz lesní mýtiny s kaluží vody, v níž se odrážejí bělavé tóny zatažené oblohy. Les je zde chápán jako

souhrn jednotlivých stromů, převyšujících korunami horizont proti obloze. Barevné řešení, střídající kontrasty tmavě hnědého lesa s bělavě okrovými mraky a ztemnělého popředí, je pro Díaze příznačné. Obdobu najdeme v kubánských sbírkách a v londýnské Národní galerii.<sup>29</sup> Díaz tu maluje spontánně, zachycuje zlatavý odlesk slunečního světla na kmenech, větvích i listech a na hladinách louží. Součástí této idylické krajiny je i člověk, převážně ženská postava. Jsou to podobné figury, jaké známe u Courbeta nebo Th. Rousseaua (s nimiž Díaz příležitostně nebo trvaleji spolupracoval), sběračky klestí, nejchudší z nejchudších. Náš obraz by se asi měl jmenovat stejně jako londýnský – *Slunečný den v lese*.<sup>30</sup>

Třetí, *Krajina s lovcem*, datovaná rokem 1872, je též vedena pod názvem *Bouřlivá krajina*, jenž přiléhavě vyjadřuje náladu krajiny ovládané těžkými, temně šedými mračny, u obzoru poněkud prosvícenými sluncem. Obloha dává vyniknout pruhu ploché krajiny se dvěma skupinami stromů, mezi nimiž kráčí vpravo nachýlená postava lovce se psem. Celkové temně zelené ladění vylehčují prosvítající okry země v popředí a žlutě obilného pole v pozadí a na obzoru. Výsledná dynamická kompozice otevřená, větrem a mraky ovládaná krajina, oživená jen lidskou postavou a skupinkami stromů při levém kraji a jednotlivě na obzoru, je charakteristická pro Díazovo pozdní období.

Volavka soudí, že v „tomto pražském pozdním díle se malíř již vzdálil barbizonskému pojetí, které představovalo východisko v mládí. Kontrast teplých tónů sežloutlé trávy v popředí a chladného, šedého bouřkového nebe, je tu vcelku vyumělkovaný. Ve srovnání s etickou jadrností Rousseauova pojetí je zde příroda dotvořena do divadelního efektu, který ostatně dodával charakteristický ráz soukromému životu umělce. Měl rád fantastická přestrojení, koberce a laciné tretky, jimiž – jako mnozí malíři sedmdesátých let – přeplnil svůj ateliér“.<sup>31</sup> Jde o období obrazu *Podzim* ze sbírky nadace Luise A. Ferrého na Portoriku, kde však se krajinný výsek přiblížil, lovec se ubírá v opačném směru (doleva) a nebe je bohaté spíše na modravé tóny. Portorický obraz zvláště poukazuje na vliv Jacoba van Ruisdael.<sup>32</sup>

*Lesík* (obr. 5) z Moravské galerie<sup>33</sup> je jedním z nejcharakterističtějších drobných obrázků malíře stavějícího na kontrastu temného stinného lesa v popředí a prosvětleného středového dějového pásma, průhledu do krajiny s cestou, zasahující

hluboko do lesa vpravo. Na pokraji stojí v protisvětle opět ženská postava sbírající chrástí. Pastózní světla nasazená v bezprostředním sousedství tmavých partií umocňují výsledný zřetelný protiklad, pro Díaze typický. Je tu vlastně uplatněn princip barokního repoussoiru, ztemnělého prostředního pásma, z něž „kukátkový“ průhled odkrývá „tajemství“ odehrávající se opodál nebo v pozadí.<sup>34</sup> Těmito technickými prvky má blízko k *Lesnímu interiéru* na Portoriku.

Z komentovaného rámce se trochu vymyká obraz *Nymfa a satyr* z doby kolem roku 1855, ze slovenské soukromé sbírky. Pod stromem spící nymfu tu satyr přivazuje za ruku k větví. Díaz kombinuje ve výjevu oba žánry, v nichž našel mimořádné zalíbení: krajinu a mytologii. Kontrast světla a stínu mezi tmavými stromy a prosvětlenou mýtinou nachází obdobu v osvětleném těle nymfy a zastíněném satyroví, oděném do pláště. V krajině vidíme prvky příznačné pro Díazovu fontainebleauskou etapu, kdy kombinuje výseky krajiny, rozvětvené stromy a vodní plochu v pozadí s lidskými postavami.

Formotvorné složky bratislavského obrazu stanovil Kemény<sup>35</sup> pro Díazovu tvorbu jako typické. Barevné řešení celku určuje známá škála ústřední složky kompozice s převažujícím bledě mléčným osvětlením oblíbeného zářivého světla okrového tónu. Světlo, padající zleva, dává vyniknout výraznému bodovému rukopisu řady partií, nanášených energicky štětcem a domodelovaných ještě špachtlí; jiné části, jako např. hlavní strom, jsou podány detailněji. Jinak řečeno, umělce fascinovala barvitá členitost stromů a hebkost mechových porostů, pokrývajících strukturu kamenů.<sup>36</sup> Obraz bude pravděpodobně možno ztotožnit s jiným stejného jména (*Nymphe et satyre*) ze sbírky M. Olivy z Marseille, vystaveným roku 1861 v tamním muzeu, neboť žádný další téhož jména (a snad ani námětu) se v Díazově díle neobjevuje.<sup>37</sup> Navíc lze konstatovat, že malíř zřejmě převzal kompozici z obrazu Karla de Moor (1656 Leiden – 1738 Warmond).<sup>38</sup>

Obdobné stylistické charakteristiky lze najít na obraze *Spící nymfa* z Louvru z roku 1855 a v *Kojící ženě*, vydražené roku 1981.<sup>39</sup> Bratislavská ukázka volně interpretuje Correggiův obraz *Zeus a Antiope* v Louvru (1524). „Tím, že se však neupíná na zobrazovaný námět, dostává se Díaz do blízkosti čistého, výsostně moderního umění, např. takového Fautriera, i když filiace mezi Díazovými zářivými pastami a Fautrierovými nezáživými



poloreliéfními pastami nejsou na první pohled jednoznačné.<sup>40</sup>

Oba olomoucké obrazy popsal Alexandr Kemény,<sup>41</sup> jehož výstižný rozbor může být těžko překonán. První, *Krajina s rybníkem*, patří k výmluvným případům, kde je ústředním motivem malé jezírko v lese ohraničené mohutnými stromy, jež nad vodní plochou vytvářejí živou klenbu. Reálný krajinný výsek, obohacený vzdušným průhledem do oblohy, oživuje stafáž dvou ženských postav u jezírka, jehož přístupnost naznačuje prosvětlený pruh v popředí. Celý systém gradací je tu rozpracován na zemi, trávě, kmenech i listech do velmi jemných nuancí, jak nasvědčuje i odraz modrých kazajek obou žen ve vodní hladině. Tak jako v jiných pracích prohlubuje Díaz malbu list od listu a stéblo za stéblem. Zdá se, že měl zvláštní slabost pro kmeny stromů.<sup>42</sup> Kompozice je společná řadě obrazů s jeho oblíbeným námětem. Nejpodobnější, ač bez lidí a bez oblohy, jaksi blíže Corotovi, je obraz ve sbírce Muzea výtvarných umění v Dijonu, s poetickým titulem *Tůň víl* (vzhledem k absenci postav).<sup>43</sup>

Druhý obraz, *Lesní krajina*, skoro polovičního formátu, znázorňuje ponurý lesní interiér s dominantním uplatněním bohaté škály hnědí, které do značné míry znejasňují čitelnost díla, narušenou navíc špatným stavem malby. Hlavním motivem je tu lesní cesta s osamělou ženskou postavou, lemovaná mohutnými listnatými stromy, tedy v typickém díazovském schématu, blízcím se kompozičně shora popsanému obrazu *Cesta v lese* z Národní galerie v Praze, který je ovšem barevnější.

Bylo by nesmírně zajímavé stopovat možné nepřímé souvislosti mezi obrazy, jako jsou např. *Skály v La Belle Épine* (u Barbizonu)<sup>44</sup> a Navrátilův *Hon na lišku* anebo, chceme-li soudržnější vazby, leckterými krajinami Chittussiovými. Nutno ještě upozornit i na tendence druhého rokoka, které se u Díaze projevují v překrásném obraze *Elegantní společnost v parku*, z doby již kolem roku 1840, a kterým bychom mohli přiřadit část cyklu *Život na panském sídle* Josefa Mánesa z první poloviny padesátých let nebo o více než půl století pozdější výjevy Aloise Kalvody.<sup>45</sup>

Závěrem můžeme konstatovat, že ačkoliv některé obrázky Díaze de la Peña z českých sbírek jsou těžko datovatelné, jejich stylistický rozbor a výjimečně i datace ukazuje na poměrně rovnoměrné zastoupení jeho díla snad už od konce třicátých či počátku čtyřicátých let po samý závěr tvorby v letech sedmdesátých. U slabších

prací se musíme otázat, zda by nemohlo jít o výtvary jeho napodobitelů, zejména E. Sauniera, o němž píše už soudobý časopis *L'Artiste*.<sup>46</sup>

V Díazově tvorbě tvoří nezanedbatelnou položku ještě kresby a grafické listy, jejichž rozbor se tu z důvodů rozsahu omezuje na zmínky v následující kapitole.

### Díaz de la Peña očima české výtvarné kritiky

Patrně první zmínky o Díazovi de la Peña u nás najdeme překvapivě ještě za života umělce, v roce 1873, jednak v anonymním článku v příloze německého časopisu *Bohemia*,<sup>47</sup> reprodukujícím jeho obraz *Lesní interiér*, jednak o pár dnů později v deníku *Politik*, kde se objevila zase reprodukce *Lesa ve Fontainebleau*.<sup>48</sup> O pár týdnů později je prezentován v článku podepsaném Medardus opět v deníku *Politik*.<sup>49</sup> Je příznačné, že vídeňskou výstavu komentují v pražském německém listě: „Díaz, spíše vlastně žánrový malíř, je většinou zastoupen krajinami, které v duchaplném přednesu a svůdném šerosvitu nenechávají nic dalšího co by si bylo možno přát.“ O tři roky později následuje první česky psaný text – nekrolog v časopise *Pokrok*.<sup>50</sup> Český čtenář se v něm dozvídá, že Díaz právě „zemřel v 67. roce věku svého. Ponejprv proslavil se obrazem ‚Cikáni, kteří se k slavnosti strojí‘. Od té doby vytvořil velký počet obrazů, které pro svůj brilantní způsob malby ihned dobrých kupců našly. Kritika vytýkala mu lehkomyšlnou malbu, což Díaze přimělo k důkladným studiím o tvarech. Obrazy ‚V koupeli‘ a ‚Ozbrojený amor‘ podaly pak důkaz, že mu nadarmo výtky učiněny nebyly. Později, rozprodav obrazy svého ateliéru, podnikl cestu na východ, která podala mu pak vděčnou látku k celé řadě krásných obrazů, jimiž slávu svou dovršil“. Článek tedy předznamenává povědomí o Díazovi jako malíři se slabší kresbou. *Politik* si zřejmě Díaze oblíbil a v menších časových úsecích o něm psal, např. V. Weitenweber, a reprodukoval opětovně námět lesní interiér:<sup>51</sup> pak o něm píše ještě K. B. Mádl z Vídně<sup>52</sup> a reprodukuje jeho malou krajinnou skicu.

Dvě desítky let nato je mu věnováno samostatné heslo v *Ottově slovníku naučném*,<sup>53</sup> přičemž autor dokázal postihnout v jedné větě podstatu názoru na jeho tvorbu: „...zvláště vynikl jako kolorista v krajinářství, ale v genu nedostává se mu dokonalosti v kresbě“.

Česká výtvarná kritika a publicistika přináší informace a charakteristiky Díazova díla ve 20. století poměrně častěji, ale

téměř nepřístupila k hlubší analýze. Stručně si povšimneme nejvýznamnějších myšlenek a informací chronologicky seřazených, doprovázených spíše kratičkým komentářem než teoretickým rozbohem. Určit, nakolik česká kritika postupovala samostatně a nakolik přebírala klišé z francouzské či německé literatury, by přesahovalo možnosti a rozsah této studie a ani by zřejmě neodpovídalo významu toho, co bylo českými historiky a kritiky na adresu Díazovu řečeno. Tím spíše, že Díaz nebyl předmětem zájmu sám o sobě, pouze v kontextu s francouzským uměním 19. století, konkrétněji s barbizonskou školou. Ani tato studie si samozřejmě nečiní nárok na úplnost, chce toliko ukázat průřez myšlenek kolem této zajímavé postavy.<sup>54</sup>

Zcela výjimečně se Díaz těší pozornosti ještě několik dnů před první světovou válkou, kdy jeho obraz *Silnice* reprodukuje *Zlatá Praha*.<sup>55</sup> Další zmínky nacházíme až po první světové válce, kdy se pouze jako jméno objevuje ve zprávách při několika různých příležitostech, jako např. v anonymním referátu „Z kulturního světa“ o výstavě francouzského malířství 19. století v Basileji.<sup>56</sup> Stručné zprávy, nicméně cenné informace o původu obrazů v Národní galerii, najdeme rovněž v pražském německém deníku *Prager Presse*;<sup>57</sup> upozorňují na přípravu výstavy osmdesáti obrazů z československých šlechtických soukromých sbírek v Praze, kde budou mj. práce Díazovy. V dodatku ze dne 27. 11. 1924<sup>58</sup> se informuje o nákupu Moderní galerie z této výstavy (*Akt v lese* a *Zalesněný svah*).

Většina dalších připomenutí Díazovy existence vychází rovněž z výstav uspořádaných v Praze. Dlouhou řadu recenzí zahajuje Jaroslav B. Svrček.<sup>59</sup> O rok později si všímá Díaze v kontextu barbizonských v referátu k výstavě francouzské plastiky značka J.<sup>60</sup> Na téže výstavě zaujal Díaz i O. Schürera.<sup>61</sup> První větší výtvarně kritická osobnost, jež se dotkla Díazova díla, Jaromír Pečírka, se při této příležitosti u Díaze jen letmo zastaví,<sup>62</sup> ale později se k němu vrací a jako první si všímá jeho grafického projevu, když v recenzi výstavy barbizonských vyzdvihuje skutečnost, že tito malíři nebyli profesionálními grafiky, a tudíž jde o „poměrně vzácnosti na poli grafiky“. U Díaze a Duprého se „jedná o nádhernou ozvěnu jejich obrazů, takže jejich tisky jsou pouze bezbarvou variací jejich obrazů“.<sup>63</sup>

V pozdějším komentáři ke sbírce francouzské grafiky v Moderní galerii V. Volavka na rozdíl od Pečírky vcelku více oceňuje grafický projev Díaze i celé

barbizonské školy, „jejíž příslušníci zaujmají v historii francouzské grafiky velmi důležité místo... Ne příliš časté litografie tohoto velmi kultivovaného umělce svědčí o téměř jemném a zdravém koloristickém smyslu jako jeho malby. Ze čtyř listů nalézajících se v Moderní galerii – vyšly všechny v L'Artiste – je zejména zajímavá ‚Smrt ze strachu‘ svou lapidární technikou budící dojem akvatintové šíře a důraznosti...“.<sup>64</sup>

Volavka rozšířil charakteristiku osobnosti Díazovy nejprve v průvodci tehdejší Moderní galerií<sup>65</sup> a pak ve studii o francouzské malbě v jejích sbírkách. V prvním případě uvádí *Lesní zátiší*, shrnuje tu známé skutečnosti a konstatuje, že vlastně nejmladší z barbizonských, Díaz „nejvíce splnil program školy. Od vzpomínek na starou nizozemskou krajinu, přes podrobné pozorování přírody došel nejdále na cestě k uvolněnému malířskému podání a k modernímu výkladu přírodního života krajiny. Je přímým předchůdcem impresionismu“. Dosáhl efektních účínů, když přimísil Rousseauův kolorit do temné barvy fontainebleauských lesů. Volavkova další pasáž<sup>66</sup> podává ve stručném, hutném souhrnu vyčerpávající charakteristiku. Díaze hodnotí jako „malého mistra“, který spojuje Delacroix s krajináři z Barbizonu... Jeho dílo znamená přece kus pozoruhodné práce na cestě k modernímu umění. Díaz... (23:) jest instinktivní koloristický talent, vnášející do francouzského malířství originální aspekt historismu tím, že navazuje na šerosvit Correggiův a Proudhouův. Ve svých lesních zátiších, z nichž tři se nacházejí v Moderní galerii, umísťuje zpravidla světlé ženské akty do setmělých lesních vnitřků. Vlahá barevnost jeho maleb těmito světlými kontrasty velmi získává, neboť syté akordy nabývají bledým, mléčným osvětlením pikantního bouquet, v němž rumělky i modř, zlaté okry i tmavé, zelenavé šedi znějí velmi vybranými harmoniemi. Je známo, že Díazova barva jest odvozena z Delacroixovy palety, jsou to tytéž rumělky postavené proti olivovým zelením, karmínové, růžové a teplé bílé, týž cit pro zlatový lesk barvy. I blízkost Rousseauova jest patrna, jak ve vážném, poněkud slavnostním pojmání krajiny tak v častém užívání asfaltu. S oběma má Díaz i společné vedení štětce a postup malířského procesu. Jde totiž vždy od temné barvy k světlé a kromě partií, které vyhrazuje sfumato, pracuje štětce tak, že jeho rukopis, který jde vždy po formě, je zřetelný.

Dnes už sice nejsou Díazovy efektní malbičky příliš vyhledávány, ale ve své době

hrály úlohu mnohem důležitější. Pokud se týče jeho historického zařazení, lze pokládat za jisté, že svým kolorismem a svým navázáním na barok patří do stejné skupiny jako Delacroix a Rousseau, i když se nevyrovná těmto svým generačním druhům“.

Někdy je Díaz zmiňován v souvislosti s uměleckým vývojem Němce Spitzwega, jehož – podle Wendela Hermanna<sup>67</sup> – spolu s jinými barbizonskými „ovlivnil při návštěvě Paříže r. 1851 v barevném podání, takže atmosféra jeho pozdějších děl se svou průhledností se vrací zpět k těmto vzorům“. Díazovo jméno se mihne kupodivu i ve spojitosti s rumunským malířem Nicolaem Grigoreskem.<sup>68</sup>

Z knižních syntéz přináší klasický Matějčkův *Dějepis umění*<sup>69</sup> kratší, nicméně v kontextu obsažnou zmínku: „...přílnuv k Rousseauovi, sdílel s ním i společný názor i metodu malířskou. Maloval potemnělá lesní zákoutí, do nichž proniká slunce ojedinělými paprsky, teplým koloritem, vázaným základním hnědým tónem, maloval však i obrazy vyvěřelé z jeho vzrušené obraznosti romantické, do nichž jsou zasazeny svítivé nahoty ženských těl spíše z potřeby koloristické než z důvodu ikonografického. V uvolnění štětce, v práci barevnou skvrnou, v ostrém nasazování světelně barevných skvrn anticipoval Díaz nejeden znak kolorismu, který směřoval s Monticellim k rozkladu formy v barevném luminismu“. Matějček dále rozeznal, že „skvrnitě nasazenými barevnými pigmenty“ Díaz ukázal cestu ke kolorismu figuralistům vyšším z romantismu, kteří pak směřovali „k uvolnění obrysové uzavřenosti a plastické soudržnosti tvarů“. Sám Díaz se však podle Matějčka<sup>70</sup> ještě nedokázal osvobodit od „staronové osnovy na tradičně vymodelovaných tvarech a na základním temném tónu“. Za jeho následovníka považuje Monticelliho (1824–1886).

V padesátých letech 20. století udržuje kontinuitu Díazova jména u nás opět V. Volavka,<sup>71</sup> jenž se v této etapě vrací k Díazově tvorbě podrobněji rozpracovanými, už dříve naznačenými rozbory malířského rukopisu a techniky obrazů, zejména libereckých, i grafiky. Vcelku mu ještě vyčítá, že mu však „kromě nevyrovnanosti uměleckého výrazu chybí... především bezprostřední a kladný vztah ke skutečnosti, který Delacroix cítí, životný vztah k veřejnému životu a Rousseauův opravdový, programový realismus“.

Poměrně častá je frekvence Díazova jména v textech o francouzské sbírce Národní galerie v šedesátých letech. Začíná

už na výstavě přírůstků v roce 1962 a prosazuje se i v průvodcích či publikacích této instituce; v prvním případě byl již uveden názor O. Mackové při rozboru obrazu *Cesta v lese*.<sup>72</sup> Téhož roku pak oceňuje autorka<sup>73</sup> v rámci stálé expozice francouzského umění Národní galerie Díazovu tvorbu: „Díazovy typické vnitřky lesa... představují nejintimnější polohu barbizonské školy“. Při téže příležitosti rozšiřuje V. V. Štech<sup>74</sup> charakteristiku následovně: „To už N. Díaz de la Peña více dbal o tradiční zaokrouhlování obrazů a jejich barevného vyrovnání do jakési líbeznosti. Byl nejvíce romantikem, v úpravě a v námětech obrazů soustředěných na efekty světla v houštinách, nebo na zdůrazněné odrazy vody. Jeho pohled byl jaksí nepřímý, zpracovával však barevný rukopis v intimní a jemnou formu, naplněnou vzduchem i promodelovanou zelení, působící vedle opakovaných akordů aktů svítících ve stínu. Dílo Díazovo připadá zastřené a obrazově uzavřené proti širokému dechu i odvaze Ch. Daubignyho“.

L. Kesner<sup>75</sup> opětovně shrnul tvorbu „největšího romantika mezi barbizonci“ na třech ukázkách, jejichž rozbor mu posloužil k zobecňujícím formulacím, které jsme uvedli u shora uvedených příslušných obrazů.

Naposledy připomněla Díazovo dílo na základě libereckých obrazů N. Řeháková,<sup>76</sup> podle jejíhož názoru intimní lesní zátiší z okolí Fontainebleau všeobecně „vynikající smělou barevností, bezprostředností a měkostí malířského podání, patří k nejromantičtějším projevům barbizonské školy“.

Závěrem lze tvrdit, že hodnotící soudy o Díazovi de la Peña vcelku i o jeho jednotlivých dílech u nás jsou velmi stručné a spíše shrnující než analytické, takže těžko můžeme počítat se zásadnějším příspěvkem k souhrnné charakteristice jeho celkového díla. Přesto nepostrádají zajímavost, velkou užitečnost, ba přímo závažnost v souvislosti se studiem jeho díla v českých sbírkách.<sup>77</sup>

## Poznámky

**1** V stálé expozici otevřené v říjnu 2000 ve Veletržním paláci jsou to hned tři obrazy: *Cesta v lese*, zapůjčená ze soukromé sbírky, *Lesní zátiší* (po 1855, zakoupeno 1924) a *Lesní (Lesnatá) krajina*.

**2** Alexander Kemény, „Díazov obraz na Slovensku,“ *Výtvarný život*, 31, 1986, č. 7, s. 47–49. Autor evidentně čerpá z E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, III, D-Forain, Paris 1966, s. 246–247. Viz též Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden*

*Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1913, IX, s. 211–213; *Dictionnaire des Peintres français*, ed. Seghers, Paris 1961, s. 100–101. Přestože nepřinášejí žádné zásadní novinky, je nutno přihlédnout k encyklopedickým heslům SAUR, *Allgemeines Künstlerlexicon der bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Leipzig 2000, Band 27, s. 128–131.

**3** O problému vztahu centra a periferie viz Jaroslava Kačera, „Starosti s japonskou učebnicí“, *Bulletin Moravské galerie*, 1994, č. 50, s. 111. Estetické hodnocení souvisí úzce i s finančním ohodnocením obrazů. Viz Anne Reverdy, *L'école de Barbizon. L'évolution du prix de tableaux (de 10 artistes) de 1850 à 1960*, Paris – La Haye 1973. Díaz byl třetím nejvíce finančně ceněným malířem před rokem 1910. Viz též *Gazette des Beaux Arts*, 1529, s. 34 (supl.). K této otázce srov. též Nancy Davenport – Armand Auguste Deforge, „An Art Dealer in Nineteenth Century Paris and La Peinture de fantaisie“, *Gazette des Beaux Arts*, V<sup>e</sup> Per., T. CI, 1369<sup>e</sup> Livraison, 125e A<sup>e</sup>, Fév. 1983, s. 83–85. Např. v roce 1857 byly ceny Díazových obrazů *Nymphé écoutant l'amour*, 560 F; *Forêt de Fontainebleau, La Boucheronne*, 990 F; *Forêt de Fontainebleau, ciel orangeux*, 1060 F. Ve srovnání s Díazem Millet se prodával za 305 F, Daubigny za 600 F; Vojtěch Volavka, *Die Französische Malerei und Grafik des XIX. Jahrhunderts in der Tschechoslovakei*, Praha 1955, s. 81, zdůraznil ještě v 50 letech, že poměrně vysoké prodejní ceny Díazových obrazů odpovídají pouze v málo případech skutečně umělecko-historické hodnotě. O velkých, stále stoupajících cenách za jeho díla hovoří ještě dlouho po jeho smrti *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe*, Madrid, b. d., XVIII, s. 890; tehdy vystoupila jedna jeho krajina u Fontainebleau na dražbě Yorkesovy sbírky na 150 500 franků. Příkladem ocenění u nás je záznam v Archivu Národní galerie v Praze informující o kompozici z Horákovy sbírky; cena Díazova obrazu, gestapem zabaveného, je udávána ve válečných letech 15 000 K (AA 2030/3). O Barbizonu a jeho tradici viz Roger Karampournis, *Barbizon. Le Village des Peintres*, Barbizon, b. d. Z ostatní literatury Jean Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au 19 siècle*, Neuchâtel 1972, který podává podrobnou historii barbizonské školy, přínos jednotlivých umělců a jejich zařazení do dobového kontextu. To v podstatě lze najít i v řadě obecných publikací či článků týkajících se celkového rozvoje francouzského krajinářství 19. století, jako např. v C. Gleiny, „Triomphe des paysagistes français à Londres“, *Galerie*, 1972, č. 117, s. 60–61, 2 fotografie, komentující výstavu v galerii Terry–Engel Gallery v Londýně, na níž byli zastoupeni zejména barbizonští. Podobně na výstavě „1874 Naissance de l'impressionisme“, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux 1974, texty

Jean Chatelain, Gilberte Martin-Méry, Germain Bazin. Naposledy *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, dir. Chantal Georget, Paris 2007.

**4** *Encyklopedie světového malířství*, ed. Sáva Šabouk, Praha 1975, s. 20 ad vocem.

**5** Olga Uhrová, „Krajinné motivy ve francouzské kresbě a grafice 19. a 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze“, *Štěpánská 35*, 9–12, 1999, s. 55.

**6** Christoph Heilmann – Michael Clarke – John Sillris, *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. „Les amis de la nature“*, Haus der Kunst, München 1996, zejména s. 55.

**7** Luigi Grassi – Mario Pepe, *Dizionario della Critica d'Arte*, II. VTET, Torino, s. 519.

**8** Germain Bazin, „Volání přírody“, in *Dějiny umění*, 8, ed. José Pijoan, Praha 1981, s. 219.

**9** Marie Mžýková, *Křídla slávy*, Praha 2001, nečíslováno, kap. II.

**10** Heilmann – Clarke – Sillris (cit. v pozn. 6), s. 222–236, 393, 470.

**11** Vincenc Kramář, „Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie“, in *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 418, připomíná, že šlo o první nákup moderních cizích obrazů (spolu s obrazy Th. Rousseaua, Monticelliho a akvarely Signacovy), i když, což považuje za příznačné, běželo o francouzskou retrospektivu.

**12** SAUR (cit. v pozn. 2), v seznamu na s. 130 Havanu vůbec neuvádí. K tomu můžeme připojit i kanadské, např. *Études et petits formats du 19<sup>e</sup> siècle. Collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal*, Montréal 1980, který uvádí s. 39, č. kat. 6. V srdci lesa (*Au cœur de la forêt*); 7. Na okraji lesa (*À l'orée du bois*) a č. 8. Les ve Fontainebleau (*La forêt de F.*).

**13** Anon. zpráva, „Die französische Kunst des vergangenen Jahrhunderts“, *Prager Presse*, IV, 16. 11. 1924, č. 316, s. 7. Zakoupeno roku 1924 ze sb. Leona Bondyho (26. 7. 1860–15. 10. 1923), průmyslníka a obchodníka, jenž působil v kuratoriu UPM v letech 1903–1923.

**14** *Průvodce po Moderní galerii*, ed. Vojtěch Volavka, Praha 1934, s. 18, č. kat. 281. *Lesní zátiší*, viz též německá verze *Führer durch die Moderne Galerie in Prague*, 281 (Wald. Stilleben). V katalogu *Výstava vybraných děl 14.–20. stol.*, Národní galerie v Praze, Praha 1945, není Díaz uveden.

**15** Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze. Sbírkový štěrbenský palác*, Praha 1965, s. 61; Bénézit (cit. v pozn. 2) uvádí identický vzor prodejního razítka (*cachet de vente*): *VENTE DIAZ*. Na výstavě *Od Delakroa do Pikasa, Francusko slikařstvo 19. i 20. veka iz sbirke Narodne galerije u Pragu*, ed. Olga Macková, Narodni muzej Beograd, Beograd 1971, č. 16 uveden francouzsky *Silence des bois* (sic!).

**16** *Sbírka francouzského umění*, ed. Olga Macková, Národní galerie v Praze, Praha 1966, s. 14.

- 17** *Prager Presse* (cit. v pozn. 13).
- 18** *Mistři barbizonští*, galerie dr. Feigla, Praha 1933, č. kat. 8, *Venuše s putti*, 70 × 49 cm, repr.
- 19** *Od Poussina k Picassovi, Mistrovská díla Muzea A. S. Puškina v Moskvě*, ed. I. Antonova, Národní galerie v Praze, Praha 1972; č. kat. 13, *Venuše s Amorem na klíně*. V tomto muzeu je ještě *Blížící se bouře* (L'approche de l'orage) z roku 1871. V SSSR byl vystaven ještě obraz *Poljana*, kol. 1840 (?), olej na plátně, 49 × 65 cm, zakoupený 1882 – viz *Francuzská živopis iz muzej Francii*, Moskva 1971.
- 20** Henri Poire, *Smyslnost v umění výtvarném*, Praha asi 1925, s. 123 („...Také Narcisse Virgille Diaz, mistr graciesní barvy, dotkne se tohoto tematu [Venuše], u něhož se přirozeně zastaví i G. Moreau...“).
- 21** H. Roujon, *Díaz de la Peña, Les peintres illustrés, Huit reproductions facsimiles en couleurs*, Paris 1912, s. 60; (s 8 bar. repr.). Z ní čerpám řadu údajů. Roujon uvádí jako datum narození 21. 8. 1809. Obvykle spolehlivý Thieme-Becker (cit. v pozn. 2), udává rok 1808, který je všeobecně přijímán. Další informace se o tomto datu různí. Ze starších monografií: F. Burty, *N. Diaz*, Paris 1877; F. Petit, *Diaz*, Paris 1877; J. Claretie, *Diaz*, Paris 1882; Mollet, *Diaz*, London 1890. Monografií je katalog výstavy v galerii Le Pavillon des Arts v Rue de Seine *Narcisse Diaz de la Peña*, ed. Pierre Miquel, Paris 1968. Tž autor pojednal o něm v širších souvislostech, opět s fontainebleauskou školou, v roce 1975 – viz *Le paysage français au XIX siècle. 1824–1874*, Paris 1975, zejména s. 289 (v kapitole L'école de la nature). Autor zemřel poslední den roku 2002 v osmdesáti letech, ale ještě stačil připravit dvojdielný kritický katalog (catalogue raisonné) Díazova díla, jenž má vyjít koncem roku 2007. Z ojedinelých statí věnovaných výlučně Díazovi nutno uvést C. Bourgeois, „Le peintre Narcisse Diaz“, *L'information d'histoire de l'art*, Paris 1968, no. 1 a Haavard Rostrup, „Díaz de la Peña“, *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 28, 1971, s. 19–24. Ze starších publikací nutno uvést zejména David Croal Thomson, *The Barbizon school of painters. Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, etc.*, London 1891. Viz též *Ottův slovník naučný*, Praha 1893, VII, s. 473–474 nebo *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, XVIII, s. 890, který publikuje na s. 888 reprodukci jeho *Cikánů* z Akademie výtvarných umění v Petrohradě. Na rozdíl od jiných udává tato encyklopedie jako příčinu jeho smrti prochlazení nad hrobem.
- 22** *Výstava přírůstků 1957–1962, Obrazy*, ed. Olga Macková, Národní galerie v Praze, Praha 1962; Ladislav Kesner, „Výstava přírůstků Národní galerie“, *Výtvarná práce*, X, 1962, č. 14, s. 4–6, Díaze pouze zmiňuje.
- 23** Macková 1971 (cit. v pozn. 15), č. 15 *Cesta v lese*.
- 24** Kesner 1965 (cit. v pozn. 15), s. 61.
- 25** *Francouzské malířství XIX. stol. ze sbírek Oblastní galerie v Liberci*, ed. Naďa Řeháková, kat. výstavy, Liberec 1977.
- 26** Havanskému Museo Nacional de Bellas Artes vděčím za zaslání fotografií děl, která jsem mohl vidět v roce 1989 a 1992.
- 27** Volavka 1955 (cit. v pozn. 3), s. 81.
- 28** Řeháková (cit. v pozn. 25), s. 4–5. Byl vystaven též na výstavě *Křídla slávy* (cit. v pozn. 9).
- 29** Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, London, č. inv. 2058.
- 30** Heilman – Clarke – Sillris (cit. v pozn. 6), s. 222.
- 31** Volavka 1955 (cit. v pozn. 3), s. 81.
- 32** Julius S. Held – René Tylor – James N. Carder, *Museo de Arte de Ponce. Catalogue. Paintings and Sculpture of the European and American Schools*, Ponce, Puerto Rico, s. 90 a 91.
- 33** Jaroslav Kačer, *Evropské malířství 2. pol. 19. stol. ze sbírek Moravské galerie v Brně*, kat. výstavy, OGVU v Gottwaldově (Zlíně), OGV v Jihlavě, MG v Brně 1988.
- 34** Mžyková (cit. v pozn. 9), II, s. 322.
- 35** Kemény 1986 (cit. v pozn. 2).
- 36** Mžyková (cit. v pozn. 9), II, s. 321.
- 37** Miquel 1975 (cit. v pozn. 21), s. 309, rozměry tu však uvedeny nejsou.
- 38** Olej na dřevě, 31 × 26 cm, který prošel svého času uměleckým obchodem v Mnichově. Viz Brent, II, č. 557.
- 39** *Lempertz*, Auktion 585, 19.–21. Nov. 1981, č. kat. 401.
- 40** Kemény 1986 (cit. v pozn. 2).
- 41** Alexander Kemény, „Dvojica Díazových obrazov v Olomouckej arcibiskupskej zbierke“, *Historická Olomouc a její současné problémy*, VI, Olomouc 1987, s. 257–265 (s. 260–261).
- 42** Miquel 1975 (cit. v pozn. 21), s. 289, připomíná, že Díaz měl ve zvyku ptát se „viděl jste můj poslední kmen?“
- 43** Heilman – Clarke – Sillris (cit. v pozn. 6), s. 224.
- 44** *Ibid.*
- 45** *Ibid.*, s. 228, připomíná, že v rozvržení dámských postav Díaz předběhl obraz *Císařovna Eugenie se svými dvorními dámami* od rakouského malíře Franze Xavera Winterhaltera z roku 1855; rokoko evokuje silný kolorit i dominantní oválná kompozice, již se podřizují i stromy; viz též Pavel Štěpánek, *Alois Kalvoda. 1875–1954*, kat. výstavy Praha 1984.
- 46** Miquel 1975 (cit. v pozn. 21), s. 290.
- 47** „Diaz, Narciss, Waldinnere“, *Bohemia*, Beilage Nr. 111, 9. 5. 1873, s. 4 (Die Kunstausstellung).
- 48** „Wald von Fontainebleau“, *Politik*, 18. 5. 1873, č. 136, s. 3 (Kunstausstellung).

- 49** Medardus, „Maler der Gegenwart auf der Wiener Weltausstellung, II., France“, Original-Feuilleton der Politik, *Politik*, 26. 9. 1873, č. 265, s. 2. V originále „Díaz, mehr eigentlich Genremaler, ist zumeist durch Landschaften vertreten, welche an geistreichem Vortrag und verführerschem Helldunkel nichts zu wünschen übrig lassen...“. Dnešnímu recenzentovi se může jen snít o tom, že deník věnuje referátu o výstavě více než jednu tiskovou stranu.
- 50** „Malíř francouzský Narcisse Díaz“, *Pokrok*, 23. 11. 1876, č. 325, s. 5.
- 51** Vilém Weitenweber, „Diaz de la Peña, Lesní interiér (Waldinneres)“, *Politik* (Praha), 1. 10. 1879, č. 271, s. 2 (Internationale Kunstausstellung in Muenchen).
- 52** Karel B. Mádl, „Wiener Kunstbriefe“, *Politik*, 31. 3. 1885, č. 89, s. 3, Kleine Skizze (landschaftliche); Karel B. Mádl, *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959.
- 53** *Ottův slovník naučný*, Praha 1893, VII, s. 32–33. Zdá se, že zdrojem tu byla *La Grande Encyclopédie*, 14, Paris b. d.: „L insuffisance du dessin est souvent chocante...“.
- 54** Velkou pozornost mu věnoval zejména Charles Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, Praha 1968, s. 50, 59, 77, 128–129, 411–412.
- 55** „V. N. Díaz de la Pena, Silnice. Olejomalba. Originál z majetku p. J. Stogla“, *Zlatá Praha*, XXXI, 1914, č. 29, 1. V. 1914, s. 344, reprodukce. Dnes nezvěstný.
- 56** Anon., „Z kulturního světa. Výstava vývoje francouzského malířství XIX. stol.“, *Zlatá Praha*, XXXVII, 1920, č. 25–26, s. 210.
- 57** *Prager Presse* (cit. v pozn. 13). Konání výstavy bylo oznámeno „během příštího týdne v místnostech arch. Stříže, Praha 1, Valentinská 1. Správcem výstavy je pan R. Weinert“.
- 58** „Ausstellung französischer Kunst“, *Prager Presse*, IV, 27. 11. 1924, č. 327, s. 6.
- 59** Jaroslav Bohumil Svrček, „Pražské umělecké výstavy. Francouzské umění (Obecní dům)“, *Rovnost*, XXXIX, 1923, č. 156, s. 3–4.
- 60** J. (Jíra), „Francouzská plastika a grafika“, *Národní osvobození*, I, 1. 8. 1924, č. 180, s. 6; jen skupinová charakteristika.
- 61** Oskar Schürer, „Francouzská plastika a grafika. II. Grafika“, *Tribuna*, VI, 1924, č. 157, s. 1–2.
- 62** Jaromír Pečírka, „Ausstellungen ausländischer Kunst. 1932–1933“, *Prager Rundschau*, III, 1933, s. 383; Jaromír Pečírka, „Barbizon in Prag“, *Prager Presse*, XIII, 9. 4. 1933, č. 99, s. 10.
- 63** Jaromír Pečírka, „Die graphiken der Barbizon-Maler“, *Prager Presse*, XV, 20. 1. 1935, č. 19/20, s. 11; další recenze: V. V. (Vojtěch Volavka), „Francouzi v pavilonu Myslbeka“, *Salon*, XIV, 1935, č. 12, s. 56; této výstavě je věnována také zpráva „Ausstellung französischer Kunst in Prag“, *Prager Presse*, XV, 1935, č. 2, s. 6.
- 64** Vojtěch Volavka, „Francouzská grafika v Moderní galerii“, *Hollar*, V, 1928–1929, s. 98. Stát zakoupil kolekci francouzských grafik v letech 1923–1924.
- 65** Volavka 1934 (cit. v pozn. 14), č. 281 (sál věnovaný francouzskému umění: Delacroix, Rousseau, Corot, Courbet, Pissarro a další).
- 66** Vojtěch Volavka, „Francouzské malířství v pražské Moderní galerii“, *Umění*, VIII, 1935, s. 207–226 (zvl. otisk, s. 22–24).
- 67** Wendel Hermann, „Spitzweg“, *Prager Presse*, XV, 22. 9. 1935, č. 257, s. 7.
- 68** Dr. J. K., „Der Rumanische Maler Nicolae Grigorescu“, *Prager Presse*, XII, 26. 7. 1932, č. 203, s. 6.
- 69** Antonín Matějček, *Dějepis umění*, Praha 1936, VI, s. 124. Také ve velmi stručné verzi svých *Dějin umění*, Praha 1946, s. 479 určuje Díaze jako „malíře slunečních efektů v hloubi lesa“. Matějček má předchůdce v R. Mutherovi, *Dějiny malířství*, Praha 1924, III, s. 159, jehož překlad (originál byl u nás běžně dostupný mnohem dříve) však nemůžeme zahrnout do českého příspěvku Díazově tvorbě. Nicméně není nezajímavé připomenout Mutherův literárně subjektivní, v podstatě impresionistický styl: „Stejně jiskrné, třpytné a sršivé (jako Monticelliho) obrázky figurové jsou Díazovy lesní interieury s bílými těly, ležícími jako alabastrové figurky na zeleném mechu, nebo s pestře drapovanými odaliskami, přicházejícími po zlatožlutých písčitých stezkách. Sluneční paprsky řinou se jako Danain dešť korunami stromův a po kmenech. Spadané listí, večerním sluncem čtveračivě ozlácované, pokrývá půdu. Barevné divy podzimu, kdy staré stromy jako obrovské kytice pestří se nesčetnými barvami, tu tmavozeleně, tam hnědě, zlatožlutě a purpurově, maloval s dráždivou vervou. Divuplny jsou také jeho květinové obrazy, v nichž barvy tak magicky ze tmy doutnají a svítí“.
- 70** Matějček 1936 (cit. v pozn. 69), s. 142.
- 71** Volavka 1955 (cit. v pozn. 3), s. 85.
- 72** Macková 1962 (pozn. 22).
- 73** Ladislav Kesner – Václav Vilém Štech – Olga Macková, *Sbírka francouzského umění, Národní galerie v Praze*, Praha 1962, s. 28: „...Díazovy typické vnitřky lesa... představují nejintimnější polohu barbizonské školy“.
- 74** Kesner – Štech – Macková (cit. v pozn. 73), s. 12.
- 75** Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze, Sbírky ve Šternberském paláci*, Praha 1965, s. 61.
- 76** Řeháková (cit. v pozn. 25), s. 4–5.
- 77** Kemény 1987 (cit. v pozn. 41), s. 257–265.

# Vincenc Kramář a rembrandtovský zlomek *Zvěstování P. Marii*

## K historii a recepci jedné akvizice

LUBOMÍR SLAVÍČEK

Lubomír Slavíček, 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.

### *In memoriam Jaromíra Šípa (1918–2006)*

V dubnu 1923 vypracoval ředitel Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění Vincenc Kramář (1877–1960) na žádost Ministerstva školství a národní osvěty obsáhlou zprávu zabývající se situací na tehdejší domácí a zahraniční uměleckém trhu a jejím vlivem na budování sbírek Obrazárny. Současně předložil i návrh „směrnic, jež by měly dle jeho názoru rozhodovati při nákupu pro státní čsl. obrazárnu“.<sup>1</sup> Otázce akvizic, které měly pozvednout dlouhá léta stagnující úroveň sbírkových fondů *de iure* stále ještě soukromé obrazárny Společnosti, respektive přispět k vybudování fondů připravované státní sbírky umění, věnoval Kramář – jak je dostatečně známo – po svém jmenování do ředitelské funkce v roce 1919 značnou pozornost. Svou koncepci akviziční politiky představil kulturní veřejnosti v programovém článku otištěném ve Štencově *Umění*<sup>2</sup> a tyto představy se s podporou ministerstva snažil také v mezích tehdejších ekonomických možností naplňovat. Hlavní pozornost zaměřil především na kvalitativní doplnění kolekcí českého gotického umění a holandského malířství 17. století, dvou sbírkových souborů, v nichž tradičně spočívalo těžiště Obrazárny Společnosti.

V přehledu významných přírůstků Obrazárny a také státních nákupů pro budoucí Státní galerii, které ve své zprávě z roku 1923 zmiňuje, mohl s neskryvaným sebevědomím a zadostiučiněním již uvést svůj zatím poslední závažný zisk – zakoupení „dosud neznámého signovaného Rembrandta z českého majetku“. Ve spojitosti s touto akvizicí vyslovil i neochvějně přesvědčení, že „právě tento přírůstek obrazárny Společnosti ukazuje zároveň nejlépe, jaké možnosti jsou dány v našem

prostředí, kde není dosud všestranně vyvinutého uměleckého obchodu a kde se soustřeďuje zájem téměř výhradně na bohemika, a jak je nutno, aby byly čsl. státní obrazárny stále k dispozici určité finanční prostředky, kterými by bylo možno zajistiti podobné nahodilé koupě. Každé prodlení v podobném případě značí přinejmenším nebezpečí, že se dostane umělecký předmět, který konec konců obrazárna získati musí, do rukou obchodníka, čímž stoupne mnohonásobně v ceně. Ale jsou tu i jiné možnosti, ba skutečnosti. Jestliže majitel cenného uměleckého díla bude přesvědčen, že náš stát nekupuje v tuzemsku uměleckých a to hlavně nákladnějších děl – naši sběratelé omezují se pravidlem na bohemika a jen výjimečně jsou sto platiti vyšší ceny –, nebude se přirozeně s nabídkou obracet na stát, bude hledati pokoutní cesty zpeněžení a je nebezpečí, že cenné dílo bude prodáno vzdor všem zákazům do ciziny, neboť o tom není sporu, že všechna dosavadní ustanovení a provádění prohibice vývozu uměleckých děl jsou nedostatečná a že žádoucího cíle bude dosaženo teprve tehdy, až budeme mít podobně jako kupř. v Německu pevný seznam nejcennějších uměleckých předmětů, jichž vývoz je naprosto nepřipustný. Tehdy také bude se moci postupovati liberálněji v případech děl menší umělecké ceny, jejichž zakázaný vývoz nyní mnohdy zbytečně jitrí majitele, nemajíce u nás v případě potřeby příležitosti dobře zpeněžití svůj umělecký majetek“.

Právě zisk fragmentu *Zvěstování P. Marii* spojeného se zvučným Rembrandtovým jménem, který na jaře 1923 přesvědčivě završil první etapu tehdejší Kramářovy intenzivní „sběrné práce“, nepochybně na čas posílil jeho ředitelskou pozici a přispěl i k jednoznačně pozitivnímu hodnocení

prvních let jeho ředitelského působení. Svědčí o tom zpráva, kterou v roce 1923 veřejnosti podal Kramářův pozdější názorový protivník, Antonín Matějček (1889–1950). Ten se zjevným uznáním ocenil nejen získaný obraz, ale současně kvitoval i Kramářovy vynikající znalecké schopnosti, když konstatoval, že se mu podařilo objevit a získat „pro galerii Rembrandta první kvality, dílo vyšlé z ruky stárnoucího již mistra, skutečný zázrak žhavého šerosvitu jeho pozdních let. V zlomku ‚Zvěstování‘, chovaném v soukromém majetku českém, zanedbaném a ztemnělém, na první pohled poznal ředitel mistrovu ruku – a jaké zadostiučinění a jaká radost jeho i všech jeho blízkých, když prosté osvěžení obrazu vyneslo bezvadnou a nepochybnou signaturu mistrovu! Máme v galerii Rembrandta, bez něhož žádná sbírka nemůže být pokládána za významnou a přitažlivou, máme Rembrandta, před nímž budeme stát ve zbožném údivu a za nímž budou putovat cizinci z blízka i daleka.“<sup>3</sup> Jeho slova výmluvným způsobem odrážejí snahu získat pro soubor holandského malířství 17. století pražské Obrazárny, pro který byly následkem tradiční sběratelské orientace charakteristické spíše výtvořky tzv. „menších mistrů“, dílo velkého umělce, jehož obrazy podle obecného mínění, vytvořeného v 19. století, zvyšovaly hodnotu a význam každé sbírky. Pro správce veřejných galerií, stejně jako pro soukromé sběratele „velkého stylu“, se tak získání Rembrandtova díla stávalo nejen obligatorním a mimořádně prestižním úkolem, ale současně i měřítkem jejich sběratelských schopností.<sup>4</sup>

Kramářova akvizice navíc spadá do doby, kdy záplava stále nových rembrandtovských atribucí, které ve svém důsledku vedly k hromadnému, naprosto nekritickému, a proto „nezodpovědnému“ množování umělcova malířského *œuvre*, vyvolala potřebu jeho nového, kritického zpracování. Zásadním impulsem k tomu se bezpochyby stalo zveřejnění dodatku k soupisu Rembrandtových obrazů Wilhelma Reinholda Valentinera (1880–1958) a také provokativní knihy amerického amatéra Johna C. Van Dyke (1856–1932),<sup>5</sup> které vyvolaly rozsáhlou odbornou diskuzi, do níž kolem roku 1923 zasáhli snad všichni tehdejší významní znalci, včetně uznávaných koryfejí rembrandtovských studií – Wilhelma von Bode (1845–1929), Abrahama Bredia (1855–1946), Cornelia Hofsteda de Groot (1863–1930) či Wilhelma Martina (1876–1954).<sup>6</sup> Nepochybně právě v té době byly položeny základy kritické, jak se ukazuje nikdy nekončící revize

Rembrandtova malířského (a později i kreslířského) díla, jejichž zatímní etapy vymezují kritický soupis Abrahama Bredia (1935), revidovaný dále v roce 1969 Horstem Gersonem (1907–1978), a nejnověji ambiciózní, zatím nedokončený korpus malířových obrazů, realizovaný díky spolupráci předních soudobých specialistů, historiků umění a restaurátorů v rámci „Rembrandt Research Project“.<sup>7</sup>

Vzedmutá vlna zájmu o Rembrandtovo dílo, projevující se mj. „houbou“ za jeho obrazy, zasáhla na počátku dvacátých let také Prahu. Zdaleka ne všichni zdejší sběratelé totiž vyznávali zásadu: „Nepachtit se zbytečně za velkými jmény, nýbrž naopak se snažit najít i od zcela průměrných holandských malířů jejich nejlepší obrazy.“<sup>8</sup> A tak se i Praha tehdy stala – podle poněkud nadneseného příměru Prokopa Tomana – „nalezištěm Rembrandtů“. Shodou okolností se zde kolem roku 1922 objevilo několik obrazů, u nichž byla zvažována možnost Rembrandtova autorství. I když Prahu nelze označit za centrum rembrandtovských studií, zmíněné nálezy, z nichž nejvýznamnějším se nepochybně prokázal onen Kramářův, podnítily značně vzrušenou rozpravu, jíž se zúčastnili sběratel a majitel dvou domnělých Rembrandtových obrazů MUDr. Gustav Weil (1861–1928), vídeňský znalec Theodor von Frimmel (1853–1928), berlínský výtvarný publicista a kroměřížský rodák Adolph Donath (1876–1937), pražský amatérský historik umění a sběratel JUDr. Prokop Toman (1872–1955) a nepřímo i ředitel obrazárny Vincenc Kramář.<sup>9</sup>

Kramářův „objev“ pochopitelně vyvolal další nabídky údajných Rembrandtových obrazů, připisovaných mu s větší či menší mírou přesvědčivosti i pravděpodobnosti. Sám Kramář se ve zmíněném podání na ministerstvo zmiňuje o svém jednání – nakonec nezavršeném – s nejmenovaným pražským sběratelem, z jehož majetku si vybral a zamluvil kolekci osmi holandských obrazů 17. století. Její součástí byl, kromě prací Jana van Goyena, Aerta van der Neera, Willema van den Velde, Alberta Cuypa, také malířův autoportrét, namalovaný údajně kolem roku 1634. Kramář byl o Rembrandtově autorství přesvědčen, a navzdory poškození, které způsobil starší restaurátorský zásah, měl eminentní zájem ho získat. Byl si jist, že malířův autoportrét by i v tomto stavu byl „vzácným doplňkem“ sbírkových fondů Obrazárny Společnosti. Jednání o díle, u něhož byla stanovena kupní cena ve výši 500 000 Kč, bylo – nepochybně vzhledem ke kom-



plikacím vzniklým při akvizici *Zvěstování* – odsunuto na pozdější dobu, a o jeho dalším průběhu již nejsme informováni.<sup>10</sup> Ve stejné době nabídl sochař a obchodník s uměním Josef Jiří Hlava (1884–1936) obrazárně Společnosti za 400 000 Kč jiný údajný Rembrandtův obraz *Hlava Krista*, který se navzdory skutečnosti, že ho Cornelius Hofstede de Groot publikoval, posléze ukázal jako falsum.<sup>11</sup> A konečně v létě 1923 informoval Kramáře nejprve československý vyslanec v Budapešti Hugo Vavrečka (1880–1952) o možnosti zakoupit ze sbírky hraběte Gézy Andrásyho jiný Rembrandtův autoportrét z doby kolem roku 1630<sup>12</sup> a na podzim pak malíř Alfred Justitz (1879–1934) o ofertě portrétu Rembrandtovy matky.<sup>13</sup>

Prozatím málo známou historii nákupu nejvýznamnějšího z tehdejších pražských rembrandtovských obrazů, tzv. Rembrandtova *Zvěstování P. Marii*, především pak jednotlivé peripetie, které ho provázely a které částečně ukazují i jinou, poněkud „odvrácenou“ tvář Kramářových akvizic, můžeme dnes, po více než osmdesáti letech, s pomocí archivních dokladů uložených zejména v Archivu Národní galerie v Praze dobře rekonstruovat.<sup>14</sup> Současně lze i korigovat poněkud romanticky zbarvený příběh o původu obrazu a o způsobu jeho získání pro Obrazárnu Společnosti vlasteneckých přátel umění.<sup>15</sup>

Silně poškozenou práci, zobrazující klečící postavu P. Marie ze *Zvěstování*, zakoupil v lednu 1923 výbor Společnosti vlasteneckých přátel umění z majetku slečny Franzisky Groote, majitelky statku v Jenišovicích u Vraňan.<sup>16</sup> Nabídku plátna, které bylo ke koupi předloženo jako domnělé dílo Karla Škréty, a to navzdory povědomí o Rembrandtově autorství, „jehož jménem byl také obraz ve starší době označen na zadní straně podlepeného plátna“, zprostředkovala paní Em. Štovíčková-Šedivá.<sup>17</sup> Provenience obrazu nebyla známa, podle hodnověrné tradice se však původně nacházel ve sbírkách známého pražského sběratele „velkého stylu“ rytíře Vojtěcha Lanny (1836–1909), který si údajně neuvědomoval jeho skutečnou hodnotu.<sup>18</sup> Prodávající za fragment obrazu, který navíc nebyl v dobrém stavu, dostala na základě rozhodnutí výboru Společnosti zapláceno 30 000 Kč. Po zakoupení byla na plátně při čištění objevena Rembrandtova, signatura a proto se výbor po dohodě s majitelkou, vycházející z dodatku ke kupní smlouvě z 16. února, rozhodl doplatit k původní ceně ještě 30 000 Kč.

Vzápětí byla o významné akvizici informována domácí i zahraniční veřejnost. První stručná zpráva se objevila v denním tisku 1. dubna 1923, kdy např. *Národní listy* v noticce, jejímž autorem snad byl sám Vincenc Kramář, případně novinář dobře seznámený s jeho názory, mj. sdělily: „Společnost zakoupila z českého soukromého majetku skvělý, dosud neznámý obraz z pozdní Rembrandtovy doby, jímž konečně zaplněna nejbolestivější mezerka obrazárny. Obraz (85.5 × 67.5) představující klečící Madonu, je sice jen fragment větší kompozice ‚Zvěstování P. Marie‘ – zbytek byl zničen v neznámé době požárem, ale i ve zlomkovitosti a částečné poškozenosti je velkolepou ukázkou umění mistrova. Jeho dokumentární cena je však tím větší, že je dokonce opatřen plnou signaturou mistrovou, nalezenou po uzavření koupě. Obraz bude vystaven po nejnnutnější úpravě.“<sup>19</sup>

Kramář, plně si vědom jedinečnosti a závažnosti své akvizice, ji vzápětí představil v obsáhlejší, německy psané „nálezové“ zprávě, zveřejněné ve vládních novinách *Prager Presse*, jejichž obrazová příloha současně přinesla na titulní straně velkou reprodukci nově objeveného Rembrandta.<sup>20</sup> Kramářův text, který byl zveřejněn ještě jednou, česky na stránkách *Volných směrů*,<sup>21</sup> přinesl koncizní a výstižné zhodnocení malířských kvalit fragmentu, považovaného za hodnotný doklad malířovy pozdní práce, spolu s upozorněním na jeho ikonografickou výjimečnost v Rembrandtově malířském díle.

Odbornou i širokou veřejností byla Kramářova akvizice a její první publikace přijata mimořádně příznivě, s netajeným obdivem a nadšením. Rozhodně nelze zaznamenat žádný kritický ohlas, který by Rembrandtovo autorství, význam obrazu nebo závažnost tohoto přírůstku pro Obrazárnu Společnosti vlasteneckých přátel umění v nejmenším zpochybnil. Jako první se vyjádřil Prokop Toman. Jeho „radost z nálezů“ a souhlas s Kramářovým rámcovým datováním do „pozdní doby Rembrandtovy“ zprostředkovaně tlumočil nejprve příspěvek zveřejněný v *Národních listech*,<sup>22</sup> který v reakci na Kramářovu zprávu v *Prager Presse* poukázal na zpracování tématu zvěstování P. Marii v Rembrandtových kresbách, chovaných zejména „v brémské Kunsthalle, ve výmarském Domě Goethově, v museu besançonském, v pařížské sbírce Walthera Gay, v londýnské sbírce C. Fairfaxe Murray, jakož i ve vídeňské Albertině“. Článek obsahoval

rovněž dovětek, že dr. Toman očekává s napětím „vydání chystané odborné publikace o obraze z pera dra Vincence Kramáře“. (Na tuto skutečnost Tomana – jak víme – upozornil sám Kramář v dnes nedochovaném dopise.) Svůj úsudek o přesnějším vročení fragmentu do let 1660–1662, stejně jako poznámky o vztahu Rembrandtových kreseb stejného námětu k pražské kompozici, ale také určitou pochybnost o pravosti signatury a úvahy snažící se přispět k objasnění starší provenience díla, Prokop Toman dále rozvinul v samostatném článku zveřejněném v časopise *Drobné umění*. V něm se podle vlastních slov pokusil především „podat objektivně data o novém Rembrandtovi“.<sup>23</sup>

Publikační aktivity Prokopa Tomana zabývající se čerstvě získaným Rembrandtovým obrazem, Kramář – podle svědectví dopisů, které si v dubnu a květnu 1923 s Tomanem vyměnil –, přijal značně podrážděně. Již 26. dubna s neskrývanou nelibostí a krajně nedůtklivě reagoval na noticku uveřejněnou v *Národních listech* a Tomana obvinil z nedostatku kolegiality, když nevyčkal, až bude ohlášené obsáhlejší pojednání publikováno, a nerespektoval, jak výslovně uvádí „právo prvního se vyslovení“ tomu, kdo má „zásluhu o určitý objev“. Dále mu vytkl, že „si pospíšíl s uveřejněním opravy [...] článku, která – nechci říci, že chce – ale může mě postavit a jistě staví u nezasvěceného publika do podivného světla, budíce dojem, jako bych neznal publikace známé i každému žáčkoví umělecko-historickému“. V této souvislosti připomněl, že tehdy základní kompendium o Rembrandtových kresbách, první „pokus“ o jejich kritický soupis Cornelise Hofsteda de Groot z roku 1906, není kromě soukromé Tomanovy knihovny dostupné v žádné z pražských veřejných knihoven, a že proto musel s jejím studiem nutně čekat až do doby, kdy se dostane do některé „slušné“ zahraniční knihovny. A konečně reagoval i na Tomanův návrh přesnějšího určení doby vzniku nového Rembrandtova obrazu. „Z mého článku byla také patrna myslím dnešní zdrženlivost v přímém datování, třebaže bych mohl už nyní posloužit podrobným vymezením, nežli jste podal Vy.“<sup>24</sup>

Toman ve své replice 3. května prohlásil,<sup>25</sup> že pisateli nemá za zlé jeho projev, „plynoucí zajisté z nervozity, zčásti pak z nadšené lásky k Obrazárně“. Nicméně se ohradil vůči výtce údajné nelojálnosti, neboť podle jeho názoru z Kramářova dopisu, ani z jeho článku v *Prager Presse* „nikde nevychází najevo, že nemá nikdo

o obraze psáti – to neodpovídá také běžně uzanci a zásadě volného projevu“. Dopis kromě toho obsahuje zajímavou informaci, z níž vyplývá, že existence Rembrandtova obrazu byla – před tím, než byl oficiálně nabídnut Obrazárně Společnosti – známa některému z Tomanových přátel-sběratelů sdružených ve Společnosti sběratelů a přátel umění. Ten jej o této skutečnosti podrobně informoval a Toman dodává: „Z diskrétnosti pochopitelně jsem o tom nepsal, právě tak znám všechny detaily koupě a ceny se týkající. To ovšem pro veřejnost se nehodí. Račte být ujištěn, že kdybych obrázek měl u sebe několik měsíců, jak Vy, pane doktore, že mohl bych Vám posloužit při znalosti koloritu a detailní kresby, ještě přesnějším vymezením časovým, neboť dobou Rembrandtovou a jeho uměleckou individualitou zabývám se již po mnoho let a s nadšením psal jsem již od r. 1912 články o něm jako sběrateli, přednášel v Kruhu pro pěstování dějin umění<sup>26</sup> a posléze vydal i uměl.[eckou] beletristickou knihu s podtitulem ‚Rembrandt‘.“<sup>27</sup>

Výměnu názorů Kramář rozhodně ukončil dopisem ze 17. května, v němž shrnul své stanovisko k celé kauze a zejména k její podstatě, a proto jeho hlavní část zveřejňujeme *in extenso*.<sup>28</sup> „[...] V prvním dopise jsem s Vámi sdělil, že jsem byl nucen z určitých, zcela neosobních důvodů, krátce ze zájmu obrazárny, uveřejnit obraz článku dříve, než jsem jej mohl dokonale zpracovat a že chystám vlastní publikaci, což předpokládá cesty do zahraničí. Pro každého loajálního kolegu byla tím vyslovena samozřejmá žádost, aby mi byl ponechán čas ke konečnému se vyslovení.

Kdyby Vám bylo skutečně běželo jen o věc, byl byste v daném případě místo tajemného psaní o neznámých mně detailech se mnou se prostě sdělil, že jsou u Hofstede de Groote, tehdy mně nedostupného, uvedeny kresby ‚Zvěstování‘.<sup>29</sup> Na místo toho jste si pospíšíl rychle s opravou, či jak Vy říkáte, s ‚dotatky‘, které jinak nemají hlubšího smyslu pro naši veřejnost a pro vyřešení úlohy, poněvadž hlavní práci, vyhledat a prostudovat kresby, bylo třeba teprve vykonat. Ale ovšem jakás takás zdánlivá priorita byla zachráněna! Nechápu dále, jak můžete u mně předpokládat obavu o zásluhy z objevu. Věříte tomu sám? Což jste mi je mohl nebo můžete vzít? Ostatně jsem příliš vzdálen nedůtklivosti a domýšlivosti <malichernosti> objevitelů. Zcela zbytečně předpokládáte u mně, že bych mohl přijít o zásluhy z objevu.

Příliš komicky však působí, <A pak, promiňte, shledávám skutečně naivním,> píšete-li mi, že jste mi chtěl svým článkem „jít na ruku jako spolubojovník za názor na věc“. Musím Vám, promiňte, otevřeně říci, že by mi bylo zcela lhostejné, kdybyste <Vy nebo kdokoli jiný, chtěl upírat kupř. rembrandtovský původ obrazu> nesouhlasil s mými názory. Také bych Vám neměl za zlé odchylný názor. Vidíte, běží tu o zcela něco jiného.

Já Vám poděkuji za to spolubojovnictví, ale ten obraz v stavu v jakém nyní je, nepotřebuje žádného zastánce. Také Vám děkuji za pokyn o diplomacii, ale myslíte skutečně, že jsem v nebezpečí, že ztratím nějakého vzácného protektora, neužívaje této zbraně? A jako zcela neupotřebitelné Vám vracím výtky nervozity, nedůtklivosti objevitelů atd. [...].“

Důsledkem značného publicistického rozruchu kolem Rembrandtova obrazu však nebyla pouze osobní roztržka mezi oběma českým „rembrandtology“ Kramářem a Tomanem,<sup>30</sup> ale také zpochybnění jeho prodeje původní majitelkou. Ta se bezprostředně po zveřejnění prvních zpráv o jeho zakoupení obrátila 7. dubna na vedení Obrazárny s požadavkem, aby byla kupní cena nově stanovena, neboť se „ke své velké hrůze dozvěděla, že podle soudu znalců jde o obraz milionové ceny“. Protože však tento požadavek výbor Společnosti a Kramář odmítli, vstoupil v listopadu 1923 do hry důrazně právní zástupce paní Groote, pražský advokát Bedřich Lorman. Zástupce Společnosti osočil, že „bylo ke škodě [...] mandantky využito její nezkušenosti v podobných obchodech, zejména její neznalosti pravé ceny díla“. A současně konstatoval: „Protože však jednání se dalo v době, kdy byla již na obraze zjištěna Rembrandtova signatura, takže na Vaší straně bylo vědomí a znalost pravé hodnoty uměleckého díla, kdežto však slečna Grooteová, co neodbornice, dala se přiměti k podpisu z velké části také pod pohrůžkami, že musí se hned rozhodnouti a spokojiti se s určitou částkou, jinak, že jí nebude nic vyplaceno – tedy z těchto důvodů, ač jsem dalek toho někoho obviňovati, má celá věc také ještě jinou příchuť.“ Jménem své klientky proto požádal o vyrovnání ceny, která by odpovídala skutečné ceně obrazu, a pro případ, že by druhá strana znovu odmítla, pohrozil soudním řízením.

Nový finanční požadavek majitelky a nepochybně především vyslovené podezření o „nečestném“ jednání Společnosti, stejně jako pohrůžka soudem, při-

měly výbor Společnosti ke změně taktiky. 14. května 1924 se Kramář jménem Společnosti písemně obrátil na Ministerstvo školství a národní osvěty se žádostí o udělení bezúročně půjčky ve výši 300 000 Kč. Při této příležitosti ještě jednou stručně zrekapituloval dosavadní jednání nejprve s majitelkou a posléze s jejím právním zástupcem: „Společnosti vlast.[eneckých] p.[řátel] u.[mění] podařilo se zakoupiti počátkem předešlého roku z českého majetku neznámý dosud obraz Rembrandtův představující klečící Madonnu, nepochybně to fragment Zvěstování P. Marie. Za obraz bylo zapláceno po informaci dřívějšího majitele o autoru tohoto obrazu 60.000 Kč, načež majitel prohlásil písemně, že se vzdává pro budoucnost jakýchkoliv dalších nároků. Přesto obrátil se, patrně z cizího popudu, koncem roku prostřednictvím svého advokáta na Společnost se žádostí, aby mu byla vyplacena další částka úměrná ceně obrazu a současně naznačil nutnost procesu, kdyby se mu nevyšlo vsťíc. Třebaže záležitost je z právní stránky pro Společnost naprosto příznivá, přece nechce Společnost s ohledem na své veřejné postavení připustiti, aby došlo k procesu. Proto zahájila prostřednictvím svého advokáta Dra. Wien-Claudihho s bývalým majitelem obrazu jednání o další přiměřené náhradě, jeho výsledkem je požadavek zmíněného majitele, aby mu bylo vyplaceno dalších 300.000 Kč. Společnost pokládá toto konečné vyrovnání za přijatelné, vzhledem k odbornému dohadu ceny obrazu částkou alespoň 2.000.000 Kč. Společnost nemá však potřebných prostředků a poněvadž je toho názoru, že toto skvělé autorem podepsané dílo Rembrandtovo z počátku 50. let – v republice měli dosud jediného Rembrandta a to časného ve sbírce Nosticově – musí být za každou cenu zachráněno našim veřejným sbírkám, obrací se na Ministerstvo školství a národní osvěty s prosbou, aby jí ráčilo udělit bezúročnou půjčku ve výši 300.000 Kč.“

Sekční šéf Ministerstva školství a národní osvěty Zdeněk Wirth (1878–1961) ve své odpovědi Společnosti 12. června 1924 sdělil, že žádost o povolení bezúročně půjčky spadá výhradně do kompetence ministerstva financí a vyžádal si od Společnosti všechny spisy vztahující se k záležitosti tohoto sporného nákupu. Zástupci Společnosti tak učinili 27. června a současně cítili potřebu důrazně odmítnout tvrzení právního zástupce o nátlaku a pohrůžkách, jimiž prý byla majitelka při-

jednání nucena ke svým rozhodnutím. Na základě předloženým materiálů byl experty ministerstva spravedlnosti vypracován právní rozbor celého případu. Jeho závěry se přiklonily k názoru JUDr. Lormana, podle kterého Společnost vlasteneckých přátel umění – „jako společnost odborníků“ – byla „jistě vědoma pravé ceny díla“, a tedy nepochybně „využila nezkušenosti strany prodávající“, a z těchto důvodů je „smlouva o vyrovnání doplatkem per 30.000 Kč [...] neplatná“. Současně však zpochybnily, že „by se dal prokázat zástupcům Společnosti vlasteneckých přátel umění, kteří jednání vedli, úmysl, jenž by jich jednání kvalifikoval jako přečin [...] o lichvě (jak dnes tvrdí zástupce prodávající)“. Ministerstvo spravedlnosti na základě tohoto právního stanoviska podpořilo žádost zástupců Společnosti o přidělení požadované půjčky ve výši 300 000 Kč, aby mohlo dojít k úplnému finančnímu narovnání s majitelkou obrazu. Protože však Rembrandtův má údajně hodnotu 2 miliony korun, zatímco Společnost nabízí jen 300 000 Kč, „ponechávajíc prodávající v nevědomosti o skutečné ceně“, mohla by ovšem podle mínění expertů ministerstva spravedlnosti původní majitelka v budoucnosti znovu v souladu s příslušnými platnými zákony uplatnit nárok na další vyrovnání. Ve snaze předejít případným sporům o ceně doporučili, aby „se proto po náležitém objasnění věci straně prodávající“ od ní vyžádalo „jasné a určité prohlášení, že se jakýchkoliv dalších nároků vzdává“.

Poté co Franziska Groote na začátku října znovu požádala o proplacení dohodnuté částky 250 000 Kč, Vincenc Kramář vypracoval a 4. listopadu Ministerstvu školství a národní osvěty předal další stanovisko shrnující vleklou kauzu. Zaměřil se v něm především na očistění Společnosti a pochopitelně i sebe z nařčení, že byl na majitelku při jednání činěn nátlak a že byla počínáním zástupců kupující strany úmyslně uvedena v omyl. V souvislosti s navýšením ceny po nález signatury v únoru 1923 výslovně píše, že rozhodně „neměl vlivu na její rozhodnutí a neučinil jí také žádného návrhu. Sl.[ečna] Groote rozhodla se zcela spontánně, bez jakéhokoliv tlaku a vlivu o vyplacení dalších Kč 30.000, prohlašujíc současně, že plně uznává vzácné jednání Společnosti a že je za ně velmi vděčná.“ Je zajímavé, že se Kramář v této souvislosti rovněž zmiňuje o značné skepsi členů výboru Společnosti k nalezené signatuře, kteří i „přes největší důvěru k Dru. Kramářovi“ nebyli ochotni

se ztotožnit s jeho přesvědčením o její pravosti.<sup>31</sup> Kramář se ve svém vyjádření rovněž pokusil vyvrátit podezření, že snad bylo zneužito nevědomosti majitelky, poukazem na skutečnost, že „náleží ke vzdělaným kruhům a k nejlepší společnosti a už vzhledem k provenienci obrazu – pochází ze sbírky Lannovy – musila mít vědomí jeho ceny, ježto jí byla známa hodnota Lanny jakožto sběratele“. A na závěr tlumočí své hluboké přesvědčení o tom, „že Společnost jednala v každém ohledu tak bezvadně, že nemohou jí býti činěny námitky ani výčitky, rovněž i se vši opatrností a v dobré víře. Jestliže přesto doporučuje vyplacení sl. F. Groote další částku Kč 250.000, děje se tak z morálních důvodů a proto, že nechce získati obraz za cenu stojící v nepoměru k jeho pravé ceně.“

Požadovaná částka byla posléze jako bezúročná půjčka ve výši 300 000 Kč schválena na základě usnesení ministerské rady z 23. prosince 1924 a v únoru následujícího roku ji Společnosti vlasteneckých přátel umění konečně vyplatila a tím definitivně uzavřela spleťtý nákup obrazu. Do dlužního úpisu bylo na základě požadavku Ministerstva školství a národní osvěty (a snad z Kramářova popudu) přesto vloženo prohlášení, že: „Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách se zavazuje, že Rembrandtův obraz ‚Zvěstování P. Marie‘, zakoupený od slč. Frant.[išky] Grooteovy, odborně bude opatrovatí a chrániti před poškozením a zkázou péčí dobrého hospodáře, dále že obraz ten kdykoliv na písemné vyzvání čsl. státu, zastoupeného ministerstvem školství a národní osvěty prodá pro účely budoucí Státní galerie (anebo jiné státní obrazárny, jež by místo ní byla zřízena) za pevně ujednanou cenu [...]“.

Komplikace oddalující konečné uzavření nákupu nepochybně značně ovlivnily též Kramářův záměr z roku 1923 dokončit co nejdříve připravované odborné zhodnocení nové akvizice, a uvést tak pražský obraz do rembrandtovské literatury i do povědomí specializovaných badatelů a odborné veřejnosti. V citovaném dopise Prokopu Tomanovi ze 17. května 1923 sice v souvislosti s poukazem na připravené publikování české verze zprávy z *Prager Presse* ve *Volných směrech* uvádí, že tato podrobná studie je již „takřka hotová“. Uplynuly však bezmála další tři roky, než mohla v nákladu 2000 výtisků vyjít jako první svazek Knihovny Společnosti vlasteneckých přátel umění v komisi u nakladatele Miloše Procházky.<sup>32</sup>

Časovou prodlevu při dokončování s napětím očekávané studie o Rembrandtově obraze zřejmě ovlivnila i Kramářova mimořádná badatelská zodpovědnost, příslovečná preciznost a metodická přísnost, s níž přistupoval ke zveřejňování svých vědeckých poznatků. Právě tyto vlastnosti však nezřídka zpomalovaly jeho práci a v některých případech mu dokonce zabraňovaly dospět k definitivní podobě textu. O velké pečlivosti, s níž badatel přistupoval k výslednému zpracování textu o tzv. Rembrandtově zlomku *Zvěstování P. Marii*, i o rozsahu podniknuté heuristické práce detailně vypovídá množství dochovaných poznámek, které si k tématu shromáždil, mj. četné výpisky z knih a studií o Rembrandtových obrazech a kresbách, jakož i z ikonografické literatury.<sup>33</sup> Výsledkem metodicky příkladného Kramářova badatelského počínu se stala studie, která – jak bylo již opakovaně konstatováno – uvedla do české uměleckohistorické literatury specifický „typ analytické znalecké studie, odpovídající povaze galerijní práce, založený na dokonalém prozkoumání fyzické stránky díla exaktními metodami, na výkladu námětu z ikonografického hlediska a na subtilním rozboru stylu, umožňujícím zasadit dílo do tvorby umělce samého i do širších souvislostí.“<sup>34</sup>

Jaromír Šíp ve své studii z roku 1966, napsané a zveřejněné v souvislosti s nově provedenou restaurací obrazu, vyslovil domněnku, že „k tomuto neobyčejnému výkonu, jenž v naší odborné literatuře nemá obdoby, pobízelo V. Kramáře mimo jiné také dráždivě odmítavé mínění V. V. Štecha, jenž se vytrvale vzpíral uznat Rembrandtovo autorství“. Podle jeho názoru „důsledky této kontraverze byly neblahé, takže naše *Zvěstování* nebylo v následujících letech zasvěcenou veřejností žel přijímáno jednoznačně jako nově objevené Rembrandtovo dílo. Tak například neproniklo zejména do základní rembrandtovské příručky A. Bredia, vydané nedlouho před druhou světovou válkou, ačkoliv se tam jinak dostalo nejedno mnohem spornější dílo“.<sup>35</sup>

Tento Šípův předpoklad však dochované materiály a především četné dobové ohlasy na publikovanou studii nepotvrzují. Pokud je známo, Štech se ve dvacátých letech ke Kramářově akvizici veřejně nevyjádřil. Ve svém pozdním *opus magnum*, v monografii o Rembrandtovi, obraz, opatřený nepochybně mistrovou autentickou signaturou, analyzoval, ale považoval ho – jak se dnes ukazuje naprosto správně – za práci jeho

dílny, když upozornil, že dílu přeci jen chybějí některé rysy „vlastní všem autentickým dílům Mistrovým“.<sup>36</sup>

Ani druhá část Šípovy argumentace neobstojí. Je sice pravda, že se obraz v Brediově *œuvre-katalogu* z roku 1935 neobjevuje, důvodem však rozhodně nebyla „kontraverze“ dvou českých historiků umění a již vůbec ne okolnost, že by obraz zahraničním badatelům zůstal neznám. Těsně před vydáním Brediova revidovaného soupisu Rembrandtových obrazů se totiž objevil ve dvou významných publikacích věnovaných malíři, respektive soudobému stavu rembrandtovských bádání, a kromě toho byl zaznamenán v malířově hesle v Thieme-Beckerově slovníku umělců, zpracovaném Otto Beneschem (1896–1964).<sup>37</sup> (Ostatně právě Benesch, který s Kramářem v letech 1927 až 1937 udržoval odborné korespondenční a zřejmě i osobní kontakty, zcela akceptoval Kramářovu atribuci pražského zlomku Rembrandtovi, stejně jako jeho datování na počátek padesátých let, a jako jeden z mála badatelů tento názor hájil i později, kdy došlo k všeobecnému zpochybnění autorského i časového určení obrazu.)<sup>38</sup>

Kramář jako badatel i ředitel Obrazárny zřejmě pod přímým vlivem svého učitele Maxe Dvořáka kladl značný důraz na publikování výsledků své vědecké i muzejní práce v cizích jazycích. Stejně tak nepochybně stranou jejich propagaci a rovněž prokazatelně usiloval o jejich odpovídající kritickou reflexi. Řada dokladů, zejména z doby, kdy stál v čele Obrazárny Společnosti a po roce 1936 i Státní sbírky starého umění, svědčí o jeho péči a systematickosti, s níž své odborné publikace, případně bojovné polemiky, týkající se stavu Obrazárny v souvislosti s pokusy o její vystěhování z Rudolfiny nebo problémů spojených s konzervativní správou Moderní galerie, neúnavně rozesílal nejen členům Společnosti vlasteneckých přátel umění, ale i významným domácím, a především zahraničním kolegům, stejně jako předním představitelům československého veřejného, společenského a politického života.

Proto je zcela logické, že právě studie představující jeho znamenitou akvizici byla publikována nejen česky, ale souběžně v překladu PhDr. Karla Koydla (1885–?), lektora češtiny na Německé univerzitě v Praze, pracovníka Univerzitní knihovny, německého spisovatele a básníka, také německy.<sup>39</sup> A k vydání byla připravena taktéž její francouzská verze.<sup>40</sup> Především německá mutace přispěla

k tomu, že se se závěry Kramářova zpracování rembrandtovského „objevu“ mohli seznámit zahraniční znalci Rembrandtova díla, z nichž většinu Kramář navíc cíleně oslovil. Zajímavé svědectví této jeho promyšlené strategie představuje mj. dopis odeslaný 8. června 1926 do Vídně Gustavu Glückovi (1861–1952), řediteli obrazárny Kunsthistorisches Musea, ve kterém žádá o poskytnutí adres Abrahama Bredia, Cornelia Hofsteda de Groot, Raymonda Koechlin-Schwartzte, redakce časopisu *Oud Holland* a dalších hlavních maďarských, ruských, skandinávských a španělských odborných uměleckohistorických periodik.<sup>41</sup>

V Kramářově tehdejší zahraniční korespondenci se dochovalo mnoho dopisů, které dokládají reakci některých oslovených zahraničních kolegů, ředitelů významných muzejních institucí v Evropě a USA, případně redakcí renomovaných uměleckohistorických časopisů na obdrženou publikaci. Mezi jejich odesilatelé nacházíme jména známých historiků umění, vedle zmíněného Otto Benesche například Richarda Graula (1862–1944), ředitele Uměleckoprůmyslového muzea (Kunstgewerbemuseum) v Lipsku, Emila Waldmanna (1880–1945), ředitele Kunsthalle v Brémách, Ericha Wieseho (1891–1979), ředitele Slezského muzea výtvarného umění (Schlesisches Museum für bildenden Künste) ve Vratislavi, Hanse Posseho (1879–1942), ředitele drážďanské obrazárny, Roberta Eigenbergera (1890–1979), ředitele obrazárny Akademie der bildenden Künste ve Vídni, Georga Swarzenského (1876–1957), ředitele Städlova uměleckého institutu (Städelschen Kunstinstitut) ve Frankfurtu nad Mohanem, stejně jako Wilhelma von Bode a Maxe Jacoba Friedländera (1867–1958), vlivných představitelů Berlínských státních muzeí, Hanse Vollmera (1878–1969), výkonného redaktora Thieme-Beckerova slovníku umělců, Raymonda Koechlin-Schwartzte (1860–1931), vrchního rady francouzských státních muzeí, zakladatele a dlouholetého předsedy Společnosti přátel Louvru (Société des amis du Louvre), Gustava Falcka (1874–1970), ředitele muzea v Kodani a rembrandtovského specialistu, ale také sběratelů, případně obchodníků s obrazy Dirka Alberta Hoogendijka (1895–?) z Amsterodamu a Karla Haberstocka (1878–1956) z Berlína.<sup>42</sup>

Většina z těchto epistolárních ohlasů, pocházejících především z let 1926 a 1927, má povytce společensky zdvořilostní charakter. Pisatelé se většinou omezují na

povšechná slova uznání a chvály, vztahující se k publikování významného zisku Obrazárny, případně ke Kramářovu ředitelskému působení. Jen ojediněle se objevuje konkrétnější odborná reakce. Výjimku z pravidla představuje pouze dopis zaslužilého rembrandtovského badatele Cornelia Hofsteda de Groot, který Kramářovi sdělil svůj současný názor na atribuce některých Rembrandtových kreseb s námětem zvěstování, na jejichž základě se Kramář mj. pokusil rekonstruovat původní kompoziční i ikonografickou podobu pražského obrazu.<sup>43</sup> Zajímavý podnět k případnému vyšetření jeho starší provenience pak přináší dopis francouzského historika umění Georga Isarlova z roku 1932, v němž Kramáře upozornil – bohužel bez dalších podrobností – na existenci obrazu P. Marie (zlomku *Zvěstování*) ve sbírce Savoy v Darmstadtu.<sup>44</sup>

Korespondence se zahraničními kolegy, podobně jako již uvedené dopisy Prokopu Tomanovi, ovšem zajímavým způsobem osvětluje některé povahové rysy badatele Vincence Kramáře a zejména jeho mentalitu vedoucího pracovníka galerijní instituce. Když jej například mladší vídeňský kolega, moravský rodák Erich Winkler (1887–1971) informoval, že na žádost redakce časopisu *Belvedere* má napsat referát o jeho „hluboké studii o krásném Rembrandtovi“, Kramář sice odpověděl, že ho to těší, ale současně s omluvou připojil dotaz, proč o tuto recenzi nebyl požádán Otto Benesch, který se Rembrandtem zabývá. K připojené žádosti o svolení reprodukovat fotografii obrazu pak jako naprosto pragmaticky uvažující ředitel sdělil, že z toho nemá žádnou radost, protože: „publikace vydaná česky a německy stála velmi mnoho peněz a je mou snahou, při bídnych našich financích, dostat ji zpět.“<sup>45</sup> Stejně reagoval i na podobnou prosbu Richarda Graula, vydavatele prestižního lipského časopisu *Zeitschrift für Kunstgeschichte* a recenzenta Kramářovy práce v jedné osobě. Fotografie pro jeho osobní badatelskou potřebu mu sice ochotně přislíbil zaslat, ale s jejím případným otištěním v časopise vyslovil souhlas pouze za podmínky, že reprodukce nebude příliš velká. Obával se totiž, že kvalitní zobrazení by snížilo počet zahraničních zájemců ochotných zakoupit si vlastní publikaci.

Pokud jde o zahraniční recenze Kramářovy studie, prozatím se podařilo zjistit, že kromě Graulova posudku se další objevily ještě v časopisech *The Art Bulletin*, *Connoisseur* a *Oud Holland*. Současné

je zřejmé, že její vydání zaregistrovaly i všechny významnější soudobé umělecko-historické bibliografie.<sup>46</sup>

Vydané monografii věnovali zaslouženou pozornost rovněž domácí výtvarní recenzenti a publicisté. Z řady referátů a anotací, které se objevily v denním tisku a ve výtvarných časopisech,<sup>47</sup> je nutno upozornit zejména na dvě odezvy, které se nespokojily pouze se stručným shrnutím hlavních závěrů Kramářovy studie, když se pokusily kriticky posoudit její badatelský přínos. Kramářův „rival“ z roku 1923 Prokop Toman v obsáhlé a zasvěcené recenzi v *Národních listech* jednoznačně vyjádřil své přesvědčení, je „dlužno se vysloviti o práci Kramářově jako velmi záslužné a chceme s ním souhlasiti plně, že jde tu o dílo Rembrandtovo. Kramář opírá zevrubný svůj rozbor o ikonografii díla Rembrandtova, pečlivou analýzu barev a zejména o materiál kresebný [...]“. Potvrdil sice svůj nesouhlas s navrženým Kramářovým datováním do padesátých let (sám se rozhodně přikláněl k dataci do let 1660–1662), ale svůj referát zakončil pochvalnými slovy: „Zjišťovací minuciózní metodě Kramářově nelze upříti obdivu a je v ní tolik přesvědčivosti, že neváháme říci, že objevené jím dílo je – s největší pravděpodobností – skutečně dílem Rembrandtovým!“<sup>48</sup> Na novost autorova umělecko-historického přístupu upozornil rovněž autor dalšího rozsáhlejšího referátu, dnes zapomenutý historik umění Václav Hrudka (1874–1938), kterého mj. zaujala skutečnost, že „ač kniha jest monografie s nejužším popisem jediného díla, přece přináší tolik poznámek ikonografických a historických na všeobecném podkladě, že bude zajímat každého čtenáře, nejen odborníka, jemuž sdělí mnoho poznatků i podnětů“.<sup>49</sup>

Teprve po vydání své studie se Kramář rozhodl Rembrandtův obraz vystavit, a to v rámci nové instalace Obrazárny, která byla v prostorách Rudolfiny po delší přestávce – způsobené mj. nejistotou kolem dislokace Obrazárny – zpřístupněna o vánocích 1927.<sup>50</sup> A od té doby nechyběl v žádné expozici starého umění Obrazárny Společnosti ani jejích nástupkyň, Státní sbírky starého umění a Národní galerie v Praze. První, dlouho oddalovaná prezentace obrazu na veřejnosti se některým referentům stala podnětem k jeho opětovnému zhodnocení.<sup>51</sup>

I když nejnovější bádání Kramářův názor na příslušnost pražského obrazu k Rembrandtovu autentickému *œuvre* již nesdílí, a po určitých peripetiích, kdy se

postupně uvažovalo o autorství některého z jeho talentovaných žáků, například Barenta Fabritia, Constantijna van Renesse, Willema Drosta, Carla van Savoyen, či Nicolaese Maese, dospělo k závěru, že oním hledaným autorem je nejspíše Willem Drost (1639–1659).<sup>52</sup> Na závažnosti Kramářovy akvizice ani jejího metodicky příkladného a stále podnětného zpracování to však nic nemění. Bez ohledu na autorské určení totiž v případě pražského „rembrandtovského“ fragmentu *Zvěstování* jde o malířsky i ikonograficky mimořádně kvalitní, byť značně poškozený obraz, jehož vznik pod přímým vlivem Rembrandtova strhujícího umění, nejspíše za pobytu jeho autora v mistrově dílně před rokem 1654, zůstává nade vše pochybnost. Proto lze jen souhlasit s prozíravým názorem, který ve dvacátých letech lapidárně vyslovil jeden z tehdejších kritiků Kramářovy studie: „Whatever attribution may finally be adapted, at least it seems, [...], that the picture has fine artistic quality. And that, after all is the main thing.“<sup>53</sup>

#### **Exkurs: Neuskutečněná výstava obrazů Rembrandtova okruhu v Praze (1913)**

Odborný zájem českých historiků umění o Rembrandtovo dílo byl před Kramářem vpravdě skrovný, navzdory skutečnosti, že pro mnohé z nich osobnost a zejména umění „geniálního Holanďana“ znamenalo iniciační „vstup do oblasti dějin umění“.<sup>54</sup> Příčiny tohoto stavu před sto lety, v roce 300. výročí Rembrandtova narození, dobře postihl výtvarný kritik František Táborský (1858–1940): „U nás není příležitosti pohroužit se, kdykoli se zachce, do originálů tohoto umělce z největších, co jich kdy bylo, není také dosud české monografie o jeho díle.“<sup>55</sup> Určitý obrat můžeme zaznamenat právě v souvislosti s Rembrandtovým jubilejním rokem 1906 a v letech následujících, vyznačujících se nepochybnou snahou vyrovnat se především s umělcovými díly zcela ojediněle zastoupenými v českých sbírkách, především s jeho nesporným obrazem *Rabín* či *Učenec v pracovně*, mj. i v souvislosti s neustálými pověstmi o jeho možném odprodeji z pražské Nostické obrazárny do Ameriky.<sup>56</sup> Mnohem menší pozornosti se naproti tomu dostalo vynikající ukázkce Rembrandtovy rané tvorby, plně signovanému obrazu *Bileam a oslice* z roku 1626 (dnes Paříž, Musée Cognacq-Jay), který v roce 1906 na krátkou dobu obohatil obrazárnu pražského podnikatele a náruživého sběratele „velkého stylu“ Gustava Hoschka z Mühlheimu (1847–1907).<sup>57</sup> V desátých

letech 20. století pak byla určitá pozornost zaměřena též na Rembrandtovo grafické dílo a na umělcovu sběratelskou činnost, stejně jako na řešení pro české kulturní prostředí přitažlivé otázky, zda malíř osobně znal, či snad dokonce portrétoval věhlasného českého exulanta Jana Amose Komenského.<sup>58</sup>

Prozatím neznámý doklad zájmu českého prostředí o Rembrandta a o tvorbu jeho odchovanců a pokračovatelů představuje záměr Společnosti vlasteneckých přátel umění připravit na jaro roku 1913 výstavu „děl žáků, napodobitelů a vlivu Rembrandta podléhajících umělců“.<sup>59</sup> Návrh na její uspořádání předložil po projednání ve výkonném výboru, jehož členy byli princ Bedřich Lobkowitz, hrabě Bohuslav Kolowrat-Krakowsky-Libštejnský, baron Alfred Ringhoffer a architekt Josef Schulz, v oběžníku ze 7. listopadu 1912 členům Společnosti předseda výboru hrabě Ervín Nostic (1863–1931). Můžeme se jen domnívat, že podobné rozhodnutí mj. ovlivnil i příznivý ohlas široké a odborné veřejnosti, který vzbudila velká, reprezentativní přehlídka rudolfínského umění, uskutečněná pod názvem „Rudolf II. Umění na jeho dvoře“ k 300. výročí císařova úmrtí v roce 1912. Výkonný výbor proto vyslovil přesvědčení, že i výstava děl umělců Rembrandtova okruhu „byla by zajisté uvítána obecně s radostí a dala by Společnosti příležitost vstoupiti opět v popředí uměleckého světa“. Členy přípravného komitétu výstavního projektu se mimo pětičlenný výkonný výbor Společnosti vlasteneckých přátel umění stali dále inspektor její obrazárny Paul Bergner (1869–1919), tajemník Krasoumné jednoty Rudolf Weinert a spolu s nimi jako odborní garanti také profesori dějin umění obou pražských univerzit, české a německé, Karel Chytil (1857–1934), který se významně podílel na odborné přípravě rudolfínské výstavy, a Alois Grünwald (1882–1931). Z předloženého, bohužel jen rámcového konceptu zamýšlené výstavy vyplývá, že její organizátoři počítali se zápůjčkami pouze z českého soukromého majetku, když zřejmě největší počet exponátů měly poskytnout sbírkové fondy obrazárny pořádající instituce. Návrh stručně zaznamenává rovněž jména dalších soukromých majitelů, kteří měli být v této souvislosti požádáni o „přenechání žádaných děl pro dobu výstavy“. Kromě předsedy výboru Společnosti a majitele Nostické obrazárny hraběte Ervína Nostice to byli zejména hrabě Josef Osvald Thun-Salm (1849–1931), princezna Kunhuta

z Lobkovicz (1847–1916) z křimické větve rodu, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, stejně jako sestavitelé významných obrazáren pocházející z podnikatelských kruhů, mj. známý pražský sběratel, továrník a císařský rada Josef Vincenc Novák (1842–1918), jeho přítel a souputník v podnikání i sběratelské činnosti, stavební rada Richard Jahn (1840–1918), nebo továrník Arthur Maier v Karlových Varech. Náčrt, který v současné době představuje jediné svědectví o chystaném, nesporně ambiciózním výstavním projektu, obsahuje kromě toho i stručný výčet jmen umělců, jejichž díla podle přesvědčení pořadatelů slibovala být zárukou, že výstava bude obsahovat „zajímavá, dobrá a počtem dostatečná díla periody Rembrandtovy“. Zapůjčeny měly být obrazy spojené tehdy se jmény Gerbranda van den Eeckhout, Jana Victorse, Ferdinanda Bola, Jacoba Backera, Philipse a Salomona Konincků, Carla Fabritia a jeho bratra Barenta, Govaerta Flincka, Jana [sic] de Wett, Aerta de Gelder, Gerrita Doua, Gabriela Metsua, Adriaena van Ostade, nebo Christophera Paudisse. I když nemáme k dispozici žádný podrobný seznam jejich děl, o jejichž zapůjčení organizátoři usilovali, bylo by jistě možné na základě uvedených jmen, případně povědomí o jejich zastoupení ve zmíněných sbírkách,<sup>60</sup> alespoň částečně rekonstruovat náplň plánované, nakonec však z neznámých důvodů neuskutečněné výstavy. Lze předpokládat, že jedním z vrcholů se měl nejspíše stát Rembrandtův *Učenec v pracovně* (1634) z Nostické obrazárny, který společně s řadou dalších děl, jež se v roce 1913 nacházela v soukromých rukách, posléze obohatil sbírky Národní galerie v Praze. Kromě prací Aerta de Gelder *Vertumnus a Pomona* (inv. č. O 112), Gerbranda van den Eeckhout *Rebeka a Elizier u studny* (inv. č. O 199), Jana Victorse *Doušek na cestu* (inv. č. O 504) a Gabriela Metsua *Prodavačka ryb* (inv. č. O 125), pocházejících z velkorysého daru lékaře Josefa K. E. Hosera Společnosti vlasteneckých přátel umění (1844), to byl například kabinetní obraz Gerrita Doua *Dáma na balkoně* (inv. č. O 650), darovaný roku 1897 Obrazárně Společnosti knížetem Janem II. z Liechtensteinu, obrazy *Kolovrátkář* Adriaena van Ostade z obrazárny Josefa Vincence Nováka (inv. č. O 8750) a *Hráč na loutnu* z obrazové sbírky Richarda Jahna, považovaný dříve za dílo Ferdinanda Bola a dnes hypoteticky připisovaný Gerardu van Kuijl (inv. č. O 2912), nebo dvojice protějškových obrazů Jacoba Willemszoona de



Wett *Klanění králů* (inv. č. O 10454) a *Klanění pastýřů* (dnes Liberec, Oblastní galerie, inv. č. O 928) z thunovské obrazárny.

Jeden z hlavních iniciátorů výstavy hrabě Ervín Nostic mohl kromě zmíněného Rembrandtova *chef-d'œuvre* z rodinné obrazárny poskytnout další exponáty, mj. například ikonograficky pozoruhodný *portrait historié* – obraz *Herkules na rozcestí* (inv. č. DO 4276) tradičně připisovaný Janu Viktorovi, ve kterém byl dnes rozpoznán výtvar málo známého amsterodamského Rembrandtova současníka Willema Bartsia, portrét mladého muže, nejspíše autoportrét Rembrandtova německého žáka Christophera Paudisse (inv. č. DO 4127), a také některá, dnes již nedochovaná díla, jmenovitě obrazy *Mladá dáma se služebnou* Gabriela Metsua nebo *Učenc v pracovně*, který Abraham Bredius navrhl připsat Rembrandtovu napodobiteli Jacobu van Spreeuwen, když odmítl tradiční atribuci Gerritu Douovi. Nepochybné dílo tohoto mistra prvního žáka, *Portrét Rembrandtovy matky*, bylo vybráno z obrazárny premonstrátského kláštera na Strahově (inv. č. 787).

O příčinách, proč se výstava malířů Rembrandtova okruhu nakonec v Praze neuskutečnila, nenacházíme v dochovaných archivních dokumentech Společnosti vlasteneckých přátel umění a Krasoumné jednoty již žádné informace. Jisté je jen to, že místo plánované výstavy uspořádala Krasoumná jednota za součinnosti Kroužku přátel malířského umění na podzim roku 1913 v prostorách Rudolfiny přehlídku, na které byla souborně představena díla dvou českých barokních malířů Jana Kupeckého a Václava Vavřince Reinera.

## Poznámky

**1** Archiv Národní galerie v Praze (dále jen ANG), fond SVPU, přír. č. AA 2001 – korespondence SVPU za rok 1923, čj. 128; publikováno in Lubomír Slavíček, „Malíř Alfred Justitz a Kramářovy akvizice starého umění v letech 1923–1924“, *Umění*, XLVI, 1998, č. 4, s. 248–250, Příloha I.

**2** Vincenc Kramář, „Budoucnost obrazárny vlasteneckých přátel umění v Čechách“, *Umění*, I, 1918–1921, s. 371–394, k problematice akvizic viz zejména s. 377–378; přetištěno in Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 367–395. Srov. též jeho rekapitulaci zveřejněnou v závěru jeho ředitelského působení: Vincenc Kramář, „Státní sbírka starého umění (obrazárna vlasteneckých přátel umění v Čechách) v posledních dvaceti letech a výhled do budoucnosti“, *Zprávy památkové péče*, II, 1938, s. 71–74.

**3** Antonín Matějček, „Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel“, *Volné směry*, XXII, 1923–1924, s. 106. V části Kramářovy pozůstalosti, uložené v Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, oddělení dokumentace a sbírkových fondů, fond Vincenc Kramář (dále jen ÚDU AV ČR, DSF), je uložen koncept Kramářova dopisu Antonínu Matějčkovi z 26. dubna 1923 s poděkováním za zaslání korektury tohoto článku ve *Volných směrech* a především za jeho slova uznání (kart. V, složka 5, fol. 26, zde omylem zařazeno mezi korespondenci s JUDr. Prokopem Tomanem). Z novější literatury, hodnotící Kramářovu akviziční politiku a jeho ředitelské působení srov. zejména Ladislav Kesner, *Život v umění. Vincenc Kramář (1877–1960)*, kat. výstavy, Praha 1992; Vít Vlnas, „Galerie Vincence Kramáře, její předchůdci a pokračovatelé. (Národní galerii v Praze k dvoustým narozeninám)“, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, V–VI, 1995–1996, s. 177–181; Slavíček (cit. v pozn. 1), s. 245–262; Vít Vlnas „Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie“, in *Vincenc Kramář – od starých mistrů k Picassovi*, ed. Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová, Praha 2000, s. 164–168; Lada Hubatová-Vacková, „Sonda do Kramářovy akviziční politiky“, *ibid.*, s. 169–172; Lubomír Slavíček, „K odchodu Vincence Kramáře ze Státní sbírky starého umění v roce 1939 (Dva neznámé dopisy Eugena Dostála a Alberta Kutala Kramářovi)“, *Umění*, XLVIII, 2000, s. 78–81.

**4** Srov. Jeroen Boomgaard – Robert W. Scheller, „A delicate Balance: A Brief Survey of Rembrandt Criticism“, in *Rembrandt: the Master & his Workshop*, ed. Christopher Brown – Jan Kelch – Pieter van Thiel, kat. výstavy, New Haven – London 1991, s. 106–123, zejména s. 113–121. Viz též Jan Białostocki, „Rembrandt and Posterity“, *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 23, 1972, s. 131–157 a nejnověji Jan Kelch, „Rembrandt damals und heute. Kunstkritik und Kennerschaft“, in *Rembrandt. Genie auf den Suche*, Köln 2006, s. 203–223. Srov. též Alison McQueen, *The Rise of the Cult Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003.

**5** Wilhelm R. Valentiner, *Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde (1910–1922)*, Berlin – Leipzig 1921 (2. vydání 1923); John C. Van Dyke, *Rembrandt and His School. A Critical Study of the Master and His Pupils with a New Assignment of their Pictures*, New York 1923.

**6** Srov. mj. Abraham Bredius, „Wiedergefundene ‚Rembrandts‘“, *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XXXII, 1921, s. 146–152; Wilhelm Martin, „Rembrandt-Rätsel“, *Der Kunstwanderer, Halbmonatsschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Samelweson*, III, 1921–1922,

- s. 30–34; Cornelius Hofstede de Groot, *Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung und neuesten wiedergefundenen Rembrandtbilder*, Stuttgart – Berlin 1922; Wilhelm Martin, „Zur Rembrandtforschung. Eine Entgegnung“, *Der Kunstwanderer*, IV, 1922–1923, s. 407–411; Wilhelm von Bode, „Die ‚Rembrandt-Forschung‘ in Gefahr?“, *ibid.*, V, 1923–1924, s. 3–4; Cornelius Hofstede de Groot, „Zur Rembrandtforschung“, *ibid.*, V, 1923–1924, s. 31–35; Wilhelm von Bode, „Vandyke über Rembrandt“, *ibid.*, V, 1923–1924, s. 87–89; Roger Fry, „Rembrandts Problems“, *The Burlington Magazine*, 44, 1924, s. 188–192. K problematice znalectví Rembrandtových děl srov. nejnověji mj. Gary Schwartz, „Rembrandt: ‚Connoisseurship‘ et érudition“, *Revue de l'art*, 42, 1978, s. 100–106; Thomas Ketelsen, „Rembrandt, oder nicht? Zur Kritik der Kennerschaft“, in *Rembrandt, oder nicht? Hamburger Kunsthalle. Die Gemälde*, Ostfildern-Ruit 2000, s. 9–40 a nejnověji zejména Catherine B. Scallen, *Rembrandt, reputation, and the practice of connoisseurship*, Amsterdam 2004, s. 241–279, 281–299.
- 7** Mansfield Kirby Talley, Jr., „Connoisseurship and the Methodology of the Rembrandt Research Project“, *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 8, 1989, s. 175–214; Gary Schwarz, *Science and connoisseurship in the ‚Corpus of Rembrandt paintings‘*, *Kunstgeschichte interdisziplinär: Berührungspunkte, Berührungspunkte*, Wien 1992, s. 109–111; John P. Bowles, „The Rembrandt research project: corrupting or creating a corpus“, in *Patrocinio, colección y circulación de las artes (Estudios de arte y estética 46)*, ed. Gustavo Curie, 1997, s. 489–509; Edward Grasman, „The Rembrandt Research Project: reculer pour mieux sauter“, *Oud Holland*, 113, 1999, s. 153–160; Ernst van de Wetering, „Thirty Years of the Rembrandt Research Project: The Tension between Science and Connoisseurship in Authenticating Art“, *IFAR Journal, International Foundation for Art Research*, IV-2, 2001, s. 14–24.
- 8** Citováno podle Jaromír Šíp, *Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii*, Praha 1976, s. 19.
- 9** Gustav Weil, „Der Rembrandt mit den fünf Lichtquellen. Die Entdeckung eines unbekanntem Gemäldes des Meisters“, *Der Kunstwanderer*, IV, 1922–1923, s. 143–145, obr. Srov. též Adolph Donath, „Prag als Sammlerstadt II“, *ibid.*, IV, 1921–1922, s. 437–438; idem, „Prager Kunstwanderungen“, *Prager Tagblatt*, 47, 1922, č. 106, 7. 5., s. 3; Gustav Weil, „Ein unbekanntes Rembrandt in Prag“, *Prager Tagblatt*, 47, 1922, č. 265, 12. 11., s. 8; idem, „Der Rembrandt mit den fünf Lichtquellen“, *Der Kunstwanderer*, IV, 1922–1923, s. 202–203; C. [Jaroslav Kolman Cassius], „Rembrandti‘ dra Weila“, *Lidové noviny*, 31, 1923, č. 14, 10. 1., s. 7: „Podle laskavého sdělení p. ředitele dra Vincence Kramáře je obraz Svatby Alexandrový s Roxanou zcela podřadná práce ze školy Rembrandtovy. O signatuře a datování není v obraze ani stopy. Mimo to vylučuje pozdější styl obrazu datování rokem 1628“; C. [Jaroslav Kolman Cassius], „Ještě o ‚Rembrandtech‘ páně Weilových“, *Lidové noviny*, 31, 1923, č. 404, 14. 8., s. 7; Prokop Toman, „Praha nalezištěm Rembrandtů“, *Drobné umění*, IV, 1923, s. 38–39; přetištěno in idem, *Umění a sběratelství. Studie a vzpomínky*, Praha 1930, s. 19–24. Viz též dopis Theodora Frimmela zaslaný Kramářovi z Vídně 18. listopadu 1920, in ANG, fond Vincenc Kramář (dále jen fond Kramář), přír. č. 2945/172/1. Separáty článků Gustava Weila a Adolpha Donatha a novinové výstřižky k těmto domnělým Rembrandtovým obrazům jsou uloženy *ibid.*, přír. č. 2945/757.
- 10** Srov. Slavíček 1998 (cit. v pozn. 1), s. 250, pozn. 31. Oním dosud neidentifikovaným sběratelem byl spisovatel Karel Hloucha (1880–1957), bratr Joe Hlouchy, srov. ANG, fond SVPU přír. č. AA 2001 – korespondence za rok 1923, čj. 486 (dopis Vincence Kramáře z 23. 1. 1923) a dopis Karla Hlouchy z 4. 6. 1923, ANG, fond Kramář, přír. č. 2945/382; (zde zařazeno mezi dopisy neznámých odesílatelů, R. Moucha?).
- 11** Hofstede de Groot 1922 (cit. v pozn. 6), s. 41, obr. 6; Valentiner 1923 (cit. v pozn. 5), obr. 64; Toman 1923 (cit. v pozn. 9), s. 22, 24; Slavíček 1998 (cit. v pozn. 1), s. 259–260, pozn. 32. Koncept Kramářova posudku obrazu ze sbírky Josefa Jiřího Hlavy z 19. května 1923 je uložen v ANG, fond Kramář, přír. č. 2945/764.
- 12** Viz ANG, fond Kramář, přír. č. 2945/561/1–2 (dopisy z 9. srpna a 19. září 1923). K obrazu, který je nyní považován pouze za práci malířova napodobitele srov. Cornelius Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts nach dem Muster von John Smith's Catalogue raisonné zusammengestellt* VI, Esslingen a. N. – Stuttgart – Paris 1915, s. 231–232, č. 500; *A Corpus of Rembrandt Paintings*, I, ed. Joshua Bruyn – Bob Haak – S. H. Levie – P. J. J. van Thiel – Ernst van de Wetering, Haag – Boston – London 1982, s. 645–649, č. kat. C 37 (Rembrandt – napodobitel).
- 13** Viz Slavíček 1998 (cit. v pozn. 1), s. 252, obr. 2.
- 14** ANG, přír. č. AA 1056, historická dokumentace Rembrandtova obrazu „Zvěstování P. Marie“, která obsahuje spisy a korespondenci z let 1923–1947, vztahující k jeho akvizici. Viz též archivní materiály uložené v Národním archivu Praha, fond Ministerstvo školství a národní osvěty.

- 15** Viz František Dvořák, *Rembrandt*, Bratislava 1957, s. 58, pozn. 34: „Zvěstování se dostalo ještě za Lannova života do majetku jisté ženy, která ho ve stáří nabídla prostřednictvím svého domácího pražským obchodníkům s obrazy. Ale ti nevěřili, že obraz je pravý a tak ho nakonec nabídl Národní galerii. Potom, když se příbuzní uvedené ženy dozvěděli jakou má obraz cenu, došlo k dramatickým událostem.“
- 16** Olej, plátno, 88 × 70 cm; značeno vlevo dole: *Rembrandt F.*; 1923–1936 Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění, inv. č. EC 3047 (do inventáře Obrazárny zapsáno 3. ledna 1923; 1936–1945 Státní sbírka starého umění, inv. č. OP 1729, dnes Národní galerie v Praze, inv. č. O 1331. Srov. Jaromír Šíp – Mojmír Hamsík, „Rembrandtův zlomek Zvěstování po restauraci“, *Umění*, XIII, 1965, s. 290; Šíp 1976 (cit. v pozn. 8), s. 17–18; Pavla Sadílková – Lada Hubatová-Vacková, „Data“, in Lahoda – Uhrová (cit. v pozn. 3), s. 245.
- 17** ANG, fond SVPU, přír. č. AA 2001 – korespondence za rok 1923, čj. 16, dopis z 13. 1. Její jméno se v souvislosti s Kramářovými akvizicemi této doby objevuje častěji; např. v roce 1923 upozornila Kramáře na sbírku obrazů Richarda Matteeclota na zámku Pyšely.
- 18** K Lannovi jako sběrateli viz zejména Patricia H. Svoboda, „The Art Collecting and Patronage of Industrialist Vojtěch Lanna“, in *Vojtěch svobodný pán Lanna. Sběratel, mecenáš a podnikatel*, kat. výstavy, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha 1996, s. 6–17; Roman Prah, „Kresby a obrazy“, *ibid.*, s. 138–145 (zde publikován soupis obrazů a kreseb z pozůstalosti Vojtěcha Lanny, který je součástí pozůstalostního spisu uloženého v Archivu města Prahy); idem, „Asyl milovníka umění“, in *Villa Lanna. Antika a Praha 1872. Symposium 23.–24. IX. 1992*, Praha 1994, s. 63–72.
- 19** Anonym [Vincenc Kramář?], „Rembrandt v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění“, *Národní listy*, 63, 1923, č. 89, 1. 4., s. 5. Dále viz např. Anonym, „Rembrandt v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze“, *Lidové noviny*, 31, 1923, č. 164, 1. 4., s. 9; Anonym, „Ein Rembrandt in der Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde“, *Prager Tagblatt*, 48, 1923, Nr. 67, 1. 4., s. 11.
- 20** Vincenc Kramář, „Rembrandt in der Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde“, *Prager Presse*, 3, 1923, č. 95, 8. 4., s. 4; Bilderbeilage III, Nr. 15, 8. 4.
- 21** [Vincenc Kramář], „Rembrandt v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění“, *Volné směry*, XXII, 1923–1924, s. 106–108, obr. s. 80. Není bez zajímavosti, že byl otištěn bezprostředně za Matějčkovým hodnocením činnosti Vincence Kramáře jako ředitele Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění.
- 22** *Národní listy*, 63, 1923, č. 112, 25. 4., s. 4.
- 23** Prokop Toman, „Nový Rembrandt v Praze“, *Drobné umění*, IV, 1923, s. 133–135; přetištěno in Toman 1930 (cit. v pozn. 9), s. 25–30. Patrně šlo o text přednášky, kterou 25. 5. přednesl na schůzce Sdružení sběratelů a přátel umění místo původně osloveného Vincence Kramáře; viz Dr. T. [Prokop Toman], „Schůzky sběratelů a přátel umění“, *Národní listy*, 63, 1923, č. 189, 30. 5., s. 5. K tomu viz Tomanův dopis Kramářovi z 15. 4., v němž ho dále prosí o umožnění prohlédnout si nově objevený Rembrandtův obraz a o obkreslení nalezené signatury a současně ho zve k prohlídce své obrazové sbírky v Praze-Podhoří; srov. ANG, fond Kramář, přír. č. 2945/549.
- 24** ÚDU AV ČR, DSF, kart. X, složka 1, fol. 26–28, koncept dopisu.
- 25** ÚDU AV ČR, DSF, kart. X, složka 1, fol. 29–32.
- 26** Prokop Toman, „Rembrandt jako sběratel“, *Národní listy*, 52, 1912, 26. 6.; přetištěno in idem, *Studie a vzpomínky českého sběratele (1907–1920)*, Praha s. a. [1920], s. 63–72. Přednášku na stejné téma přednesl Prokop Toman v Kruhu pro pěstování dějin umění 21. 3. 1918; srov. Ješek Hofman, „Zpráva o činnosti ‚Kruhu pro pěstování dějin umění‘ za rok 1918“, *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1918*, Praha 1919, s. 61.
- 27** Prokop Toman, *Sen noci vánoční. (Rembrandt). Romanetto*, Praha 1920; znovu publikováno pod pozměněným názvem: *Rembrandtovy vánoce. Vánoční povídka*, Praha 1937.
- 28** ÚDU AV ČR, DSF, kart. X, složka 1, fol. 24, 34, koncept dopisu; značka < > vyznačuje Kramářovy škrty.
- 29** Cornelius Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*, Haarlem 1906.
- 30** K další polemice mezi Kramářem a Tomanem došlo v roce 1933 v souvislosti s restaurováním obrazů, např. Norberta Grunda, v Obrazárně Společnosti; srov. ÚDU AV ČR, DSF, kart. X, složka 1, fol. 20–23, 35, 37–39. K tomu viz Vincenc Kramář, „Drobní mistři 18. století v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění“, *Národní listy*, 73, 1933, 8. 1.; přetištěno in Kramář 1983 (cit. v pozn. 2), s. 445–448. Navzdory těmto názorovým střetům Toman nabídl v roce 1926 ze své sbírky Obrazárně Společnosti k zakoupení obrazy Guillema Gabrona a Pietera de Kempener, srov. ANG, fond SVPU, přír. č. AA 2004 – korespondence za rok 1926, čj. 597.
- 31** Autentičnost signatury viz Mojmír Hamsík, in Šíp – Hamsík (cit. v pozn. 16), s. 297–300; Hana Seifertová – Lubomír Slavíček, „Zum Fragment Maria Verkündigung in der Prager Nationalgalerie“, *Umění*, XXXVI, 1988, s. 164.

- 32** Vincenc Kramář, *Rembrandtovo Zvěstování Panny Marie*, Praha 1926; přetištěno in Kramář 1983 (cit. v pozn. 2), s. 294–330. Strojopis Kramářovy studie je uložen v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 1–11. K vydání publikace, zejména vyúčtování nákladů viz též materiály v ANG, fond OSVP, přír. č. AA 2004 – korespondence za rok 1926, čj. 241 a přír. č. AA 2006 – korespondence za rok 1928, čj. 270.
- 33** ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 116–255; na fol. 184 a 185 se dochovaly Kramářovy schematické kresebné záznamy dvou detailů obrazů s připojeným popisem.
- 34** Josef Krása, „Dílo Vincence Kramáře v českých dějinách umění“, in Kramář 1983 (cit. v pozn. 2), s. 460. Srov. též nejnověji Ladislav Daniel, „Vincenc Kramář a ‚aktuální‘ staří mistři“, in Lahoda – Uhrová (cit. v pozn. 3), s. 175–177.
- 35** Šíp – Hamsík (cit. v pozn. 16), s. 290–297. Viz též Jaromír Šíp, *Holandská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii*, kat. výstavy, Praha 1969, s. 29; idem, *Chefs-d'œuvre de Prague 1450–1750. Trois siècles de peinture flamande et hollandaise*, kat. výstavy, Brugge 1974, s. 114–115, č. kat. 69; idem 1976 (cit. v pozn. 8), s. 84–85; Jaromír Šíp – Hana Seifertová, in *Die Nationalgalerie in Prag I. Sammlung der alten europäischen Kunst. Sammlung der alten tschechischen Kunst*, ed. Jiří Kotalík, Prag 1988, s. 166–167.
- 36** Václav Vilém Štech, *Rembrandt*, Praha 1966, s. 161–162.
- 37** Joannes Leo Antonius van Rijckevorsel, *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam 1932, s. 39–40, obr. 29; Otto Benesch, *Rembrandt. Werk und Forschung*, Wien 1935, s. 46 (Rembrandt); idem, in *Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, ed. Ulrich Thieme – Felix Becker, 1935, s. 265 (v obsáhlé bibliografii je rovněž citována Kramářova publikace).
- 38** Viz zejména Otto Benesch, „Rembrandt Ausstellung in Warschau“, *Kunstchronik*, IX, 1956, s. 199; přetištěno anglicky in *Otto Benesch Collected Writings*, ed. Eva Benesch, Vol. 1. Rembrandt, London 1970, s. 205–206; Otto Benesch, *Drawings of Rembrandt*, V. Enlarged and edited by Eva Benesch, London 1973, s. 272–273, č. kat. 994. V Kramářově pozůstalosti v ÚDU AV ČR, DSF, kart. XVI, složka 4 se nacházejí jeho výpisky z této Beneschovy recenze varšavské výstavy. Dokladem neustálého Kramářova zájmu o Rembrandta a zejména o názory na autorství a hodnocení jeho pražského zlomku i v této době je skutečnost, že si zaznamenal též kritickou reflexi Horsta Gersona o varšavské výstavě, na níž byl 1956 pražský obraz vystaven, uveřejněnou v *The Burlington Magazine*, XCVIII 1956, s. 280.
- 39** Vincenc Kramář, *Mariae Verkündigung von Rembrandt*, Prag 1926.
- 40** ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 12–61; ke Kramářově vztahu k zpřístupňování výsledků badatelské činnosti viz Krása 1983 (cit. v pozn. 34), s. 474, pozn. 32.
- 41** ANG, fond SVPU, přír. č. AA 2004 – korespondence za rok 1926, čj. 313/26.
- 42** ANG, fond SVPU, přír. č. AA 2004 – korespondence za rok 1926, čj. 356 (Varšava, Muzeum Narodowe, ředitel Bronisław Gembarzewski, Varšava 3. 7. 1926); čj. 399 (R. Graul, Lipsko 21. 7. 1926); čj. 402 (Anton Hekler, ředitel Muzea krásných umění v Budapešti); čj. 435, 476 (Art Association of America – Art Bulletin, John Shapley, 1. 9. 1926); čj. 450 (G. Falck, Stockholm 13. 8. 1926); čj. 478 (Smithonian Institution, Washington 4. 9. 1926) a přír. č. AA 2005 – korespondence za rok 1927, čj. 106 (Öffentliche Kunstsammlungen, Basilej); čj. 139 (Städtische Museen v Cáchách, Otto Eugen Mayer); čj. 414 (D. A. Hoogendijk, Amsterdam 6. 9. 1927). ANG, fond Kramář, přír. č. 2945/714a/1 (M. J. Friedländer Berlín, 26. 1. 1927); přír. č. 2945/31/2 (W. von Bode, Berlín-Charlottenburg 17. 3. 1927); přír. č. 2945/584/3 (E. Wiese, Vratislav 6. 7. 1926); přír. č. 2945/658A (H. Vollmer, Lipsko 21. 3. 1928); přír. č. 2945/175 (sběratel Michiel van Gelder, Uccle u Bruselu 24. 7. 1935). ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 77 (G. Swarzenski, Frankfurt nad Mohanem 1. 10. 1926); fol. 85 (E. Waldmann, Brémy 3. 7. 1926); fol. 86 (H. Posse, Dráždany 8. 7. 1926); fol. 87 (R. Eigenberger, Vídeň 20. 8. 1926); fol. 88 (O. Benesch, Vídeň 14. 4. 1926); fol. 90 (K. Haberstock, Berlín 30. 6. 1926); fol. 91 (R. Koechlin-Schwartz, Paříž 1. 7. 1926).
- 43** ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 89, dat. Haag 6. 7. 1926: „Ich bin Ihnen sehr dankbar für die Zusendung Ihres ausführlichen u[nd] interessanten Aufsatzes über die Verkündigung Mariae. Ich habe ihn einmal gelesen, doch werde ich sehr sorgfältig studieren, weil ich mir davon viel Belehrung verspreche.“
- 44** ANG, fond Kramář, přír. č. 2945/2, dat. Amsterdam 12. 9. 1932.
- 45** ANG, fond SVPU, přír. č. AA 2004 – korespondence za rok 1926, čj. 405.
- 46** Richard Graul, in *Kunstchronik und Kunstliteratur. Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 60, 1926–1927, Heft 6, s. 68–69, obr. (separát sešitu 6 je v několika exempláři uložen v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 62–67); Miriam Flinck, „Rembrandtovo Zvěstování P. Marie. By Vincenc Kramář. Also a German Translation by Karl Koydl published separately“ (Mariae Verkündigung von Rembrandt, 46 pp.). Bibliothek der Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer

Kunstfreunde in Böhmen. Vol. I. 40 pp.; 1 pl.; 7 figs. Prague, Miloš Procházka 1926, *The Art Bulletin. An illustrated Quarterly*, X, March 1928, s. 228; "Maria Verkündigung von Rembrandt", by Vincenc Kramář (In Kommission of Miloš Procházka), *Connoisseur* 77, February 1927, s. 114 (výstřížek uložen v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 79); „Bilychnis“. *Rivista mensile illustrata di Studi religiosi. Bolletino bibliografico*, I, 1927, s. 55 (výstřížek uložen v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 84); Hans Kauffmann, „Overzicht der Literatur betreffende Nederlandsche Kunst. Duitschland“, *Oud Holland*, XLV, 1928, s. 231; *Belvedere. Kunst und künstlerische Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde*, 9/1, 1926, s. 165; „Verzeichnis der in der zweiten Hälfte des Jahres 1926 erschienenen christlichen Kunstliteratur“, *Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, 23, 1926/1927, s. 225; „Aus der Literatur der Jahre 1925 und 1925“, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, s. 257, č. 1105.

**47** Srov. mj. Eugen Dostál, „Nové publikace o umění“, *Lidové noviny*, 34, 1926, č. 338, 8. 7., s. 7 (přetištěno in Lubomír Slavíček, „Dialog Brno – Praha. Z korespondence brněnských a pražských historiků umění“, in *Almanach sedmdesát let Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně 1927–1997*, ed. Jiří Kroupa – Lubomír Slavíček, Brno 1997, s. 48, příloha 1); Viktor Nikodem, „Vincenc Kramář: Rembrandtovo Zvěstování P. Marie“, *Národní osvobození*, III, 1926, č. 198, 22. 7., s. 2; Otakar Filip, „Z našich umělecko-výtvarnických publikací. Vincenc Kramář: Důkaz o pravosti Rembrandtova ‚Zvěstování P. Marie‘ v galerii Společnosti vlast. přátel umění v Čechách“; *Knihovna obrazárny svazek 1, Československá republika*, CCXLVII, 1926, č. 191, 15. 7., s. 7; Alžběta Birnbaumová, „Rassegna d'arte italiana negli scritti cechi del dopoguerra“, *Rivista italiano di Praga*, I, 1927, s. 200–201; „Rembrandtovo Zvěstování P. Marie“, *Památky archeologické*, XXXV, 1926/1927, s. 302; [Viktor Šuman?], in *Dílo*, XIX, 1926, s. 32; Anonym [Emil Pacovský?], „Rembrandtovo Zvěstování P. Marie“, *Veraikon*, XIII, 1927, s. 21; „Nové knihy o umění“, *Volné směry*, XXIV, 1926, s. 208 (ohlášený referát o knize nebyl publikován). Výstřížky některých těchto referátů jsou uloženy v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5. V ANG, fond SVPU, přír. č. AA 2004 – korespondence za rok 1926 se nacházejí žádosti o poskytnutí recenzních výtisků Kramářovy publikace, které si vyžádal např. Otto Kletzl jako umělecký referent *Südnorddeutschen Tageszeitung und Reichenberger Zeitung* (čj. 598, 4. 12. 1926), nebo redakce brněnské *Rovnosti* (čj. 396, 8. 7. 1926).

**48** Prokop Toman, „Rembrandtovo Zvěstování Panny Marie“, *Národní listy*, 66, 1926, č. 264, 26. 9., s. 11. *Vzdělávací příloha* (výstřížek uložen v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 78).

**49** V. H. [Václav Hrudka], „Knihovna obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách. Svazek 1. Vincenc Kramář: Rembrandtovo Zvěstování Panny Marie. Praha 1926. V komisi Miloše Procházky“, *Lidové listy* V, 1926, č. 247, 27. 10., s. 5 (výstřížek uložen v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 83).

**50** Srov. Anonym, „Die Gemäldegalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde [...]“, *Prager Presse* 7, 1927, Nr. 354, 25. 12., s. 8; Anonym, „Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze [...]“, *Československá republika* CCXLVIII, 1927, č. 305, 25. 12., s. 8; mj. [Miloš František Jirko], „Otevření obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění“, *České slovo*, XIX, 1927, č. 304, 28. 12., s. 4; Leopold Kreitner, „Die Neuordnung der Gemälde-Galerie der Patriotischer Kunstfreunde“, *Prager Presse*, 7, 1927, Nr. 358, 30. 12., s. 7; H. F. [Hugo Feigl], „Die Prager Rudolfinum Galerie. Neuordnung und Sichtung“, *Der Kunstwanderer*, 9, 1927–1928, s. 350.

**51** Hugo Feigl, „Der neue Rembrandt in Prag. Zu seiner erstmaligen Ausstellung im Rudolfinum“, *Prager Tagsblatt*, 52, 1927, Nr. 306, 28. 12., s. 6 (výstřížek referátu uložen v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 81); Otto Kletzl, „Der Rembrandt des Rudolfinums“, *Deutsche Zeitung Bohemia*, 101, 1928, 28. 3., s. 5 (výstřížek uložen v ÚDU AV ČR, DSF, kart. V, složka 5, fol. 80); S [Alfred Scharf], „Ein neuer Rembrandt“, *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, XX, 1928, s. 252. Srov. dopis vydavatele časopisu *Der Cicerone* Georga Biermanna upozorňující Kramáře na publikování této zprávy, ANG, fond Kramář, přír. č. 2945/557/1–2.

**52** Werner Sumowski, „Nachträge zum Rembrandtjahr 1956“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin. Gesellschaft- und sprachwissenschaftliche Reihe*, VII, 1957–1958, s. 234, s. 246, obr. 64 (Rembrandtův žák, patrně Constantijn van Renesse); Kurt Bauch, „Ikonographischer Stil“. Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst“, in *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, s. 133–134, obr. 52 (Willem Drost?); J. Richard Judson, in Charles C. Cunningham – Egbert Haverkamp-Begemann, *Rembrandt after Three Hundred Years*, kat. výstavy, Chicago 1969, s. 45, č. kat. 26 (Rembrandt – připsáno); Adrian Rifkin, „Rembrandt and his Circle III“, *Art News*, LXVIII, November 1969, s. 58 (W. Drost); Werner Sumowski, „Beiträge zu Willem Drost“, *Pantheon*, XXVII, 1969, s. 376 (W. Drost – rané dílo, před 1654); „Round-Table Discussion Technical Aspects: Scientific Examination“, in *The Art*

*Institute of Chicago. Rembrandt after Three Hundred Years: A Symposium – Rembrandt and His Followers, October 22.–24., 1969*, Chicago 1973, s. 90; J. G. van Gelder, "Frühe Rembrandt-Sammlungen", in *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, ed. Otto von Simson – Jan Kelch, Berlin 1973, s. 195 (Carel van Savoyen); Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School* 5, New York 1981, s. 2630–2631, u č. kat. 1186 (W. Drost); 9, New York 1985, s. 4920–4922, u č. kat. 2191 (Willem Drost); idem, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* I. (J. A. Backer – A. van Dijk), Landau/Pfalz 1983, s. 608, s. 613, č. 317, obr. s. 626 (W. Drost, 1652/1653); Josua Bruyn (rec.), Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* i (J. A. Backer – A. van Dijk), Landau/Pfalz 1983, *Oud Holland*, 98, 1984, s. 153–154 (W. Drost); Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* V. Nachträge, Ortregister, Ikonographisches Register, Bibliographie. Landau/Pfalz 1990, s. 362, pozn. 12; Ben Bross, *Intimacies and intrigues. History painting in the Mauritshuis*, The Hague 1993, s. 288; Bruyn 1984; Josua Bruyn (rec.), Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* III (B. Keil – J. Ovens), Landau/Pfalz 1986, *Oud Holland*, 102, 1988, s. 331 (Nicolaes Maes); Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* Gemälde VI, Landau/Pfalz 1994, s. 3598 (ne Maes); Walther Liedtke, "Rembrandt and the Rembrandt Style in Seventeenth-Century", in Walther Liedtke – Carol Logan – Nadine M. Orenstein – Stephanie S. Dickey, *Rembrandt / Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art. Aspect of Connoisseurship. Vol. II. Paintings, Drawings and Prints: Art-Historical Perspectives*, New York 1995, s. 28–29, 108–109, u č. kat. 29 (W. van Drost); William Robinson, *The Early Works of Nicolaes Maes, 1653 to 1661*, Diss. Cambridge (Mass.), Ann Arbor 1997, č. kat. C-4 (Rembrandtova škola, ne N. Maes); León Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634–1693)*, Petersberg 2000, s. 364–365, č. kat. E 8, obr. 419 (N. Maes?); Jonathan Bikker, *Willem Drost (1633–1659). A Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice*, New Haven – London 2005, s. 58–59, č. kat. 3. Základní česká literatura o obraze je uvedena v pozn. 31, 32, 35. Z bohaté literatury zabývající se komplikovaným Rembrandtovým dílenským provozem a problematikou jeho následovníků srov. nejnověji Ernst van de Wetering, „'Principael' and Satellites: Pupils' Production in Rembrandt Workshop“, in *Rembrandt: The Master and his Workshop*, Kobenhaven 2006, s. 106–122.

**53** *Connoisseur*, February 1927 (cit. v pozn. 46), s. 114.

**54** Václav Vilém Štech, *V zamlženém zrcadle*, Praha 1967, s. 131–132. Viz též idem, *Za plotem domova*, Praha 1970, s. 24–34, 130–132.

**55** T. [František Táborský], in *Naše doba*, XIII, 1906, s. 862.

**56** Václav Vilém Štech, in *Umělecké poklady Čech. Sbíрка významných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. stol.* 1, Praha 1913, s. 31–32, č. 47, obr. tab. 47. Srov. M. [K. B. Mádl] „Rembrandt“, *Zlatá Praha*, XXIII, 1906, s. 472–473; Karel B. Mádl, „Rembrandt v Praze“, *Národní listy*, 46, 1906, 15. 7., Václav Vilém Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915, s. 86–100. K domnělému prodeji Rembrandtova nostického obrazu srov. mj. *Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze*, XV, 1907, s. 39 („zvěst, že bude z obrazárny Nostické prodán Rembrandtův Rabín do Ameriky byla vyvrácena majitelem obrazu“) a s. 67 („Rembrandta v Nosticovské obrazárně pokoušel se letos o vánocích Dr. Bode jak Máj naznačil, i o získání Dürera na Strahově“).

**57** Wilhelm Bode, *Neuentdeckte Rembrandt-bilder, Zeitschrift für bildende Kunst N. F.*, 17, 1906, s. 9; Wilhelm Martin, *Galerie Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim in Prag*, Prag 1907, s. 64, č. kat. 101. Nejnověji srov. *Corpus of Rembrandt Paintings*, I. (cit. v pozn. 12), s. 74–81, č. kat. A2. Součástí Hoschkovy sbírky byl ještě další Rembrandtovi připsaný obraz, portrét mladé dívky (dnes Helsinky, Sinebrychoffin Taidemuseo, inv. č. S 85), který není veden v katalogu Hoschkovy sbírky z roku 1907; viz Hofstede de Groot 1915 (cit. v pozn. 12) VI, s. 221, č. 499. Srov. *Corpus of Rembrandt Paintings*, I. (cit. v pozn. 12), s. 673–676, č. kat. C44 (Isaac de Jourdeville). Soupis Hoschkovy pozůstalosti, uložený v Kramářově pozůstalosti (ÚDU AV ČR, DSF, kart. K XVIII, sv. 4, fol. 44: *Inventur und Schätzung der in der Gemälde-Galerie und Wohnung befindlichen Gemälde nach dem verstorbenen Herrn Gustav Ritter von Hoschek aufgenommen am 31. Mai, 1. und 3. Juni 1907*) zaznamenává ještě portrét muže údajně spojený s Rembrandtovým jménem.

**58** Toman [1920] (cit. v pozn. 26); Gamma [Gustav Jaroš], „O grafice Rembrandtově. (Několik nápovědí a poznámek informativních)“, *Ročenka Štencova grafického kabinetu*, Praha 1917, s. 62–142 (též knižně: *Rembrandt. O jeho grafice několik nápovědí*, Praha 1918); Rudolf Kuchynka, „Rembrandtovy kresby v bývalé sbírce hraběte Kolovrata“, *Zlatá Praha*, XXXVI, 1919, s. 1, 45–47; Gamma [Gustav Jaroš], „Maloval Rembrandt Komenského? (Domněnka umělecká)“, in idem, *Brázda. Dvě knížky českého novináře. Knížka první / Uměním*, Praha 1917, s. 139–165 (původně otištěno, in *Novina*, 1915); Karel Chytil, „O domnělé Rembrandtově podobizně Komenského v Galerii Pitti“, *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1916*, Praha 1917, s. 62–65 (srov. též *ibid.*, s. 74). K údajné Rembrandtově podobizně Komenského

ve Florencii viz nejnověji Ernst van de Wetering, in *Rembrandt. Genie auf den Suche*, Köln 2006, s. 394–395, č. kat. 75 (Rembrandt – Umkreis).

**59** ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1646/1 – korespondence SVPU za rok 1912.

**60** Srov. Josef K. E. Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der im Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag ausgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846; Theodor von Frimmel, *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze. Popisný seznam*, Praha 1899; idem, *Sbírka obrazů ing. R. Jahna v Praze*, Praha 1902; Paul Bergner, *Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag 1905; idem, *Verzeichnis der Kunstwerke (Bilder) im Palais*

*Seiner Excellenz des Herrn Oswald Grafen Thun-Salm, Prag, Kleinseite* [dat. Praha, 7. 1. 1907], Státní oblastní archiv v Litoměřicích, pobočka Děčín, Ústřední správa klášterecké větve Thun-Hohensteinů, inv. 588, kart. 128; *Katalog Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách v domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1912; August Ströbel, „Die Sammlung Artur Maier in Karlsbad“, *Internationale Sammler-Zeitung*, 5, 1913, s. 193–195; idem, „Im Palais Thun-Salm“, *ibid.*, 8, 1916, s. 82–83.

Tento článek byl zpracován za podpory Grantové agentury České republiky, grant č. GA408/05/0534.

# Hejnovy ruce

HARALD TESAN

Harald Tesan vyučuje dějiny umění na několika bavorských vysokých školách. Jeho kulturněvědné badatelské práce se zabývají teorií a kritikou moderny i barokní tematikou.

„Duševno v umění je tvořeno rukou.“

Hans Platschek

Společně s *Mužem u stolu* vytvořil Václav Hejna (1914 Praha – 1985 Praha) motiv přehnaně velkých rukou (obr. 1). Hrubě vypadající ruce dominují jeho kresbám a obrazům z let 1933–1938. V této rané a zároveň již neobyčejně zralé tvorbě, která určuje Hejnu jako předchůdce art brut a informelu, se vyhraňuje tento motiv v malířský element s vysokým stupněm zpětného poznání (obr. 2). I později se u něho budou ruce vracet v nejrůznějších souvislostech. Skoro jako vůdčí motiv prolínají jeho celoživotním dílem. Vedle dalších praktik uměleckého sebezpytování sloužilo zkoumání ruky, s jeho mnohovrstevnými implikacemi, dávnému hledání zdroje tvoření. Hejna se ve třicátých letech zabýval například chirologií, uměním hledání charakteristických náklonností a životního osudu v liniích ruky. V umělcově majetku se v příručce o výkladu snů nalézá Hejnovu načrtnutá skica (obr. 3). Levák Hejna obkreslil podle zobrazení v knize<sup>1</sup> životní linie „dobré ruky“, v tomto případě pravé, a kresbu opatřil vysvětlivkami z chiromantie.

Bezprostřední pozorování ruky bylo Hejnovi, mimo zájem o esoteriku, jak se slušelo běžnému stylu umělců,<sup>2</sup> rozhodujícím podnětem k jejímu hlubšímu studiu. Stejně jako Otto Dix, který na *Obraze rodičů* (1921, Basilej, Kunstmuseum) obrátil mimořádnou pozornost na nadproporční, upracované ruce, byl i mladý Hejna fascinován dělníckými rukama svého otce. Denně je měl na očích a nakonec je převzal pro všechny své postavy. Skoro „maniakálně“ zachycoval svá pozorování ve stovkách skic, jež ve výsledku prozrazují i nepokoj jeho vlastní kreslicí ruky (obr. 4).

K přehnanému zdůraznění a separování ruky jistě přispěla bezvýhradně subjektivistická perspektiva, se kterou se umělec pozoroval v zrcadle.<sup>3</sup> Stránky Hejnova studijního bloku prozrazují, jak dosáhl odstupů od vlastní ruky, opticky a tím i mentálně, ve smyslu vnímání „předmětu tam vně“ podle Edmunda Husserla. Jako stipendista École des Beaux-Arts zachytil svou paži ve skicári tak, jako by šlo o daleko vzdálenou, od něho odpojenou a autonomní část těla (obr. 5). K tomu mu byla popudem jedna konkrétní situace. Poté, co jeho bratr Jiří, který mu předtím dělal společnost v jedné pařížské pouliční kavárně, odešel, uvědomil si Václav své postavení osamělce v cizím městě. Na papíře skicu doprovází poznámka, jak jeho ruka rychle načrtává linie kolemjdoucích („...svou ruku, která hbitě obkresluje linie občanů...“). Proces odcizení části vlastního těla představuje určitou charakteristickou vlastnost člověka,<sup>4</sup> a zaslouží mimořádnou pozornost.

Hejnova metoda pozorování kritické decentralizace jedince může pohlížet na dlouhou tradici pohrdání „euklidovskou“ perspektivou, tedy na metodu stavějící na logocentrickém přírodovědecky doloženém myšlení.<sup>5</sup> Známy je například Parmigianinův *Autoportrét v konvexním zrcadle* (obr. 6), kde leží v popředí opticky vypouklá zvětšená ruka mladistvého malíře.<sup>6</sup> Jestliže již manýristé inscenovali zkreslení obrazu lidského „já“, aby mohli vyjádřit novodobou svobodnou volbu možností a tím moderní prozíravost, ilustrovala tak století po Parmigianinovi trochu neohrabaně působící rytina svého času velmi sledovanou studii od Ernesta Macha,<sup>7</sup> týkající se teorie poznání. Plně okouzlen empirickým pozitivismem 19. století chtěl kreslíř této rytiny zachytit pohled, jak se s přimhouřeným okem pokouší znázornit sebe sama a ob-



klopující ho prostor. Grafika v Machově knize *Analýza pocitů a vztah mezi fyzickým a psychickým* nakonec selhala před požadavkem zachytit na listu papíru viděnou a utvořenou skutečnost: tam, kde se dá očekávat náčrtník, ční jen jedna ruka s tužkou do perspektivně zkráceného prostoru, orámovaného monstrózním očním víčkem, nosem a knírem kresliče.

Pražská škola smyslové fyziologie, stavějící na Kantově řešení zkušenosti, působila – přinejmenším nepřímo – na další vývoj moderny v literatuře a umění. Franz Kafka popsal odpoutání ruky od vlastního těla v takzvaném „zápase rukou“, v bezejmenném textu vydaném roku 1935 v Berlíně, ve svazku *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* {Svatební přípravy na venkově / Přípravy svatby}.<sup>8</sup> Kafka zde líčí, jak pozoruje coby „nečestný soudce“ zápas své fyzicky silnější pravé ruky s neustále zanedbávanou levicí. Na konci tohoto krátkého příběhu získává opět převahu vědomí vlastníka obou nerovných soupeřů. Odtud není daleko k parodii na hegelovský vztah subjekt-objekt, nutně ústící v „nic“. V rukopise románu *Hnus* (la Nausée), publikovaném roku 1938, psal Jean-Paul Sartre: „Mé ruce například jsou zvláštní, jakým určitým způsobem drží dýmku nebo vidličku. Nebo je to má vidlička, která teď má určitý způsob, jak se vzít do ruky. Já nevím.“<sup>9</sup>

Motiv odcizení, skryté či obrácené role, všechny problémy kroužící kolem autorovy osoby a vymykající se jakékoliv konečné platnosti, to vše se objevuje v Kafkově literatuře, Sartrově filozofii nebo Hejnově tvorbě. Podobně jako když Kafka popisuje studenta čtoucího v podkroví a přitom vlastně vypráví o sobě a svém psaní,<sup>10</sup> může být Hejnův neustále se vracející *Muž u stolu* považován za symbol autora ponechaného sama se sebou a se svým uměním. V zdánlivě banální situaci se střetává obraz záhady a okouzlení s konkrétní zkušeností při tvůrčím procesu.

Jestliže je „ruka a jí příslušející slovní a významové zázemí [...] klíčovým pojmem Heideggerových pokusů určit základy lidské existence bez metafyzické perspektivy“,<sup>11</sup> dostává se jí u Hejny podobného významu. U sochaře Rodina se osamostatňuje ruka umělce v nástroj rovnocenný ruce Boží, a stává se tak symbolem božsky inspirovaného tvoření. Spíše profánní přístup k tomuto tématu našel již Rodinův žák Josef Mařatka, když kolem roku 1901 modeloval ruce (a především nohy), které nechťely být „katedrálou“ a už vůbec ne „rukou Boha“, ale pouze tím, čím jsou: izolovanými fragmenty těla, oslavujícími pro sebe autonomii

umění jako plastický zážitek. U Hejny, jehož ikonografie neustále pojednává o prolínání psychických a fyzických oblastí lidské existence, je ruka jako fragment vždy výrazem deformace jejího vlastníka. Drastické zálibě art brut v nemocném a okrajovém předešel už Alén Diviš, když stvořil pařížského vraha *Beberta* (obr. 7) jako postavu hrubých obrysů, pozůstávající prakticky jen z přihlouplé hlavy a dvou neforemných ohromných pracek.<sup>12</sup>

Na rozdíl od Divíše neholdoval Hejna žádnému úmyslnému primitivismu, ale i on nechal vyvěrat svému sklonu k hrubosti z archetypálních hlubin lidskosti. Hejna znal chudé a beznohé žebráky z ulic (obr. 2, 8),<sup>13</sup> znal vypravěče morytátů podávající zprávy o usekaných končetinách a znal votivní zdi v kostelích, kde visely nejen fragmenty rukou a nohou, ale i znázornění násilných činů. Hejnovy, často v pěsti zařaté, ruce jsou zamítnutím mluvících rukou, jak tomu v kompozici postav bylo už od doby renesance. Jednotlivé prsty se u jeho figur často nedají rozeznat. Drsně znetvořené, vykazují v chuchvalec malířsky zpracované ruce nápadnou analogii forem se stejně k nepoznání zakuklenými, a tím fyziognomicky k němotě odsouzenými hlavami (obr. 9).

Johann Heinrich Füssli stvořil *Mlčení* (obr. 10) v podobě schoulené ženy se zkříženými rukama, bez tváře, protože jí přes obličej padají vlasy. Nedostatek děje, respektive neschopnost jednání,<sup>14</sup> je částečným dědictvím romantického myšlení, které ovlivňovalo Hejnovy portréty z doby Sedmi v říjnu a které kulminuje v gestu zkřížených paží. Proto Pavel Kropáček, mentor a mluvčí uměleckého sdružení kolem Hejny v letech 1939 až 1941, sedí jako svázaný, s pohledem upřeným do nitra před prázdným listem papíru (obr. 11). Lépe se deziluze z nesplněných nadějí avantgardy u mladého teoretika umění a propagátora moderny Kropáčka znázornit nedá.

Již předtím ustal ve vzdorovitých posuncích *Mužů u stolu* jakýkoliv novoplatonský humanismus. Zvláště *Dřevěnou rukou*, kterou Hejna pravděpodobně viděl v otcově dílně, končí období filozofických a náboženských diskursů (obr. 12). Invalidé s amputovanými pažemi, stejně jako beznozí mrzáci, charakterizují zavrnutí mýtu o volně nakládajícím Stvořiteli světa, ztělesňují existencialisticky přeinterpretovanou tvůrčí ruku umělce. Pozoruhodné na těchto krajně znepokojujících alegoriích oněmění a zbavení svéprávnosti je, že Hejna očividně nerozlišoval mezi jednotlivými druhy

postižení. Na kvaši pojmenovaném *Bezruký – jednoruký* (obr. 13) vyčnívá z úst postavy se začerněným obličejem kovový třmen s ocelovou koulí, který je připevněn na protézách paží. Zde vystupují jazykově duševní a fyzická poranění v působivých zobrazeních jako ekvivaletní kategorie.

I když Hejna sám tak daleko nazašel, značí jeho *Ruce* opovržení vírou v duševní obnovu světa. V první řadě to byly spočívající dělnické ruce, co uvolnilo síly výrazu a významu. *Deux sans travail* (sic!, správně: *travail*) podepsal Hejna lavírovanou perokresbu, vloženou do pařížského skicáře z let 1946–1948 (obr. 14). Titul nejprve mate, vždyť je vidět jen jednu dřepící postavu. „Deux“ se očividně vztahuje na obě ruce, které muž nečinně drží vztažené. Hejna převzal francouzský titul k malé kresbičce z tabulky žebračka na ulici, upozorňujícího kolemjdoucí na svou situaci. Možná že si Hejna v souvislosti s pařížským žebřákem vzpomněl na svého otce doma v Praze, na drobného řemeslníka truhláře, kterého viděl tak často sedět bez práce. Možná že u *Dvou bez práce* jde o důmyslnou narážku na tento model, po němž v mládí Hejna sahal nejčastěji a jemuž byl podoben i tím, že byli oba – otec i syn – bez objednávek a neměli žádný příjem. Přeneseno na jinou rovinu, běží tu o dvě osoby bez práce: jedna je znázorněna, druhá znázorňuje.

Tím by mohl být tematizován trvale problematický proces emancipace umění od řemesla. Jak známo, výtvarné umění patřilo až do počátku novověku k *artes liberales*, nestálo tedy na roveň s básnickým uměním. S pozvolna vybojovávaným odstupem od řemesla přitom na sebe umělci přebírali rostoucí nebezpečí ekonomické nejistoty. Podle existenciální filozofie by mohly být Hejnovy nečinné ruce vykládány jako kritika až do sedmdesátých let 20. století panujícího názoru, že pravé jednání je to neverbální. Viděno v kontextu současnosti, jsou Hejnovy *Ruce* pragmatickým protějškem uměleckých ideologií stalinismu a nacismu, jejichž propaganda předstírala v anachronickém rozporu s postupující technologizací, že může být práce strojů nahrazena silou svalů.

Pojetí, které Hejna vyvinul ve třicátých letech a s jehož pomocí proměnil všednost v hrůznost, ho kvalifikuje jako jednoho z nejnovativnějších figuralistů meziválečného období v Čechách. Hejnův primitivismus byl nejprve velmi individuální povahy. Jeho figurace vznikaly v duchu psychicky expresivního automatismu. Podařilo se mu tak vžít se do stavu před počátkem mluvy, do stadia autosugestivního vědomí, v němž

převládá samotné vizuální poznání obrazů. V imaginárních autoportrétech se postupně odpojovaly od rozumové kontroly obrazové šifry vyvolávající nejrůznější reakce. Tím se otevřela cesta k čistému malování, vycházejícímu z věrné reprodukce *Muže u stolu*. Ve třicátých letech se dají Hejnovy ruce vidět jako kód značící přednosti instinktu před intelektem. Teprve po roce 1939, v době Sedmi v říjnu, se vynořují ruce jako ztělesnění neodvratitelné spjatosti s osudem. Přímo surreálně působící ruka na kompozicích *Rodina* (obr. 15)<sup>15</sup> nebo *Poslední píseň* (1942, Praha, sbírka Petra Hlaváčka) zdánlivě naznačuje průnik nadpřirozeného do sféry pozemské existence. Metafyzika se s počátkem druhé světové války hlásila o slovo.

Symbolikou surrealismu je ovlivněna především *Ruka v síti* (obr. 16). Možné asociace k této asambláži ze šedesátých let sahají až do počátků tak velmi rozdílných vyjádření, jako jsou sadistická zohavení Salvadora Dalího na obrazech *Uříznutá ruka, Sv. Šebestián* nebo *Koupající se*, vzniklých v letech 1928–1929,<sup>16</sup> a měřují až po model světelné kinetické plastiky *Století elektřiny: Ampérův zákon „pravé ruky“* Zdeňka Pešánka z let 1930–1936.<sup>17</sup> Mladý Alberto Giacometti vytvořil objekt *Main prise* (1932, Curych, Alberto-Giacometti-Stiftung) pomocí ruky vyřazené figuríny z výkladní skříně. Nezávisle na tom připomíná forma prezentace Hejnovy *Ruky v síti* dílo *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–1923, Filadelfie, Museum of Art) Marcela Duchampsa. Na takzvaném *Velkém skle*, které André Breton nárokoval výlučně pro surrealismus, jsou opticky sepnuty předměty liniemi ze střepů, protínajícími volný prostor. Neměli bychom se ale nechat vést jen analogiemi formy. Roku 1938, v době kdy Hejna maloval nadměrné ruce jako znak hypersubjektivní perspektivy, vychvaloval Breton v časopise *Le Minotaure* originalitu díla *Le Phare de la Mariée*, spočívající v tom, že se výtvarné umění rozloučilo s dlouho praktikovaným povinným procvičováním konečného provedení a že se nyní může soustředit jen na ideu. Breton o Duchampsově díle napsal, že s ním dospěla „hloupá“ cvičení malující ruky svého konce.<sup>18</sup>

Antisensuální realismus, jak se o něm zmínil papež surrealismu, neměl ale Hejna v úmyslu. *Ruka v síti* zachycuje dvě hlavní témata jeho tvorby třicátých let: uvěznění a zranění. Na paměti zůstává šokující výpověď fotografie v novinách z první světové války, která obešla celý svět a inspirovala Jana Štursu k bronzové soše *Zraněný* (1921,

Brno, Moravská galerie). Snímek ukazuje padlého vojáka, který zůstal rukama viset v ostatném drátu. Znázornění izolovaných rukou v kontextu hrdinského odboje sahá v českém sochařství od Karla Pokorného<sup>19</sup> až po Evu Kmentovou, která vytvořila jako pomník zmarněnému Pražskému jaru 1968 dvě *Ruce* provrtané kulkami (obr. 17). I když dřevěná ruka proražená hřebíkem jednoznačně připomíná křesťanskou ikonografii, zůstává výpověď Hejnovy asambláže značně volná a může být považována všeobecně za upozornění na nebezpečí totalitní moci. V souvislosti s tenkrát aktuálním akčním uměním a s emancipací ruky v *all-over-paintingu*, jeví se být ruka zamotaná do sítě specifickým symbolem zmařeného doufání pražských umělců kolem osmašedesátého roku. Hejnova práce se dá srovnat s dílem *Lace curtain for Mayor Daley* (1968, The Art Institute of Chicago), vzniklým skoro ve stejnou dobu.<sup>20</sup> Barnett Newman zde sítí z ostatného drátu v kovovém rámu na krvavě zbarveném soklu obžalovává chicagskou policii z brutality, s níž potlačila protest odpůrců vietnamské války.

Z Hejnova životního díla může pozorný divák usoudit, co znamená existovat ve vnitřní emigraci, ve strachu a beznaději. Může tak pochopit v jeho tvorbě často opakovaný motiv páru jako symptom izolace a osamění, přičemž je jedno, zda jde o lidi či věci (obr. 18).<sup>21</sup> Kromě vlivů působících na umělce zvnějšku musí být pozornost obrácena také na vrozené faktory. Hejna byl levák, přinejmenším kreslil a maloval převážně levou rukou. Tato okolnost vysvětluje, proč je mnoho jeho prací signováno zrcadlově. Nejde o umělcův rozmar. Pro většinu leváků je snadné psát zrcadlovým písmem a o Leonardovi je známo, že jeho traktáty jsou psány levotočivým písmem. S tím je očividně spojena jiná skutečnost. Jak dokazuje výzkum mozku, je to „i u ostatních leváků pozorovaný sklon k větší obrazové symetrii, a to nejen s ohledem na obsah, nýbrž také co se týče pohybu.“<sup>22</sup> Často se vracející zdvojení a vyhraněný sklon k symetrické kompozici na Hejnových obrazech se tak dá vysvětlit neurofyziologicky. Zdvojeně pracující mozkové poloviny zvyšují u leváka vnímavost pro dvojnásobné.<sup>23</sup>

V souvislosti s existencialismem leváka Hejny je obrácena mimořádná pozornost na jeho sérii *Boty* (obr. 19).<sup>24</sup> Známý pár sešlapaných sedláckých bot od Vincenta van Gogh z roku 1886 provokoval svého času Martina Heideggera nebo Mayera Schapira k úvahám o podstatě uměleckého díla. Nepřekvapuje tedy, že i umělci jako

Andy Warhol nebo Martin Kippenberg byli inspirováni a zabývali se tímto tématem vždy v aktuálním kontextu.<sup>25</sup> U Hejny odpovídá četnosti rukou v páru stejně tak pár nohou nebo – v jejich zastoupení – právě pár bot. Rozplývající se formou znázorněný pár bot a obrazy amputovaných rukou a nohou u Hejny připomínají Heideggerova proslulá slova o člověku vrženém do vesmíru. Něco spojuje Hejnovu pojetí dokonce i s postmoderními pozicemi Jacquesa Derridy nebo Williama Jamesona, kteří rovněž přemítali nad Goghovými *Botama*.<sup>26</sup> Tím ale nemíníme Jamesonem diagnostikovaný únik hnutí mysli v postmoderně. Hejna, jemuž pocity a zoufalství jedince ležely na srdci, naopak odmítal postoj moderny, poddávající se v dobrém úmyslu utopii, že pokrok umění spočívá v rozpuštění umělce jako individua v jeho díle. S tím jsou spojeny ještě další postřehy o ruce.

Od počátků olejomalby využívali malíři jako Hieronymus Bosch či Lucas Cranach subtilních efektů malování prsty. Tradují se poznámky jednoho Tizianova současníka o jeho nekonvenčním způsobu malování. Až v primitivismu dvacátého století však získal obtisk prstu platnost jako samostatné umělecké vyjádření. V roce 1937 začal Louis Soutter (1871–1942) s malbou prsty. Jeho primitivní panáčky, znázornění schematicky jednoduchými čarami, na nichž je jasně vidět otisky prstů, ovlivnily jak Dubuffeta, tak A. R. Pencka. Částečně ironický odstup od kulturního projevu vyjadřuje otisk ruky v moderně, například již v letech 1924–1925 u Hannah Höch, později u Joana Miróa, Adolpha Gottlieba, Jacksona Pollocka nebo Jaspéra Johnse.<sup>27</sup> Primitivistická metoda obtisku ruky nabyla své legitimizace, když Adorno vyslovil dohad, že veškeré umění pochází z praxe zapřísahání.<sup>28</sup> Podporu teze, podle níž je původ umění odvozován od kulturních ceremonií, poskytovaly prehistorické obtisky rukou v Lascaux či Altamíře, vykládané jako přechod od tance a bohoslužby k ustálenému obrazu. Z jednání pračlověka, napodobujícího přírodu a v mýtických tancích imitujícího dravce a své přirozené nepřátele, vyrůstají obrazná znázornění, v nichž se přímo projevuje posunková řeč.

„Narrenhände beschmiereten Tisch und Wände“ („Ruce blázna počmárají stůl a zdi“), tak zní říkanka spojovaná často se známou německou historickou knížkou pro děti *Struwwelpeter*. Podle německé pedagogické poučky z 19. století je tak nejlépe zjevný podvratný potenciál umělce, vědomě se vydávajícího za blázna, před

jehož barvou umazanýma rukama není žádný předmět jistý. Nesčetnými otisky prstů a rukou se Hejna zvětšil na gramofonových deskách, nábytku (obr. 20), hudebních nástrojích, předmětech denní potřeby i na neosobních věcech konzumního světa. Otisk prstu nebo ruky se zde jeví jako nejpřirozenější známka autorství. Děti zažijí první důkaz vlastní existence tím, že zanechají na předmětech svou „fápotu“. Ta je viditelným znamením, že něco ze subjektu zůstává v okolí, které ho obklopuje. Hejna používal tuto originální formu vyjádření, protože stopy ruky zastupují celého umělce jako svědci jeho veškerého bytí. Obtisky rukou jsou působivé důkazy Hejnovy autentické přítomnosti.

Otisk prstů nebo rukou vyjadřuje vedle signatury mimořádnou tělesnou blízkost a sounáležitost umělce se zpracovávaným dílem. Když byl Oskar Kokoschka tázán, proč maluje tak často prsty místo štětcem, odpověděl prý, že cesta od mozku ke štětci je příliš dlouhá. Je to ironická parafráze na známou představu, již od roku 1770 šířil Kant a později převzal C. G. Jung, že ruka je vnějším mozkem člověka. Jestliže se malíř vzdá štětce, vzdává se rutiny kontrolované rozumem. Hejnovu pomalované prkénko *P. C.*,<sup>29</sup> je dobrým příkladem toho, jak se umělecká praxe – vycházející z motivu ruky – stala gesticky samostatnou. Na pomalovaném prkénku *P. C.* se nachází obtisk ruky v projekci negativu, zastoupený již jako šablona ruky na neolitických jeskynních malbách a prožívající své obrození v poloautomatických technikách surrealistů, v dekalkomanii a frotáži. Je na něm dětinsky naivně otisknutá ruka umělce na ještě vlhkém černě zbarveném podkladu. Hejna tím chtěl upozornit nejen na vizuálně, ale i hmatatelně zažitelné vlastnosti barvy. Sledování uměleckého díla je tak obohaceno o další zážitek, podnícený konzervovaným malířským činem.

K ocenění Hejny jako předchůdce art brut a informelu, tendencí světově proslulých až v druhé polovině 20. století, v nichž šlo o to vypnout při malování mozek, musí být také přičten rozhodující význam jeho pojetí motivu ruky jako malířské formy patosu. V kaši barev na obraze *Čekárna dr. Schauera* (1938, Národní galerie v Praze) jsou ruce namalovány nejpastózněji. Ruce zobrazené v chuchvalci sražené barvy odkazují na práci rukou v umění v ambivalentním smyslu, neboť „duševno nechává tvořit ruku, a ruka nechává tvořit mozek.“<sup>30</sup> Ruce se v Hejnově raném díle nejen stávají metaforou produkce umění oproštěné od vlivu rozumu, ale současně jsou i nástrojem

a symbolem malování samotného. Hejnovy *Ruce* narážejí na gestický akt malování, osvobozený od zátěže rozumu, a současně z něj vycházejí. Hejnův autohypnotický kotrmelec dozadu – řečeno slovy Lacanovými: „do prakticky bezvědomého stavu před zrcadlovým stadiem malého dítěte“<sup>31</sup> – nachází obdobu v mechanicky opakovaném aktu malování.

„Gestické“ malování se snad u žádného umělce nedá brát tak doslovně jako u Hejny. Jeho umělecký vývoj se vyznačuje právě v tomto bodě obdivuhodnou konsekvencí. Ruka – důležitý prostředek lidského gestikulačního vyjádření – se u Hejny logicky stává znamením svébytného života malířské produkce, dokonce i barvy, která předstírá vlastní samostatnost. Již v raném díle zachází Hejna s hlavou, sídlem kognitivního vnímání velmi svérázně a poučně: samotné držení ochable visících hlav jeho postav ztělesňuje ztrátu vědomím řízené kapacity umělce. Za normálních okolností představuje obličej ten nejdůležitější orgán mimiky. A mimice je zase přiřazena řeč, předpoklad pro ono „vyšší“, tedy pro lidskou kulturu. Tím, že Hejna tváře svých stále více odindividualizovaných postav zakrývá za stále většíma rukama (obr. 1), zdůrazňuje upřednostnění gesta před mimikou. Řeč ruky (kvůli ní beze slova) mu je důležitější než řeč hlavy. Je to mnohoznačná reflexe sémantických možností a také nemožností lidského druhu. Hejna netituloval už ve třicátých letech mnohá znázornění mužů u stolu *Gesto* (obr. 21) jen náhodou.<sup>32</sup> Stejně jako velmi často se opakující beztvářnost mužů u stolu i jejich neforemné ruce jsou symptomem převahy osamostatňujícího se aktu malování.<sup>33</sup>

### Poznámky

**1** *Storchův nový snář*, Praha 1939, obr. na s. 153.

**2** K Picassově levé ruce existuje například kresba *Čtení pravdy z ruky*, zhotovená Maxem Jacobem 1902, viz *Picasso. The artist's studio*, ed. Michael FitzGerald, kat. výstavy, The Cleveland Museum of Art 2001, obr. na s. 70.

**3** Harald Tesan, „Der erloschene Spiegel. Zur Gesichtslosigkeit von Václav Hejnas Männern am Tisch“, *Umění*, LV, 2007, s. 133–144 a s. 174.

**4** K ruce v oblasti pojmu „bytí“ Jacques Derrida, *Heidegger's Hand*, Wien 1988, hlavně s. 45–99.

**5** Tesan 2007 *Umění* (cit. v pozn. 3), s. 133.

K významu pro klasickou modernu Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton – New Jersey 1983. K tradici myšlení z pohledu nejnovějších pozic viz Harald Tesan, „Form ohne Wissen – Wissen ohne Form.“

Die Schrift, das Bild und die Unmöglichkeit absoluten Denkens. Nebst Überlegungen zur Ordnung der Dinge bei Maciunas, Beuys, Derrida“, in *Wissensformen*, Sechster Internationaler Barocksommerkurs der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Zürich 2007, s. 278–307.

**6** Sylvia Ferino-Pagden, „Parmigianinos Selbstporträt: Materie und Reflex“, in *Parmigianino und der europäische Manierismus*, kat. výstavy, Kunsthistorisches Museum, Wien 2003, s. 43–55.

**7** Příznačné je, že byla ilustrační rytina k Machově knize, vydané 1900 v Jeně zveřejněna v souvislosti s jiným zapomenutým českým malířem, který byl stejně jako Václav Hejna či Alén Diviš raným průkopníkem art brut a informelu; *Karel Šlenger 1903–1981*, ed. Tomáš Vlček, kat. výstavy. Národní galerie v Praze, Praha 2005, s. 14.

**8** Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Frankfurt am Main 1953, s. 67–69.

**9** Johannes Willms, „Vom Sein zum Nichts“, *Süddeutsche Zeitung*, LIX, 12./13. 3. 2005, s. 16.

**10** Slobodan Grubačić, „Kafkas mitdenkende Hand und die methodischen Alternativen“, in *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung*, Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, Band 1: *Das Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussionen*, ed. Norbert Oellers, Tübingen 1988, s. 123–132, s. 125.

**11** Siegfried Gohr, *Die Hand des Künstlers*, kat. výstavy, Museum Ludwig, Köln 1991, s. 16.

**12** K šovi Vanda Skálová – Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš 1900–1956*, Praha 2005.

**13** K Hejnově linořezu *Beznohý žebřák* z roku 1937 Tesan 2007 *Umění* (cit. v pozn. 3), obr. 3 na s. 136.

**14** K toposu pasivního hrdiny Harald Tesan, „Verlust des Achilleischen“, *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*, Köln 1998, s. 76–87.

**15** Hejna poznamenal na zadní straně listu „akvarel otištěn ve Volných směrech“, což ale úplně nesouhlasí. Ve *Volných směrech*, XXXVI, 1940–1941, s. 77, je otištěna podobná varianta *Rodiny*, ale ne tatáž.

**16** Robert Descharnes – Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904–1989*, 2 svazky, Köln 1993, obr. na s. 44.

**17** *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v československu*, kat. výstavy, Národní galerie v Praze, Ivam Centre Julio González ve Valencii, Praha 1993, obr. na s. 44.

**18** Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, s. 363–364.

**19** K Pokorného *Věrní zůstaneme* (Památník pražského povstání 1945) viz *Karel Pokorný*, úvodní studii napsal Vladimír Novotný, Praha 1956, obr. 13 na s. 32.

**20** Hejna nebyl při datování asambláží nijak moc přesný. Zůstává proto otevřené, zda *Ruka v síti* před Pražským jarem 68, nebo po vstupu vojsk Varšavského paktu v srpnu 1968.

U příležitosti jeho výstavy „Tableaux, objets musicaux, assemblages“ od 14. 3. do 2. 4. 1969 v galerii R. Creuze označil Hejna „*La main à filet*“ číslem 126 mezi díly vzniklými v roce 1967. Na objektu se stále ještě nachází nálepka galerie Creuze s číslem 126. Za možnost nahlédnout do Hejnova ručně psaného seznamu děkuji panu Raymondů Creuzovi v Paříži.

**21** Viz také Václav Hejna, *Lžíce*, 1938, olej na dřevě, 57 × 64 cm, Louny, Galerie Benedikta Rejta, inv. č. OG 4.

**22** Detlef B. Linke, *Kunst und Gehirn. Die Eroberung des Unsichtbaren*, Reinbek bei Hamburg 2001, s. 156. Linke odkazuje na symetrickou kompozici obrazů u Leonarda da Vinci *Poslední večeře*, *Panna Maria v jeskyni* *Anna samotřetí*.

**23** *Ibid.*, s. 169.

**24** Také zátiší *Staré boty*, 1936, olej na kartonu, 48 × 63 cm, Pardubice, Východočeská galerie, inv. č. 824 nebo *Za boty boty*, 3. 4. 1954, olej na plátně, 49 × 65 cm, Olomouc, Muzeum umění, inv. č. O 1608.

**25** Warholovo dílo *Diamond Dust Shoespatří* k nejčastěji reprodukováným motivům tohoto umělce. Ke Kippenbergerově *If You Don't Know Where to Go, Go to the No* viz *Martin Kippenberger. Miete Strom Gas*, kat. výstavy, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1986, obr. na s. 57.

**26** Viz Frederic Jameson, „Post-Modernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review*, CXLVI, 1984, s. 53–92.

**27** Viz Hannah Höch, *Eine Lebenscollage*, Archiv-, sv. 2, 1921–1945, Mit Texten von Eberhard Roters und Heinz Ohff, Ostfildern-Ruit 1995, s. 244–245. K otisku ruky v americké moderně Kirk Varnedoe, „Abstrakter Expressionismus“, in *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1983, s. 629–675, obr. 984a, 987, 990. Doslova jako spojka mezi Hejnovou tvorbou třicátých let a abstraktním expresionismem se jeví Constantův obraz *De Oorlog* z roku 1950, viz *Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, kat. výstavy, Museum Ludwig, Köln 1986, obr. na s. 64.

**28** Jak je známo, odvozoval Friedrich Nietzsche v knize *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* vznik výtvarného umění z hudebně divadelního aktu. Jak silně ovlivňují a povzbuzují animistické fantazie výtvarné umělce, ukazuje příklad kubistického sochaře Gutfreunda, vyvozujícího paralely z tanečního gesta a z plastik černochů. Gutfreund, „Plocha a prostor“, *Umělecký měsíčník*, II, 1912–1913, s. 240–243; Harald

Tesan, „Rekapitulation des Kubismus in Prag. Emil Fillas Skulptur »Salome«, in *Beiträge zur Kunstgeschichte, Ostmitteleuropas*, Marburg, 2001, s. 296–332, s. 312.

**29** K Hejnovu pomalovanému prkénku viz Tesan 2007 *Wissenformen* (cit. v pozn. 5), obr. 5 na s. 288.

**30** Henri Focillon, *Lob der Hand*, Bern 1958, s. 52.

**31** K historicky kritickému zhodnocení jak přínosných, tak sporných tezí Lacana viz Tesan 2007 *Umění* (cit. v pozn. 3), s. 141.

**32** Např. také Václav Hejna, *Gesto*, 1934, olej na kartonu, 67 × 57 cm, Pardubice, Východočeská galerie, inv. č. 1089.

**33** Není náhodou, že pro pozvánku a plakát výstavy „Václav Hejna. Kresby z raného období“ od 9. 2. do 13. 5. 2007 v Moravské galerii v Brně byl zvolen kvaš z roku (MG, inv. č. B 10958). Ukazuje letmo namalovaného muže u stolu, bez tváře, s přehnaně velkýma rukama. Přestože byl již uznán význam Hejny jako předchůdce informelu, je v doprovodném textu brněnské kabinetní výstavy Hejnova raná tvorba stále ještě interpretována konvenčně – tedy ve smyslu školy Jiřího Kotalíka – jako výraz „sociálního umění“. Diferencovanější pohled na jeho mnohostranné životní dílo by měla přinést výstava „Václav Hejna 1914–1985. Barva a bytí“, kterou připravuje autor této stati ve spolupráci s Danielou Uher pro Národní galerii v Praze.

Překlad Daniela Uher

# Madona Ochránitelka z Národní galerie v Praze

MILENA BARTLOVÁ – HANA LOGAN

Milena Bartlová, profesorka dějin středověkého umění Masarykovy univerzity v Brně, soustřeďuje se na studium středoevropského malířství a sochařství 15. století a metodologii dějin umění.

Hana Logan, kurátorka Národní galerie v Praze, zabývá se středověkou ikonografií.

Monumentální deska s vyobrazením stojící Madony s Ježíškem korunované anděly jako Ochránitelky, pod jejímž pláštěm nacházejí útočiště věřící, byla „objevena“ tak říkajíc pod svícnem. Obraz se dostal do státního majetku Národní galerie v Praze (inv. č. O 7031) po roce 1950 jako součást tzv. „sběrný Strahov“, tedy nespecifikovaných církevních majetků, které shromažďovali v prostorách na pozemku premonstrátského kláštera již okupační úřady za II. světové války a po nich po roce 1951 také úřady komunistického státu. Původní provenience je tedy dnes nejspolehlivější, přesto se dá předpokládat, že deska pochází z území Čech (i když byla v NG dlouho uložena v sekci „starého německého umění“). Na zadní straně je totiž nápis „A[nn]o 1816 obnowen“. Písmo odpovídá 19. století a použití českého jazyka v té době lze mimo území Čech a Moravy vyloučit; dřívější import je vzhledem k rozměrům značně nepravděpodobný. První, čím obraz zaujme, jsou právě jeho velké rozměry: výška 185 cm a šířka 141 cm znamenají, že jde o jednu z největších gotických desek u nás – rovnat se jí mohou jen *Ukřižování ze Skalice* (s výškou 181,5 cm, sekundárně seříznuto) a *Ukřižování z kaple sv. Kříže* na Karlštejně (které měří po restaurování 210 cm). Naši desku – i všechny ostatní – tak výrazněji předčí pouze retábl, který jí bude nejbližší i v řadě jiných ohledů, totiž 234 cm vysoký oltářní triptych ze Slavětína. Podobně jako on se také *Madona Ochránitelka* dochovala s částí původní adjustace, která je zcela jedinečná. Jak dokládá stratigrafický průzkum, bylo původní součástí celku kolmo nasazené rámování, tvořící jakousi stříšku s chybějící spodní příčnou lištou. Vzhledem k nezvyklosti takového před-

mětu a také díky tomu, že se jen částečně dochoval v původní podobě, byl rám při restaurování z desky odstraněn – doufejme, že v budoucnu bude rovněž restaurován a osazen zpět.

Dolní okraj desky poznamenalo sekundární seříznutí s nevysokým pravoúhlým ústupkem – ten připomíná otisk formy, jaká by byla na hlavním oltáři nezbytná pro osazení tabernáku na hostie, jaký se stal pravidlem od 17. století. Podivně vypadající dolní okraj Mariina červeného šatu (červený špičatý útvar totiž nevypadá jako vystrčená bota pravé nohy) napovídá, že tuto úpravu doprovázela snaha zaretušovat vzniklá poškození úpravou tmavšího pásu „na zemi“ s naznačeným rostlinstvem. Muselo se tak stát v době, kdy použité technologie navázaly natolik těsně na původní malbu, že se dnes při analýze nejeví rušivě. Zbytek původního osazení, a tedy i umístění desky, můžeme jen hypoteticky rekonstruovat na základě informací, které nám poskytuje zadní strana. Její části jsou natřeny šedivou olejovou vrstvou způsobem, který dokládá, že v době nanášení byla deska vsazena do nějaké truhlářské konstrukce. Můžeme z toho s velkou mírou pravděpodobnosti dovodit, že to byla konstrukce oltářního retáblu, pravděpodobně se zavíracími křídly.

Malířské provedení desky je zvláštní tím, že zatímco dekorativní úpravy jsou dosti sofistikované, malba sama je provedena mnohem jednodušeji – např. inkarnáty jsou tupované, a „zlatá“ kresba v křídlech andělů či ve svatozářích je vypracována volně, širokým štětcem, olovnatocínčitou žlutí ostrého tónu. Podobný rozpor pozorujeme při blízké prohlídce malby. Pro podkresbu byla zvolena červenohnědá barva (okr s příměsí černí), a je proto špatně

čitelná pro IRR. Přesto můžeme pod malbou zjevně nezdařené zkratky pravé nožky Ježíškovy zaznamenat podstatně kvalitnější kresbu, jejíž autor obtížné místo zvládl bravurně. Modelace záhybů zeleného Mariina pláště je provedena velkoryse nanesenými červenohnědými lazurami, výsledný optický efekt trojrozměrné modelace je však při pohledu z dálky – pro který bylo dílo při svých rozměrech určeno – velmi sugestivní. Zmíněná dekorativní úprava pozadí sestává z plátkového zlata (s vysokým poměrem stříbra až 49 %) položeného na tmavohnědém až černém polimentu, pozadí je členěno rytou kosočtverečnou mřížkou. Na okraji desky – původně s přesahem na vnitřní stranu kolmo nasazeného rámu – nacházíme pruh stříbrné folie na světlém polimentu, překrytý lazurou, a na něm namalovaný černou a bílou linkou ornamentální pás ze stylizovaných listů ovčejících žerď. Všechna místa, kde bychom mohli očekávat puncování, jsou provedena již zmíněnou žlutí.

Formálně kritický pohled na obraz jej řadí do etapy „pozdního krásného slohu“. Figurální typ stojící Marie, modelaci mísovitých záhybů pláště, podobu andělů a v menší míře i klečící prosebníky dobře známe z české výtvarné produkce první čtvrtiny 15. století. Některé formální prvky ovšem tuto dataci nepochybně překračují. Především jsou to relativně pozdější prvky v utváření figur prosebníků, týkající se jak kompozice a modelace záhybů, tak oděvních prvků (pravoúhlý otvor rukávce ženy po Mariině pravici) a typů tváří, vzdalujících se idealizaci krásného slohu ve prospěch „realističtějšího“ výrazu. Již zmíněný motiv zkráceně pozorované Ježíškovy nožky odkazuje k invenci na figuře Adama z *Gentského oltáře*, jeho znalost se k našemu malíři ovšem jistě dostala mnohočetným zprostředkováním. Také vegetabilní ornament rámuující desku patří do pozdějších desetiletí. Připojíme-li k těmto pozorováním technologické prvky, které ve střední Evropě patří rozhodně až do doby kolem poloviny 15. století, ne-li do jeho třetí čtvrtiny (např. tupovaná malba, modelace poloprůsvitnými hnědými lazurami či použití olověno-cíníčitě žlutí), přikloníme zařazení desky spíše do skutečně velmi pozdní fáze krásného slohu, totiž kolem poloviny 15. století či spíše až po ní.

Ke stejné době budou ukazovat i četná srovnání, která máme k dispozici. Tak modelace draperií tmavě hnědou poloprůsvitnou lazurou se objevuje nejen na tzv. *Rajhradském oltáři*, ale také na deskách *Madony z Týnského chrámu* a na

desce s *relikviářem sv. Felixe a Adaukta* (s *Bolestným Kristem* na zadní straně).<sup>1</sup> Obtažení lemu pláště dvojitou bílou linkou nacházíme na řadě desek zařaditelných do druhé čtvrtiny a kolem poloviny 15. století, např. na *triptychu zv. Reininghausův* či na *Desce z Náměště*. Typy andělů, jejich tváře, úprava vlasů a křídla mají blízká srovnání např. na rámu *Madony vratislavské*, na plátně s *Assumptou z Bílé Hory* a nejbliže na již zmíněných deskách *Madony z Týna* a zadní straně *relikviáře sv. Felixe a Adaukta*. Kromě tvaru záhybů Mariina pláště se starší tradice krásného slohu nejvíce drží tvář a vlasy P. Marie a figura Ježíška, v jehož posazení a zahalení plenou na spodní části těla bychom mohli dokonce vidět reminiscenci na ještě starší tradici poloviny 14. století. *Týnská madona* s figurálně zdobeným rámem navíc má podobně šedobílou barvou jako *Madona Ochranielka* upravenou i zadní stranu.

Vedle uvedených komparací, vesměs odkazujících k pražskému malířství kolem poloviny 15. století, je třeba znovu zmínit rozměrný oltářní *triptych ze Slavětína*, který nabízí blízká srovnání s naší *Madonou Ochranielkou* ve více ohledech. Shoduje se především forma desky završené trojúhelníkem, k níž nenacházíme v soudobém materiálu okolních středoevropských zemí téměř žádné paralely. Dochovaná zavírací křídla retáblů zakončená trojúhelnými útvary (ať již rozpůlenými, jako ve Slavětíně, či na nesrovnatelně kvalitnější úrovni u *proroků salcburského Conrada Laiba* nebo celými, jako např. v řadě památek na Spiši či u nás u mladších nástavců z Kadaně) buď nemají dochovaný střed celkové kompozice, anebo uzavírala skříň se sochami, na níž trojúhelnou formu obstarávaly kružbové dekorativní nástavce (jak tomu původně bylo např. u *oltáře sv. Deokara* u Sv. Vavřince v Norimberku).<sup>2</sup> Malbě *Slavětínského oltáře* odpovídá i stylová úroveň „skromného stylu“<sup>3</sup> *Madony Ochranielky*, stejně jako technologické prvky (modelace záhybů hnědou lazurou, specifický tón hnědě lomené zelené barvy na velkých plochách pláště). *Madona Ochranielka* je ovšem zjevně luxusnější malbou – pozadí je položeno zlatem, nikoli jen stříbrem, barevnost je pestřejší a malířská kvalita provedení detailů podstatně vyšší. Vznikla nikoli ve stejné dílně jako *Slavětínský triptych*, avšak nesporně v širším dílenském prostředí téhož časového rozpětí a místa: patrně v Praze v padesátých letech 15. století. Objednavatel a tedy



původní umístění díla ovšem mohli být i mimopražští.

Tím se dostáváme k zajímavé otázce. *Slavětínský triptych* je totiž s velkou pravděpodobností dílem vytvořeným pro utrakovistický chrám – napovídá tomu sice poškozená, ale dosti jednoznačně rekonstruovatelná ikonografie s Ukřižováním nad (ztraceným) kalichem, jež po stranách adorují andělé.<sup>4</sup> Bylo by možné charakterizovat „konfesi“ příslušnost obrazu *Madony Ochránitelky*? K tomu musíme nejprve podrobněji pochopit smysl ikonografického typu ústředního motivu obrazu.

P. Marie Ochránitelka je typický devoční obraz, nezaložený na žádném biblickém textu a vyrůstající ze specifických nábožensko-psychologických potřeb vrcholného a hlavně pozdního středověku. První legendy o ochranném plášti P. Marie vznikly v Konstantinopoli, kde byla uchovávána zázračná relikvie části Mariina oděvu, která chránila město před nájzdy nepřátel. Legendy nacházely ohlas jak na západě, tak v ortodoxním Rusku a v obou oblastech se staly základem zobrazení P. Marie rozprostírající nad lidstvem svůj ochranný plášť.<sup>5</sup>

Klasická západoevropská Ochránitelka vznikla ve 13. století v Itálii, v prostředí františkánských mariánských bratrstev a zpočátku měla funkci „emblému“ nebo poznávacího znaku komunit – objevovala se hlavně na praporech bratrstev.<sup>6</sup> S podobným záměrem reprezentace převzaly zobrazení církevní řády. Až později se nejrozšířenějším typem stala *mater omnium* – ochránkyně celého lidstva, pod jejímž pláštěm jsou shromážděni zástupci všech vrstev středověké společnosti od papeže, císaře přes šlechtu až k obyčejným měšťanům.

Kořeny představy P. Marie Ochránitelky sahají také ke středověkému právnímu myšlení. Staré německé právo udělovalo vysoko postaveným dámám výsadu poskytovat azyl, což se vyjadřovalo přehozením pláště přes prchajícího provinilce.<sup>7</sup> V Čechách dokonce platilo, že podezřelý nemohl být zatčen, pokud ho svým pláštěm přikryla ve svém domě vlastní manželka.<sup>8</sup> V rámci středověkého právního řádu tak existovala sféra vnitřního prostoru, který ovládaly ženy a v němž bylo možné najít milosrdenství a ochranu před tvrdou veřejnou spravedlností. Do této ženské zóny přirozeně patřila i ochránitelská moc P. Marie. Pod její plášť se mohl hříšník schovat před spravedlivým hněvem Boha – Soudce, ať už v případě pozemského neštěstí nebo v hodině smrti, v očistci a při Posledním soudu.

Představa trestajícího Boha – Soudce a milosrdné P. Marie byla obzvláště intenzivní v 15. století – ve stísněné době opakujících se morových epidemií a všeobecného existenciálního napětí. Tehdy se rozšířily tzv. morové obrazy s Bohem Otcem střílejícím na lidstvo morové šípy, které se zabodávají do ochranného pláště Mariina, nebo poněkud bizarní schéma tzv. stupňů spásy, kde P. Marie ukazuje s prosbou o milosrdenství Kristovi prs, jímž ho kojila, a Kristus podobným způsobem odhaluje před Bohem Otcem své rány. Obliba těchto obrazů skončila s příchodem reformace.

Do Českých zemí se zobrazení P. Marie Ochránitelky dostalo ve třicátých letech 14. století prostřednictvím dolnorakouských nástěnných maleb a italských nebo rakouských rukopisů obrázkového spisu *Speculum humanae salvationis*. Některá zobrazení nebo jejich skupiny je možné spojit s morovými epidemiemi na našem území, např. nástěnné malby vytvořené kolem roku 1350 na jižní Moravě, kterou na rozdíl od Čech zasáhla tzv. černá smrt.

Největší skupina nástěnných maleb P. Marie Ochránitelky vznikla v osmdesátých letech 14. století, v době po nejsilnější morové ráně, která středověké Čechy postihla.<sup>9</sup>

V různých ikonografických kontextech a v různém sociálním prostředí získávalo zobrazení Ochránitelky různé významy. Na vítězném oblouku, naproti zobrazení archanděla Michaela s vahami, vystupovala P. Marie jednoznačně jako pomocnice při přechodu na onen svět (např. v kostele v Hněvkovicích nebo v Libiši). Na nástěnných malbách, jejichž objednateli byli představitelé vyššího kléru, se zobrazení stalo nositelem složitějších teologických obsahů. Např. v kostele sv. Apolináře v Praze nebo v kostele Nalezení sv. Kříže v Bříství je Madona Ochránitelka znázorněna naproti scéně Krista mezi apoštoly (v kostele sv. Apolináře jde o Předávání klíčů), a představuje tak ochránkyni církevní obce, jak se o ní zmiňuje např. *Mariale Arnesti*.<sup>10</sup> Často je zobrazení Ochránitelky nástrojem reprezentace jednotlivců nebo komunit zvěčněných pod pláštěm.

Přestože jinde v Evropě dosáhlo téma Madony Ochránitelky největší popularity v 15. století, v Českých zemích se z doby po husitských válkách zachovalo jen deset příkladů této ikonografie (ve srovnání s dvaceti třemi příklady ze 14. století). Právě myšlenka P. Marie jako mocné ochránkyně před Božím hněvem byla

zřejmě pro radikální utrakvisty obzvláště nepřijatelná. Tábořský biskup Mikuláš z Pelhřimova přímo kritizuje představu Marie ukrývající pod svým pláštěm všechny lidi bez rozdílu – ve věřících se tak podle něj vytváří dojem, že spasen může být úplně kdokoli, včetně největších hříšníků.<sup>11</sup> Umírnění kališníci sice uctívají P. Marie do značné míry obnovili, ale zdá se, že Madona Ochránitelka už zůstala spíše katolickým obrazem. Naprostou většinu dochovaných zobrazení z doby po husitských válkách lze totiž bezpečně umístit do katolického prostředí: dřevěná socha Madony Ochránitelky z Kostelce nad Ohří (kol. 1430) pochází z tamějšího kostela sv. Petra a Pavla, k němuž měli podací právo katoličtí Házmburkové, nástěnná malba Ochránitelky s donátorem v hradní kapli na Zvíkově (po 1470) byla objednána někým z katolického rodu Švamberků. Z ženského cisterciáckého kláštera v Brně máme jediný český příklad tzv. morového obrazu – malované křídlo oltáře z doby kolem roku 1480. Nejvýraznější spojení ikonografie Ochránitelky s katolicismem představuje kamenný reliéf z kostela P. Marie na Předhradí v Olomouci (kol. 1480), kde je pod Mariiným pláštěm pravděpodobně zobrazen františkánský kazatel Jan Kapistrán.<sup>12</sup>

Z těchto důvodů je asi pravděpodobnější, že deskový obraz Ochránitelky z Národní galerie byl rovněž objednán příslušníkem katolické strany. Kompozičně se nejvíce podobá nástěnné malbě Ochránitelky z johanitské komendy ve Strakonici (1340–1350), a to hlavně šířkovostí a gestem Ježíška umístěného na pravé ruce Mariině, který přidrží plášť a pohlíží dolů na prosebníky. Na obraze se rozvíjí významová hra pohledů, jejíž součástí je i divák. Zraky všech prosebníků a anděla po Madonině pravici se zdají být obráceny na Ježíše jako hlavní postavu dějin spásy lidstva. Kompoziční centrum desky ale tvoří P. Marie s pohledem intenzivně upřeným na diváka (stejným směrem se dívá i anděl po její levici). Zatímco Ježíš komunikuje s věřícími – pravděpodobně donátory na pravé straně pláště, pohled Madony vtahuje diváka do obrazu a oslovuje přímo každého jednotlivce. Toto pečlivé vyvážení důležitosti Krista a Marie naznačuje, že navrhovatelem obrazu mohla být osoba s teologickým vzděláním. Na nástěnných malbách v méně sofistikovaném prostředí venkovských kostelů je častější výrazně frontální zobrazení Ochránitelky bez Ježíška. Na druhé straně ale v Čechách všeobecně platí, že v 15. století je postava

Ježíšova součástí velké většiny kompozic P. Marie Ochránitelky.

Při pozornějším pohledu na osoby pod Madoniným pláštěm je patrné, že v tomto případě nejde o zobrazení klasické *mater omnium* – na pravé, čestnější straně sice najdeme zástupce církve, biskupa či jiného infulovaného preláta a řeholníka (snad benediktina?), úplně ale chybí představitelé vyšších světských stavů. Muž v popředí skupinky po Mariině levici, oděný do dlouhé bílé tuniky a s módním účesem, by mohl být např. světským klerikem nižšího svěcení.<sup>13</sup> Prosebníci navíc nepůsobí jako anonymní „lidstvo“, ale jsou individuálně rozlišeni a ze všeho nejvíc vypadají jako nějaká konkrétní městská komunita, nebo dokonce rodina. S podobným sociologickým složením společnosti pod pláštěm P. Marie se setkáme na střední řezbě oltářní archy z Kašperských Hor z konce 15. století, kde se nacházejí výhradně měšťané s knězem a nejspíš donátorkou v popředí. Náš obraz si tedy můžeme představit jako donaci bohužel neznámé místní farní obce. Uvažovat by se dalo i o mariánském bratrstvu, např. s vazbou na některý benediktinský klášter.

Výsledky našeho zkoumání jsou poměrně jednoznačné co do „konfesní“ příslušnosti *Madony Ochránitelky* z Národní galerie. Shody i rozdíly mezi ní a *Slavětínským oltářem* na jedné straně a jinými pracemi řazenými do Prahy v padesátých letech 15. století poskytují velmi zajímavý materiál pro úvahy o kulturní charakteristice této doby. Nižší kvalita *Slavětínského oltáře* nemusí odrážet předpokládanou vnější skromnost utrakvistů, ale může být prostě jen důsledkem práce levnější dílny. Vyloučit ale nelze ani záměrné odlišení obou prostředí právě pomocí luxusnější či skromnější provedení díla. Pokud předpokládáme, že v Praze počátkem padesátých let vznikla i skupina maleb tzv. *Rajhradského* a *Svatojakubského oltáře*, pak *Slavětínský oltář* spolu s naší *Madonou Ochránitelkou* reprezentují jinou polohu pražského malířství té doby. Zatímco skupinu *Rajhradského oltáře* lze charakterizovat jako „radikální historismus“, doplněný odkazy na aktuální střeoevropskou malířskou úroveň v detailech a některých kompozicích,<sup>14</sup> dokládají druhé dva obrazy spíše konzervativní situaci, a to jak mezi malíři, tak přirozeně i mezi objednavateli. Takovému kontrastu mezi *revivalem* a *survivalem* forem pozdního krásného slohu ještě po polovině 15. století můžeme rozumět jako dokladu toho, že výtvarné umění sloužilo širokému rozsahu sociál-

ních a konfesních skupin. Obraz Madony Ochránitelky potvrzuje, že takové konzervativní klima nebylo pouze věcí utrakvistů.

### **Restaurování obrazu Madona Ochránitelka z Národní galerie v Praze**

Jáchym Krejča – Jakub Hamsík

#### **Postup restaurování**

Stav deskového obrazu před začátkem restaurátorských prací by se dal charakterizovat jako havarijní. Obraz byl uprostřed rozpojen v celé výšce trhlinou širokou 1–4 cm a podložku protínaly další četné vertikální praskliny. Hmotu dřevěné podložky byla místy značně narušena dřevokazným hmyzem. Obrazová podložka vykazovala silné konvexní prohnutí na krajích při spodní hraně obrazu a menší deformace také po obou stranách středové trhliny. Křídový podklad s malbou byl popraskaný v celé ploše a na mnoha místech uvolněný, jeho části se stříškovitě zvedaly nebo již odpadly. Četné defekty byly v minulosti vyspraveny nevhodnými, výrazně strukturními a tvrdými tmely. Původní malbu překrývaly rozsáhlé plošné přemalby v pozadí, četné přemalby figur, zakalený a ztmavlý, pravděpodobně proteinový lak a vrstva prachových nečistot.

Dřevěná podložka byla dlouhodobě vyrovnávána v klimaticky kontrolovaném prostředí, při zvýšené relativní vlhkosti, a po částečném vyrovnání petrifikována. Jelikož nebylo dosaženo požadovaných výsledků a deska se znovu prohнула, byla k zajištění roviny zvolena náročná a poměrně razantní metoda prořezání vertikálních drážek na zadní straně obrazu v místech největšího prohnutí a následné vlepení dřevěných špánů s klínovým profilem. Špány byly lepeny pouze po jedné straně drážky a měly by působit proti síle deformující podložku. Navíc byla zhotovena parketáž z masivních dubových špalíků napevno připevněných k zadní straně obrazu a tří horizontálně pohyblivých svlaků z dubového dřeva.

Po sejmutí přemalby zlaceného pozadí a ornamentálního pásku byla věnována pozornost malbě figur, kde byly sejmuty lokální i plošné přemalby původní barevné vrstvy. Defekty byly vytmeleny kliho-křídovým tmelem s přídatkem včelího vosku. Scelující retuš byla provedena akvarelovými a retušovacími pryskyřičnými barvami. Na závěr byl nanesen ochranný polomatný vosko-pryskyřičný lak.

Restaurování bylo provedeno v roce 2002 v Restaurátorské škole Akademie výtvarných umění v Praze.

#### **Výstavba obrazu**

Podložka obrazu je zhotovena z jedlového dřeva. Byla sestavena vertikálně ze čtyř prken nestejněměrné tloušťky (odchylka činí na různých místech až 8 mm). Deska původně neměla na zadní straně žádný podpůrný systém. Pouze dvě šikmé horní části rámování částečně pomáhaly zajišťovat rovinu vrchní hrany desky, proto se konvexní prohnutí projevilo výrazně v dolní partii obrazu. Křídový podklad byl nanesen v několika vrstvách přímo na dřevo bez použití mezivrstvy naklíženého plátna. Plátěné pruhy byly původně použity pouze k zajištění spojů mezi rovinou obrazu a prkny rámování. V křídovém podkladu je patrná obrysová rytá kresba a také subtilní červenohnědá podkresba, která místy prosvítá skrze lazurní malbu.

Pozadí bylo pokryto plátkovým zlatem s výrazným podílem stříbra ve folii (49%) na tmavě hnědém polimentu. Ornamentální pásek s rostlinným motivem byl podložen plátkovým stříbrem, pravděpodobně na světlém polimentu, se zelenou, černou a bílou linkou malovanou přímo na stříbře. Vlastní malba je pojena temperou s větším podílem oleje. Inkarnáty postav mají specificky strukturní povrch (tupovaný štětce). V malbě byly zjištěny tyto pigmenty: olovnatá běloba, rumělka, azurit, měděnka, olovnato-cínčitá žluť, železité okry a uhlová čern.

#### **Poznámky**

**1** Podrobněji s odkazy na literaturu o technologických otázkách a s výkladem chronologického zařazení viz Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 389–391. *Ibid.* i k dalším zde zmiňovaným obrazům.

**2** Heinz Stafski, „Der Zwölfboten-Deocarusaltar in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* 1992, s. 145–174.

**3** Milena Bartlová, „Modus humilis. Záhada malířského stylu tzv. krakovské školy“, *Sborník symposia Gotika na Slovensku a jej medzinárodné súvislosti* (ed. Dušan Buran) = *Galéria. Ročenka Slovenskej národnej galérie* 2004–2005, Bratislava 2006, s. 167–180.

**4** *Ibid.*, s. 288–289. Děkujeme dr. Lubomíru Sršňovi z Národního muzea v Praze za možnost podrobného studia retáblu. K ikonografii utrakvistických retáblů s kalichem nebo monstrancí *ibid.*, s. 69–70; Jan Royt, „Utrakvistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století“, in *Pro arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, ed. Dalibor Prix, Praha 2002, s. 193–202.

**5** K tomu Mieczysław Gebarowicz, *Mater Misericordiae, Pokrow Pokrowa w sztuce*

*i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław 1986.

**6** Christa Belting-Ihm, „Sub matris tutela’. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna“, *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, Heidelberg 1976, s. 70 ff.

**7** *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte III*, ed. Adalbert Erler – Ekkehard Kaufmann, Berlin 1984, s. 177.

**8** *Archiv český, čili, Staré písemné památky české i moravské*, díl druhý, ed. František Palacký, Praha 1842, s. 93.

**9** Ke vztahu zobrazení P. Marie Ochránitelky k morovým epidemiím viz Hana Nováková, *Zobrazení Madony Ochránitelky na území Čech a Moravy ve středověku*, diplomová práce na UP v Olomouci. Olomouc 2000.

**10** *Ibid.*, s. 87.

**11** Mikuláš z Pelhřimova, *Vyznání a obrana Táborů*, ed. František M. Dobiáš – Amedeo Molnár, Praha 1972, s. 226.

**12** Martin Elbel, „Kult sv. Jana Kapistrána v Českých zemích“, *Acta universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica – aethetica XVI, Historia artium*, II, 1998, s. 81–89.

**13** Za konzultaci o vzhledu možných kleriků na obraze děkujeme Dušanu Foltýnovi a Janu Roytovi.

**14** Analýza s podrobnější argumentací je rozvedena v knize Bartlová 2001 (cit. v pozn. 1), zejm. s. 360–369; srov. též doplňky ve stati Milena Bartlová, „Příspěvek k charakteristice tzv. Mistra Rajhradského oltáře jako umělecké osobnosti“, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, 11, 2001, s. 79–89.

# Vzkříšení dcery Jairovy a Vzkříšení Lazara

MARTINA JANDLOVÁ SOŠKOVÁ

Martina Jandlová Sošková, kurátorka Národní galerie v Praze, specializuje se na evropské barokní malířství.

Významnou úlohu mezi šlechtickými a patricijskými uměleckými objednateli sehráli v 16. století v rakouské monarchii vévodové z Wittelsbachu v Mnichově a bankéřská rodina Fuggerů v Augsburgu. Wilhelmovi V. z Wittelsbachu byl vzorem, který se snažil následovat, dvůr Francesca Mediciniho ve Florencii. Roku 1573 Wilhelm do svých služeb přijal Friedricha Sustrise z Florencie, následujícího roku zaměstnal Christophu Schwarze, který na počátku sedmdesátých let navštívil Benátky. Od roku 1586 pro mnichovského kurfiřta pracoval také Peter Candid, jenž přišel z Florencie, a od roku 1589 Hans von Aachen (1552–1615), který proto opustil Benátky. Svým dílem tito malíři Německu zprostředkovali italské umění. Jedním z rysů tvorby jejich generace byl eklektismus, který se stal platformou svébytného výtvarného vývoje v jednotlivých provinciích rakouského soustátí a vzhledem k pohybu umělců mezi dvory monarchie zároveň společnou řečí i tváří malířství poslední třetiny 16. a první třetiny 17. století.

Ve sbírkách Národní galerie v Praze je uložen obraz s námětem *Vzkříšení dcery Jairovy* (plátno na dřevě, 56 × 38 cm, inv. č. O 10652) (obr. 1), který je možné datovat do první třetiny 17. století. Je dáván do souvislosti s kopií podle nezvestného originálu Petera Candida.<sup>1</sup> Zobrazuje příběh Jaira, představeného synagogy, který pozval Ježíše do svého domu a prosil ho, aby zachránil jeho umírající dceru. Na obraze setrvávají rodiče v modlitbě, zatímco Ježíš křísí dívku (L 8,40–42 a 49–56; MK 5,21–24). V pozadí scéně přihlížejí apoštolové Jakub, Jan a Petr. Malba formálně odpovídá výtvarné produkci iniciované Peterem Candidem v podobě, v jaké byla tlumočena v 17. století, což podporuje restaurátorský

průzkum obrazu.<sup>2</sup> V duchu candidovských typů jsou modelovány jednotlivé figury, nejvýrazněji pak postavy Jairovy dcery, Jaira, jeho ženy a Ježíše (srov. Peter Candid, *Povolání Petra*).<sup>3</sup>

Existují ještě dvě další provedení této kompozice. První je uloženo ve sbírkách hrabat Fuggerů v Babenhausenu (plátno na dřevě, 55,5 × 39 cm).<sup>4</sup> Letopočet na pelesti lůžka jej datuje do roku 1620. Pražský obraz se s fuggerovským shoduje ve volbě podkladu i v rozměrech. Rovněž způsobem provedení si díla detailně odpovídají. Liší se prakticky jen ve vlastní kvalitě malby, jež je, především ve vystižení tváří jednotlivých figur, na obraze z Národní galerie v Praze nižší. Malíři našeho obrazu unikaly podrobnosti charakterizující výraz konkrétních postav. Také vročení na pražské malbě chybí. Přesto obě práce mohly velmi pravděpodobně vzniknout současně. Provenience pražského obrazu bohužel není známa, proto tato domněnka zůstává nepodložena.<sup>5</sup>

Pieter de Witte, zvaný Peter Candid (1548–1628) původem z Brugg, působil v letech 1558–1586 ve Florencii. Odtud odešel na pozvání bavorského kurfiřta Wilhelma V. do Mnichova, kde pracoval, později také ve službách Maxmiliána I., do konce života. Je možné, že nezvestná Candidova předloha vznikla právě v této etapě jeho života. Nelze ale vyloučit, že dvojici obrazů vytvořil některý z Candidových následovníků. Na druhé straně skutečnost, že známe hned několik provedení této kompozice, vybízí k domněnce, že reprodukovala významnější originál – tedy nezvestné Candidovo dílo.

Další verze této candidovské kompozice je součástí sbírek mnichovských Bayerische Staatsgemäldesammlungen (plátno,

210 × 140 cm, inv. č. 10521).<sup>6</sup> Jde o mladší provedení námětu, nejdříve z doby kolem poloviny 17. století, které je malířsky podstatně slabší než výše popsaná dvojice. Zároveň se od ní liší, a to nejen v detailech tváří, které jsou nepřesné, někdy dokonce deformované, ale i ve vedení draperií, jež jsou místy nepochopeny, zjednodušeny nebo pouze naznačeny.

Předlohou uvedeným třem candidovským obrazům pravděpodobně byla rytina Nicolause Béatrizeta (1507–1577) (obr. 2).<sup>7</sup> Reprodukuje obraz Girolama Muziana (1532–1592),<sup>8</sup> který se dnes nachází v klášteře v Escorialu.<sup>9</sup> Muzianův obraz zaslal kardinál Giovanni Ricci z Montepulciana na konci roku 1561 spolu s dalšími díly darem španělskému králi Filipovi II. (Obraz, který byl z prvních, jež Muziano namaloval po svém příchodu do Říma, dorazil do Madridu v září 1562.)<sup>10</sup> Roku 1574 jej věnoval Filip II. do kláštera v Escorialu. Podle názoru Anatolia Teodosta měl dokonce svůj protějšek, který je uložen ve sbírkách v Bukurešti. Byl namalován před rokem 1565 a zobrazuje, v kompozici prakticky shodné s tou escorialskou, *Zázrak P. Marie*.<sup>11</sup> Kompoziční vzorec Muzianova obrazu vychází ze *Vzkříšení Lazara*, které umělec namaloval pro dóm v Orvietu v letech 1555–1558 (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo).<sup>12</sup> Ve dvojici Ježíše a Jairovy dcery navázal Muziano na figury Ježíše a Lazarovy sestry ze *Vzkříšení Lazara*, jež namaloval roku 1555, z Vatikánské pinakotéky. Ve *Vzkříšení dcery Jairovy* reflektoval Veronesův obraz tohoto námětu<sup>13</sup> a Veronesův typ mírně nachýlené postavy nabízející svou ruku,<sup>14</sup> který napříště prolíná celým jeho dílem.<sup>15</sup>

Rozvrh escorialského *Vzkříšení dcery Jairovy* pak použil Muziano v letech 1586–1589 ve vyobrazení *Vzkříšení syna etiopského krále*, které vytvořil pro kapli sv. Matouše v kostele S. Maria in Aracoeli v Římě.<sup>16</sup> Této scéně dominuje lože s nemocným a při pravém okraji je mohutná postava sv. Matouše. Pro ni je příznačné ladné držení těla v esovitém prohnutí, vyrovnané mírně nakloněnou hlavou. Také zdvihající se postava nemocného, i krále klečícího u synovy postele, jsou příbuzné s postavami ze *Vzkříšení dcery Jairovi*. Zopakován je zde dokonce ničím nevyplněný přední plán malby, který vede divákovu pozornost k dění na obraze.

Dodejme ještě, že Muzianovy kompozice neměly ohlas pouze u Petera Candida, ale také v díle Hanse von Aachen, např. *Vzkříšení syna vdovy Naimovy* z Bayeris-

che Staatsgemaltesammlungen v Mnichově (plátno 230 × 171 cm, inv. č. 1463 z doby kol. 1590),<sup>17</sup> které se shoduje s Muzianovým *Kristem uzdravujícím zástupy* z florentské Gallerie degli Uffizi.<sup>18</sup> Muzianova tvorba silně ovlivnila také Bartolomea Sprangera, Hanse Rottenhammera a Hanse Speckaerta (kol. 1540 [?] Brusel – kol. 1577 Řím)<sup>19</sup> – malíře, kteří zpřístupňovali soudobou římskou tvorbu severským umělcům působícím v druhé polovině 16. století v Římě.<sup>20</sup>

Druhým dílem, kterému se věnuje tento text, je *Vzkříšení Lazara* z Národní galerie v Praze, které je možné připsat mnichovskému malíři první třetiny 17. století (dřevo, 117 × 91 cm, inv. č. O 9843) (obr. 3).<sup>21</sup> Představuje jiný z evangelijních příběhů vzkříšení: Lazara, bratra Marie a Marty, který onemocněl a zemřel v Betanii. Scéna zobrazuje okamžik, kdy se Ježíš obrací k Hospodinu v modlitbě a Lazar, kterého povolal k životu, vstává z hrobu (J 11,3–44). Kompozice vznikla pravděpodobně nejpozději v první třetině 17. století, čemuž nasvědčuje i restaurátorský průzkum desky.<sup>22</sup> Jde o průměrně zvládnutou malbu. Barvy zde není účinně využito k modelaci, detaily nejsou propracovány, ale pouze naznačeny.

Obraz souvisí s kresbou téhož námětu ze Sbírkky kresby a grafiky Národní galerie v Praze (papír, kolorovaná perokresba, 283 × 215 mm, inv. č. K 23415) (obr. 4). Eliška Fučíková ji připsala bavorskému kreslíři první poloviny 17. století.<sup>23</sup> Obraz je ale oproti kresbě stranově převrácen a ani rukopisně s kresbou nesouvisí. Je tedy možné, že vznikl až na základě grafického listu, jenž byl vytvořen podle této kresby. Zachycuje větší počet figur přihlížejících scéně než kresba. Ale například dvojice postav, která na pozadí kresebné studie prochází branou, naopak zde zcela chybí. Figury sice rámcově respektují originál, ale v provedení detailů se liší. Malba je ve srovnání s kresbou tvrdá v modelaci a její pozadí je zpracováno pouze v náznaku (např. věž a brána v průhledu). Charakterem malby dílo nejlépe zapadá do okruhu Alessandra Paduana (poprvé zmíněn ve Florencii 1568 – Florencie 1596),<sup>24</sup> Sustrisova švagra, který přesídlil do Bavorska roku 1570/71, aby pracoval pro Fuggery a od roku 1576 byl ve službách Wilhelma V. Charakter obrazu odpovídá proměně importovaného italského slohu v osobitý lokální styl, ke které došlo v podání další generace eklektiků. Zajímavé je v této souvislosti srovnání s kresbou *Umučení sv. Ondřeje*, kol. 1586,<sup>25</sup> jež dle Brigitte Volk-

-Knüttel vznikla podle kresby Christoha Schwartze podle skici Friedricha Sustrise.<sup>26</sup> Oltářní malbu ale nakonec provedli Christoph Schwartz a Alessandro Paduano.

Nejbližším předstupněm pražské kompozice *Vzkříšení Lazara* je pařížská kresba téhož námětu od Hanse von Aachen z doby po roce 1588 (obr. 5).<sup>27</sup> Obě jsou shodně rozděleny na skupinu obklopující Ježíše a skupinu pomáhající Lazarovi vstát – Lazarova je dokonce v obou případech obdobně sestavena. Aachenovo pojetí Lazara z Louvre je příbuzné jeho zobrazením mrtvého Krista.<sup>28</sup> Blízké zpracování představuje také kresba *Oplakávání* od Petera Candida.<sup>29</sup> S Candidem se Aachen znal a setkával např. při práci pro bavorského vévodu. Autor pražské kresby čerpal v postavě Ježíšově, kromě pařížské kresby, také ze stejnojmenné kresby z roku 1593 od Abrahama Bloemaerta<sup>30</sup> reprodukované v rytině od Jana Mullera (obr. 6).<sup>31</sup> Jmenované dílo se napříště stalo předlohou mnoha dalším zpracováním tohoto tématu.<sup>32</sup> Sledujeme-li východiska Aachenovy pařížské kompozice, a zprostředkovaně tedy také kresby i malby z pražské Národní galerie, zaznamenáme rovněž jejich návaznost na *Vzkříšení Lazara* Federica Zuccariho z kaple Grimani v kostele S. Francesco della Vigna v Benátkách<sup>33</sup> (obr. 7).<sup>34</sup> Podobně pojal téma vzkříšení Lazara Girolamo Muziano,<sup>35</sup> ovlivněný Parmigianinovými figurami.<sup>36</sup>

Oba obrazy z Národní galerie v Praze, jimž je věnován tento text, rozvíjejí zprostředkovaně vzory Girolama Muziana a bratrů Zuccariů, a dokládají tak formování jednotlivých kompozičních typů. Čilý umělecký ruch v Mnichově poslední čtvrtiny 16. století z města učinil vyhledávanou zastávku umělců při jejich cestách do Itálie, což přispělo k rozšiřování nových kreseb a grafických listů. Tento vývoj je jedním z příkladů toho, jak významným zdrojem poučení byla středoevropským malířům italská malba 16. století.

### Poznámky

**1** Text článku vznikl díky podpoře stipendia dr. Alfreda Badera.

Na souvislost upozornila Brigitte Volk-Knüttel.

**2** Restaurátorský průzkum provedli v roce 2003 Zora Grohmanová a Jiří Třeštík, kterým děkuji za poskytnutí restaurátorské zprávy.

**3** Perokresba lavírovaná černým inkoustem, Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv. č. D 4927, in Heinrich Geissler, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640*, 1, Stuttgart 1980, s. 146, č. D 15.

**4** Děkuji Markusi hraběti Fuggerovi za účinnou pomoc při zprostředkování informací o babenhausenském obraze.

**5** Obraz pochází ze sbírky Richarda Poppera, kterou majitel za II. světové války deponoval v pražském uměleckém obchodě Václava Hořejše; od roku 1942 byla sbírka uložena ve skladu firmy André v Praze. Obraz byl spolu s částí Popperovy sbírky získán roku 1950 od Národní správy majetkových podstat ze skladiště v refektáři strahovského kláštera. Děkuji Tomáši Sekyrkovi a Vítu Vlnasovi za pomoc při ověřování jeho proveniencí.

**6** Obraz zaznamenala Hana Seifertová.

**7** Mědiryt, 521 × 385 mm (ořezáno), Národní galerie v Praze, inv. č. R 156159 (*The Illustrated Bartsch*, 1980, 24, s. 246, č. 15). Plně se s ním však neshoduje – Béatrizetovo provedení vypouští postavu s podnosem, jež vstupuje do dveří v zadním plánu malby a již známe z Muzianova plátna.

**8** Ugo da Como, *Girolamo Muziano (1532–1592), note e documenti*, Bergamo 1930; (Jacob Hess, „Rezenzionen: Ugo da Como, Muziano“, in *Kunstgeschichtliche studien zu Renaissance und Barock*, Rome 1967, s. 376–382); Udo Procacci, „Una ‚Vita‘ inedita del Muziano“, *Arte veneta*, VIII, *Scritti in Onore di Giuseppe Fiori*, 1954, s. 242–264.

**9** Ke stejnému zjištění dospěla Eliška Fučíková, na což mne upozornila Brigitte Volk-Knüttel. Oběma děkuji za laskavou konzultaci děl, jimž je věnován tento příspěvek.

**10** Alessandro Zuccari, „Federico Zuccari e l'Escorial“, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti. Sborník statí ze symposia di San'Angelo in Vado 28. 10.–30. 10. 1994*, ed. B. Cleri, Milano 1997, s. 39, č. 23; Sylvie Deswarte-Rosa, „Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes“, *Revue de l'art*, 88, 1990, s. 52–59.

**11** Anatóliu Teodostu, *Catalogue de la galerie d'art universel. La peinture italienne*, Bucarest 1974, 39–40, č. 77, obr.

**12** Malba úzce souvisí s obrazem *Vzkříšení syna vdovy Naimovy* (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo) Federica Zuccariho, Taddeova bratra. Muziano se s ním sešel právě při práci pro orvietský dóm. Obě kompozice zachycují stejným způsobem zdvihající se figuru vzkříšeného, právě tak jako postavu Ježíšovu, a staly se tak základem pro budoucí zobrazování těchto námětů. Přípravná perokresba (papír, 490 × 284 mm, inv. č. RP-T-1889-A 2188) k tomuto obrazu je uložena v Rijksmuseum v Amsterdamu; Bert W. Meijer, *Italian Drawings from the Rijksmuseum Amsterdam*, Florence 1995, s. 157–158, č. kat. 71. Rytinu podle Zuccariho obrazu *Vzkříšení syna vdovy Naimovy* provedl Jacob

Matham (486 × 279 mm, *The Illustrated Bartsch*, 4, s. 210, č. 233 [191]).

**13** Sylvie Beguin, „La fille de Jaire de Veronese au Musée du Louvre“, *La Revue des Arts. Musée de France*, 7, 1957, s. 165–169.

**14** *Peníz daně* (plátno, 192 × 297 cm) Madrid, Museo del Prado; *Kristus a žena kananejská*, Milán, Pinacoteca di Brera.

**15** Obrazy: *Předání klíčů sv. Petrovi* z kostela S. Maria degli Angeli v Římě; *Nevěřící Tomáš* z pařížského Louvre; kresba Krista, který léčí nemocné z Galleria degli Uffizi ve Florencii. Obměnil jej v postavě Sv. Alžběty z Fogliana.

**16** Johanna E. L. Heideman, „Observations in Girolamo's Muziano's decorations of the Mattei Chapel in S. Maria Aracoeli in Rome“, *Burlington Magazine*, 119, 1977, č. 895, s. 686–694, obr. 24 na s. 686.

**17** Přípravná kresba je uložena v budapeštském Magyar Szépművészeti Múzeum. Vychází z Veronesova obrazu *Sv. Pavel léčí nemocné* z kostela San Giorgio in Braida ve Veroně (Teréz Gerszi, „Beiträge zur Kunst des Hans von Aachen“, *Pantheon* 29, 1971, s. 393).

**18** Firenze, Gallerie degli Uffizi; Como (cit. v pozn. 8), s. 92, č. 6.

**19** Teréz Gerszi, „Italian Impulses in Newly Identified Drawings by Bartolomäus Spranger and Hans von Aachen in: Domum amicorum, Essays in Honour of Per Bjurström“, *Nationalmuseum Bulletin*, 17, 1993, s. 27.

**20** Eliška Fučíková, „Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: vztahy k Itálii“, *Umění*, XXXIV, 1986, s. 120.

**21** Provenience tohoto obrazu není známa; ve sbírkách NG je od roku 1964 (sbírka MUDr. Hofmanna).

**22** Restaurátorský průzkum provedl v roce 2004 Jíří Třeštík, kterému děkuji za poskytnutí restaurátorské zprávy.

**23** Eliška Fučíková, *Kresby z doby mezi renesancí a barokem. Nizozemští a němečtí mistři 2. poloviny 16. a počátku 17. století v československých sbírkách*, disertace, FFUK Praha 1969, s. 74.

**24** Brigitte Volk-Knüttel, „Der Maler Alessandro Paduano. Die ‚rechte Hand‘ von Friedrich Susstris“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XLIX, 1998, s. 47–92.

**25** Kresba perem, lavírovaná, 294 × 195 mm, Oslo, Nasjonalgalleriet, inv. č. NG. K u H B 19896.

**26** Volk-Knüttel (cit. v pozn. 24), s. 64–65, obr. 15–18, pozn. č. 113 na s. 82–83.

**27** Perokresba v hnědém tónu, hnědě lavírovaná, podkresba křídou, 27,7 × 43 mm, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. 20470; Kompozice vychází ze starší kresby uložené v Rijksprentenkabinet v Amsterdamu, inv. č. A 204 (jako A. de Weerd) viz Eliška Fučíková in *Rudolf II. a Praha. Katalog*

*vystavených exponátů*, ed. Eliška Fučíková, Praha 1997, s. 53, č. kat. I/141; Gerszi 1993 (cit. v pozn. 19), s. 27, obr. č. 5.

**28** Kresby: *Pieta* (Viedeň, Graphische Sammlung Albertina); *Snímání z kříže* (277 × 430 mm, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. 20927); *Ukládání do hrobu* (Kremsmünster, klášter benediktinů); *Ukládání do hrobu* (149 × 224 mm, Londýn, British museum, inv. č. 1895-9-5-1026); *Studie mrtvého Krista* (202 × 267 mm, Výmar, Kunstsammlungen zu Weimar, inv. č. KK 1); *Snímání z kříže*, Londýn, Sotheby's (11. 12. 1980); *Nalezení sv. Kříže* (kresba křídou, perem, papír, 301 × 224 mm, inv. č. PK 2413, Leiden, Prentenkabinett). Za upozornění na tuto kresbu děkuji Elišce Fučíkové; Obraz: *Snímání z Kříže* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts).

**29** Kresba křídou, perem (538 × 410 mm, inv. č. 19853) Paříž, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Malba téhož námětu – National Gallery of Victoria, Australia.

**30** Perokresba (papír, 399 × 477 mm, inv. č. NI.392) Paříž, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

**31** Národní galerie v Praze (365 × 480 mm, ořezáno, inv. č. R 59453), Další varianty vyobrazení: 1610, plátno, 194,2 × 156,4 cm, Manchester City Art Gallery; Abraham Janssens, 1607, (dříve připisováno Bloemaertovi) je uložen v Alte Pinakothek v Mnichově.

**32** Např. Gaspar van der Hoecke (London, Sotheby's 14. 12. 2000); Německý malíř 16. století (Viedeň, Dorotheum 24. 3. 1999); Joachim Wtewael – dílna (Viedeň, Dorotheum 6. 10. 1999); Pieter Lastman (Haag, Mauritshuis).

**33** Aachenovu kresbu *Vzkříšení Lazara* z Louvre spojila se Zuccariho malbou Teréz Gerszi 1993 (cit. v pozn. 19). Zuccariho obraz se stal jedním ze základních prototypů námětu vzkříšení Lazara: např. Hans Rottenhammer (kresba křídou, 283 × 391 mm, Christie's Amsterdam, 14. 11. 1988); plátno, 110 × 204,5 cm, Christie's, Boloňa 4. 6. 1991; Další východiska představují Zuccariho fresky: *Sv. Kateřina obrací ve vězení císařovnu Faustinu na víru* v kostele S. Caterina dei Funari v Římě (Přípravná perokresba k tomuto obrazu [papír, 260 × 475 mm, inv. č. RP-T-1981-37] je uložena v amsterodamském Rijksmuseum, Meijer [cit. v pozn. 12], s. 158–160, č. kat. 72).

**34** Přípravná perokresba, 137 × 274 mm, Paříž, Musée du Louvre; inv. 4543; Související kresby stejného námětu od Federica Zuccariho (Musée des Beaux-Arts v Orléans); Milan Finarte 21./22. 4. 1975 (perokresba, 384 × 415 mm); také *Sv. Pavel křísí Euty Chase* Taddea Zuccariho – přípravná kresba pro fresku v římském kostele S. Marcello al Corso.

**35** Plátno, 298 × 254 cm, Birmingham, City Museums and Art Gallery. Známé z rytiny



Simona Valléa, in *Recueil d'estampes d'après plus beaux tableaux... en France, 1729.*

**36** *Kladení do hrobu*, (dřevo, 24,8 × 19,4 cm, New York, Suida Manning Collection); perokresba stejného námětu (220 × 160 mm, Parma, Galleria Nazionale, inv. č. 510/28);

Oplakávání (papír, 194 × 152 mm, Vídeň, Graphische Sammlung Albertina); in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527*, ed. Konrad Oberhuber, kat. výstavy, Mantova, Palazzo Te, Milano 1999, s. 337, č. 246.

# Neznámé dílo Ignaze Elhafena ve sbírkách Národní galerie v Praze

TOMÁŠ HLADÍK

Tomáš Hladík, kurátor Národní galerie v Praze, zabývá se barokním uměním střední Evropy.

V sochařském fondu Sbírký starého umění Národní galerie v Praze je uložen nevelký, avšak velmi kvalitní slonovinový reliéf, který byl zřejmě druhotně vsazen do tmavého rámu imitujícího ebenové dřevo.<sup>1</sup> Donedávna anonymní dílo se do Prahy dostalo ze sbírek Clary–Aldringenů na zámku v Teplicích a v pražské Národní galerii bylo inventováno jako práce neznámého mistra z druhé poloviny 16. století,<sup>2</sup> později jako dílo italského mistra z počátku 18. věku.<sup>3</sup> Zatímco námět tohoto znamení- artefaktu kabinetního charakteru byl správně určen v okamžiku jeho zapsání do evidence státní sbírky, jeho skutečného autora se podařilo najít teprve nedávno.

Dramatický výjev přináší v prvním plánu téměř volné figury, sdružené do tří párů vždy muže v oděni římského vojáka a mladé ženy v lehké tunice (obr. 1). Krajinu páry znázorňují únosy zoufale se bránících žen (obr. 2), zatímco prostřední dvojice představuje vojáka přemáhajícího poloobnaženou dívku, jež rezignovaně klesá k zemi (obr. 3). S již menším plastickým důrazem je tatáž dějová linie rozvíjena ve středním plánu reliéfu, do kterého autor umístil poslední dvojici. Na pozadí destičky nakonec prchají hybné postavy starších mužů i mladých žen, jejichž ryté siluety jsou střídavě rozmístěny mezi koruny listnatých stromů i architektury chrámu, pyramidy a mohutných sloupů, před nimiž nepřehlédneme výrazné římské symboly orla, *fasti* a sedící postavu Romula s korunou římského krále. Nejvýraznějším rysem pražské slonovinové řezby je její brilantní modelace ve zřetelně odlišených plánech i prudké dynamice jednajících postav, jež kdysi zaujala O. J. Blažička, který na reliéfu oceňoval „živé vlnění rouch“, které „je citlivou virtuosní řezbou obráceno spíše v jemný dekorativní raport“,<sup>4</sup> při kterém

veškerý „scénický expresivní důraz ustupuje zjemnělé ozdobnosti“. Tentýž vynikající znalec domácí barokní plastiky navrhoval v roce 1720, když současně nevyklučoval ani její středoevropský původ.

Divoká scenerie očividného vojenského násilí, páchaného zde na bezbranných mladých ženách, přináší v působivé sochařské formě i hutné plastické zkratce známý příběh z časů mýtických počátků Říma, kterou popsalo hned několik antických autorů, především Titus Livius (I, 3 nn.) a Plútarchos. Oba se shodují v barvitějším popisu události, při níž příslušníci kmene Sabinů, pozvaní na slavnost do sousedního Říma, byli přepadeni ozbrojenými římskými muži, kteří na domluvený signál unesli nesezdané sabské dívky, aby tak zajistili budoucí růst římské populace. *Únos Sabinek* reprezentuje velmi vděčné téma, umožňující rozvinout širokou škálu dynamických pohybů i prudkých gest jednotlivých aktérů této vrcholně dramatické historie, a proto zákonitě přitáhl pozornost renesančního i barokního výtvarného umění. Obtížného sochařského úkolu zachytit v prudké konvulzi dvě, ba dokonce tři zápasící těla se chopil Giovanni da Bologna, který problém s nesporným úspěchem řešil jak v drobných kabinetních bronzích, tak hlavně v mramorovém sousoší *Únos Sabinky*, jež ihned po svém instalování (1583) v Logii dei Lanzi ve Florencii bylo přijato s nadšením. Novátorským řešením Giambolognovým se nechal inspirovat jak Gianlorenzo Bernini při koncipování proslulých raných sousoší pro Galerii Borghese v Římě (zejména *Pluto a Proserpina*, 1621–1622), tak i ti italské malířské mistři, kteří si jako ústřední motiv svých antikizujících kompozic volili s oblibou postavu mladé Sabiňanky, pozvedané prudce do výšky říms-

ským vojákem a zachycené v silné esovce plného těla i bolestném gestu paže dotýkající se temene hlavy, jak to vidíme rovněž u zápasící dvojice při pravém kraji reliéfu Národní galerie v Praze (obr. 4). Právě takto komponoval ústřední figurální motiv Luca Giordano na monumentálním plátně určeném do interiéru Palazzo Vecchio (nyní Romanelli) ve Vicenze.<sup>5</sup> Postupně „vlysovitě“ rozvíjení dějové linie zleva doprava, jež je charakteristickým znakem našeho reliéfu, naopak volil Sebastiano Ricci v obraze vystaveném dnes v Liechtenstein Museum ve Vídni (obr. 5), v němž zachytil celkem pět různorodých dvojic zápasících mužů a žen.<sup>6</sup> Kompoziční rozvrh nově určeného kabinetního díla z pražské Národní galerie vychází však z jiné známé varianty námětu, s níž přišel Pietro da Cortona. Jde o jeho obrovské plátno *Únos Sabineek* (1629, Řím, Pinacoteca Capitolina), jehož velkou popularitu šířila dobová grafika (Pietro Aquila, Pietro Testa, Matthäus Merian i Cortona sám). Z Cortonovy kompozice, jež se zrodila jako programový protějšek tehdy již velmi slavného sochařského řešení Berniniho ve smyslu legitimního nároku malířství ztvárnit stejný námět,<sup>7</sup> vyšel také autor slonovinového reliéfu chovaného ve stejné vídeňské sbírce, v níž je uloženo zmiňované plátno Sebastiana Ricciho.<sup>8</sup> Tento sochař dokázal přejmout do velmi malé plochy reliéfu prakticky celý rozvrh Cortonova obrovského plátna (275 × 423 cm), respektive reprodukční rytiny Pietra Aquily, podle které prvotní kompozici zrcadlově obrátil a oprostil o některé epizodní postavy (obr. 6).

Podrobíme-li oba slonovinové reliéfy *Únos Sabineek* z Prahy a Vídne pečlivějšímu zkoumání, brzy zjistíme, že se navzájem shodují jak zvolenou kompoziční předlohou, tak celkovým modelačním přístupem. Zcela identická je promyšlená soustava draperií s ostře vytaženými záhyby krátkých vojenských suknic i lehkých tunik sabinských žen, totožný je dále prostorový vývin precizně modelovaných postav, stejně jako jejich poměrně nehezká obličejová typika, a nakonec i bohaté formy vegetace a architektury v posledním plánu obou reliéfů. Současně však nepřehlédneme ani některé drobné odchylky: patří k nim nápadně statická dvojice římských vojáků v plné zbroji, situovaná na vídeňském reliéfu mezi ústřední pyramidu a mohutné sloupoví v druhém plánu (plně odpovídající koncepci Cortonova plátna), tedy do onoho místa, které v pražském díle naopak obsadil nový, již čtvrtý zápasící pár Římana a Sabinky. Podobně je tomu s výraznou siluetou boha Neptuna, kterou za oběma sloupy při pra-

vém kraji kompozice nahradily povšechně řezané koruny stromů, a kabinetnímu kusu z Národní galerie chybí nakonec také vřezaný monogram „IE“, který reliéf z Vídne určuje jako práci sochaře a řezbáře Ignaze Elhafena. V liechtensteinských sbírkách ve Vídni najdeme dokonce dalších osm stylově velmi příbuzných slonovinových destiček na podobné antické náměty i jezdecké bitevní scény včetně jedné bitvy s Turky, které vznikaly zřejmě nedlouho před skončením Elhafenova pobytu v Římě, jehož časové rozpětí je ovšem doposud otevřená otázka. Ignaz Elhafen (1658–1715), rodák z tyrolského Innsbrucku, strávil v Římě patrně několik let, jak o tom svědčí zpráva z roku 1721; sochařův pobyt ve Věčném městě je dnes nejčastěji kladen do doby kolem roku 1680. Nejpozději v roce 1685, kdy podepisuje kvitanci na pět reliéfů z cedrového dřeva (dnes v klášteře v Kremsmünsteru), se umělec usadil v metropoli habsburské monarchie Vídni. Jelikož některé zřetelné stylové paralely poutají Ignaze Elhafena ještě k Matthiasi Rauchmillerovi, uvažuje mladší speciální bádání o možném pracovním pobytu tyrolského rodáka také ve vídeňské dílně „světoznámého císařského sochaře“.

Přestože shora uváděnou formu autorova monogramu se na pražském reliéfu nepodařilo nelézt ani při jeho poslední restauraci,<sup>9</sup> shodná stylová mluva i vynikající kvalita řemeslného zpracování jej přiřazují ke známé skupině Elhafenových slonovin na stejný námět. Odborná literatura se zcela shoduje v názoru, že pojednávání kompozice *Únosu Sabineek* patřila dokonce k autorovým nejoblíbenějším,<sup>10</sup> a proto není zřejmě náhoda, že se zrovna těchto příkladů dochovala ve světových sbírkách celá řada. Vedle komentovaného vídeňského kabinetního díla jsou to například reliéfy na zámku Ambras (kolem 1685, dřevo), ve Victoria and Albert Museum v Londýně (kolem 1700, slonovinový pohár), reliéfy v Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově (kolem 1705, slonovina) i dolnorakouském klášteře St. Florian (připsáno, 1685–1695, slonovina) a nakonec také dva příklady z někdejších prvořadých aristokratických kolekcí, dnes uložené v Markgräfliche Sammlungen v Baden-Badenu (slonovinový korbek s kovovou montáží, před rokem 1693 nebo kolem něho) a ve fürstenberských knížecích sbírkách v Donaueschingen (před rokem 1685 nebo kolem něho).<sup>11</sup> Velmi zajímavá je posledně uváděná práce, jež si stále podržela nápadný otevřený průhled do hloubky prostoru v pravé části kompozice, který nacházíme nejen na Cortonově

malířské předloze, ale také na vídeňském reliéfu. Naopak při práci na pražské variantě námětu neváhal náš sochař stejný průhled uzavřít novou (čtvrtou) skupinou *Únosu* (obr. 4), kterou tentokrát převzal z *Historische Chronica* Matthäa Meriana z roku 1657.<sup>12</sup>

Christian Theuerkauff, dlouholetý kurátor sochařských sbírek Berlínských státních muzeí a jeden z nejlepších znalců evropské renesanční a barokní plastiky, jenž se Ignazem Elhafenem opakovaně monograficky zabýval, napočítal před lety sedm dochovaných slonovinových destiček na pojednávané téma.<sup>13</sup> Zcela nedávno se pak objevil další, a řekněme hned, že pro námi sledovaný kontext velmi zajímavý, přírůstek k doposud známému Elhafenovu „antikému“ souboru. Stal se jím reliéf dražený v roce 2004 na aukci domu Lempertz v Kolíně nad Rýnem.<sup>14</sup> Šlo o slonovinovou destičku ze sbírky Ewalda Kühna<sup>15</sup> nesoucí takřka tytéž rozměry jako pražský reliéf. Také svou šířkově rozvinutou kompozicí, pečlivým zpracováním tvrdého materiálu s důrazem na plastický vývin téměř volných figur prvního plánu a hlavně motivem čtvrtého páru Řimana a Sabiňanky (chybějícím naopak vídeňské variantě), umístěném na stejném místě známé kompozice, je tato nově identifikovaná slonovina prakticky identická s reliéfem pražské Národní galerie, aspoň pokud lze soudit z barevné fotografie publikované aukční síní.<sup>16</sup> Příslušný text aukčního domu Lempertz vřazuje slonovinu z někdejší kolekce Ewalda Kühna do doby kolem roku 1704, tj. do onoho rozhodujícího okamžiku, v němž Ignaz Elhafen vstupem do dvorských služeb kurfiřta Johanna Wilhelma von der Pfalz v Düsseldorfu započal poslední etapu svého života i sochařské tvorby, již ukončila teprve smrt umělce 1. června 1715.

### Poznámky

- 1** *Únos Sabineek*, reliéf, slonová kost, 130 × 200 mm, dřevo tmavě mořené, 390 × 320 mm (rám), inv. č. P 5926; dlouhodobě vystaveno ve stálé expozici manýrismu a baroka v Čechách v klášteře sv. Jiří.
- 2** Reliéf byl z teplického zámku získán v roce 1946, do sbírek Národní galerie v Praze převeden výnosem ministerstva financí č. j. 314-141 9-1968, č. j. NG 488-68 s číslem přírůstku 157-70 NG a postupně inventován jako inv. č. Z 2513, DP 1035 a P 5926.
- 3** Se stejným připsáním byla slonovina prezentována na výstavě „Umění něžně erotické“, uspořádané v Muzeu Šumavy v Kašperských Horách v červnu až říjnu 2004. Srov. k tomu stejnojmenný kat. výstavy: Vít Vlnas (ed.),

Muzeum Šumavy Kašperské Hory, Národní galerie v Praze, Praha 2004, č. kat. 43.

**4** Srov. rukopisný záznam na evidenční kartě, uložené ve Sběrce starého umění – oddělení evropského umění ve Šternberském paláci.

**5** *Únos Sabineek*, olej, plátno, 257,2 × 314,6 cm, Canberra, National Gallery of Australia. Obraz byl datován do let 1672–1674, naposledy pak na počátek 80. let 17. století.

**6** Sebastiano Ricci, *Únos Sabineek*, kolem 1700, olej, plátno, 197 × 304 cm, Vídeň, Lichtenstein Museum. Die Fürstlichen Sammlungen, inv. č. GE245.

**7** Srov. například Bruce Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London 1998, s. 42.

**8** Ignaz Elhafen, *Únos Sabineek*, 1680–1690, slonovina, v. 12,5 cm, š. 18 cm, značeno: IE, Wien, Liechtenstein Museum. Die Fürstlichen Sammlungen, inv. č. SK578. Reliéf se před rokem 1887 našel ve sbírce Karla Meyera, sv. pána von Rothschild, v roce 1998 byl získán knížetem Hansem Adamem II. von und zu Liechtenstein ze soukromé sbírky v Londýně.

**9** Ujala se jí v únoru až březnu 2005 akad. mal. Vera Dědičová z restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

**10** Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. X, Leipzig 1914, s. 453–454, zde s. 454 (autor hesla Ch. Scherer znal na počátku 20. století tři autorovy dochované reliéfy na námět *Únos Sabineek*, který měl za „sein Lieblingsthema“).

**11** Srov. Christian Theuerkauff, „Der ‚Helffenbeinarbeiter‘ Ignaz Elhafen“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXI, 1968, s. 96–97, 123, č. kat. 22, obr. 75 (Mnichov), s. 121, č. kat. 14, obr. 80 (Vaduz, sbírka Liechtenstein, bukové dřevo, 75 × 115 mm, před 1685, s vloženou dvojicí z Merianovy *Historische Chronica*, 1657, s. 65), s. 121, č. kat. 16 (Ambras), s. 121–122, č. kat. 17, obr. 91, 93, 94 (Baden-Baden), s. 122, č. kat. 18 (St. Florian), s. 122, č. kat. 19 (Donaueschingen), s. 122, č. kat. 21, obr. 109 (Londýn); č. kat. 19 a 20 vypracovány přesně podle Cortony. Autor naopak neznal slonovinu uloženou tehdy v soukromé sbírce v Londýně a dnes vystavenou v Liechtenstein Museum ve Vídni. Srov. k tomu naposledy *Sauer Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 33, München – Leipzig 2002, s. 219–220.

**12** V případě reliéfu z Národní galerie v Praze uvádí naposledy Vít Vlnas u této krajní dvojice: „Unášená Sabinka zcela vpravo je ...odvozena ze známé řecké sochy Raněná Niobovna... Již současníci soudili, že obraz Pietra da Cortona byl otevřenou malířskou odpovědí na sochařskou výzvu Gianlorenza Berniniho, který o několik let dříve ohromil Řím skupinou *Únos Proserpiny*, v níž ztvárnil obdobné téma.“ Srov. Vlnas

(cit. v pozn. 3), nestr., č. kat. 43. Nedávno Vlnas nezávisle na autorovi příspěvku rozpoznal autorství I. Elhafena u reliéfu z pražské Národní galerie.

**13** Christian Theuerkauff, in *The Burlington Magazine*, CIV, 1962, s. 288–291, obr. 16 ad.; idem, in *Connoisseur*, 162, 1968, s. 167–171; idem 1968 (cit. v pozn. 11), s. 92–157.

**14** Ignaz Elhafen, *Únos Sabine*, slonovina, 12,5 × 19 cm, aukce Lempertz, Köln a. R., 22. 5. 2004, Alte Kunst-Gemälde-Zeichnungen-Skulpturen, Lot 1202, vyvolávací částka 38.000 EUR.

**15** Srov. k tomu *Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit*, kat. výstavy, Kunstmuseum Düsseldorf, 4. 4.–20. 6. 1971, Düsseldorf 1971, s. 197–198, č. kat. 110, obr. na tab. 73 (předtím nepublikováno).

**16** Máme na mysli fotografii z webových stránek aukčního domu Lempertz, Alte Kunst. Srov. k tomu internetovou adresu: <http://www.globallot.com> a dále také <http://www.artnet.com> (Ignaz Elhafen).

# Jan Jakub Hartmann

## *Alegorie vody a Alegorie země,* nové přírůstky ve sbírkách Národní galerie v Praze

MARCELA VONDRÁČKOVÁ – JIŘÍ TŘEŠTÍK

Marcela Vondráčková, kurátorka Národní galerie v Praze, věnuje se českému baroknímu malířství.

Jiří Třeštík, restaurátor Národní galerie v Praze, zabývá se průzkumy a restaurováním děl starého evropského umění.

V říjnu roku 2005 se podařilo na aukci ve vídeňském Dorotheu<sup>1</sup> získat do sbírek Národní galerie v Praze dvojici protějškových obrazů *Alegorie vody* a *Alegorie země*<sup>2</sup> od Jana Jakuba Hartmanna (Kutná Hora kol. 1680 – po 1736/před 1745 Praha), významného představitele české barokní krajinomalby archaizujícího typu. Ve své tvorbě Hartmann programově navázal na dílo nizozemských krajinářů přelomu 16. a 17. století – zejména na Jana Brueghela st. a umělců tzv. frankenthalské školy. Převzal jejich způsob řazení barevných plánů, navozující dojem prostorové hloubky, stejně jako principy kompoziční výstavby. Z tohoto zdroje vychází i celkové pojetí krajiny, podléhající pevnému řádu, který je odrazem převahy lidského ducha nad nespoutaností přírody.

Malby, zamýšlené jako protějšková dvojice, jsou pojeté jako lesní krajiny s dalekým průhledem do říční nivy. Lesní interiér, zabírající v obou případech téměř dvě třetiny obrazu, je postaven do protikladu s řekou, která se vine údolím ke vzdáleným městům a horám. Protilehlá strana je uzavřena kulisou suchých stromů, na nichž vyrážejí nové listy. Obrazy obměňují hojně využívané schéma krajiny „s okrajem lesa“, jehož účín je založen na kontrastu mezi temnější kulisou lesního porostu a prosvětleným průhledem, otevírajícím se do volné krajiny. Podobné krajinné schéma lze u Hartmanna nalézt např. na *Krajině se zříceninou – Návratu Jefty Galadského* z pražské Národní galerie<sup>3</sup> nebo na dvojici krajin z kolowratské sbírky z Rychnova nad Kněžnou.<sup>4</sup> U nově získaných obrazů však malíř více rozvolnil bujnou vegetaci průhledy do nitra lesa. Poměrně vysoko položený horizont a loďkami oživená, doširoka se rozlévající hladina řeky, plynoucí zvolna mezi povolvnými břehy osáze-

nými stromy s charakteristicky kulovitými korunami, nejsou vzdálené dvojici maleb s rybářskými přístavy.<sup>5</sup>

Mezi mohutným stromovím, rozložitostí a mocným vzrůstem kontrastujícím s drobnými figurami, zaujmou na obou deskách symetricky umístěné kmene rostoucí šikmo vzhůru; na *Alegorii vody* s větvemi hustě olistěnými, na obraze druhém s větvemi holými, odumírajícími. Vzhledem k základní symbolice, která je se stromy spojována, totiž odkaz na zdatný život silného kmene a vedle toho na jeho odumírání a zánik, by snad bylo možno, i s ohledem na biblická témata obou obrazů, uvažovat o jejich výkladu jako protikladu života a smrti.

Hlavním námětem prvního z obrazů je rybí trh, který upomíná na podobnou látku u Jana Brueghela st. a jeho následovníků. Terén zalidnil Hartmann velkým množstvím postav, které se zabývají rozličnými činnostmi – prodejem, smlouváním, přípravou pokrmů atd. Svižně malovaná, ale poněkud statická stafáž se vyznačuje jasným kolořitem, který je bohatě akcentován ostře červenými a modrými tóny. Početný dav venkovanů se rozpadá do menších skupin, rozdělení napomáhá i světlo, které dopadá jen na některé partie vegetace a stafáže. Také na protějškové malbě můžeme sledovat množství narativních epizod, které vyniknou při prohlížení zblízka – lidé spolu rozmlouvají, někteří se věnují roznášení jídla, jiní napájejí koně, přenášejí náklad atd. Měřítko figur se směrem do hloubky zmenšuje; zcela v popředí, jež je zastíněno a od zbytku scény pomyslně odděleno ostrůvky ostře osvětlených míst, jsou stejně jako u protějšku zachyceny postavy výraznějších fyziognomických rysů. Nabízí se domněnka, že by mohlo jít o citaci motivů z děl jiných autorů.<sup>6</sup>

Skutečnost, že první obraz předvádí prodej ryb a množství darů moře,<sup>7</sup> nápadně rozložených na zemi v popředí, a druhý prodej ovoce a ulovené zvěře, naznačuje, že díla lze zároveň interpretovat jako dvojici ze série čtyř živlů, totiž *Alegorii vody* a *Alegorii země*. Podobné cykly byly mezi sběrateli žádané a Hartmann je, jak ukazují další dochované příklady, maloval vícekrát v nejrůznějších variacích.<sup>8</sup> V tomto ohledu se nabízí srovnání s protějškovým párem stejného námětu z Landesmuseum Joanneum ve Štýrském Hradci.<sup>9</sup> Jiným souborem je čtveřice živlů malovaných na dřevě z Österreichische Galerie ve Vídni<sup>10</sup> nebo nedávno identifikovaný cyklus z vercellského Museo Borgogna.<sup>11</sup>

Početná, barevně bohatá a jemně propracovaná stafáž zalidňuje prostor a za všední činností se téměř ztrácejí biblické scény – v prvním případě Kristův zázračný rybolov, nenápadně vysunutý na hladinu řeky, a v druhém o něco nápadněji umístěné Setkání Krista a sv. Máří Magdaleny. Na prvním obraze Hartmann zachytil novozákonní výjev, kdy Kristus přikazuje svým učedníkům rybářům spustit do vody síť, které se navzdory pochybnostem zázračně naplnily velkým množstvím ryb (L 5,1–11).<sup>12</sup> Lukášův text současně popisuje příběh povolání apoštola Petra, kterého Kristus ustanovil rybářem/lovcem lidí.<sup>13</sup> Souvislost mezi rybářskou tematikou, která je prezentována důrazně v popředí, a evangelijní scénou zobrazenou ve středním plánu je nepřehlédnutelná. Téma Krista, respektive apoštolů jako rybářů duší a lidí jako ryb se objevuje již v raně křesťanském umění v souvislosti s faktem, že někteří z Ježíšových následovníků byli rybáři, i ve vztahu k četným narážkám na rybářské prostředí v biblických textech. S významnými ukázkami zpracování tohoto námětu se setkáváme i později, v nejrepresentativnějším pojetí a s četnými odkazy na dobové reálie pak zejména ve Flandrech, tedy oblasti, kde byl rybolov zvláště důležitý z hospodářského a obchodního hlediska.<sup>14</sup>

Některé detaily *Alegorie vody* jsou velmi blízké motivům, s nimiž se můžeme setkat u obrazů stejného námětu z ruky Hartmannova současníka Jana Rudolfa Byse (1662–1738), který se k tematice živlů vrátil dvakrát. Ještě před svým odchodem z Prahy roku 1713 Bys namaloval falckému kurfiřtovi Johannu Wilhelmu von Pfalz-Neuburg (1658–1716) pro jeho rezidenci v Düsseldorfu cyklus čtyř obrazů živlů.<sup>15</sup> Druhá verze, představující zajímavou variaci téhož námětu, kterou umělec vytvořil pro audienční sál zámku Weissenstein

v Pommersfeldenu pro svého nového zaměstnavatele, knížete – biskupa bamberkého a kurfiřta mohučského Lothara Franze von Schönborn (1655–1729), pochází z roku 1718.<sup>16</sup> Na Hartmannově malbě je v levém dolním rohu mezi vodní faunou vidět mrtvou vydru, která se téměř shoduje s vyobrazením na Bysově *Alegorii vody* ze schönbornského cyklu, a tuleně, s nímž se rovněž setkáme v Bysově podání.<sup>17</sup> Podobně lze uvažovat o motivu mihule svíjející se na hřbetu velké ryby nebo ostnitého kraba v popředí. U Hartmanna však nacházíme tyto motivy v povšechném a poněkud hrubším provedení, které kontrastuje s Bysovým detailním a pečlivým zachycením vodních živočichů. Blízkost zmíněných motivů v dílech obou umělců vede k domněnce, že Hartmann čerpal inspiraci přímo z děl svého kolegy.<sup>18</sup>

Na druhém obraze, *Alegorii země*, umístil Hartmann nenápadně do davu venkovanů scénu Setkání Krista s Marií a Martou. Jde o zřídka zobrazovaný výjev zachycený v Janově evangeliu [J (11,20–32)], kdy Lazarovy sestry Marie a Marta vyšly vstříc Ježíši, který přišel vzkřísit jejich zemřelého bratra. V souvislosti s alegorickým znázorněním živlů se setkáváme s námětem Krista v domě Marie a Marty [Lk (10,3–42)], který příhodně umožňoval umělcům kombinovat sakrální výjev s prvky zátiší, někdy ve vztahu k *Alegorii ohně*. Spojení, jehož užil na svém obraze Hartmann, není obvyklé, dovolilo mu však vhodně propojit krajinný žánr s náboženskou a alegorickou tematikou.

Na princip, že biblické události často unikají pozornosti a jsou snadno přehlédnutelné, v Hartmannově tvorbě narážíme častěji,<sup>19</sup> ale kombinaci sakrálního výjevu s alegorickým vyobrazením živlů u něj nacházíme jen ojedinele. Snad by takovým příkladem mohla být zmíněná dvojice obrazů se scénami z Ježíšova působení z pražské Národní galerie, ale odkazy, že by zároveň mohlo jít i o alegorie přírodních sil, nejsou příliš zřejmé.<sup>20</sup>

Přestože *Alegorie vody* a *Alegorie země* představují protějšková díla, můžeme zaznamenat jisté rozdíly v práci se světlem, pojetí figur či v technice malby. Otec Jan Jakub totiž pracoval se syny Františkem Antonínem (1694–1728) a Václavem Janem (1700–1745) v rámci rodinné dílny, kde obrazy vznikaly v součinnosti všech tří malířů. Zatímco se starším Janem Jakubem spojujeme hypoteticky tradičnější pojetí v rozvržení krajinné scény a statictější figury se spíše tmavšími inkarnáty, mladšímu Františku Antonínovi bývají

přisuzovány kompozice pokročilejší, s živěji malovanou stafáží bohatšího koloritu, případně subtilnější vegetace. Václavu Janovi nebyly připsány žádné obrazy. Jak však bylo již poznamenáno: „V některých případech jsou patrné odlišnosti v partiích stromů či vegetace, ale stafáž je s jinými díla shodná. Jinde postřehneme odchylky ve výstavbě postav, zatímco základ obrazu je totožný... Nelze než počítat s produkcí společné dílny otce a obou synů.“<sup>21</sup> Na dílenskou praxi odkazuje i časté užívání shodných detailů na různých obrazech; např. se ženou sedící před chatrčí a držící v levé ruce misku z obrazu *Alegorie vody* se setkáme i na malbě *Krajina s Kristem uzdravujícím slepce*,<sup>22</sup> v malé obměně mezi figurami v popředí *Lesní krajiny se zámkem*<sup>23</sup> či mezi odpočívajícími venkovany *Krajiny s poutníky*.<sup>24</sup> Jiným opakujícím se motivem je plátěný přístřešek, u něhož jsou na stole rozloženy melouny a ulovené ptactvo na *Alegorii země*; podobný najdeme i na výše zmíněných obrazech.

Ať už však nově získaná díla vznikla pouze rukou Jana Jakuba, nebo v součinnosti otce a synů, řadí se obrazy, malované na nezvykle velkých měděných deskách, koloristickou skladbou, prostorovým a světelným řešením i pečlivým drobnopisným pojetím k nejlepším výkonům hartmannovské produkce.

### Restaurátorský průzkum – technika malby, použité materiály

Cílem restaurátorského průzkumu bylo rozpoznat stav a míru dochování původní Hartmannovy malby, identifikovat použité materiály, objasnit techniku malby a následně porovnat a zhodnotit získané poznatky.<sup>25</sup>

Jako podložku použil malíř rozměrům obrazů přiměřeně silné měděné plechy.<sup>26</sup> Na ně byl nanesen hnědočervený bolusový podklad<sup>27</sup> obsahující železitou červeň, hlinítkřemičitany, uhličitan vápenatý (křídou), olovnatou bělobu, kostní čern a pravděpodobně i umbru, která bývala pro své sikařivní účinky do podkladových vrstev přidávána, aby urychlovala jejich zasychání.

Další vrstvy, kterými byly obě malby podloženy, se významným způsobem podílejí na výsledném světelném a barevném působení obrazů. Tmavé části obrazů, reprezentované především pohledy do lesních interiérů, byly podloženy hnědozelenou barvou obsahující kostní čern, žlutý okr, přírodní železitou červeň, olovnatou bělobu a uhličitan vápenatý (křídou). Naproti tomu jejich světlé či prosvětlené části, například malba oblohy nebo světlem

zalité a do dálky se táhnoucí říční krajiny na vzdáleném obzoru ohraničené horami, byly podloženy vrstvou čisté olovnaté běloby. Plochu obrazu však obě uvedené vrstvy podmalby nepokrývají beze zbytku. Tuto skutečnost, zřejmou i při podrobné prohlídce obrazu pouhým okem, dokládá také stratigrafie barevných vrstev vzorku, odebraného ze zelené koruny stromu na obraze *Alegorie vody*.<sup>28</sup>

Z posloupnosti a počtu barevných vrstev malby je zřejmé, že malba je poměrně jednoduchá a že malíř nepracoval se složitou soustavou krycích a lazurních barevných vrstev. Pigmenty identifikované v mikrovzorcích, odebraných z obou obrazů, jsou typické pro paletu barokního malíře. Byla v nich identifikována olovnatá běloba, neapolská žluť, olovnatocínčitá žluť, žlutý okr a železitá červeň. Z modrých pigmentů zde byl prokázán přírodní ultramarín, smalt a pruská modř, ze zelených pigmentů zem zelená a měděnka. Černý pigment byl analyzován jako kostní čern.

Jak již bylo uvedeno, obrazy nejsou signovány ani datovány, a je tedy velmi obtížné určit přesněji dobu jejich vzniku. Přítomnost pruské modři však vede k podloženému názoru, že obrazy mohly být namalovány nejdříve někdy kolem poloviny druhého desetiletí 18. století.<sup>29</sup> Skutečnost, že malíř použil přírodní ultramarín,<sup>30</sup> v této době jednoznačně nejdražší a vysoce oceňovaný pigment, přestože měl k dispozici kvalitní a o mnoho levnější pruskou modř, nasvědčuje společně s velkými rozměry obrazů tomu, že se jednalo o významnou zakázku. Identické rozměry obou děl, stejně jako jejich materiálové složení i shodná technika malby svědčí ve prospěch předpokladu, že jde o obrazy vytvořené jako protějšky nebo o dvojici z původně početnější série.

### Poznámky

- 1 Vídeň, Dorotheum, Alte Meister, dražba 5. 10. 2005, položka č. 276.
- 2 *Alegorie vody* (Krajina s Kristovým zázračným rybolovem), olej, měď, 83,6 × 118 cm, inv. č. O 18771; *Alegorie země* (Krajina se setkáním Krista s Marií a Martou), olej, měď, 83,6 × 118 cm, inv. č. O 18772.
- 3 Olej, měď, 60 × 81 cm, inv. č. O 10324.
- 4 *Okraj lesa s Kristem povolávajícím sv. Petra*, olej, dřevo, 50 × 70 cm, inv. č. 1021/424; *Okraj lesa s Jobem a jeho přáteli*, olej, dřevo, 50 × 70 cm, inv. č. 1020/423.
- 5 *Krajina s rybářským přístavem a prodavači ryb*, olej, měď, 37 × 50,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2673, a *Krajina s rybářským přístavem a prodavači zvěřiny a ovoce*, olej,



měď, 37,3 × 49,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2674.

**6** U Hartmannů není podobný přístup neobvyklý, setkáme se s ním např. u *Krajiny s lovem na medvědy* (dříve *Krajina s lovem na kance*), olej, měď, 31,1 × 38,7 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 13397, kde je figura lovce nabíjejícího pušku přejata z grafiky J. Ossenbecka; blíže k tomu Hana Seifertová – Anja K. Ševčík, *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750*, kat. výstavy Praha 1997, s. 130, č. kat. 44. Jiným příkladem je *Krajina s Kristem uzdravujícím slepce*, olej, dubové dřevo, 83 × 115 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1116, kde malíř převzal figury tří ležících mužů v levé části obrazu z díla Domenica Fettiho *Podobenství o rozsévání koukolu* (olej, dřevo, 60,8 × 44,5 cm, Obrazárna Pražského hradu, inv. č. O 25), které je doloženo v hradních sbírkách už v 17. století. U *Alegorie vody* připomene dvojice mužů sedících na sudcích v levém spodním rohu postavy pijáků a kuřáků z obrazů Davida II. Tenierse (1610–1690).

**7** Ačkoli jde o výjev odehrávající se na břehu řeky, objevují se na obraze nejen sladkovodní živočichové, ale také, jak bylo obvyklé, zástupci mořské fauny. Souvisí to s dobovým pojmáním vodní zvířeny v duchu Starého zákona:

„I stvořil Bůh velké netvory i rozmanité druhy všelijakých hbitých živočichů, jimiž se zahemžily vody...“ [Gn 1, 21]. Blíže k tomu *Fish. Still lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700*, ed. Liesbeth M. Helmus, Utrecht 2004, s. 77. Svou roli hrála u Hartmanna také návaznost na starší předlohy.

**8** Někdy nemusí být v Hartmannově podání alegorické zobrazení živlu na první pohled zřejmé, např. na *Krajině se dvěma věžemi*, olej, dubové dřevo, inv. č. 1022/425 a *Krajině s věží*, olej, dubové dřevo, inv. č. 1023/422, oba Rychnov, zámecká obrazárna; k tomu Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 6), s. 122, č. kat. 37, 38, nebo u již zmíněné dvojice maleb s rybářskými přístavby (pozn. 5), kde nacházíme rybáře s úlovkem a prodejce ovoce a zvířiny, a lze ji tedy rovněž interpretovat jako alegorii vody a země.

**9** *Alegorie vody*, olej, měď, 49,5 × 75 cm, Štýrský Hradec, Landesmuseum Joanneum (obojí), inv. č. 900; *Alegorie země*, olej, měď, inv. č. 899. Oba obrazy byly původně součástí série *Čtyři živly*, o čemž svědčí malba *Alegorie vzduchu* stejného formátu, dražená 20. 5. 1993 u Christie's v Londýně (č. 325).

**10** *Vzduch*, olej, měď, 54 × 77 cm, Vídeň, Österreichische Galerie Belvedere (všechny), inv. č. 4071; *Země*, olej, měď, 53 × 76 cm, inv. č. 4099; *Oheň*, olej, měď, 53 × 76 cm, inv. č. 4154; *Voda*, olej, měď, 54 × 77 cm, inv. č. 4169; Elfriede Baum, *Katalog der öster-*

*reichischen Barockmuseums in Unteren Belvedere in Wien*, Wien – München 1980, sv. 2, s. 237–242.

**11** K tomu Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 6), s. 24–27, 125–126. Variantou vercellské *Alegorie vody* je *Krajina s rybím trhem a mořským zálivem* z Národní galerie v Praze (olej, plátno, 33,5 × 44 cm, inv. č. O 6120), u níž se done dávna soudilo, že jde o solitérní kompozici, patrně je však fragmentem podobné série. Srovnáme-li obrazy cyklu z Museo Borgogna a díla náležející k sérii z Landesmuseum ve Štýrském Hradci, zjistíme, že jde o velmi blízké kompozice, u nichž ovšem lze pozorovat jistý posun ve výtvarném názoru, byť v rámci jediné dílny.

**12** Jde o tzv. první Kristův zázračný rybolov, který bývá zaměňován s tzv. druhým Kristovým zázračným rybolovem [J (21, 1–11)], jenž se odehrál až po Ježíšově vzkříšení. Ve výtvarném umění mohou obě epizody často splývat.

**13** Mk (1, 16–20); Mt (4, 18–22).

**14** Např. Joachim Beuckelaer, *Alegorie vody*, 1569, olej, plátno, 159 × 215 cm, Londýn, National Gallery, se scénou Kristova zázračného rybolovu v pozadí; Jacob Jordaens, *Kristovo pověření Petra*, olej, plátno, 208 × 235 cm, Antverpy, Sint-Jacobskerk; Peter Paul Rubens, *Kristův zázračný rybolov*, 1618–1619, olej, dřevo, 301 × 235 cm, Mecheln, Kerk van Onze-Lieve-Vrouw de Dijle, střední část triptychu, David Teniers ml., *Kristův zázračný rybolov*, konec 50. let 17. století, olej, plátno, 76,5 × 110 cm, soukromá sbírka. Blíže k tématu Helmus (cit. v pozn. 7), s. 96–100.

**15** Dnes v majetku Bayerische Staatsgemaldesammlung v Mnichově, uloženo v rezidenci ve Würzburgu.

**16** Dnes zámek Wiesentheid, sbírka hraběte Schönborna. K oběma cyklům naposledy Berndt M. Mayer, *Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk*, München 1994, s. 198–206, č. kat. G 41–G 48; Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 6), s. 16, 112–117, č. kat. 30–33.

**17** Motiv mrtvé vydry a tuleně mezi rejnoky stejně jako řadu dalších (např. zavěšeného platýze, jesetera aj.) převzal Bys s největší pravděpodobností z obrazu Franse Snyderse a Anthonyho van Dyck *Rybí trh*, kol. 1621 (olej, plátno, 253 × 375 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, inv. č. 383).

**18** Vzhledem k tomu, že Bysův schönbornský cyklus vznikl až po umělcově odchodu z Prahy roku 1713, lze se domnívat, že Hartmann poznal tyto motivy přímo z Bysových skicářů se studii květin, ptáků a zvířat, kopírovaných podle cizích předloh, který mu sloužil jako zásobárna vhodných vzorů. Podrobně k nim Mayer (cit. v pozn. 16), s. 106–111, č. kat. G 41–G 48; Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 6), s. 16, 117–119, č. kat. 34. O bližších vzájemných

kontaktech obou umělců není nic známo; Hartmann se stal členem staroměstského malířského pořádku, v jehož řadách předtím působil i Bys, až roku 1717, Hartmannův pobyt v Praze je však doložen už roku 1702 záznamem o křtu jeho dcery.

**19** Např. u dvojice protějšků z Národní galerie v Praze *Krajina s Kristem uzdravujícím slepce*, olej, dubové dřevo, 83 × 115 cm, inv. č. O 1116 a *Krajina s Kristem povolávajícím apoštoly*, olej, dubové dřevo, 83 × 115 cm, inv. č. O 1117. Podobný příklad, teprve nedávno určený, představuje i již dříve zmíněná *Krajina se zříceninou – Návrat Jefty Galadského*.

**20** Viz pozn. 14. *Krajina s Kristem uzdravujícím slepce* by mohla vzhledem k některým motivům v popředí představovat současně alegorii vody, *Krajina s Kristem povolávajícím apoštoly* pak alegorii země.

**21** Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 6), s. 23.

**22** Viz pozn. 14.

**23** *Lesní krajina se zámkem*, olej, plátno, 64 × 90 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 12890.

**24** *Krajina s pouťníky*, olej, měď, 46 × 91,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 5601.

**25** Autoři článku děkují ing. Janě Odvárkové a ing. Radce Šefců z chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, které provedly mikroskopickou, mikrochemickou a prvkovou analýzu mikrovzorků odebraných z obou obrazů.

**26** V roce 1997 proběhly v Národní galerii v Praze dílčí průzkumy obrazů připsaných někte- rému z Hartmannů. V souvislosti s přípravou výstavy „S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750“ byl zkoumán vztah mezi použitými podložkami, složením podkladových vrstev a stávajícími atribucemi. V souboru obrazů v majetku Národní galerie v Praze připsaných Janu Jakubu Hartmannovi či Františku Antonínu Hartmannovi je kromě dvou obrazů, které jsou předmětem této stati, ještě 10 dalších namalováno na mědi. Podložku dalších jim připsaných obrazů tvoří

v sedmi případech plátno, tři jsou namalovány na podložce z dubového dřeva a dva na desce ze dřeva lipového. Ojediněle byl použit i méně kvalitní materiál, tzv. bílý plech (tj. oboustranně pocínovaný železný plech používaný v 18. století jako náhrada měděných podložek).

**27** Kombinace měděné podložky a podkladu bolusového typu je u obrazů připisovaných Hartmannům častá.

**28** To je patrné i ve stratigrafii podkladových a barevných vrstev na obr. č. 14, kde zelená malba koruny stromu byla položena přímo na podkladovou bolusovou vrstvu.

**29** Pruská modř je pigment vyrobený poprvé v Německu roku 1704. Recept na jeho výrobu byl však držen v tajnosti a publikován teprve roku 1724 v katalogu firmy Winsor & Newton. Tento pigment byl však již dříve dostupný v Lipsku u obchodníka p. Maka. V Čechách byl identifikován v malbě oblohy doplňku rozšiřujícího obraz Roelanta Saveryho *Ráj*. K tomu Hana Seifertová – Jiří Třeštlík, „Jsou obrazy Roelanta Saveryho *Ráj* a *Krajina s ptáky* původními protějšky?“, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, XII–XIII, 2002–2003, s. 160–164. Oba autoři výše zmíněného článku o dvojici Saveryho obrazů předkládají k úvaze následující hypotézu: Je možné, že autorem doplňku k obrazu *Ráj* je některý z Hartmannů. Doplněk byl vyžádán vlastníkem Saveryho obrazů proto, aby vznikly protějšky, vhodné pro symetrické zavěšení v obrazárně. Chybějící protějšky pro hraběte Vršovce vytvářeli pražští malíři jako např. Johann Rudolf Bys a Johann Adalbert Angermeyer. Také některý z Hartmannů namaloval protějšek k jedné z krajinomaleb Vršovcovy kolekce. Je tedy možné, že to byl právě jeden z nich, který rozšířil Saveryho obraz *Ráje*.

**30** Přírodní ultramarín byl vyráběn z obtížně dostupného polodrahokamu lapisu lazuli. Jeho naleziště se nacházelo ve vysokých horách dnešního Afghánistánu. Tam byl těžen a po moři dopravován do Benátek, které byly důležitým zpracovatelským a také distribučním centrem.

# Italské renesanční obrazy Josefa Vincence Nováka

OLGA PUJMANOVÁ

Olga Pujmanová, předsedkyně Společnosti přátel Národní galerie v Praze, věnuje se italskému malířství 14.–16. století.

„První umělecké dílo představující ‚Caritas‘ od Lamberta Lombarda, získal jsem od p. Dr. Kreuze, jehož děd před lety zakoupil je ze sbírky ryt. Doubka. Obraz ten způsobil mi tolik radosti, že jsem si umínil ve sbírání pokračovat.“ Těmito slovy uvedl na samém sklonku 19. století Josef V. Novák katalog své obrazárny, jedné z největších soukromých galerií v Praze.<sup>1</sup> Josef Vincenc Novák (1842–1918) byl pražský továrník, který vybudoval úspěšný podnik zařizující pivovary po celém světě. Za své zásluhy byl roku 1898 vyznamenán rytířským řádem Františka Josefa a v roce 1901 titulem císařského rady. Prodchnut národním sebevědomím a ryzím vlastenectvím se účinně uplatňoval i v životě veřejném. Byl členem sboru obecních starších král. hl. města Prahy za staročeskou stranu a iniciátorem mnoha komunálních staveb. Zasloužil se o vybudování pražského městského muzea, byl členem výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění. Jeho role v kulturním životě vysvítá mimo jiné ze vztahu k Augustu Rodinovi, s nímž Novák po umělcově návštěvě Prahy v roce 1902 udržoval korespondenci.<sup>2</sup> Vášni sběratelské propadl již roku 1875 (viz pozn. 1). Pátrání po dosažitelných obrazech se mu stalo únikem z šedi všedního života a účinnou vzpruhou v jeho náročném povolání. Sběratelův syn Ladislav vzpomíná, jak „obrazárna otcova rychle rostla. Na stěnách jeho bytu v Eliščině tř. a později v Jezdecké ul. se vystřídalo přes tisíc obrazů, z nichž po úvaze nejzralejší zařazeno bylo celkem 145 děl, ověřených předními znalci, do prostorného sálu s vrchním světlem, ježž otec přistavěl k svému domu zbudovanému r. 1897 na Florenci podle návrhu arch. A. Wiehla, svěřiv současně vídeňskému znalci a historikovi dr. Th. z Frimmlu sestavení vzorného seznamu, v němž se čtenář setkává

s vynikajícími pracemi mistrů...“.<sup>3</sup> Šlo většinou o díla severských škol: nizozemské, holandské a německé. Italské umění bylo v Obrazárně zastoupeno mnohem skromněji, pouze několika exponáty. K nim patří práce vysloveně prvořadá: *Sv. Konverzace* benátského malíře Pasqualina Veneta (doložen 1496–1504), dnes v majetku pražské Národní galerie (inv. č. O 8753; DO 2130).<sup>4</sup> Význam Pasqualinova obrazu, umocněný umělcovou signaturou, nebyl nikdy zpochybňován. Toto dílo stojí po léta v popředí odborného zájmu.<sup>5</sup> Naproti tomu jiný kdysi Novákův italský renesanční obraz, který rovněž zakotvil v pražské Národní galerii, tam po desetiletí zůstával bez povšimnutí. Jde o práci anonymního umělce z první poloviny 16. století zachycující *P. Marii v oblacích* (inv. č. O 1112). Rozměrný výjev byl teprve po celkové restauraci veřejnosti předveden na výstavě „Italské renesanční umění z českých sbírek, obrazy a sochy“ pořádané Národní galerií na přelomu roku 1996 a 1997.<sup>6</sup> Masivní, nahoře zaoblená deska je jedním z typických oltářních obrazů vrcholné renesance, na nichž bývá P. Maria s oblibou zpodobována buď na vysokém, složitě konstruovaném trůnu, nebo v nadpozemské sféře. Na pražském obraze sedí v oblacích, podpírána andílky; je adorována jedním z nich a malým Janem Křtitelem. Protáhlé postavy sv. Františka a sv. Šebestiána působí jako sloupy trůnu utvořeného z hustých mraků. Tento dojem zvyšuje pahýl stromu, před nímž je zachycen sv. Šebestián. Oba světci stojí v samém popředí obrazu na vyvýšené planině, odkud se otevírá pohled do údolí s městem a řekou tekoucí k vzdálenému obzoru. Významnou dominantou krajiny je osamělý strom, u něhož pes hlídá ovce. V nedaleké zátocce plují kachny, na terasách a v oknech domů se suší prádlo, přes

můstek, vedoucí k bráně města, přecházejí lidé. Drobné detaily každodenního života kontrastují se strnulostí postav. Provinciální, nicméně kvalitně provedené dílo má v sobě něco z emiliánské malby, kterou připomíná kompozicí (viz např. *Madonu v oblacích* Innocenza da Imola v mnichovské Alte Pinakothek). Fyziognomií světců a afektovanými gesty nepůvabných andílků se však spíše podobá postavám, jaké malovali renesanční umělci v Lucce, např. Giovanni Gerardo di Antonio dalle Catene (doložen 1531–1543)<sup>7</sup> a zejména Agostino Marti (1509–1543),<sup>8</sup> vyučený u svého otce, zlatníka Francesca. Kresebné pojetí obrazu působící jako kovový reliéf (viz ostře proříznuté oči a sklady draperie) sice poněkud připomíná práce zlatníků, kteří měli v Lucce značnou tradici, celkový charakter scény je však přece jenom bližší obrazům malovaným v Markách. Tamějšímú vzniku nasvědčuje snad také malý sv. Jan Křtitel mezi andílky. Jeho postava je neobvyklá na obrazech tohoto námětu. Vyskytuje se však na obraze *P. Marie v oblacích adorovaná sv. Kosmou a Damiánem* v sakristii kostela sv. Martina v Caldarole (MC), datovaném roku 1535. Toto dílo je sice signované místním malířem Durantem Nobilim (1518–po 1578), vzhledem k jeho stylu a kvalitě se ale předpokládá, že vzniklo ve spolupráci s Lorenzem Lottem, Benátčanem působícím často v Markách, jehož byl Durante oblíbeným žákem a věrným napodobitelem. V Markách se ostatně setkáváme s dalším příkladem této neobvyklé ikonografie: je jím fragment paly Vincenza Paganioho (kol. 1490–1568), jehož spodní část zobrazující sv. Františka a sv. Šebestiána je dnes v Brně (Moravská galerie, inv. č. A 927). O našem obraze víme, že figuroval v katalogu Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců Rudolfinum v Praze roku 1912 jako zápůjčka císařského rady J. V. Nováka.<sup>9</sup> Po Novákově smrti ho jeho syn ing. Ladislav Novák v roce 1919 věnoval zmíněné Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, tedy budoucí Národní galerii. Ve Frimmelově katalogu Novákovy sbírky uveden není, zřejmě k ní tedy nepatřil. Vzhledem k tomu, že jde o obraz oltářní, je nasnadě domněnka, že *P. Maria v oblacích* snad byla původně určena k výzdobě kostela sv. Máří Magdaleny v Sobotce, Novákově rodišti.<sup>10</sup> Tam totiž J. V. Novák v roce 1897 věnoval jiná dvě italská díla s náboženským tématem: *Zvěstování* z ruky umělce činného v Markách ve druhé čtvrtině 16. století a *Sv. Annu samotřetí* od následovníka Giulia Romana. Ani tyto

dva obrazy, dnes dlouhodobě vystavené na zámku Humprecht, ve Frimmelově katalogu nejsou a ani o jejich minulosti nevíme nic. Patřily snad k nějaké šlechtické sbírce jako Pasqualinova *Sv. Konverzace* pocházející ze sbírky hraběte Desfoursa v Horních Beřkovicích (1882)?<sup>11</sup> Nebo byly zakoupeny prostřednictvím některého z mnoha evropských starožitností, s nimiž byl sběratel ve styku (viz Frimmelův katalog)? Pamětníci si ještě vzpomínají, že oba obrazy byly umístěny v předsíni hlavního vchodu do soboteckého kostela. Když byl kostel sv. Máří Magdaleny v roce 1996 celkově restaurován, byl akcentován unikátní barokní ráz jeho vnitřní výzdoby, především z dílny sochařů a řezbářů Jelínků. V nově opravené svatyni prý zmíněné obrazy vzhledem k svému neutěšenému stavu nenašly uplatnění. Proto byla sjednána vstrícná zápůjčka do zámku Humprecht, který pak nesl část nákladů na jejich restaurování.<sup>12</sup>

*Zvěstování P. Marii* malované na dřevě (83 × 133 cm)<sup>13</sup> zobrazuje výjev na náměstí, prozářeném světlem křesťanské víry. Archanděl Gabriel přichází lehkým krokem s lilíí, symbolem neposkvrněnosti. Vztyčenou levicí ukazuje na nebesa, odkud Bůh Otec vysílá Ducha svatého v podobě holubice. Na levé straně uzavírá prostor vzosné renesanční sloupoví a stavba s mohutným architrámem, k níž vedou schody. Za nimi se tyčí polorozbořená zeď, naznačující hrotící se pohanský svět. Naproti, před vchodem do otevřené kaple, pokleká P. Maria. Za ní stojí pult, kupodivu bez knihy, která obvykle bývá otevřena na stránce Izaiášova proctví (Iz 7, 14). P. Maria je půvabná a křehká bytost. Archanděl Gabriel působí robustněji, navzdory rozevlátému postoji. Výjev je komponován do pyramidy, zvýrazněné červenými tóny, kterou završuje levice Boha Otce. Prostorový účinek mu dodávají architektonické prvky, jmenovitě otevřená kaple, v níž jsou patrné pilíře nesoucí oblouky, na reprodukci bohužel sotva zřetelné, a malý výsek krajiny rozvrstvené do několika plánů.

Obraz byl tradičně připisován ferrarskému malíři Benvenutovi Tisi (da Garofalo), zvanému Il Garofalo (1481?–1559) (viz pozn. 10). Tato atribuce, vycházející z estetických soudů 19. století, neobstojí. *Zvěstování* v zámku Humprecht totiž zcela postřádá Garofalův akademismus. Je svěže namalováno a prostoupeno teplým slunečním jasem. Od děl Garofalových se liší také svými figurálními typy (P. Maria gestikulující rukama s roztaženými prsty), pojednáním architektonických detailů a jmenovitě

krajiny poznamenané Benáťčany. Z ferrar-  
ských malířů připomíná těmito vlastnostmi  
spíše tvorbu Dossa Dossiho a jeho bratra  
Battisty. Dossovu tvorbu výstižně charakteri-  
zuje výrok, že „Dosso překvapujícím způso-  
bem asimiloval inovace umělců tak rozlič-  
ných, jako byli Giorgione a Raffael“.<sup>14</sup>

*Zvěstování* ze zámku Humprecht vychází  
z raného Raffaelova obrazu téhož námětu,  
části predely ke *Korunovaci P. Marie*, oltáře  
rodiny Oddiů, objednaného pro františ-  
kánský kostel v Perugii 1502–1503 (dnes  
ve Vatikánské pinakotéce, inv. č. 40335).  
Inspirace tímto dílem je markantní a týká  
se mnoha detailů i barevnosti obrazu (čer-  
veně oděný anděl!).<sup>15</sup> Autor našeho obrazu  
však Raffaelovu harmonicky vyváženou  
kompozici transponoval do volnější, dra-  
matictější polohy. Projevuje se to nejzřet-  
elněji na rázném gestu andělovy levice,  
dotýkající se téměř pravé ruky Boha Otce.  
Jak před tímto detailem nezapomenout  
Michelangelova *Stvoření* ve středu klenby  
Sixtinské kaple (1508–1512)!

Stejným rozhodným gestem ukazuje  
k nebesům také anděl na sejmuté fresce  
*Zvěstování* z kostela San Domenico v Ca-  
gli, nedaleko Urbina v Markách. Kromě  
celkové dispozice pojí náš obraz s tímto  
dílem několik dalších společných rysů,  
jako shodný tvar a dekor lektoria a neob-  
vyklý vzor korintské hlavice sloupu nad  
hlavou P. Marie. Obdobný je také způsob  
reliéfní výzdoby kaplí zaujímavých v obou  
srovnávaných dílech významné místo.  
*Zvěstování* v Cagli je někdy pokládáno  
za dílo Giovanniho Santiho (1445/50–1494  
Urbino), Raffaelova otce, který v tamním  
kostele San Domenico vyzdobil rodinnou  
kapli Tiranniů.<sup>16</sup> Tato freska nikdy neopus-  
tila Cagli. Také Raffaelova *Pala Oddi* se  
*Zvěstováním* na predele zůstala na původ-  
ním místě v umbrijské Perugii až do roku  
1797.<sup>17</sup> Teprve za napoleonských válek byla  
odvezena do Paříže, ale v roce 1815 se  
vrátila do Itálie a stala se součástí vatikán-  
ských sbírek. Zmíněné analogie s těmito  
díly navozují domněnku, že obraz v Hum-  
prechtu je dílem malíře dobře obeznáme-  
ného s uměním střední Itálie. Tomu nasvěd-  
čuje také příbuznost práce s jinými dvěma  
obrazy téhož námětu, jež vytvořil Lorenzo  
Lotto pro kostely v Markách, *Zvěstováním*  
na křídlech nezachovaného triptychu, který  
původně zdobil kostel sv. Františka v Monte  
di Jesi (dnes Jesi, Pinacoteca Civica) z let  
1526/1527 a palou se *Zvěstováním* urče-  
nou pro kostel Santa Maria sopra Mercanti  
v Recanati, patrně z roku 1526.<sup>18</sup> Zejména  
příbuznost s obrazem chovaným v Recanati  
(Pinacoteca Civica) je nápadná. P. Maria

se z šeré kaple obrací k divákovi, anděl  
v energickém postoji vrhá před sebe stín  
na jasně osvětlené nádvoří. Bůh Otec je na  
srovnávaných dílech zachycen stejně neob-  
vyklým způsobem. Nežehná pokojně z oblak  
vysoko na nebesích, ale v prudkém letu  
směřuje k svatyni, které se téměř dotýká.  
*Zvěstování* v Recanati patří k dílům,  
které tam Lotto roku 1527 poslal po moři  
z Benátek. V Benátsku totiž pro svou  
tvorbu nenacházel pochopení. Na rozdíl  
od Tiziana, který pracoval pro nejmocnější  
osobnosti (Pavla III., Karla V.), Lotto sháněl  
zakázky těžce a byl nucen svá díla posílat  
do malých měst. Maloval většinou pro ven-  
kovské kostely, světskou tvorbou se neza-  
býval. Jeho svérázné vidění světa uzrávalo  
v provinciích: v lombardském Bergamu,  
jehož rozkvět je nemyslitelný bez Lottova  
přínosu, a v Markách, kde umělec, ve své  
vlasti téměř zapomenutý, vzbudil velký  
ohlas.<sup>19</sup> Lottovy vztahy k Markám začaly  
v roce 1506, pokračovaly po celý jeho život  
a týkaly se různých míst. Roku 1552 se  
Lotto natrvalo usadil v Loretu, poutním  
místě na návrší nad Jadranským mořem.  
Tam si pravděpodobně všiml *Zvěstování*  
Antonia da Faenza, namalovaného v letech  
1513–1514 na křídlech varhan v bazilice  
della Santa Casa (dnes Loreto, Pinacoteca  
del Palazzo Apostolico).<sup>20</sup> Obě Antoniova  
rozměrná plátna, udivující svým architekto-  
nickým řešením, mohla být jedním z inspi-  
račních zdrojů sledovaného *Zvěstování*.<sup>21</sup>  
Také v reliéfním dekoru obdélníkové  
kaple tam zpodobené lze snad spatřovat  
ohlas výzdoby domku P. Marie v Loretu,  
osazeném sochami a reliéfy, které patřily  
k největším reliéfním zakázkám vrcholné  
renesance. Obdélníková kaple s bohatým  
reliéfním dekorem zobrazená na obraze  
v zámku Humprecht navozuje otázku,  
nemůžeme-li v ní spatřovat vzpomínku  
na Santa Casa v Loretu.

Na první pohled upoutává náš obraz nenu-  
cenou bezprostředností. Pozornější zkou-  
mání však ukáže, že jde o umnou a půso-  
bivou syntézu různých vlivů. Nepodařilo  
se mi zjistit, byl-li jejím autorem některý  
místní umělec, či jeden z četných malířů,  
které do Marek z jiných oblastí Itálie při-  
vedla pracovní příležitost.<sup>22</sup> Jisté je pouze,  
že *Zvěstování* v zámku Humprecht nově  
dokládá běžnou produkci na italských dvo-  
rech v první polovině 16. století, sledující  
současné velké umělecké proudy.

Druhý obraz, který Josef Vincenc Novák  
věnoval děkanskému kostelu v Sobotce,  
zobrazuje sv. Annu samotřetí. V italské  
malbě téma osobitým způsobem ztvárnil  
Leonardo da Vinci (1452–1519), který pro

svůj nedokončený obraz (Paříž, Louvre, inv. č. 776) zvolil pyramidální kompozici, vrcholící hlavou sv. Anny mladistvého vzezření.<sup>23</sup> Naproti tomu na našem obraze odpovídá zjev této světice jejímu věku. Obraz tedy ukazuje rozdíl mezi třemi generacemi. Sv. Anna sedí na lavici vedle P. Marie a klade jí ruku kolem ramen. Pravicí se dotýká chodidla Ježíška, který tvoří spojovací článek mezi matkou a dcerou. Jeho nožky opisují spolu s pažemi P. Marie a sv. Anny uzavřený kruh. Stejným způsobem jsou tyto postavy propojeny na soše *Sv. Anna samotřetí* Andrey Sansovina v římském kostele S. Agostino. Sansovinovo dílo vzniklo roku 1512 a bylo od starověku patrně prvním sousoším v životní velikosti vytesaným z jediného kvádru mramoru.<sup>24</sup> Bývá v něm spatřována sochařova reakce na nález (1506) slavného antického sousoší *Láokoón*, rovněž vytvořeného z jednoho bloku kamene, dnes chovaného ve Vatikánu (Museo Pio-Clementino). Sousoší *Sv. Anna samotřetí* objednal u Andrey Sansovina Johann Goritz, rodem z porýnského Trevíru, církevní hodnostář, který působil od sklonku 15. století v Římě. V den svých narozenin, na svátek sv. Anny, kdy bylo sousoší odhaleno, svolával Goritz každým rokem do kostela S. Agostino přátele. Ti pak veršováním uctívali nejen sv. Annu, ale hlavně oslavence.<sup>25</sup> Chválili jeho učenost a velebili jeho zásluhu o zřízení mramorového oltáře, který úspěšně spojoval různé druhy umění.<sup>26</sup> Andreova *Sv. Anna samotřetí* byla totiž umístěna v nice pilíře pod Raffaelovou freskou zobrazující proroka Izaiáše (1511–1512). Také tu objednal Goritz pro svůj oltář, před nímž chtěl být v podlažní tumbě pochován.<sup>27</sup> Humanistický kult sv. Anny a Goritzovy oslavy k její počtě popisují různé soudobé prameny.<sup>28</sup> Zájem o Goritzův oltář dokládají ostatně také jeho kopie. Žádná bohužel nezachycuje společně sousoší i fresku. Je ironií osudu, že tento mimořádný celek, předznamenávající barokní *Gesamtwerk*, vzal za své v letech 1756–1760 při barokizaci chrámu. Teprve nedávno byl díky úsilí Virginie Bonitové uveden do původního stavu. Zachované dobové kopie reprodukují odděleně Raffaelovu fresku a Sansovinovu sochu,<sup>29</sup> kterou tlumočí obraz chovaný nyní na zámku Humprecht.

Na rozdíl od Sansovinova sousoší sedí na našem obraze sv. Anna po pravici P. Marie. Tak je tomu také na rytině anonymního umělce nazývaného Mousetrapp Master ve Washingtonu D. C. (National Gallery of Art). Zrcadlové obrácení našeho výjevu vybízí k úvaze, že kompozici mu mohla

zprostředkovat nějaká grafická reprodukce sochy. Tomu by nasvědčoval také závěs při levé straně malby. Stejný závěs v různých obměnách rámuje Marcantoniovy *I Modi* (Způsoby), proslulé erotické výjevy ryté podle kreseb Giulia Romana. Se zcela shodně zřasenou záclonou se setkáváme u Marcantonia Raimondiho (kol. 1475/80–1527/34) také na rytině *Večeře v domě Šimonově* (Víděň, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. 1970/75), jejíž ideový rozvrh patrně pochází od Raffaela.<sup>30</sup>

Humprechtický obraz je tradičně připisován okruhu Sebastiana del Piombo (1485/86–1547) (viz pozn. 10), který měl v Římě po Raffaelově smrti v roce 1520 významné postavení. I když dramatickostí poněkud připomíná Sebastianovy velké scény, postrádá jejich vznešenost a hlavně je podstatně manýrističtější. Tím se výrazně přibližuje Giulio Romanovi, jehož díla se našemu obrazu podobají nejen celkovým charakterem, ale i typikou postav a záhybovou skladbou rouch. K Giuliově tvorbě náš obraz odkazuje zejména svou teatralností. Jeho kompozice je sice prostá, ale dosahuje až divadelního efektu. Pravá třetina je ponořena do tmy. Světelný mrak s holubicí symbolizující svatého Ducha ozařuje pouze postavy a sporé rekvizity scény: dřevěnou lavici, mramorovou podlahu a závěs připomínající jevištní oponu. V Giuliově tvorbě se s divadelním účinkem setkáváme např. na obraze *Milenci* (Petrohrad, Ermitáž, inv. č. 223), příbuzném již zmíněnému cyklu *I Modi*. Rozměrná deska vznikla patrně ještě v Římě na objednávku Federica Gonzagy, který si ji dal přivézt do Mantovy.<sup>31</sup>

*Sv. Anna samotřetí* těží sice ze zkušeností načerpaných v Římě, při jejím vzniku však již spoluúčinkovaly okolnosti související s Giuliovým novým působištěm, gonzagovským dvorem v Mantově. Římská vrcholně renesanční sochařská památka je tu malbou transponována do manýristické polohy příbuzné Giuliovým obrazům v mantovském kostele S. Andrea. Neopominutelnou analogií k sledovanému dílu tvoří jmenovitě oltářní pala s *Adorací dítěte* (Paříž, Louvre, inv. č. 421), malovaná patrně v letech 1531–1534<sup>32</sup> pro tamější kapli sv. Longina. S tímto dílem se náš obraz shoduje nejen pyramidální kompozicí, která vrcholí světelným zdrojem ozařujícím scénu, ale i fyziognomií postav a řasením jejich rouch. P. Maria si je na srovnávaných dílech sestersky blízká tváří i oblečením stejné barevnosti: má růžový šat, kovově modrý plášť a žlutozelený šál přehozený přes ramena. Její tvář se sklopenýma očima známe také

z kresebné skici hlavy k pařížské *Adoraci*, chované ve Vídni (Albertina, inv. č. 8109 SR 373 A). Shodnými rysy se vyznačuje také buclaté neforemné děťátko.

Uvedené důvody opravňují sice domněnku, že *Sv. Anna samotřetí* v zámku Humprecht vznikla nejspíše ve třicátých až čtyřicátých letech 16. století, určitou nejistotu týkající se tohoto datování však nerozptylují bezesbýtku. Vzhledem k prozatímní neznalosti klíčových technických údajů nelze vyloučit, že jde o pozdější kopii.<sup>33</sup> I v tom případě by si Novákem věnovaný obraz podržel svou mimořádnou dokumentární hodnotu.

## Poznámky

- 1** [Theodor von Frimmel] *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze. Popisný seznam od Dr. Th. z Frimmelů*, jako rukopis tištěno, nákladem vlastním v Praze 1899.
- 2** Ladislav Novák, *O těch, kteří odešli*, Praha 1940, s. 21, obr. na s. 17, 21; Karel Samšiňák, „Sobotecký rodák, který si dopisoval s Rodinem“, *ZŠS*, 5, 1968, č. 6–7, s. 60.
- 3** Novák (cit. v pozn. 2), s. 19.
- 4** Frimmel (cit. v pozn. 1), s. 19.
- 5** Naposledy Petr Přibyl, in Olga Pujmanová ve spolupráci s P. Přibylem, *Italské obrazy v českých sbírkách, kolem 1350–1550*, v tisku.
- 6** Olga Pujmanová, *Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy*, Praha 1997, s. 124, č. kat. 61.
- 7** Viz jeho *Narození Krista* v Lammari Capanori (San Giacomo Apostolo); Graziano Concioni – Claudio Ferri – Giuseppe Ghilarducci, *I Pittori Rinascimentali a Lucca, Vita, Opere, Committenza*, Lucca 1988, s. 241, obr. 48.
- 8** Jde o obraz chovaný dnes v Římě (Nucleo di Tutella de Patrimonio Artistico dei Carabinieri di Roma). – Matteo Ceriana, *Tre schede Marchigiane*, in *Studi Letterari ed Artistici*, a cura di Luigi Banfi, Pisa-Roma, 1999, s. 52–53.
- 9** Pavel Bergner, *Katalog Obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1912, s. 105, č. 366.
- 10** „26. ledna 1897 daroval zdejšímu chrámu Páně sobotecký rodák, pan továrník Josef Novák, bytem v Praze, Jezdecké ulici č. 13, kde si na Florenci staví nový dům, dva starožitné, na prkýnku malované olejové obrazy: 1. Zvěstování Panny Marie – maloval Benvenuto Tisi zván Garofalo, nar. 1481 a zemřel 1559. 2. Rodina Boží – od Sebastiana del Piombo, nar. 1485 a zemřel 1547. Pan továrník z Prahy Josef Novák jest bratr zdejšího klempíře pana Václava Nováka, který zařizuje svými stroji pivovary, sladovny atd. Je to zámožný pán, má znamenitou sbírku obrazů, kterou až prý se do svého nového domu v Praze na Florenci přesídí, učiní přístupnou i širšímu obecnstvu.“

*LIBER MEMORABILUM parociae ab anno 1843.*

Zapsal na s. 249–250 Josef Benda, děkan.

**11** Frimmel (cit. v pozn. 1), s. 34.

**12** Za tyto informace vděčím PhDr. Dagmar Faměrové, kastelánce zámku Humprecht. Písemné sdělení z 10. 12. 2003.

**13** Obraz restauroval Michal Tomek v letech 1999–2001. Výňatek z jeho restaurátorské zprávy z 2001: „Původně byla deska zasazena napevno ve větším dřevěném rámu, nebo snad byla součástí většího celku. Při poslední opravě na konci 19. století bylo dřevo na rubu ztenčeno a deska byla opatřena dřevěným rostem, který však časem přestal plnit svou funkci. Vlastní restaurátorské práce spočívaly především v rozsáhlém upevnění barevné vrstvy, desinsekcii a konservaci dřevěné podložky, byl odstraněn již nefunkční dřevěný rošt, deska vyrovnána a nově instalována na rošt nový z pevnějšího materiálu. Byly sejmuty vrstvy přemaleb a tmelů a odkryty tak autentické barevné vrstvy. Po vytmelení a retuši defektů byl povrch obrazů ošetřen conservační vrstvou.“

**14** Je známo, že roku 1520 u Raffaela působil Battista Dossi (1497?–1548), mladší bratr Dossa Dossiho (kol. 1486–1542). Také u Dossa se předpokládá, že navštívil Řím, patrně jako člen družiny vévody Alfonsa d'Este, doprovázejícího papeže Lva X. na korunovaci v březnu 1513. Andrea Bayer, úvod ke kat. výstavě Dosso Dossi, *Pittore di Corte Ferrarese nel Rinascimento*, 1998, výstava se konala na 3 místech: 26. 9.–14. 12. 1992, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte moderna e contemporanea; 14. 1.–28. 3. 1999, New York, MET; 27. 4.–11. 7. 1999, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

**15** Anděl bývá tradičně v bílém. Červeň archandělova pláště předznamenává patrně Kristovo utrpení. V liturgii je červená barvou sv. Ducha, pašijí a mučedníků. – Příbuznost řasení andělova roucha na našem díle a obraze Raffaelově dokládá jmenovitě Raffaelův karton ke *Zvěstování*, nyní v Paříži (Louvre, inv. č. 3860).

**16** O rozličných názorech na toto dílo, které bylo někdy připisováno Girolamu Gengovi, viz Varese 1994 (cit. zde), s. 257–258. Pietro Tiranni († 1535) byl ve službách Federica a Guidobalda da Montefeltre, později Francesca Maria della Rovere, na dvoře v Urbinu. Ranieri Varese, *Giovanni Santi*, prefazione Pietro Zampetti, Fiesole, 1994, s. 234–235, 257–258.

**17** Toto Raffaelovo dílo a jmenovitě predela, bylo často kopírováno. Jeho ušlechtilá kopie se nachází v Arcibiskupském paláci v Praze (foto Národní galerie v Praze, č. neg. 83735).

**18** Pietro Zampetti in *Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influso*, Ancona, 4 luglio – 11 ottobre 1981, Catalogo a cura di Paolo Dal Poggetto e Pietro Zampetti Centro Di. Firenze 1981, č. kat. 72 a 73, s. 308–311.

**19** *Ibid.*, s. 195.

- 20** Antonio da Faenza či Antonio di Mazzone (kol. 1459–1537), malíř a architekt pochází z Faenzy v Emilii, většina jeho činnosti však patří Markám.
- 21** Rodolfo Battistini in *Lotto nelle Marche* (cit. v pozn. 18), s. 143–147, č. kat. 25.
- 22** Viz např. nástěnná výzdoba ve Villa Imperiale u Pesara, kde vedle umělců ze střední Itálie pracovali bratři Dossiové z Ferrary od 4. 12. 1529 do září 1530 a znovu od 23. 11. 1532 do 23. 8. 1533; Craig Hugh Smyth, „On Dosso Dossi at Pesaro“, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow e Salvatore Settis, Los Angeles 1998, s. 241–262, jmenovitě s. 243–244.
- 23** Leonardovým obrazům sv. Anny věnoval pozornost mnoho autorů, jmenovitě Ludwig Heinrich Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, Bâle 1954, 2 díly.
- 24** Virginia Anne Bonito, „The St. Anne altar in Sant'Agostino in Rome: a new discovery“, *Burlington Magazine*, CXXII, no. 933, 1980, s. 805–812; idem, „The Saint Anne altar in Sant'Agostino: restoration and interpretation“, *Burlington Magazine*, CXXV, no. 933, December 1982, s. 268–276.
- 25** Elisabeth B. Mac Dougall, „The Sleeping Nymph: origins of a Humanist Fountain Type“, *Art Bulletin*, LVII, 1975, s. 357–365, jmenovitě s. 362; Phyllis Pray Bober, „The Corciana and the Nymph Corycia“, *Journal of the Marburg and Courtauld Institutes*, 1977, jmenovitě s. 227–229.
- 26** Bonito 1980 (cit. v pozn. 24), s. 805.
- 27** K tomu nikdy nedošlo. Goritz zemřel ve Veroně, kam se uchýlil při plenění Říma roku 1527. Viz Bonito 1980 (cit. v pozn. 24), s. 809.
- 28** *Ibid.*, s. 805–806, pozn. 6 a 7.
- 29** Seznam Raffaelových kopií fresky Izaiáše uvádí Luitpold Dussler, *Raphael: A critical catalogue of His Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*. London 1971, s. 69. Kopie Sansovinovy *Sv. Anny samotřetí* připomíná Bonito 1982 (cit. v pozn. 24), s. 268, pozn. 1): Jsou to: *Sv. Anna samotřetí*, rytina anonymního umělce nazývaného Mousetrap Master činného v 16. století (Washington, National Gallery), kresba Petra Paula Rubense, jež pravděpodobně vznikla během umělceva pobytu v Itálii v letech 1600–1608, a emblém Bratrstva podkoní papežského dvora (Confraternità dei Palafrenieri della corte Papale) ve Vatikánu ze 17. století.
- 30** Tato rytina reprodukuje jednu ze čtyř scén ze života sv. Máří Magdaleny, které kdysi zdobily stěny kaple Massimiů v římském kostele S. Trinità dei Monti. Fresky, jež podle Vasariho malovali Raffaelovi žáci Giulio Romano a Giovanni Francesco Penni, vzaly za své v 19. století. Po Raffaelově smrti je prý však všechny čtyři dal Giulio Romano vyřýt Marcantoniovi (Vasari). Viz Achim Gnann, *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527*, Mantova, Palazzo Te, 20 marzo – 30 maggio 1999, č. kat. 16–19, s. 180–182.
- 31** Sylvia Ferino-Pagden, *Giulio Romano*, Milano 1989, s. 274–275.
- 32** Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Heaven, 1958, I., s. 208.
- 33** Obrazu se bohužel dosud nedostalo technologického průzkumu. Podle názoru Michala Tomka jde o autentické dílo 16. století. Nasvědčuje tomu jak tvrdý a nerozpustný charakter malby, tak staré přemalby a tmely ze 17. století, hustá síť krakelů s podílem olejového pojítka a reliéf se zdviženými okraji ve stínech modré draperie P. Marie.

Za poskytnutí majetkových autorských práv k reprodukcím č. 3 a 7 děkuji Římskokatolickému děkanskému úřadu v Sobotce, P. Zbyňku Maryškovi a kastelánce zámku Humprecht Dagmar Faměrové.