

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta  
Ústav dějin křesťanského umění  
Dějiny křesťanského umění

Tereza Nedbalová

**Gabriel Cornelius von Max  
a některé aspekty jeho kreslířské tvorby**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2009

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 29. června 2009



Chtěla bych poděkovat vedoucí práce, paní Mgr. Marii Rakušanové Ph.D., za rady, konzultace a odborné vedení. Velký dík patří rovněž paní Dr. Karin Althaus z Städtische Galerie im Lenbachhaus München a také všem, kteří přispěli svými podněty, radami a pomocí ke vzniku této diplomové práce.

# Obsah

1	Úvod .....	5
2	Přehled literatury .....	7
3	Život a dílo Gabriela Maxe.....	10
3.1	Rodina Maxů .....	10
3.2	Dětství a mládí.....	11
3.3	Akademie v Praze a ve Vídni .....	13
3.4	Mnichovská studia .....	18
3.5	Mučednice na kříži a další raně křesťanská témata .....	21
3.6	Faust.....	25
3.7	Život v Mnichově a v Ammerland.....	28
3.8	Žánrové obrazy ze 70. let.....	31
3.9	Téma smrti .....	33
3.10	Náboženské obrazy .....	35
3.11	Spiritismus a mysticismus .....	40
3.12	Gabriel Max jako přírodovědec .....	47
3.12.1	Maxova přírodovědná sbírka.....	47
3.12.2	Darwinismus a chov opic .....	52
3.13	Malíř opic.....	54
3.14	Portréty a Maxova pozdní tvorba.....	58
3.15	Závěr života .....	59
3.16	Vliv Maxovy tvorby na české prostředí.....	61
4	Kresby Gabriela Maxe.....	65
4.1	Kresby ve střeoevropských sbírkách .....	66
4.2	Pozůstalost Gabriela Maxe v Städtische Galerie im Lenbachhaus München....	70
4.3	Kresby Gabriela Maxe v Städtische Galerie im Lenbachhaus München.....	71
4.3.1	Kresby z dětství a mládí .....	72
4.3.2	Kresby k literárním předlohám, námětům z historie a legend.....	74
4.3.3	Žánrové náměty .....	76
4.3.4	Přírodovědné a cestopisné náměty .....	77
4.3.5	Spiritismus, Vize a Fantazie .....	79
4.3.6	Karikatury a žertovné motivy .....	80
4.3.7	Smrt .....	81
4.3.8	Alegorie .....	82
4.3.9	Náboženské náměty.....	82
4.3.10	Rodina .....	83
5	Závěr.....	85
6	Katalog	
7	Obrazová příloha	
8	Seznam vyobrazení	
9	Seznam zkráceně citované literatury a pramenů	
10	Seznam použité literatury a pramenů	

# 1 Úvod

Předkládaná diplomová práce si klade za úkol představit malíře Gabriela Cornelia von Maxe (1840-1915), jehož tvorba vycházela z pozdního romantismu a dospěla k naturalistickému vyjádření, silně ovlivněnému mysticismem. Osobnost tohoto „českého“<sup>1</sup> umělce sehrála nemálo významnou roli ve vývoji mnichovského výtvarného umění druhé poloviny 19. století a měla též značný vliv na českou uměleckou scénu. Mou snahou je ukázat umělcovo dílo také v kontextu jeho zájmu o přírodní vědy, křesťanství, ale i spiritismus a okultní vědy. Jeho život poznamenaný rychlým nástupem slavné kariéry a ziskem řady oficiálních ocenění a úřadů, ve stáří pak téměř úplným vzdálením mnichovskému uměleckému dění, byl rozdělen do dvou světů - mezi umění a přírodní vědy.

Vedle seznámení čtenáře s umělcovou celkovou tvorbou bych se pak chtěla zaměřit na jeho méně známá díla - na kresby. Impulsem pro volbu tohoto tématu byl můj pobyt na stáži v Mnichově, kde jsem byla pověřena inventarizací pozůstalosti Gabriela Maxe v Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München. Díky této zkušenosti mi byl poskytnut bezprostřední náhled na sbírku mnoha drobných výtvorů tohoto významného představitele mnichovské školy.

Diplomová práce je proto rozdělena do dvou hlavních částí. První část práce je věnována osobnosti Gabriela Maxe a jeho dílu a slouží k bližšímu seznámení čtenáře s tímto umělcem. Jednotlivé kapitoly sledují chronologicky umělcův život. Pro lepší orientaci v umělcově rozsáhlé produkci jsou ale částečně koncipovány také s ohledem na tematické rozčlenění Maxovy tvorby podle okruhů námětů děl. Je však nutno podotknout, že se nejedná o striktní rozdělení děl podle žánrů a dalších kategorií, neboť některá z nich mohou spadat do několika skupin.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ve významu „Böhmisch“ (Čech v zemském smyslu bez ohledu na jazyk). Max pocházel z německé rodiny po staletí usazené v Čechách.

<sup>2</sup> V literatuře jsou často uváděny rozdílné datace Maxových děl. V této práci budou používány názvy a datace, jak je uvádí Friedrich BOETTICHER: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beiträge zur Kunstgeschichte* 2, Dresden 1898. U Boetticherem nezmiňovaných děl jsou data uváděna podle literatury, která je citována. Názvy v češtině jsou uváděny podle Prokopa TOMANA (Prokop TOMAN: *Nový slovník československých výtvarných umělců* 1. 3., rozšířené vydání. Praha 1947, 117-118); pokud neexistují, jedná se o překlad z němčiny, pořízený autorkou.

Druhá část práce je věnovaná Maxovým kresbám a vychází z mé praktické zkušenosti nabyté při inventarizaci umělcovy pozůstalosti v galerii Lenbachhaus. V úvodní kapitole jsou zmíněny také některé kresby uchovávané v jiných veřejných sbírkách ve střední Evropě. Další kapitoly pak popisují dosud neznámou kolekci kreseb tohoto malíře a řadí ji do kontextu umělcovy celkové tvorby. I tato část práce je dělena podle námětů děl, se snahou vystihnout především význačné okruhy témat, a představit několik jejich ukázek. Na konci práce je zařazen katalog kreseb Gabriela Maxe a objektů z jeho pozůstalosti uložených v mnichovské Městské galerii Lenbachhaus. Diplomová práce je také doplněna obrazovou přílohou.

## 2 Přehled literatury

O životě a díle Gabriela Maxe začali psát již někteří jeho současníci. Jedním z prvních, kdo se pokusil předložit přehled dosavadních nejvýznačnějších Maxových děl, byl Friedrich Pecht. Učinil tak ve svém soupisu německých malířů 19. století *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts* z roku 1881. Zabývá se především malířovými nejznámějšími díly 60. a 70. let, avšak bez datace. Jen stručně je nastíněn malířův dosavadní život, autor se ale snaží o charakteristiku jeho osobnosti a s tím spojenou volbu námětů. Později se tímto malířem zabýval také ve své knize *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*.<sup>3</sup> Další statě o Maxovi se objevovaly většinou jen ve formě kratšího pojednání v tehdejších časopisech. Takovým příkladem je stat' *Gabriel Max* od Adolfa Kohuta zveřejněná ve *Westermanns illustrierte Deutsche Monatshefte* roku 1883.<sup>4</sup> Kohut v ní podrobněji popisuje i Maxův život počínaje již dětstvím v Praze a zmiňuje podle svých slov jen několik nejznámějších a nejoriginálnějších obrazů. Dílo Agathona Klemta, *Gabriel Max und seine Werke*, uveřejněné roku 1886 v časopise *Die Graphischen Künste* a vydané rovněž samostatně jako zvláštní výtisk, bylo doplněno četnými celostránkovými reprodukcemi malířových kreseb, ilustrací a obrazů.<sup>5</sup> Ve své knize o mnichovské škole a následující práci o německém malířství se o Gabrielu Maxovi zmínil také Adolf Rosenberg.<sup>6</sup> O první obsáhlejší monografii umělce, zahrnující rovněž první soupis Maxových děl, se pak roku 1888 pokusil Nikolaus Mann (Lehmann).<sup>7</sup> Biografickou studii poněkud důvěrnějšího charakteru vydal také umělcův švagr Rudolf Müller.<sup>8</sup> Doposud nejucelenější soupis děl Gabriela Maxe pak předložil Friedrich

---

<sup>3</sup> Friedrich PECHT: *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts* 3. Nördlingen 1881;

Friedrich PECHT: *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1888.

<sup>4</sup> Adolf KOHUT: *Gabriel Max*. In: *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*. Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart 54. Braunschweig 1883.

<sup>5</sup> Agathon KLEMT: *Gabriel Max und seine Werke*, in : *Die graphischen Künste* 9. Wien 1886/1887, 1–12, 25–36; Agathon KLEMT: *Gabriel Max und seine Werke*. Separatabdruck aus der Zeitschrift *Die Graphischen Künste*. Wien 1886.

<sup>6</sup> Adolf ROSENBERG: *Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871*. Leipzig 1887;

Adolf ROSENBERG: *Geschichte der modernen Kunst III. Die deutsche Kunst* 2. Leipzig 1889.

<sup>7</sup> Nikolaus MANN (LEHMANN): *Gabriel Max. Eine kunsthistorische Skizze*. Leipzig 1888.

<sup>8</sup> Rudolf MÜLLER: *Gabriel Max*. In: *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 27, 1888/1889, 4. Heft, 289–326.

Boetticher ve druhém díle svého kompendia *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*. Jsou zde však zahrnuta jen díla vytvořená do roku 1894.<sup>9</sup>

Z výše zmíněných statí také čerpá informace většina biografických slovníků. Malířovo jméno se v souborných pracích o malířství 19. století objevuje spíše okrajově, údaje o některých dílech jsou uvedeny v katalogích jednotlivých muzeí a galerií. Od Maxovy smrti však doposud nevyšla žádná souvislá monografie, která by zhodnotila celou tvorbu tohoto umělce. Koncem 70. let 20. století začala pozornost historiků umění poutat převážně Maxova spiritistická díla. Okultismu v malířově tvorbě se dotknul Horst Ludwig a zabývali se jím především autoři Martin C. Pieterse, Peter-Klaus Schuster a Johannes Muggenthaler, kteří vydali katalog výstavy Johanna Muggenthalera k počtě Gabriela Maxe.<sup>10</sup> Otázku Maxových opičích obrazů v kontextu dobového zájmu o darwinismus a antropologii rozvinul Kai Artinger. Nalezl v nich vyjádření touhy člověka po svém původu v industrializovaném a stále se měnícím světě.<sup>11</sup> O Maxově osobnosti a jeho vlivu na uměleckou modernu pak pojednává stať Haralda Siebenmorgena z roku 1997. Autor v ní kromě podrobnějšího rozboru Maxových přírodovědně zaměřených a okultismem ovlivněných děl na samotný závěr poukazuje na podobnost jeho uměleckých záměrů s tvorbou mladší mnichovské generace sdružené kolem skupiny „*Der blaue Reiter*“.<sup>12</sup> Nejnověji se problematikou spiritismu a fotografickými technikami, které na něj měly vliv, zabývala také Christine Walter.<sup>13</sup> V českém prostředí psal v posledních letech o vlivu Maxových děl na české autory zejména Roman Prahla a na jeho náboženské obrazy se zaměřili Aleš Filip a Roman Musil.<sup>14</sup> Jak poukázal Otto M. Urban, lze Maxovo

---

<sup>9</sup> Friedrich BOETTICHER: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*. Beitrag zur Kunstgeschichte. Dresden 1891–1901.

<sup>10</sup> LUDWIG Horst: *Piloty und seine Schule: die okkulte Welt des Gabriel Max*. In: *Weltkunst* 49, 1979, Nr.13, 1676–1677; Johannes MUGGENTHALER: *Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840–1915 in der Galerie Mosel und Tschelow, München September 1988*. München 1988.

<sup>11</sup> Kai ARTINGER : *Der beobachtete Mensch. Gabriel Max´ „Affen als Kunstrichter“ und Paul Meyerheims „Affenakademie“ im Kontext der Anfänge der anthropologischen Forschung*. In : *Münchner Jahrband der bildenden Kunst* 3.F, Bd. 46, 1995, 163–174.

<sup>12</sup> Harald SIEBENMORGEN: *Gabriel von Max und die Moderne*. In: Klaus Gereon BEUCKERS / Annemarie JAEGGI: *Festschrift für Johannes Langer*. Münster 1997.

<sup>13</sup> Christine WALTER: *Das Abstrakte ist kein Beweis! Gedankenfotografie im Spiegel zeitgenössischer Kunst*. In: Barbara STEMPEL / Susanne KOLTER: *Forschung 107. Kunstwissenschaftliche Studien* 1. München 2004, 101–120.

<sup>14</sup> Roman PRAHL: *„Dobrou noc, krásné umění v Čechách?“ Ke krizi v české malbě 70. let 19. století*. In: *Umění* XXXII, 1984, 507–527;

dílo sledovat také v kontextu ideových proudů symbolismu a dekadence.<sup>15</sup> Umělecké rodině Maxů, především sochařům Josefovi a Emanuelovi Maxovi, se v současnosti věnuje Adam Hnojil.<sup>16</sup>

---

Roman PRAHL: Malířství v generaci Národního divadla. In: Kolektiv autorů: Dějiny českého výtvarného umění III/2 (1780/90). Praha 2001, 60–113;

FILIP Aleš / MUSIL Roman: Neklidem k Bohu, Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914. Praha 2006.

<sup>15</sup> URBAN Otto M.: V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. Praha 2006.

<sup>16</sup> HNOJIL Adam: Josef Max. Sochařství pozdního neoklasicismu v Čechách. Praha 2008.

## 3 Život a dílo Gabriela Maxe

### 3.1 Rodina Maxů

Gabriel Cornelius Max se narodil ve známé umělecké rodině v neděli 23. srpna 1840 v Praze. Jeho otec Josef i strýc Emanuel byli významnými pražskými sochaři. Otec, který se věnoval i malbě, byl také prvním Gabrielovým učitelem. Matka Anna byla dcerou pražského sochaře Václava Schumanna.

Umělecká rodina Maxů pocházela ze severních Čech. Již od poloviny 17. století se členové tohoto rodu živilo jako umělci truhláři a řezbáři varhanních skříní. Za umělce je pak považován až Antonín Max, narozený roku 1734, kterého majitel mimoňského panství, hrabě Hartig, poslal studovat na Akademii do Vídně. V roce 1753 pak Max s jeho svolením odešel na panství hraběte Jana Josefa Maxmilian Kinského do Sloupu v Čechách, kde převzal vedení řezbářské dílny připojené k brusírně zrcadel. Jeho syn Josef František (1765-1838), který byl též vyučený sochař, vytvořil oltářní sochy pro litoměřický dóm. Z Josefových šesti synů dosáhli největší proslulosti Josef Calasanza Max (1804-1855), který byl otcem Gabriela, a Emanuel Max (1810-1901). Mladý Josef Calasanza se roku 1822 z Janova u Sloupu vydal v doprovodu staršího brusiče skla na zkušenou do Prahy. Po počátečních těžkostech dostal doporučení k sochaři Václavu Schumannovi a začal se studiem na pražské Akademii u Josefa Berglera.<sup>17</sup> Roku 1830 si otevřel vlastní dílnu, která se v následujících letech stala jedním z významných pražských sochařských středisek. Počáteční problémy s nedostatkem zakázek jej vedly k tomu, že se na čas věnoval i malbě a vytvořil několik děl ve stylu Petra Cornelia. V létě 1834 uzavřel sňatek s Annou Marií Josefou, dcerou svého učitele Václava Schumanna. Z jejich manželství se narodilo sedm dětí: dcera Maria Ludmilla, dcera Gabriela, syn Gabriel Cornelius Johann, dcera Rosa, syn Albrecht Raphael Josef, syn Heinrich Břetislav a dcera Carolina Francisca.<sup>18</sup> Počátkem roku 1839 vytvořil Josef Max pro Ervína hraběte Nostitze *pomník Přemyslu Oráči*. Konečné utvrzení o důležitosti svého místa na poli sochařském pak získal po návratu z cesty do Říma roku 1841. Vliv na něj mohlo mít i cestou uskutečněné setkání s Ludwigem Schwanthalerem v Mnichově. Ten jej inspiroval zřejmě

---

<sup>17</sup> MÜLLER 1888/1889, 290.

<sup>18</sup> Dcery Gabriela a Rosa zemřely v dětském věku. PODLAHA 1916, 106, 169.



také k vytvoření souboru dvanácti českých panovníků, které Max prezentoval roku 1843 na výstavě Krasoumné jednoty.<sup>19</sup> O vyjádření barokní bohatosti tvarů se pak snažil v pomníku *Pražský student* (1847), který byl připomínkou na obléhání Prahy za třicetileté války.<sup>20</sup> V letech 1845-1848 pak vytvořil figury českých králů pro Staroměstskou radnici. V jeho tvorbě se stejně jako u bratra Emanuela, který s ním později v sochařské dílně spolupracoval, prolíná doznívající klasicismus s tehdy módním proudem německého romantismu.

Mezi Josefova nejvýznamnější díla v Praze patří, kromě soch *sv. Josefa*, *Sv. Jana Křtitele* a *sousoší sv. Norberta, Václava a Zikmunda* na Karlově mostě, především figurální cyklus pro neogotický pomník císaře Františka I. Na tomto monumentu nazvaném *Hold českých stavů* (1844-1846) spolupracoval s architektem Josefem Ondřejem Krannerem. Odhalení dalšího slavného památníku vytvořeného oběma bratry Maxovými - *Pomníku maršála Radeckého z Radče* - roku 1858 se již nedožil. Zemřel 18. června 1855, a zanechal po sobě manželku Annu a pět nezaopatřených dětí. Jejich poručníkem se stal Emanuel Max, který také převzal veškeré bratrovy zakázky a vedení sochařské dílny.<sup>21</sup>

## 3.2 Dětství a mládí

Gabriel, první syn Josefa Maxe, dostal prý jméno po třetím archandělu, a měl tak údajně podle svého ctižádostivého otce v malířství zaujmout místo vedle prvních dvou - Michelangela a Rafaela.<sup>22</sup> Jeho druhé jméno Cornelius zřejmě odkazuje na Josefa Maxem obdivovaného nazaréna Petra Cornelia.<sup>23</sup> Celé dětství až do svých patnácti let strávil Gabriel v domácím prostředí. Dopoledne za ním docházeli soukromí učitelé, kteří chlapce vyučovali především literatuře a cizím jazykům. Jen na hudební výchovu docházel do Prokschovy školy.<sup>24</sup> Odpoledne pak mohl trávit celý volný čas kreslením a malováním

---

<sup>19</sup>PETRASOVÁ/LORENZOVÁ 2001, 283.

<sup>20</sup>PETRASOVÁ/LORENZOVÁ 2001, 293.

<sup>21</sup>MAX 1893, 337–341. HNOJIL 2008, 110–114.

<sup>22</sup>Srov. např. KOHUT 1883, 174. Jméno ale možná spíše zdědil po své zemřelé sestře Gabriele. HNOJIL 2008, 124.

<sup>23</sup>HNOJIL 2008, 124.

<sup>24</sup>Hudebně vzdělávací ústav založený roku 1830 Josefem Prokschem byl první pokrokovou klavírní školou v Praze. (Josef Proksch, [http://en.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Proksch](http://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Proksch), vyhledáno 18.6.2009).

společně s dalšími žáky a spolupracovníky svého otce Josefa.<sup>25</sup> Otec syna také učil antické historii, geografii, četl s ním klasickou a německou literaturu. Prý Gabriela dokonce vzdělával v anatomii originálním způsobem – maloval mu obrysy svalů přímo na tělo a hoch tak při každém pohybu mohl sledovat jejich funkci. Výchova v klidném umělecky bohatém domácím prostředí jistě měla vliv na chlapcův citlivý a vnímavý charakter. Již v osmi letech začal kreslit náboženské scény podle rytin nazarénských umělců a v deseti letech už prý měl údajně obdivuhodně přesně okopírovaná téměř všechna díla Josefa Führicha a Petra Cornelia<sup>26</sup>. Jeho vlastní invenci pak dokládá v letech 1854-1855 vytvořený cyklus kreseb vztahující se k hlavním motivům veršů Schillerovy básně *Zvon* [1]. O rok mladší je pamětní list *Biřmování* s portrétem kardinála Schwarzenberga [2]. Z let 1853-1855 se dochovalo několik kompozic uložených dnes v Oblastní galerii v Liberci. Jsou to mimo jiné *Sv. Ivan na útěku*, *Lenzova smrt*, *Setkání Krista s Petrem*. Mezi svým 13. a 15. rokem života namaloval také několik madon a dalších biblických scén. Složil rovněž několik básní, které pak sám ilustroval. Jak již bylo zmíněno výše, byla tato tvorba mladého Maxe zprvu vedena manýrou nazarénských mistrů v duchu romantického historismu.<sup>27</sup>

Mladíkův zájem o umění byl jistě ovlivněn také návštěvami u inspektora Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Gustava Kratzmanna, a studiem uměleckých děl v galerii tohoto sdružení v Šternberském paláci. Návštěvy obou spřátelených rodin byly pro Maxe velmi přínosné. Mladému Gabrielovi bylo i několikrát dovoleno si půjčit domů ke studiu staré konvoluty s dřevořezy od Hanse Burgkmaira a dalších umělců. Historické stavby Pražského hradu a okolní paláce, stejně jako tajemná zákoutí Malé Strany, večerní Hradčany a romantické přírodní scenérie Jeleního příkopu jistě formovaly a inspirovaly chlapcovu citlivou a melancholickou povahu.

Chlapec byl také vášnivým čtenářem, zajímal se především o přírodní vědy. Velmi rád četl knihy vydávané londýnskou Royal Society, které měl otec Josef ve své knihovně.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> V letech 1841 a 1842 je uváděna adresa Josefa Maxe ve Spálené ulici čp. 92, od roku 1843 byla střídavě uváděna v Přívoznické ulici čp. 331, v Staré Poštovské čp. 333, Staré Poštovské čp. 317 a na Senovážném náměstí čp. 845. HNOJIL 2008, 124.

<sup>26</sup> MÜLLER 1888/1889, 292; KLEMT 1886, 2.

<sup>27</sup> MÜLLER 1888/1889; 293; KLEMT 1886, 2.

<sup>28</sup> Tzv. Bridgewater-Bücher byly vydávány z finančních prostředků hraběte Fr. H. J. Bridgewatera, který je roku 1825 odkázal Royal Society. V těchto knihách pojednávali přední vědci o jednotlivých disciplínách přírodních věd. Mimo jiné zde byly zpracovány poznatky z geologie, fyziky, astronomie, chemie a meteorologie, srovnávací fyziologie či otázky chování a instinktů zvířat atd. (MANN 1890, 8).

Konec radostnému dětství přinesla otcova nečekaná smrt. Josef Max 18. června 1855 podlehl choleře, která se tehdy šířila Prahou.<sup>29</sup> Po celý život se Gabriel s jeho úmrtím nedokázal vyrovnat a zřejmě také sehrálo roli v Maxově pozdější orientaci témat obrazů na mezní situace života.<sup>30</sup>

### 3.3 Akademie v Praze a ve Vídni

Mladý Gabriel nastoupil roku 1855 na Akademii výtvarných umění v Praze, kterou tehdy vedl Eduard von Engerth. Výuka, která kladla velký důraz na kreslení podle antických odličků, však mladému studentovi připadala příliš svazující. Uvažoval i o tom, že se raději stane přírodovědcem a bude cestovat po světě. Občas tak místo školy Max podnikal různé geologické výpravy po okolí Prahy, sbíral trilobity a další přírodniny, které vytvořily základ jeho budoucí vědecké sbírky. Byl též častým návštěvníkem veřejných knihoven a muzeí. Studium však nezanedbával zcela. Brzy namaloval svůj první obraz *Richard Lví srdce u mrtvoly svého otce* (*Richard Löwenherz tritt an die Leiche seines Vaters und sie blutet*, 1858), který byl vystaven na výstavě Krasoumné jednoty a zakoupen Společností vlasteneckých přátel umění. Často je zdůrazňováno, že již toto dílo předznamenává celou další Maxovu tvorbu a jeho tíhnutí k hrůzným a mystickým motivům.<sup>31</sup> Téhož roku namaloval také obraz *Vidění Libuše* (*Libussas Vision über die Schicksale Böhmens*).

V listopadu 1858 byl za přítomnosti císařského majestátu Františka Josefa a jeho choti císařovny Alžběty slavnostně odhalen *pomník Maršála Radeckého*, vytvořený v ateliéru bratrů Maxů podle návrhu Christiana Rubena. Jeho císařská milost mimo jiné také uctila zásluhy zemřelého sochaře Josefa Maxe, autora skupiny vojáků v dolní části

---

<sup>29</sup> O bratrově smrti a starostí s tím spojených píše ve svých vzpomínkách také Emanuel Max. MAX 1893, 337–342.

<sup>30</sup> Gabriel Max také vzpomínal na podivnou událost, která se stala den předtím. Když seděla rodina večer u stolu, ozvaly se zvenku tři hrozivé rány, které všechny vyděsily. Tuto záhadu, pak dával do souvislosti s otcovou smrtí, která se jej hluboce dotkla. (KOHUT 1883, 175).

<sup>31</sup> KOHUT 1883, 176 ; MANN 1890, 9.

pomníku. Vdově byl předán dar 2000 zlatých a synovi Gabrielovi zaručeno stipendium po dobu jeho studia.<sup>32</sup>

Na jaře 1859 se mladík nadšený z peněz, které vydělal prodejem svého prvního obrazu, rozhodl podniknout cestu do zahraničí přes Drážďany, Berlín, Hamburg a Cuxhaven k Severnímu moři.

V této době se také Gabrielova starší sestra Marie provdala za spisovatele a malíře Rudolfa Müllera, který měl částečně vliv na Gabrielovy další umělecké kroky.

Na podnět svého švagra a díky doporučení Edvarda Engertha nastoupil Max počátkem května 1859 na studia na Akademii výtvarných umění ve Vídni, kterou vedl Christian Ruben. Zde v letech 1859-61 studoval u profesorů Karla Mayera, Christiana Rubena a Carla Wurzingera. Oficiálním datem jeho nástupu je 30. červen 1859.<sup>33</sup> Ze studijních protokolů se dozvídáme, že v prvním semestru absolvoval studium podle antik, kreslení podle přírody, malbu podle přírody a paměťová cvičení v kresbě s dobrým prospěchem; v dalším roce pak všechny tyto předměty s velmi dobrým prospěchem. Zkoušku z anatomie, perspektivy, historie a dějin umění neskládal.<sup>34</sup> Zpočátku byl novým prostředím velmi nadšen a považoval studium za přínosnější než v Praze. Obdivoval horlivost a pílí naplněnou atmosféru, která panovala mezi studenty. Na podzim 1859 pak v jednom z dopisů napsal: „...Nyní vidím, jaké to pro mě bylo veliké štěstí, že jsem přišel do Vídně; vidím také, že čas strávený na pražské Akademii byl na půl ztracený...“.<sup>35</sup> Brzy však došlo k obratu a Max se začal i na vídeňské Akademii cítit omezen tehdy velmi propagovaným mechanickým učením a nedoceněním individuality studentů. Pracoval proto pilně namísto v ateliéru v akademické knihovně a v grafické sbírce kopíroval díla starých mistrů. Často navštěvoval muzea a galerie. Nespokojenost vyjádřil ve svém dopise: „Ještě nikdy jsem se tak radostně nenadechl, jako při opouštění Rubenovy, Mistrovské

---

<sup>32</sup> MÜLLER 1888/1889, 294; HNOJIL 2008, 114. Maxova rodina měla navíc od císaře dostávat 300 zlatých ročně po dobu pěti let a Emanuel Max jí přispíval 200 zlatými po dobu šesti let. (HNOJIL 2008, 147). Nicolaus Lehmann uvádí, že Gabrielovo stipendium činilo 200 zlatých ročně (MANN 1890, s. 10).

<sup>33</sup> Jedná se o informace z kartotéky seznamu studentů na Akademii ve Vídni (Archiv Akademie výtvarných umění ve Vídni). Z těchto záznamů je také patrné, že v letním semestru 1860 studium přerušil.

<sup>34</sup> Zeugnisprotokole, Band III., Vormerkungs – Buch über ausgeführte Zeugnisse für die Jahre von 1859-1862 (Archiv der Akademie der Bildenden Kunst Wien).

<sup>35</sup> „Ich sehe jetzt, es sei ein großes Glück für mich, dass ich nach Wien kam; sehe auch, dass die an der Prager Akademie verbrachte Zeit eine halb verlorene war...“. Cit in: MÜLLER 1888/1889, s. 294. (Do češtiny přeloženo autorkou práce. I v následujících případech se jedná o vlastní překlady).

školy', do které jsem byl díky stipendiu do určité míry zahrán".<sup>36</sup> Avšak ani třída Leopolda Kuppelwiesera by podle něj nebylo to pravé, vadila mu přehnaně krásná barevnost uplatňovaná na úkor pravdivosti. Jedině od dětství obdivovaného Josefa Führicha by rád považoval za svého učitele. Ten totiž studentům nechával větší volnost, neboť mu záleželo hlavně na dobrém nápadu.<sup>37</sup> Osobní setkání s profesorem Führichem zprostředkoval Gustav Kratzmann, který byl mezitím povolán do Galerie Esterhazy ve Vídni. Proslulý mistr byl velmi potěšen zájmem a nadšením mladého studenta.

Max i přes svou nespokojenost se studiem a svou uzavřenější povahu vedl čilé diskuze s ostatními studenty o aktuálních problémech umění této doby. Zabývali se především otázkou estetiky a rozporem mezi ideální stylizovanou kresbou a realistickou, pravdivou nápodobou přírody. Demonstrativními a diskutovanými příklady těchto dvou pólů při tom nová díla Moritze Schwinda a Adolpha Menzela, stejně jako tvorba Petra Cornelia či Wilhelma Kaulbacha v protikladu k Paulu Delarochemu a Louisi Gallaitovi.<sup>38</sup> U Maxe, který byl od dětství ovlivněn tradicí romantického historismu, se už zde projevil zájem o realismus a naturalismus.

Obecně se Gabriel Max cítil ve městě, které pro většinu ostatních bylo metropolí bezstarostného a optimistického života, spíše nešťastně. Jeho uzavřený, melancholický charakter naplněný hlubokou skepsí byl pro jeho učitele nepochopitelný. Jak vzpomínal jeho bývalý kolega ze studií Joseph Lewinsky, dokázal se však tento introvertní mladík pro významná umělecká díla, přírodovědné objevy a důležité společenské události i velmi rychle nadchnout a tehdy ožíval také jeho humor, který byl ale lehce sarkastický. Tíhnul spíše k podivným a bizarním věcem.<sup>39</sup>

Během vídeňského pobytu se začal věnovat fyziologickým a fyziognomickým studiím. Oblečen do starých šatů, často i mírně zamaskován, se skicákem pod paží navštěvoval různé lokály špatné pověsti a další vykřičená místa a pečlivě na papír zachycoval tamní společnost. Tam také vznikla jeho „alba zločinců“.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> „Ich athmete noch niemals so froh auf, wie beim Verlassen der „Meisterschule“ von Ruben, in die ich durch das Stipendium gewissermaßen verbannt wurde“. Cit. in: MÜLLER 1888/1889, 295.

<sup>37</sup> Dopis z 15. dubna 1861. Cit. in: MÜLLER 1888/1889, 295.

<sup>38</sup> Agathon Klemt zmiňuje Schwindovo dílo *Kaiser Rudolph's Ritt zum Grabe* a obraz Adolpha Menzela *Zusammenkunft Kaiser Joseph's II mit Friedrich II. zu Neisse*. KLEMT 1886, 6.

<sup>39</sup> KOHUT 1883, 179.

<sup>40</sup> O nepříjemnostech s tím spojených se zmiňují někteří Maxovi životopisci. Uvádějí, že jednou byl mladík dokonce předveden na policii, protože byl přistižen uprostřed zločinecké skupiny právě při jejím dopadení. Ale po předložení skicáře a vysvětlení svého studijního záměru byl s napomenutím opět hned propuštěn. To jej však neodradilo, a tak na své studium lidské fyziognomie znovu doplatil. Záhy opět navštívil jedno

Inspirace pro svá studia však Max hledal i na jiných místech. Jeden známý mu zajistil přístup do Všeobecné nemocnice, dostal se i na pitevnu a do léčeben duševně chorých. Tyto zážitky měly jistě nepochybný vliv na četná jeho pozdější díla.

Častá absence v ateliéru mu byla vyčítána jako lenost a došlo tak k několika neshodám s autoritami. Byl označen za „vzpurného“ a bylo mu odejmuto císařské stipendium.<sup>41</sup> Finanční nejistota a hlavně starost o matku a nezaopatřené sourozence uspíšila jeho rozhodnutí vrátit se zpět do Prahy.

Max již nechtěl nadále setrvávat v metropoli Habsburské monarchie. Na Akademii nenalezl pro svůj talent pochopení a po objevení díla Paula Delarocheho, které mohl poznat z fotografických reprodukcí, se stalo jeho snem odjet studovat do Paříže.<sup>42</sup> Ale i přes všechnu zášť a odpor k akademismu na vídeňské škole, byl touto metropolí komponistů zřejmě i inspirován, když roku 1862 dokončil fantazijní kresby k hudebním skladbám (*Phantasiebilder zur Tonstücken*). Jednalo se o cyklus patnácti lehce kolorovaných kompozic ke skladbám Beethovena, Mendelsohna, Liszta a dalších. V úvodu k nim vyjádřil svůj záměr takto: „*Píseň, árie či větší hudební dílo, které člověk v mládí často slýchal, zní v jeho uchu i srdci po celý život a probouzí četné vzpomínky na nejrůznější nálady....S lety se tyto nejprve neurčité dojmy tlačí stále blíže k jim patřícím tónům; vzniká pevná z obrazů a tónů slitá vzpomínka. Několik mých fantazijních obrazů tohoto druhu se snažím ostatním zprostředkovat v následujících dvanácti návrzích.*“<sup>43</sup>

V tomto cyklu, ve kterém Max spojil hudbu s výtvarným uměním, lze nalézt i motivy některých jeho pozdějších děl. Tak například Beethovenova *Grande Sonate F-moll* zobrazuje ukřižovaného Krista na Golgotě, zatímco *Grande Sonate B-dur* téhož skladatele ukazuje hloubajícího Fausta v pracovně. Na další ilustraci je Stigelliho píseň *Nejkrásnější oči* (*Die schönsten Augen*) zpívána sborem slepců [3]. Možný ironický podtext Nikolaus Mann odmítá s poukazem na to, že má kresba naopak pohnout diváky

---

shromáždění takovýchto „rošťáků“, ale byl brzy ze svého kreslení vyrušen, neboť jej přítomní začali považovat za tajného vyzvědače od policie. Snaha o ujištění, že je sám jedním z nebezpečných zlodějů, mu nepomohla a hoši jej nakonec zbili. (MÜLLER 1888/1889, 296 a KOHUT 1883, 179).

<sup>41</sup>MANN 1890, 10; MÜLLER 1888/1889, 299.

<sup>42</sup> Viz také přepis dopisu z 1. května 1861, MÜLLER 1888/1889, 295-296.

<sup>43</sup> „*Ein Lied, eine Arie oder ein grösseres Tonstück, welches man in der Jugend oft gehört, klingt einem durchs ganze Leben im Ohr und Herzen nach, und weckt eine Menge von Erinnerungen an verschiedenen Stimmungen...Mit den Jahren drängen sich diese zuerst unbestimmten Eindrücke immer enger zu den ihnen gehörenden Tönen; es entsteht eine feste, aus Bildern und Tönen verschmolzene Erinnerung. Einige meiner Phantasiebilder dieser Art versuchte ich in folgenden zwölf Entwürfen Anderen mitzutheilen.*“ G. Max, Prag 1862. Cit in: KLEMT 1886, 4.

k soucitnému a humánnímu jednání.<sup>44</sup> Mezi často posuzované patří také kresba *Chorál z XIV. století* (*Choral aus dem XIV. Jahrhundert*) s modlícími se jeptiškami v románské kapli a Mendelsohnova *Píseň beze slov* (*Lied ohne Worte*) umístěná do světnice s bavícími se mladými přadlenami a sedláky.

Originální kresby se velmi zalíbily vévodovi Ernstu II. von Sachsen-Coburg-Gotha, kterému byly nakonec věnovány a který udělil mladému umělci zlatou medaili za umění a vědu. Pomocí fotografické reprodukce se tato série rychle rozšířila.<sup>45</sup> Tím se také mladík dostal do povědomí vídeňských uměleckých kruhů.

Po návratu do Prahy k matce a sourozencům se Max dále věnoval kresbě a experimentoval s různými technikami malby. Na podnět své rodiny namaloval několik žánrových motivů, které však používal spíše pro nejrůznější technologické pokusy. Zkušenosti se světlou malbou na tmavě rudém podkladu měl už ze studií na pražské akademii, ve Vídni se setkal s šedou podmalbou, kterou používal Carl Rahl, sám pak aplikoval podmalbu bílou.<sup>46</sup> Obraz *Jidáše vracejícího stříbrné*, který vystavil roku 1863 pod názvem *Judas vom hohen Rathe abgewiesen* (1863) se dostal do majetku strýce Emanuela.<sup>47</sup> Druhý z vystavených obrazů - *Madona hledající úkryt v jeskyni* (*Madona mit dem Kinde, in der Höhle Schutz suchend*, 1862) - zakoupila Společnost vlasteneckých přátel umění.<sup>48</sup> Krátce po té navrhl první verzi obrazu *sv. Ludmily* a již tehdy se zabýval idejí ukřížované mučednice, kterou pak namaloval v Mnichově. I přes švagrovy a strýcovy protesty Max stále více pomýšlel na další studium v zahraničí. K penězům obdrženým z prodeje obrazu *Madony* se snažil ještě získat stipendium umělecké nadace Dr. Kláry a o další stipendium na zahraniční cestu se ucházel ve Vídni.<sup>49</sup> V obou případech však bez úspěchu.

---

<sup>44</sup> MANN 1890, 12.

<sup>45</sup> 13 těchto kreseb bylo publikováno u Jägermeyera ve Vídni roku 1862, později pak také u Miethkeho a Wawry ve Vídni. Následující vydání jen s 12-ti kresbami bylo vytištěno roku 1885 u Th. Strösera v Mnichově. (MANN 1890, 12).

<sup>46</sup> KLEMT 1886, 6.

<sup>47</sup> KLEMT 1886, 7.

<sup>48</sup> MÜLLER 1888/1889, 301.

<sup>49</sup> První žádost byla adresovaná přímo paní Marii Karolině, roz. hraběnce Wratislavové, vdově po Pavlu Aloisovi Klarovi. MÜLLER 1888/1889, 301.

### 3.4 Mnichovská studia

Na cestu z Prahy do zahraničí se nakonec Gabriel v roce 1863 přeci jen vydal, a to za podpory svého strýce Georga Maxe, vedoucího brusírny ve Sloupu. V Mnichově, kde se setkal s vídeňským kolegou Eduardem Kurzbauerem jej umělecká atmosféra natolik oslovila, že se rozhodl zůstat v Bavorsku. Nakonec se v jihu německé metropoli usadil na celý život. Díky geologovi Dr. Schwagerovi se také dostal do kontaktu s prostředím Královské akademie výtvarných umění v Mnichově,<sup>50</sup> kam byl v prosinci 1863 přijat přímo do ateliéru Karla Theodora von Pilotyho.<sup>51</sup>

Mnichov se stal v 19. století předním německým centrem kultury. Zpočátku to bylo obzvláště zásluhou bavorských králů a princů regentů, velkých iniciátorů a mecenášů kulturního dění. Velkým milovníkem umění byl již Maxmilian I.(1806-1825), avšak největší aktivita na kulturní scéně začala teprve za vlády jeho syna Ludvíka I.(1825-1848). Tento panovník učinil stavební a uměleckou činnost středem své politiky a pro realizaci svých záměrů si do Mnichova nechal povolát přední umělce své doby - architekta Lea von Klenzeho a nazarénského malíře Petra Cornelia. Kromě četných dalších budov nechal pro prezentaci uměleckých děl postavit Starou a Novou Pinakotéku a komplex staveb na náměstí Königsplatz, určený pro antické sbírky. V souvislosti s jeho důrazem na reprezentaci zcela v duchu barokního absolutismu je velmi často citována jeho známá věta: „*Já, já král, jsem umění Mnichova*“. Proto byl také srovnáván s Ludvíkem XIV.<sup>52</sup> Další panovník z rodu Wittelsbachů, Maxmilián II., zaměřený především na vědu, historii a literaturu, založil Národní muzeum a nechal postavit novou výstavní budovu pro průmysl a obchod – tzv. Glaspalast, využívaný ale i pro přehlídky umění. Maxmiliánův syn Ludvík II. byl milovníkem hudby a obdivovatelem Richarda Wagnera. Svůj pateticko-romantický ideální svět a touhu po reprezentaci vyjádřil ve stavbách pohádkových zámků, kde touhu o nápodobu minulosti dovedl až do krajnosti.

Kromě umělců, kteří pracovali na monumentálních zakázkách pro bavorské panovníky, však v Mnichově existovalo několik dalších skupin, uměleckých škol či jednotlivců, kteří se s tímto „dvorským“ uměním silně rozcházeli, tedy především zástupci realismu. Mezi lety 1860-1890 dosáhly největšího vlivu malířské školy sdružené kolem tehdejší ikony historické malby Karla Theodora von Pilotyho, na žánr orientovaného

---

<sup>50</sup> KOHUT 1883, 180.

<sup>51</sup> STERNBERG 2008, 280.

<sup>52</sup> BÖRSCH-SUPAN 1988, 56.



Wilhelma Dietze a kolem Wilhelma Lindenschmidta. Vedle nich se utvořila skupina realistů vedená Wilhelmem Leiblem. Mnichovský společenský život byl formován četnými divadelně inscenovanými slavnostmi. Také díky těmto pečlivě a velkoryse připraveným, barokně pompézním uměleckým oslavám a čilé výstavní činnosti vzrostl u mnichovských obyvatel obdiv a respekt k úspěšným umělcům. Dobová situace tehdy dala možnost k tomu, aby mohli být umělci povýšeni do šlechtického stavu. Jedním z předních tzv. „knížat malířů“<sup>53</sup> byl Franz Lenbach, který se ve své honosné vile krom vlastní výtvarné činnosti ve stylu starých mistrů věnoval také sběratelství. K rozvoji mnichovského uměleckého života přispělo zakládání nových galerií, například Galerie hraběte Schacka, a stále se rozrůstající počet obchodníků s uměním. Svou mezinárodní proslulost posilovalo bavorské hlavní město zejména velkými výstavami, jakou byla například roku 1858 uspořádaná první historická výstava německého umění 19. století a nebo internacionální umělecká výstava uskutečněná roku 1869. Není tedy divu, že jihoněmecká metropole přitahovala také stále více mladé zahraniční talenty.<sup>54</sup>

Mnichovská akademie byla v 19. století jedním z oblíbených cílů studentů umění z Českých zemí. Jejich počet narůstal především v druhé polovině století. V 60. letech, tedy v době příchodu Gabriela Maxe, bylo mezi nově imatrikulovanými žáky přibližně 30 českých rodáků. Rozvolnění státní cenzury a změny v rakouské politice vedly také umělce k větší emancipaci a internacionalizačním tendencím. Studium v zahraničí se zdálo být pro mladé Čechy velkým přínosem. Vedle vzdálenějších uměleckých center, jako byl Brusel a Paříž, představovala bavorská metropole jednu z levnějších alternativ. Ostatně pro Akademii v Praze byla od počátku mnichovská škola velkým vzorem. Velkému zájmu se těšila především škola historické malby. Doba vyžadovala témata posilující národní sebevědomí, díla poukazující na historii a tradici. Obrovského vlivu na tomto poli dosáhl profesor historické malby Karl Theodor von Piloty, který na půdě Akademie rozšířil zájem o belgický kolorismus a svou popularitou zastínil ředitele Wilhelma von Kaulbacha. Nový

---

<sup>53</sup> „Malerfürst“. Tímto titulem byli především v Mnichově 2. poloviny 19. století označováni uznávaní malíři, kteří dosáhli vysokého sociálního statutu a kladli značný důraz na svou sebereprezentaci a vystupování na veřejnosti. Většina z těchto sebevědomých absolventů Akademie pocházela z chudších poměrů, ale díky nesmírně vysokému hodnocení jejich děl a závratným dotacím si mohli postupem času dovolit značně luxusní životní styl. Mezi přední „knížata malířů“ patřil Franz von Lenbach, Hans Makart a Franz von Stuck. Díky své oblíbenosti mohli jednat i s některými zákazníky z řad aristokracie jako se sobě rovnými. Mnozí byli také ještě za svého života povýšeni do šlechtického stavu.

DORGERLOH 2003, 24.

<http://www.brandenburgertor.de/kultur/ausstellungen/vorschau/index.html> , vyhledáno 11.6.2009.

<sup>54</sup> EBERTHÄUSER 1979, 95-98; BÖRSCH-SUPAN 1988, 56-64.

důraz kladený na barvu, která byla v předchozích desetiletích potlačována na úkor linie, a směřování k stále větší realitě a pravdivosti zobrazení přispělo k přetransformování původně nazarénsky pojímané historické malby.<sup>55</sup> Popularita Mnichova mezi českými umělci stoupala, přičemž nebylo nutné být přímo na Akademii imatrikulován, přitahovala samotná kulturní atmosféra bavorské metropole. Někteří Češi, jako například Karel Purkyně a Soběslav Hyppolit Pinkas, zde navštěvovali soukromé školy. Na Akademii studoval i Emanuel Krescenc Liška, který v mnohém navázal na Maxovo dílo. Do mladší generace Čechů se kromě jiných zařadil i Luděk Marold, Karel Vítězslav Mašek a Alfons Mucha. Čeští studenti si roku 1885 založili vlastní spolek *Škréta*, který byl předchůdcem spolku *Mánes* v Praze.<sup>56</sup>

Je možné hovořit o tom, že se Gabrielu Maxovi přímým přijetím do Pilotyho třídy dostalo značného privilegia. Velký mistr totiž četné jiné zájemce, mezi kterými byl například i Václav Brožík, musel odmítat a zařazovat na čekací listinu.<sup>57</sup> Každý, kdo se do jeho ateliéru dostal, si této možnosti proto velmi vážil. Piloty nikoho nenutil do malování historických obrazů ve svém stylu, měl pochopení pro individualitu každého studenta a byl jimi proto také velmi ctěn. Profesor pod vlivem belgických vzorů, jako byli Paul Delaroche, Louis Gallait a Edouard de Biefve, spojil realismus zobrazení s malířskou virtuositou. Dosahoval pomocí barvy a světla ve svých dramatických obrazech efektních kontrastů a tím i silného zdůraznění centrálního tématu. Námětem mu byly především dramatické a vrcholné okamžiky z dějin, často tragická zobrazení smrti slavných mužů. Díky tomu byl Piloty stejně jako Dietz nazýván svými současníky „malíř neštěstí“.<sup>58</sup>

Pilotyho žáky se stali mimo jiné Franz Lenbach, Hans Makart, Franz Defregger a Eduard Kurzbauer. Jeho osobnost ale nepřitahovala jen studenty německé. Do své třídy přijal i řadu zahraničních talentů jako byli Maďaři Gyula Benczúr a Alexander Liezen-Mayer, Řek Nikolaus Gysis, Polák Joseph Brandt či Američan John Mulvany. Jen někteří z nich zůstali věrni historické malbě, ostatní se zaměřili na žánr a krajinářství. Několik studentů Akademie se později zařadilo mezi velká „knížata malířů“.

Pod vedením Pilotyho pracoval Max nakonec čtyři roky. Se svým přítelem Hansem Makartem Max dokonce sdílel ateliér. Díla obou mladých umělců se však od sebe silně

---

<sup>55</sup> Zájem o kolorismus byl vyvolán již díly Belgičanů Louise Gallaita (*Abdankung Karls V.*) a Edouarda de Biefve (*Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition*), které byly v Mnichově vystaveny roku 1843.

<sup>56</sup> STERNBERG 2008, 279-281.

<sup>57</sup> STERNBERG 2008, 280.

<sup>58</sup> „Unglücksmaler“. EBERTHÄUSER 1979, 108.

lišila. Makartova sytá, na lidské smysly působící, koloristická díla kontrastovala s Maxovými psychologizujícími obrazy snažícími se pohnout divákovou duší. Spřátelil se také s „knížetem malířů“ Franzem von Lenbachem a velmi jej zaujalo dílo Arnolda Böcklina. Max, který se již natrvalo usadil v Mnichově, podnikl však ještě také několik zahraničních cest, mimo jiné do Belgie a Holandska a roku 1867 do Paříže. Na počátku své mnichovské tvorby se zabýval zobrazováním českých národních námětů a biblickými tématy, mučedníky a mučednicemi. Motivy pro svá plátna čerpal z legend a básní. Po obraze *Svatá Ludmila (St. Ludmilla. Die erdrosselte Herzogstochter, 1865)*, který byl prodán do Bostonu, následovalo Maxovo průlomové dílo *Ukřižovaná mučednice (Märtyrerin am Kreuz, 1865)*.<sup>59</sup>

### 3.5 Mučednice na kříži a další raně křesťanská témata

V Mnichově Max dále rozvíjel již v Praze připravované téma mučednice na kříži, jež mohlo být dle Klemtova názoru inspirováno sochou sv. Starosty v křížové chodbě u pražského loretánského kostela.<sup>60</sup>

Tlumená barevnost ovlivněná šedavými tóny navozuje atmosféru svítání. Centrálním motivem je umírající mladá křesťanka v bílém rouše připoutaná a přibitá k tmavému kříži. Kolemjdoucí římský mladík, vracející se z hostiny, je při pohledu na ni silně pohnut jejím osudem, pokleká a pokládá jí k nohám věnec.

V roce 1867 způsobil tento obraz na mnichovské výstavě velkou senzaci a Gabriel Max se stal ze dne na den světově známým umělcem. Maxovo dílo, které, jak popisuje Friedrich Pecht, vyvolalo silné dojetí v očích četných dam a během hojně navštěvované výstavy sklidilo skutečně nebývalý úspěch, se stalo značně diskutovaným tématem.<sup>61</sup> Poukazovalo se na mistrovské koloristické ladění a kompozici, oduševnělou a originální

---

<sup>59</sup> KOHUT 1883, 180.

<sup>60</sup> KLEMT 1886, 8.

Společným atributem obou mučednic je však pouze kříž, na který byly přibity. Maxova mučednice totiž narozdíl od vousaté sv. Starosty oslňuje svou krásou. Podle legendy se Starosta odmítla vdát za sicilského krále a modlila se, aby ztratila svou fyzickou krásu. Její přání bylo vyslyšeno, narostl jí vous a rozezlený otec ji pak nechal ukřižovat. Legenda o sv. Starostě vznikla pravděpodobně mylným pochopením vyobrazení Volta Santa, tedy ukřižovaného Krista oblečeného v tunice (RULÍŠEK 2006; ROYT 2006,139).

<sup>61</sup> PECHT 1881, 229.

fantazii umělce, hluboký cit a obdivuhodné vyvedení krásné trpící umírající dívky.<sup>62</sup> Spojení věrného vyobrazení, silného výrazu a krásy se od té doby objevovalo téměř na všech Maxových obrazech, které byly často přímo psychologickými studiemi. Sloučením hrůzné smrti a fyzické krásy tak rozvíjel odkaz některých prerafaelitů. Částečně ale již předznamenával i symbolismus.<sup>63</sup> Také zde použil svůj pro další díla typický „maxovský kolorit“, těžící z kontrastů světlých a tmavých ploch.<sup>64</sup>

Objevovala se však i negativní kritika, která mu vyčítala přílišnou sentimentalitu hrající na emoce útlocitných dam, nebo mrtvou dívku označovala jako mučednici lásky.<sup>65</sup> Přesto však dílo vzbudilo spíše pozitivní a nadšené ohlasy. Friedrich Pecht napsal ve své knize *Geschichte der Münchener Kunst*, že celá mnichovská škola doposud nedokázala namalovat tak krásnou dívčí hlavu.<sup>66</sup> Vedle několika výstav v Německu byl obraz předveden v Paříži a roku 1869 i v Praze. Po výstavním turné se obraz dostal do vlastnictví barona Friedricha von Leitenbergera.<sup>67</sup> Pro velký zájem realizoval Max námět světice na kříži několikrát. Další exemplář se nacházel v Berlíně, varianta menšího formátu u Botkina v Moskvě a stejný námět vyvedený v rozměrech originálu ve Vídni u Berrese. První skicu, pocházející ještě z Prahy, získala paní Hagginová v San Francisku.<sup>68</sup> Dnes je jedno dílo uloženo v Národní galerii v Praze [6], menší verze ze soukromé sbírky se nachází v Olomouci, další v Ermitáži v Petrohradě a ve Frye Art Museum v Seattlu.

Pro obraz *Ukřižované mučednice* se všeobecně ujal i název *Sv. Julie*. Označil jej tak údajně mnichovský fotograf Bruckmann, podle některých kritiků se však jedná o nesprávné pojmenování.<sup>69</sup> Přesto je však dodnes velice hojně rozšířené. Raně křesťanská mučednice Julie pocházela z Kartága a byla prodána jako otrokyně kupci Eusebiovi. Doprovázela jej také na obchodní cestě do Galileje. Při zastávce na ostrově Korsika odmítla obětovat pohanským bohům, a tak ji pohané nechali ukřižovat. Eusebius, který se mezitím účastnil oslav, ji pak našel až ráno po návratu z hostiny.<sup>70</sup>

---

<sup>62</sup> KOHUT 1883, 180.

<sup>63</sup> FILIP / MUSIL 2006, 101.

<sup>64</sup> BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 62.

<sup>65</sup> PECHT 1881, 230.

<sup>66</sup> PECHT 1888, 326.

<sup>67</sup> MÜLLER 1888/1889, 303.

<sup>68</sup> MANN 1890, 20.

<sup>69</sup> MÜLLER 1888/1889, 302; KOHUT 1883, 180.

<sup>70</sup> RULÍŠEK 2006; nestr.

Motiv ukřižované, většinou nahé ženy, se na přelomu 19. a 20. století objevoval u dalších malířů a fotografů, především z okruhu symbolistů a dekadentních umělců.<sup>71</sup> Náznaky těchto tendencí a jejich snahy o „*spojení sexuality se spirituální extází*“ lze však vysledovat již i u Gabriela Maxe.<sup>72</sup>

Zvěsti o Maxově úspěchu byly uveřejněny také například v českých Květech, které roku 1867 popsaly legendu o sv. Julii.<sup>73</sup> Při příležitosti vystavení díla v Praze roku 1869 o něm referoval rovněž Jan Neruda: „*Kouzlo obrazu leží ve značném jeho souladu, v krásné té harmonii mezi poetickou myšlénkou a poetickým provedením*“.<sup>74</sup> Roku 1888 bylo dílo reprodukováno ve Světozoru společně s básní Jaroslava Vrchlického o otrokyni z Kartága.<sup>75</sup>

Mladý Max si tedy všeobecný obdiv vydobyl už svým prvním v Mnichově zveřejněným dílem a od té doby jeho popularita stoupala s každým novým obrazem.

Svou mučednicí na kříži zahájil Max sérii několika děl inspirovaných údělem prvních křesťanů. Fascinoval jej svět raného křesťanství a katakomb, což také bylo téma, které se od poloviny 19. století těšilo velké oblibě. Předtím stály památky z počáteční fáze křesťanství spíše na pokraji zájmu badatelů a částečně i církve.

Kolem roku 1850 se situace změnila a od výsledků započatých archeologických bádání, vedených především Giovannim Battistou de Rossi, si katolická církev slibovala pevné podepření své nauky. Pomocí důkazů chtěla překonat všechny pochybnosti svých odpůrců. Papež Pius IX. toto úsilí podpořil založením výboru *Commissione di archeologia sacra*. Kromě zájmu o průzkum katakomb se papež s raně křesťanskou dobou sžil také v tom smyslu, že sám svou osobu rád nechával spojovat s jedním z iniciátorů výzdoby v podzemních prostorách - papežem Damasem I.(366-384), a na druhou stranu se sám stylizoval do role „mučedníka“ v souvislosti s rostoucím ohrožením papeže jako hlavy církevního státu v době nového „pronásledování“ církve.<sup>76</sup>

K novým apologickým tendencím v církevní politice přispěl i beuronský opat Maurus Wolter svými roku 1866 uveřejněnými spisy o římských katakombách a jejich

---

<sup>71</sup> V českém prostředí se s ním setkáváme například u Maxmiliana Pirnera (*Homo homini lupus*, 1901) nebo Františka Drtikola (série fotografií s ukřižovanou dívkou, 1913–1914). URBAN 2006, 209.

<sup>72</sup> Na zamýšlené náznaky erotiky na Maxově obraze poukazuje například i to, že „...*na jedné z přípravných kreseb je levé (ňadro) odhaleno...*“. URBAN 2006, 209.

<sup>73</sup> Sv. Julie. In: *Květy* II/2, 1867, 151.

<sup>74</sup> NERUDA 1962, 141.

<sup>75</sup> BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2002, 62.

<sup>76</sup> SIEBENMORGEN 1983, 232.

významu pro katolickou církev.<sup>77</sup> Na základě opatových představ byl mimo jiné vytvořen „katakombový cyklus“ nástěnných maleb v Beuronském klášteře.

Raně křesťanská témata však rozhodně neovlivnila pouze specifickou uměleckou tvorbu beuronské školy, náměty tohoto druhu si oblíbili již dříve i malíři ve Francii.<sup>78</sup>

Kromě toho, že téma katakomb bylo propagováno samotným papežem, rozšířilo se mezi lid hlavně četnými populárními romány. Již v první polovině století přinesl jakési romantické okouzlení světem katakomb, příběh o pronásledování a mučení prvních křesťanů Chateaubriandův román *Les martyrs* z roku 1809. Jedním z nejznámějších pozdějších příkladů je román *Fabiola* kardinála Nikolause Wisemanna vydaný roku 1854. Tato kniha, ale i četné další méně známé romány, které popisovaly příběhy statečných křesťanských mučedníků, se staly předlohou pro výtvarná díla.<sup>79</sup>

Určitou inspiraci z nich čerpal zřejmě i Gabriel Max. Jeho sentimentální díla měla samozřejmě zcela jiný účel než beuronský cyklus, který plnil funkci náboženských obrazů. Není proto divu, že se pro Petera Desideria Lenze při jeho mnichovské návštěvě staly terčem posměchu.<sup>80</sup>

Na umělcových plátnech se děs a hrůza z pronásledování křesťanů spojuje s obdivem k hrdinství a neoblomnosti krásných zbožných mučednic. Objevují se témata mučení a scény z arén, přičemž se Max zaměřuje především na zobrazení ženských postav a rozehrává tak jen v náznacích zřetelnou erotiku.

Raně křesťanskou dobou je inspirován obraz *Slepá v katakombách* (*Licht!*, 1872) [7]. Slepá dívka sedící u vchodu do katakomb nabízí olejové lampy přichozím. U nohou má položené palmové ratolesti, tedy atribut mučedníků. Červené kvítky mohou odkazovat na krvavou oběť. Světlo symbolizuje Krista jako Světlo světa. Na rozdíl od temného prostředí vnějšího světa, viditelného pouze skrze úzký vchod, jímž právě přichází tmavá postava ženy, je prostor katakomby jasně prosvětlen. Zdrojem světla však není několik málo olejových lamp, ale zdá se, že záře vychází ze samotné bílé oděné dívky a akcentuje tak její vnitřní spiritualitu a zbožnost. Harald Siebenmorgen odkazuje na to, že je obraz zřejmě inspirován výše zmíněným románem *Fabiola*, tedy osudem slepé

---

<sup>77</sup> SIEBENMORGEN 1983, 231.

<sup>78</sup> Jako jeden z raných příkladů uvádí Siebenmorgen dílo Jeana-Victora Schnetze: Pohřeb mladé mučednice v katakombách, 1847. SIEBENMORGEN 1997, 217.

<sup>79</sup> SIEBENMORGEN 1983, 232.

<sup>80</sup> SIEBENMORGEN 1983, 233.

žebračky Cecílie, která opatrovala světlo u vchodu ke katakombám a byla později popravena Římany.<sup>81</sup>

Mezi díla z dob pronásledování se tematicky řadí obraz *Pozdrav* (*Ein Gruss*, 1874), který zobrazuje křesťanskou mučednici v Cirku mezi šelmami. Dívka, jejíž osud již je zřejmě zpečetěn, vzhlíží vzhůru nejspíše k neznámému divákovi, od nějž pochází květina u jejích nohou. Max zde opět užil jeho oblíbenou kontrastní kombinaci černovlásky v bílých šatech doplněných tmavým plédem.

Ve svém dopise Rudolfu Müllerovi z prosince 1873 popisuje malíř svůj záměr vytvořit jakýsi cyklus z doby pronásledování křesťanů: „Č. 1 *Je milována (pohanem, kterým opovrhuje)- a předhozena divokým šelmám.*“ Tato charakteristika se tedy vztahuje k obrazu *Pozdrav*. „Č. 2 *Vyšla z toho poškrábaná a slepá; její matka domnělou ztracenou nachází.*“ odkazuje na obraz *Světlo (Slepá v katakombách)*. A „č.3 *Opět pronásledována je přibita na kříž; on ji nalezne.*“ je obsahem díla *Mučednice na kříži*. Původně prý zamýšlel vytvořit ještě čtvrtý obraz s Římanem, který příklad mučednice následoval a leží pod křížem probodnut šípy.<sup>82</sup>

Skupinu raně křesťanské tematiky by bylo možné také doplnit ještě pozdějším Boetticherem zmiňovaným obrazem *Odsouzené* (*Verurteilt*, 1890) se třemi křesťankami u vchodu do arény.<sup>83</sup>

### 3.6 Faust

Na počátku své tvorby v 60. letech se Gabriel Max zabýval četnými ilustracemi k básním a prózám německých klasiků. Jejich provedení se nese ještě ve znamení pozdního romantismu. Byla to jednak díla Friedricha Schillera, kterým se ostatně inspiroval už v Praze ještě jako dítě, ale také básně Johanna Ludwiga Uhlanda.<sup>84</sup> Cyklus ilustrací vytvořil též k dílům Christopa Martina Wielanda (*Oberon*, 1867) a Nicolause Lenaua. Zabýval se i Shakespearovým *Mackbethem* (1868). Další tvorba se váže k pohádkám

---

<sup>81</sup> SIEBENMORGEN 1997, 217.

<sup>82</sup> „Nr. 1. *Sie wird geliebt (von einem Heiden, den sie verschmäht)-und wilden Thieren vorgeworfen...Nr.2. Sie kömmt zerkratzt und blind davon; ihre Mutter findet die Verlorengelglaubte...Nr. 3 Sie kömmt (wieder verfolgt) ans Kreuz; Er findet sie...*“. MÜLLER 1888/1889, 308-309.

<sup>83</sup> BOETTICHER 1898, 956.

<sup>84</sup> Byly to například ilustrace k básním *Harald, Die Döffinger Schlacht* nebo *Roland Schildträger* (1867).

a lidovým písním. Nejznámější jsou ale Maxovy kresby ke Goethově *Faustovi* (1868). Gabriel Max se tak svými kresbami na čas zařadil do zástupu německých ilustrátorů druhé poloviny 19. století. Obzvláště 70. léta představovala díky hospodářskému rozmachu pro nakladatele a umělce v Německu zlaté časy. Tradice započatá ilustrátory romantismu jako byl Eduard von Steinle, Moritz von Schwind, Wilhelm Kaulbach či Ludwig Richter tak našla mnoho následovníků. Bohatě zdobená vydání literárních děl se rychle rozšířila přes celé Německo. Gabriel Max také nebyl jediným, kdo se zabýval doprovodnými obrázky ke Goethově *Faustovi*. Často je odkazováno na to, že na něj měl velký vliv Peter Cornelius, jenž se ilustracemi k tomuto básnickově dílu začal zabývat hned po jeho uveřejnění roku 1808. V první polovině 19. století se tohoto úkolu zhostil mimo jiné i Johann Heinrich Ramberg (1829) či Karl Harnisch (1832). Ilustrátorská činnost spojená s vydáváním Fausta pak zažila svůj největší rozkvět v druhé polovině století. Podíleli se na ní Engebert Seibertz a právě Wilhelm von Kaulbach či dokonce umělec a zároveň umělecký kritik Friedrich Pecht, August von Kreling, v sedmdesátých letech také Alexander Liezen-Mayer. Jednotlivými scénami se zabýval i umělec-siluetista Paul Konewka, Alexander Zick či Hans Looschen. I přes tuto tvůrčí expanzi a rozmanitost v pojetí se k většině těchto počínů staví Theodor Kutschmann ve svém kompendiu o německé ilustraci dosti kriticky.<sup>85</sup>

Gabriel Max nakreslil pro vydavatele Groteho v Berlíně několik velkých vyobrazení k *Faustovi* a mnoho dalších okrajových dekorativních motivů, dohromady asi 80 ilustrací. Nakladateli však tato výzdoba připadala nákladná a soubor byl vydaný roku 1879 jen s 10 velkými ilustracemi, jejichž názvy byly odvozeny od zásadních veršů Goethova díla.<sup>86</sup> O tom, že navzdory tomuto nedocení Max z příprav ilustrací ke knize pak ještě dlouho těžil, svědčí dopis z roku 1869: „...*duchovní obohacení získané z tohoto zpracování Fausta váží desetinásobek toho co materiální ztráta...*“.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> KUTSCHMANN 1899, 309-313.

<sup>86</sup> Jednalo se o kresby „*Das ist Deine Welt! Das heißt eine Welt!*“, „*Du mußt, Du mußt und kostet es mein Leben!*“, „*Ich werde jetzt Dich keinem Nachbar reichen!*“, „*Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!*“, „*Er schläft, so recht ihr lust'gen, zarten Jungen!*“, „*Verachte nur Vernunft und Wissenschaft!*“, „*Das ist das Hexen-einmal-Eins!*“, „*In Martheus Garten.*“, „*Wie anders, Gretchen, war Dir's!*“, „*Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol!*“.

<sup>87</sup> Úryvek z dopisu z roku 1869 : „*Die aus dieser Durcharbeitung des Faust gewonnene geistige Verreichung wiegt zehnfach auf den erlittenen materiellen Verlust. Noch lange werde ich von dem Gewinne – an Ideen- verausgaben können...*“ MÜLLER 1888/1889, 304.



Maxovy kresby převedl do rytin Robert Brend'amour a Wilhelm Hecht, úvodní slovo k tomuto vydání napsal Richard Gosche.<sup>88</sup> Kritický Theodor Kutschmann při svém srovnávání ilustrátorů vytýká Maxovi nepříliš zdařilou postavu Markétky. Na druhou stranu ale velmi vychvaluje obraz Fausta sedícího ve své pracovně, který nás „uvádí do nálady první scény takovým způsobem, jakým se to žádnému jinému z ilustrátorů Fausta nezdařilo“.<sup>89</sup>

Několik kreseb k Faustovi je uloženo také v grafické sbírce Národní galerie v Praze. Jedná se o lavírované perokresby a podrobněji o nich bude pojednáno v kapitole o kresbách.

Široké téma faustovských motivů rozvíjel Gabriel Max několik let. Použil jej též na plátně *Mefisto ve Faustových šatech očekává příchod žáka* (*Mephisto im Gewande Faust's den Schüler erwartend*, 1869), které se shoduje s ilustrací z Grotova vydání k verši „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft“ [4]. Kromě Fausta však Maxe zaujala především ženská hrdinka, kterou namaloval ve scéně *Markétka před Pannou Marií Bolestnou* (*Gretchen vor der Mater Dolorosa*, 1868). Další Markétka zobrazená tentokrát společně s Faustem v zahradě souvisí již s obrazem *Jarní pohádka* (*Frühlingsmärchen*, 1872), na kterém podle Müllera malíř věrohodně zobrazil svou vyvolenou Emmu Kitzingovou. Obrazy tohoto období tak dává do souvislosti s Maxovými zasnubami. Mladá dáma na obraze sedí pod rozkvetlými růžovými keři a naslouchá zpěvu slavíka. V pozadí je vidět alegorie svatebního průvodu.<sup>90</sup> Třetí Markétka, vystavená roku 1873 na světové výstavě ve Vídni, byla tentokrát obklopena tajemnou atmosférou *Valpuržiny noci* (*Gretchen in der Walpurgisnacht*), ale měla opět stejné rysy jako dívka v *Jarní pohádce*. Markétka v bílém šatu se tu Faustovi zjevuje jako duch v doprovodu havranů. Ještě jednou ji Max vypočetl v žalářové scéně na obraze *Markétka ve vězení* (*Gretchen im Kerker*, 1875). K *Valpuržině noci* se vztahuje také obraz *Klamné světlo* (*Irrlicht*), které ukazuje cestu Faustovi a Mefistovi.<sup>91</sup>

Skryté reminiscence na faustovské téma lze vysledovat i v některých dalších obrazech, neboť otázky, které byly vyvolány či ovlivněny Goethovým dílem, zaměstnávaly malíře po velkou část jeho života.

---

<sup>88</sup> MÜLLER 1888/1889, 304; ASSEL / JÄGER 2009.

<sup>89</sup> „Das schönste und stimmungsvollste dieser Blätter, Faust in seinen Studienzimmern am Pulte sitzend, ... das uns mit zwingender Gewalt in die Stimmung der ersten Scene einführt, wie es derartig keinem der anderen Faust-Illustratoren gelungen ist.“ KUTSCHMANN 1899, 312.

<sup>90</sup> MÜLLER 1888/1889, 305.

<sup>91</sup> BUHRS /LUDWIG 2008, 154.

### 3.7 Život v Mnichově a v Ammerland

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se Gabriel Max v Mnichově už zcela usadil. Roku 1869 si zařídil vlastní ateliér, otevřel soukromou malířskou školu a vzal k sobě do Mnichova svou matku a dva mladší sourozence. Bydleli v malém domku se zahradou, u kterého si Max také zřídil zvěřinec s papoušky a opicemi. Gabrielova matka však zemřela již 22. května 1872 a Max se cítil povinován dobře zaopatřit svou sestru a bratra. Sestra Caroline se záhy provdala za malíře Gyulu Benczúra, pozdějšího profesora historické malby v Mnichově a ředitele budapešťské Akademie. S jejich rodinou udržoval Gabriel kontakt i v pozdějším věku. V květnu 1873 se malíř u jezera Chiemsee oženil se svou dlouholetou přítelkyní Emmou Kitzingovou, dcerou lékaře bavorského vrchního štábu, se kterou měl tři děti: dceru Ludmillu a chlapce Cornelia a Columba.

V roce 1874 uvažoval Max o odchodu z Mnichova. Evropská politická situace ovlivněná následky pádu Vídeňské burzy, francouzského zbrojení a pruského církevního konfliktu se totiž projevila též stagnací na poli kulturního dění a turistického ruchu v Mnichově.<sup>92</sup> Umělec nakonec přesto ve městě zůstal a nadále se s velkým zaujetím věnoval své tvorbě. Malířova vzrůstající popularita vedla roku 1878 až k jeho povolání na Akademii a jmenování profesorem. Mezi jeho žáky patřili například Alexis Kiwschenko, Andreas von Reisinger, Karl Marr, Hans Knöchel a Georg Jacobides.<sup>93</sup>

Pro svou rodinu si nechal postavit dům v Heustraße (dnešní Paul-Heyse-Straße), kde měl také velký ateliér a sál pro svou přírodovědnou sbírku. V budově, kterou vybavil zcela podle svých představ starými dřevěnými stropy, táflováním, kamny a převážně starožitným nábytkem, dokonce zřídil i kapli se starobylými chórovými lavicemi a varhanami, na které často hrával.<sup>94</sup> Na střeše domu si pak také nechal postavit malou astronomickou observatoř. Nikolaus Mann k vybavení Maxovy nemovitosti dodává, že malíř vlastnil ve svém skvělém domově v Mnichově skutečně vše, co potřeboval. Zřejmě proto tedy ani neměl potřebu příliš často vycházet ven.<sup>95</sup>

Max se opravdu společnosti spíše stranil a velmi málo se ukazoval na veřejnosti, proto byl některými lidmi označován za podivína. I jeho děti trávily většinu času doma, kam za nimi docházeli soukromí učitelé.

---

<sup>92</sup> MÜLLER 1888/1889, 311.

<sup>93</sup> Matrikelbücher der Kunstakademie München. <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/max-gabriel-von/>, vyhledáno 1.6. 2009.; ROSENBERG 1889, 56.

<sup>94</sup> SCHUMACHER, 10.

<sup>95</sup> MANN 1890, 24.

Roku 1875 si Max pořídil vilu v Ammerland na východním břehu Starnberského jezera a nechal ji přebudovat podle plánů architekta Gabriela von Seidla. Od té doby trávila celá rodina letní období jižně od Mnichova v poklidné krajině lákající k výletům a projížďkám po jezeře. K domu přiléhal i velký les, který byl časem částečně přetvořen na park s jezírkem. Gabriel Max ve své vile také choval několik opic, které patřily mezi jeho nejmilejší zvířata. V tomto klidném prostředí, stranou od ruchu velkoměsta, pobývala rodina většinou celé léto od Velikonoc a až do Všech svatých. Celý dům byl prodechnutý uměleckou atmosférou. Maxovu zálibu ve starožitnostech dokládá například i to, že si do jídelny krom historického nábytku nechal zabudovat starý dřevěný strop, který si dal dovézt z jednoho zrušeného kláštera v Tyrolích. Rodina byla též muzikálně založena a především manželka Emma hrávala často na piano.<sup>96</sup>

V ateliéru umístěném v podkroví se Max mohl věnovat své tvorbě.<sup>97</sup> Velká plátna však maloval ve svém hlavním a reprezentativním ateliéru v Mnichově, kam také přicházeli jeho zákazníci a obchodníci s uměním. Oblíbený malíř byl ale opravdu spíše samotář, a rád se proto utíkal ke svým nejbližším do poklidnější atmosféry svého ammerlandského domova. Návštěvami jej tam obdařovala rodina jeho sestry Carolin, která měla letní byt v nedalekém Ambachu. Stejně tak byl Gabriel v kontaktu se svým bratrem Heinrichem a jeho manželkou Louisou Max-Ehrlerovou, žánrovou malířkou. Pro své hosty nechal v Ammerlandu postavit vlastní domek. K jeho několika blízkým přátelům patřili také malíř Franz Defregger, Rudolph Seitz, Eduard Kurzbauer a sochař Lorenz Gedon.<sup>98</sup>

Často je poukazováno na složitost podivínské, ale geniální osobnosti Gabriela Maxe. Slavnou kariéru založil Max jako umělec, přesto se však již od mládí považoval především za přírodovědce a touha po poznání tajemství lidské existence jej zaměstnávala v bádání a experimentech po celý život. Zájem o literaturu, filosofii a náboženství se u něj snoubil s tehdy módními vlnami okultismu, který se též pokoušel vědecky vysvětlit. Od četby Schopenhauera se tak dostal přes buddhismus až k mysticismu a spiritismu. Různé stránky Maxovy osobnosti se rozhodně nedají striktně oddělit, neboť se v mnohém překrývají. Umělecký kritik Friedrich Pecht upozorňuje také na rozštěpenost Maxovy osobnosti danou kontrastem dvou národností.<sup>99</sup> Poukaz na česko-německou otázku a nesmiřitelnost obou národů je jistě dána dobovou situací, přesto je zajímavé, jak se podle kritika, tyto dva vlivy projeví na umělcově založení. Uvádí tak, že Maxovo filosofické

---

<sup>96</sup> ADLON 1981.

<sup>97</sup> MÜLLER 1888/1889, 319.

<sup>98</sup> KLEMT 1886, 24.

<sup>99</sup> PECHT 1881, 234.

a literární vzdělání je německé, ale jeho povaha česká. „*Je to vidět už na jeho malé podsadité postavě s krátkým silným krkem a tvrdohlavou hlavou schopnou nemalého stupně fanatismu...*“<sup>100</sup> Pecht zde poukazuje až na jisté husitské rysy, což dokazuje, jak Němci často chápali českou povahu. Dále popisuje, že jeho přirozenost je zasmušilá, samotářská, ale muzikální a plná fantazie. Vášně se v něm snoubí s pronikavým duchem. „*Lze se tedy divit, že v něm vznikl trvalý rozpor mezi vírou a vědou, rozumem a citem, smyslností a chladnou spekulací, a že jej jako pravý romantik mohl vyřešit jen skrze ironii, která dnešnímu materialistickému vzdělání zaměřeném proti víře leží nejbližší?*“<sup>101</sup>

Umělec, který měl pověst zdrženlivého, vážného, uzavřeného a tichého člověka se stával otevřenějším jen v okruhu svých nejbližších přátel. Velké společnosti se Max spíše stranil a nerad se účastnil pompézních oslav a jiných veřejných slavností.<sup>102</sup> Ale „*s o to větší výřečností, otevřeností a upřímností popisuje naproti tomu ve svých malbách, co zažil, cítil, myslel, viděl a vybádal...*“<sup>103</sup> I přes zřejmý odstup, který si Max ve společnosti stále udržoval, však bedlivě sledoval dění na mnichovské umělecké scéně, ale i na poli psychologie, přírodních věd a etnografie.

V Maxově životním stylu, stejně tak jako ve volbě témat jeho obrazů, lze nepochybně spatřovat určité rysy dekadence. Jeho vyhraněný individualismus, považovaný později až za „chorobný“, jeho touha po uzavření se a odloučení od společnosti, jeho velmi specifické, zdánlivě si odporující zájmy a pohledy na svět, by jistě v mnohém mohly připomínat některé vlastnosti dekadentních umělců. Ostatně jsou to právě také některé z rysů, které charakterizují osobnost Des Esseintes, hrdiny Huysmansova románu *Naruby* považovaného za „bibli dekadence“.<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> „*Das sieht man ja schon der kleinen gedrungenen Figur, dem kurzen starken Nacken und dem eigensinnigen, eines nicht geringen Grades von Fanatismus fähigen Kopfe an...*“ Pecht 1881, 234-235.

<sup>101</sup> „*Kann mann sich wundern, wenn ein beständiger Widerstand zwischen Glauben und Wissen, Verstand und Empfindung, Sinnlichkeit und kalter Spekulation in ihm entstand, den er als echter Romantiker nur durch die Ironie aufzulösen wußte, die der heutigen materiakistischen Bildung dem Glauben gegenüber ohnehin am nächsten liegt?*“ PECHT 1881, 235.

<sup>102</sup> GAGERN 1967, 21.

<sup>103</sup> „*...Mit um so größerer Beredsamkeit, mit einer Offenheit und einem Freimut schildert er dagegen in seinen Gemälden, was er erlebt, gefühlt, gedacht, erschaut und erforscht hat...*“ MANN 1890, 26.

<sup>104</sup> Joris Karl Huysmans: *Naruby*, 1884.

### 3.8 Žánrové obrazy ze 70. let

Na konci 60. let a během let 70. byl Max již velmi uznávaným umělcem, a to díky svým sentimentálně laděným žánrovým obrazům, které dojímal veřejnost. Byl obdivován především za to, jak dokázal číst v nešťastných srdcích žen a velmi věrohodně jejich rozpoložení zachytit na plátno. Na mezinárodní výstavě umění v Mnichově roku 1869 se prezentoval dvěma obrazy a porota mu udělila zlatou medaili. Jedním z těchto děl byla *Jeptiška v klášterní zahradě (Reconvalescent. Junge Nonne im Klostergarten)* [9]. Mladá sestra usazená na trávě v klášterní zahradě, obklopené vysokou zdí, poukazuje na svůj osud, který ji odděluje od okolního světa. Dívka s částečně rozepnutým řeholním rouchem, vyzutou obuví a vedle sebe odloženou modlitební knížkou, je pohroužena do svého nitra. Může se jednat o tichou meditaci, ale také o zachycení momentu odpočinku či zotavování, neboť umělec dal obrazu původně název *Reconvalescent*. Protikladem k uzavřenosti a odloučenosti jeptišky je svoboda a volnost dvojice motýlků u jejích nohou. Pecht, který se zaměřil na bezútěšnost této situace, charakterizuje mladou jeptišku v opuštěné zahradě jako „zaživa pohřbenou“.<sup>105</sup>

K zobrazení jeptišky se Max ještě později vrátil, a to ve spojení s péčí o osiřelé děti. Toto téma realizoval nejméně ve dvou obrazech s názvem *Sirotek (Das Waisenkind)*, přičemž na jednom je figura milosrdné sestry, která k sobě tiskne a utěšuje kojence, zachycena celá (1870), na dalším jen jako poprsí (1878?).<sup>106</sup>

K dalším žánrovým obrazům tohoto období patří kromě romanticky laděné *Pohádky jara* (1872) také *Adagio* (1870) a *Podzimní rej (Herbstreigen)*, 1874). Klidná atmosféra letního dne vyzařuje z díla *Sestry (Die Schwestern)*, 1876).

Do tzv. anekdotického žánru se řadí též obraz *V odkvětu! (Verblüht!)*, 1870) zobrazující duševní drama mladé ženy [12].<sup>107</sup> Příběh je na obraze naznačen několika srozumitelnými odkazy. Na rozestlané posteli rámované těžkými závěsy sedí zoufalá opuštěná dívka pouze ve spodních šatech, rukou si podepírá hlavu. Odložené plesové šaty, taneční střevíce a rukavice odkazují na předcházející události. Roztrhaná kytice ležící na

---

<sup>105</sup> PECHT 1881, 238.

<sup>106</sup> *Die Weise*. RUHMER 1979, 305.

<sup>107</sup> Jednofigurální narativní žánr se stal oblíbeným především díky dílům belgického salonního malíře Alfreda Stevensa (1823-1906). Na svých obrazech zachycoval postavy elegantně oděných žen zabraných do nějaké činnosti a často také pohroužených do svého nitra. Tento druh žánru ovlivnil další francouzské a německé umělce a lze předpokládat, že Stevensovy obrazy viděl v Paříži i Gabriel Max. TREPESCH / SANGESTAN 2007, 124.

zemi odráží duševní stav zobrazené. Oknem vedoucím na ulici lze ještě zahlédnout kromě drožky také siluetu muže, jenž je možná za nešťastný stav dámy zodpovědný. Maxem zvolený název *Verblüht!*, v češtině doslova *Odkvetlá!*, zdůrazněný vykřičníkem, přímo apeluje na diváka. Konečnost a nenávratnost původního stavu věcí jej nutí přemýšlet o budoucnosti. Otevřený příběh zachycený na obraze je tak jako mnoho dalších děl dokončen až reakcí vnímavého pozorovatele.<sup>108</sup> Téma tragické lásky bylo v malbě druhé poloviny 19. století velmi častým námětem. Jednalo se především o osudy zrazených a opuštěných žen. Někteří malíři se snažili poukázat na těžkost jejich existence v podmínkách určených morálními představami tehdejší konzervativní společnosti.<sup>109</sup> A. Springer charakterizoval Maxovo dílo vystavené na Světové výstavě ve Vídni roku 1873 jako „*vydechující nezdravou sentimentálnost, ukazující v kresbě a barvě ‚interessantní‘ bledost. Odtud vede jen krůček k truchlivé manýře...*“<sup>110</sup>

Z roku 1871 pochází obraz *Zátiší (Stilleben)*, který již svým názvem odkazuje na inspiraci nizozemskou malbou 17. století [13].<sup>111</sup> Nasvědčuje tomu už malířův způsob zobrazení zařízení interiéru, zvolený nábytek, táflování, drapérie, květiny a ostatní velmi látkově podané detaily. Dívka sedící u klavíru zasněně hledí na oválný obraz mladého páru na loďce, který je umístěn na vnitřní straně víka hudebního nástroje. Z notového záznamu je patrné, že hraje píseň „*Přijď, o krásný máji*“.<sup>112</sup> Květiny a lístek, snad dopis, jsou dalším odkazem na toužebně očekávaný čas máje, měsíce lásky. Přičemž právě tyto atributy, které všechny spojuje pojem listu – notový list, lístek se zprávou, okvětní lístky květin, odkazují sice na události již minulé, které jsou ale předpokladem pro očekávanou budoucnost. Na to, jak dlouho ještě bude nutné na jaro čekat, se ptá i Jan Neruda, „*neboť na klavíru leží štucl, za ním jsou kvítka sice, ale jen hyacinta a tulipánek, květiny to kultury domácí, ještě zimní.*“<sup>113</sup> Zastoupení tří vjemů, kterými je touha posilována - zraku, sluchu, čichu - také poukazuje na zdroje v tvorbě starých mistrů. Název *Zátiší.*, tedy „*nehybný život*“, bytí zadržené v přítomnosti, se podle Shahab Sangestan vztahuje ale také především na duševní stav zobrazené dívky. Domnívá se, že její rozpoložení zůstane definitivním a její touha

---

<sup>108</sup> EDLER 1992, 69.

<sup>109</sup> TREPESCH / SANGESTAN 2007, 124-128.

<sup>110</sup> Cit. in: THEINHARDOVÁ / VÝTISKOVÁ 1997, 75.

<sup>111</sup> Někdy je uváděn též pod názvem *Dívka u spinetu (Am Spinett)*.

<sup>112</sup> „*Kom lieber Mai und mache, die Bäume wieder grün*“. Cit. in: TREPESCH / SANGESTAN 2007, 130.

<sup>113</sup> NERUDA 1962, 203.

nenalezne naplnění. Tato konečnost je tu zdůrazněna tečkou za názvem obrazu a jeho umístění do pravého spodního rohu plátna.<sup>114</sup>

Zmíněná díla se řadí mezi přední žánrové obrazy této doby, vedle toho však Max namaloval i několik konvenčnějších pláten.

### 3.9 Téma smrti

Jako řadu jiných umělců zaměstnávalo téma smrti a mystéria s tím spojená Maxe téměř celý jeho život. Odráží se již na jeho prvních dílech vzniklých v Praze, spojuje také náměty obrazů z prostředí pronásledování prvních křesťanů a vrcholí u námětů, ve kterých se zabývá extrémními situacemi v životě člověka a z toho plynoucími duševními dramaty. Vyobrazováním nemocných a mrtvých se zabýval už během svých studií, kdy navštěvoval ústavy pro duševně choré, nemocnice a pitevny. S tím související zájem o anatomii se projevil též v jeho sbírce kosterních pozůstatků, mumií a vypreparovaných těl zvířat.

Otázky spojení krásy a smrti prezentoval na Mezinárodní výstavě v Mnichově roku 1869 obrazem *Anatom* (1869) [16]. V prostředí temné pracovny se anatom odhodlává k pitvě těla mladé půvabné dívky, jejíž hlava a hrud' jsou již odkryty. Ponurost scény krom lebek na stole v pozadí zdůrazňuje i můra pomalu se blížící k mrtvé. Na rozdíl od jiných, starších zobrazení pitev ve výtvarném umění, se zde nejedná o dokumentaci a demonstraci vědeckého postupu přítomným divákům či asistentům. Hlavním tématem je motiv krásy a zmaru. Vědecký účel srovnávací anatomie zde ustupuje do pozadí ve prospěch náznaků erotiky. Rekvizity, které vytvářejí zátiší na stole v pozadí, stejně jako učencův postoj přispívají k zobrazení anatoma jako melancholika hamletovsky meditujiícího nad životem, smrtí a hříchem. „Malíř duší“ Max tak představuje námět možná poněkud netradičně a zcela v protikladu k tvrzení chirurga Listera, že v pitevně ještě nikdy žádnou duši neviděl.<sup>115</sup> Dílo je jedním z příspěvků k rozsáhlé diskuzi na téma srovnávací anatomie, ženské antropologie a vůbec otázky postavení ženy ve společnosti, kterým se v 19. století medicína, psychologie a další vědní obory zabývaly. Zájem o zachycení vědeckého zkoumání ženy dokládá mimo jiné například také obraz *Professor Johann Lucae*

---

<sup>114</sup> TREPESCH / SANGESTAN 2007, 130-132.

<sup>115</sup> ADLON 1981.

vede pitvu (*Pitva krásné Frankfurtanky*), který Johann Heinrich Hasselhorst namaloval roku 1864.<sup>116</sup>

Psychologizující moment ve tváři Maxova *Anatoma*, který zřejmě ne náhodou může připomínat vědce faustovského typu, se objevuje též ve výrazu *Ahasvera* (1875) [17]. Ahasver, který je odsouzen k věčnému bloudění na světě, neboť mu pro jeho rouhání bylo odepřeno opustit pozemský život, na Maxově obraze stojí zamyšlen u mrtvolky malého dítěte.<sup>117</sup> Atmosféra obou zmíněných obrazů vyvolává podobný účín použitím protikladu temného prostředí místnosti, z něhož se vydělují bledá, běloskvoucím plátnem zakrytá mrtvá těla. Je to však především téma zmařeného mladého života, které tato dvě díla spojuje. Případnou, i když možná jen podvědomou inspiraci pro vyobrazení tmavé postavy kontrastní k světlému ozářené mrtvole mohl Max nalézt například u svého učitele Karla Pilotyho v jeho díle *Seni před mrtvolou Albrechta z Valdštějna* (1855).

Podobného námětu se Max zhostil i u obrazu *Mladá dívka na smrtelném loži* neboli *Dcerka hostinské* (*Der Wirtin Töchterlein*, 1875), obrazu inspirovaného dílem J. L. Uhlanda. Centrálním motivem je mrtvá dívka ležící na márách, nad kterou stojí tři truchlící postavy. Výrazy mladíků při pohledu na mrtvou jsou zde odstupňovány: jeden se otáčí se zakrytou tváří, druhý vrhá bolestný pohled na zemřelou a třetí je nad ní žalostně nakloněn.

Jistou paralelou k tomuto námětu může být i několikeré vyobrazení zdánlivě mrtvé *Julie Kapuletové* (*Julia Capulet scheintot auf ihrem Lager*). Na obraze z roku 1873 je Julie vyobrazena, jak leží na posteli po té, co vypila uspávací nápoj. Napětí v obraze je způsobeno kontrastem salonního prostředí a zdánlivé blízkosti smrti. Stejně téma mírně pozměněné je užito na jiném obraze s polopostavou ležící Julie [21].<sup>118</sup>

Literárními motivy je také přímo ovlivněna malba *Lví nevěsta* (*Die Löwenbraut*, 1875). Vyobrazení lva a mladé dívky, které jistě může připomenout osudy mučednic na Maxových dílech s raně křesťanskou tematikou, je v tomto případě inspirováno stejnojmennou básní Adalberta von Chamisso. Mrtvá nevěsta ležící před lvem je dcera ošetřovatele. V pozadí za mříží stojí mladík, budoucí ženich, který se s puškou v ruce chystá kulkou lva zabít. Báseň popisuje, jak se přišla dívka rozloučit se lvem před

---

<sup>116</sup> ESCHENBURG / FRIEDEL 1995, 44.

<sup>117</sup> Ahasverský motiv byl mnohokrát literárně i výtvarně zpracován. Objevuje se v díle G.G. Byrona, P.B. Shelleyho, E. Suea či R. Hamerlinga. V českém malířství kolem roku 1900 potom například u Hanuše Schwaigera, Josefa Mandla, Arnošta Hofbauera. (URBAN 2006, 122).

<sup>118</sup> LUDWIG 1979, 1677; SUIDA 1923, 189.



tím, než bude muset odejít do neznáma s nechtěným ženichem. Milovaný lev nečekaně situaci vyřeší, když dívku zabije. Záhy však sám umírá na následky ženichovy střelby.

Vyhrocené duševní rozpoložení, ve kterém je smrt smíšena s láskou, šílenstvím a bezútěšností, konkretizované zoufalou situací mladé matky, odráží plátno *Vražedkyně dítěte* (*Kindsmörderin*, 1877) [24]. Téma obrazu vychází z básně Gottloba Augusta Bürgera *Pfarers Tochter von Taubenhain* (1778), aktualizované i v tvorbě jiných výtvarných umělců. Mladou matku opuštěnou otcem dítěte, která se v beznaději odhodlala novorozeně zabít, zobrazuje Max v momentě, kdy po tomto hrůzném činu mrtvého syna naposledy líbá. Žena klečící na břehu vody tiskne hlavičku kojence na své rty. Jak důsledně Max takováto témata studoval a zpracovával odráží i Alfredem Lichtwarkem zprostředkovaná anekdota, že si Max pro přípravné studie k tomuto obrazu nechal poslat několik mrtvolek dětí z vídeňské márnice. Zásilka však musela být kvůli dodání na nesprávnou adresu opět vrácena zpět.<sup>119</sup>

Maxova tvorba působící nejen na smysly, ale hlavně na duši diváka, byla bezmezně obdivována také pro svůj typický kolorit. Předmět zobrazení byl vždy harmonicky sladěný s použitými barevnými tóny, což napomáhalo vytvářet specifickou náladovost obrazu. Ani skeptické diváky, jimž se skličující motivy děl příliš nezamlouvaly, tak nemohlo nechat chladnými umělcovo obdivuhodné zvládnutí techniky malby, s níž dosahoval naturalistického zobrazení.<sup>120</sup>

### 3.10 Náboženské obrazy

Religiózní náměty zaměstnávaly Maxe již od dětství. Jaký měl mladý Max postoj ke křesťanství a víře, není z jeho poznámek z 60. let příliš patrné. Zřejmě nebyl příliš oddaným návštěvníkem kostelů a setkání s darwinismem v něm jistě stejně jako u mnohých jeho současníků posílilo jakési antináboženské tendence. Vysoký počet obrazů madon a dalších křesťanských témat, ale poukazují na to, že ve svém materialismu nebyval příliš důsledný a zájem o náboženství u něj nikdy zcela nevyprchal.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> SIEBENMORGEN 1997, 218.

<sup>120</sup> MANN 1890, 34.

<sup>121</sup> PIETERSE 1988, 10.

Aleš Filip a Roman Musil Maxovu náboženskou tvorbu řadí podle svého modelu do směru nazvaného „nový idealismus“. Ten je charakterizován snahami o „*spiritualizaci sakrální sféry*“ a mezi jeho výrazové prostředky patřily „*estetismus anglických prerafaelitů, ... psychologismus, transformující narativní tradici umění 19. století, ... a křesťanský symbolismus.*“<sup>122</sup>

U některých z Maxových děl je vhodnější hovořit spíše o kvazireligiózních látkách, jež měly pouze navodit jakousi posvátnou náladu. Nezvykle pojaté křesťanské náměty uspokojovaly touhu diváků po senzacích. Církevní autority k nim většinou přistupovaly s velmi rozporuplnými a spíše zamítavými postoji. Je třeba mít na paměti, že tato „náboženská“ malba často nebyla primárně určena do interiérů kostelů, ale prezentovala se především na výstavách, přesto však jistě v širokých kruzích sloužila také k zbožnému povznesení duše.

Už od počátku své tvorby, původně silně ovlivněné nazarénskými mistry, se Gabriel Max věnoval vyobrazením madon. Za první je pokládána již zmíněná *Madona ve Skalách* z roku 1862, kterou brzy následovaly další. Nikolaus Mann jich do roku 1890 napočítal dvanáct.<sup>123</sup> Madon namaloval Max během svého života opravdu mnoho, několik se jich nachází také v českých veřejných sbírkách.<sup>124</sup> Zajímavým pojetím tohoto námětu je vyobrazení madony jako votivního obrazu (1888), na kterém Maria s žehnajícím dítětem na klíně trůní pod baldachýnem [26]. Před tímto „obrazem v obraze“ jsou namalovány dvě hořící svíce a voskové obětiny poutníků. Je to tedy vlastně scéna, která jakoby dokumentuje interiér nějakého poutního kostela. Max vytvořil ještě jeden velmi podobný obraz zachycující ale jen postavu Marie s dítětem na trůnu, tedy bez svící a votivních darů (1888) [27].

Vedle mariánských námětů namaloval Max také několik christologických scén, které se rovněž těšily velké oblibě. Obzvláštní proslulosti dosáhla zejména tzv. *Veroničina rouška* (1874), na které byly Kristovy oči namalovány tak, že se zdály být z určité vzdálenosti otevřené a z jiných pohledů zavřené [28]. Touto iluzí tak docházelo k vytvoření dojmu určitého posvátna či až jakéhosi zázračného zobrazení.<sup>125</sup> Obraz byl při vystavení ve Vatikánu údajně oceněn i papežem Lvem XIII. Tento druh mystických děl však mnozí církevní hodnostáři naopak odsuzovali jako „kejklířský kousek“ ovlivněný

---

<sup>122</sup> FILIP/MUSIL 2006, 100.

<sup>123</sup> MANN 1890, 38.

<sup>124</sup> V Národní galerii v Praze a v Muzeu umění v Olomouci.

<sup>125</sup> PRAHL 2006, 141. V literatuře je občas používán termín *Veraikon*, typologicky je však správný pojem *Rouška Veroničina*, neboť se jedná o zobrazení Kristovy tváře s trnovou korunou. ROYT 2006, 302.

spiritismem a nezdravě působící na věřící, kteří v něm spatřují zázrak. Velkou kritiku si obraz zasloužil od Antonína Podlahy: „...není to zdravá mystika, nýbrž hysterický mysticismus, není to tajemná atmosféra víry, nýbrž dusná atmosféra pověry, není to pravý křesťanský spiritualismus, nýbrž spiritistický nešvar. Toto zdánlivé povznášení náboženských předmětů nad přírodu jest vlastně novou formou jejich materializace: stírá z nich zcela historický a nadpřirozený ráz tím, že je odkazuje v obor snů a klamů umělé extase abnormálních psychických stavů duševních.“<sup>126</sup> Tak zvláštní význam, který tomuto dvojímu pohledu Krista přikládali různí obchodníci s uměním, však Max údajně nikdy sám dílu dávat nechtěl a jeho pozdější verze obrazu bez „dvojího pohledu“ byl prý formou protestu.<sup>127</sup>

Také šťastný vlastník obrazu Nikolaus Lehmann, který jej vystavil ve své galerii, musel čelit kritice v uměleckých kruzích. Na svou, a hlavně Maxovu obranu, publikoval článek, ve kterém osvětluje, že „symbolická hlava Krista“ žádný „dvojí pohled“ nemá, ale že „autor dal obrazu symbolickou hodnotu...“ když skrze zavřená víčka jemně prosvítá náznak Kristova pohledu. Učinil tak podle biblického textu: „Ten, který tě hlídá, nespí!“.<sup>128</sup> Nesmírnou popularitu si obraz získal vystavením v mnoha evropských velkoměstech, ale také rychlým šířením pomocí fotografických reprodukcí a rytin. Použití motivu „obrazu v obraze“, který lze u zpodobení Veroničiny roušky považovat vlastně za samozřejmý, se v Maxově tvorbě objevuje několikrát. Roman Prahel poukazuje na to, že prvním takovým dílem byla již *Umučená svatá Ludmila* (1865).<sup>129</sup> Dalším příkladem je také výše zmíněný tzv. votivní obraz *Madony* (1888).

Motiv *Krista vzbouzejícího dceru Jairovu* (1875) je téma ve výtvarném umění zřídka reflektované. Fenomén zázraku byl však v době, která usilovala o vysvětlení všech událostí důkazy založenými na vědeckých principech, oblíbeným tématem k nadpřirozenému a k symbolismu inklinujících autorů.

Tmavá postava Krista sedícího na okraji lůžka kontrastuje se světlem ozářenou mrtvou bledou dívkou a bílými pohřebními rouchy [29]. Scéna je zaměřená pouze na vyobrazení těchto dvou osob bez přítomnosti jakýchkoli svědků a soustřeďuje se tak na samotný akt zázraku. Ježíš drží ruku mrtvé dívky, upřeně se na ní dívá a čeká na její probuzení. V pozici obou figur někteří hledali spojitost s Maxovým zájmem o spiritismus. V Kristovi tak spatřovali hypnotizéra, jenž sugestivní silou svého pronikavého pohledu

---

<sup>126</sup> Cit. in: FILIP/MUSIL 2006, 106.

<sup>127</sup> Gabriel Max. In: Österreichische Kunstchronik I, 1878-1879, 34.

<sup>128</sup> „Und der Dich behütet, schläft nicht!“ . LEHMANN 1884, 649.

<sup>129</sup> PRAHL 1998, 173-193.

probouzí mrtvé a poukazovali na to, že „*až tato doba byla nedůstojná natolik, že si na místě Syna Božího a Spasitele lidstva nechala líbit zázračného léčitele...*“<sup>130</sup> Takováto aktualizace biblické zvěsti byla a je pochopitelně pro mnohé zcela nepřijatelná.<sup>131</sup> Například Jan Neruda, kterému především vadilo, že Kristu není téměř vůbec vidět do tváře, však rozhodně odmítá, že by snad Max chtěl mít v Ježíši nějakého „*divotvorce křisitele*“.<sup>132</sup> Názory na případný spiritistický podtext biblického námětu a na otázku, zda chtěl Max v obraze *Kristus vzbouzí Jairovu dceru* skutečně znázornit stav hypnózy, se mezi kritiky velmi různí. To, že byl ale obraz i přes jistou kontroverznost ve své době velmi oceňován a získal si přízeň širokého publika, dokládá i jeho obrovský úspěch na pařížské výstavě roku 1878 a jeho šíření ve formě grafických listů.

Podobné spojení náboženského výjevu s okultním pozadím se vyskytuje i v případě malíře Alberta von Kellera (1844-1920), který se stejně jako Max zajímal o parapsychologii. Keller namaloval obraz téhož námětu a na některých dochovaných skicách k němu se Kristus skutečně objevuje v pozici podobné té, kdy magnetizér dostává médium do transu.<sup>133</sup>

O vlivu spiritismu a hypnotismu na Maxovu náboženskou malbu odkazovalo více autorů. Domnívají se, že Max chtěl formu zázraku, který se odehrával před jeho očima při seancích, zhodnotit v křesťanských motivech. Wolfgang Kirchbach tak dokonce prohlašuje, že se madona u Maxe začíná více a více podobat somnabulní pacientce, která na svět přivedla nervózního syna. „*Výraz madoniných očí se stává záhadným, zorničky se roztahují jako u krátkozrakých, z postav svatých se stalo pokolení podivných hysteriků a náměsíčníků, zatímco u Michelangela a Rubense překypovali zdravím.*“<sup>134</sup>

Téma zázraku je také předmětem dalšího známého díla: *Ježíš uzdravuje nemocné dítě* (*Jesus heilt ein krankes Kind*, 1884), na němž se matka plná důvěry obrací na Ježíše s prosbou o vyléčení syna.

Významným dílem, též převedeným do rytiny a velmi často publikovaným, byl obraz *Dokonáno jest* (*Es ist vollbracht!*, 1881) s ukřižovaným Kristem na Golgotě [32]. Jednalo se o tradiční křesťanský námět, kterým se samotný Max zabýval několikrát.

---

<sup>130</sup> BEENKEN 1944, 329.

<sup>131</sup> LANKHEIT 1971, 87.

<sup>132</sup> NERUDA 1962, 268.

<sup>133</sup> SCHUSTER 1984, 164-165.

<sup>134</sup> „*Der Ausdruck der Madonnenaugen wird rätselhaft, die Pupillen erweitern sich wie bei Kurzsichtigen, aus den heiligen Figuren ist ein Geschlecht von wundersamen Hysterikern und Mondsüchtigen geworden, während sie bei Michelangelo und Rubens von derbesten Gesundheit strotzen*“. GURLITT 1907, 528.

Neobvyklé bylo ale zobrazení rukou vzpínajících se zesponu ke kříži. V nich se mohl identifikovat každý jednotlivec a zároveň symbolizovaly celé lidstvo.<sup>135</sup> Je tedy možné hovořit o jakémisi zvýšeném apelu na aktuálnost této události a o jejím universálním smyslu.

V Maxově díle se objevují také vyobrazení světic a některých biblických postav. Velkou pozornost vzbudily portréty *Máří Magdaleny* a *Jidáše* (1877), především také proto, že byly považovány za pandány ke známé „*Hlavě Krista*“.<sup>136</sup> Máří Magdaléna coby kajícnice, jež už nabyla svého vnitřního klidu, je také jakýmsi protikladem k beznaději Jidáše. Na Maxově pochmurném obraze se k hlavě již oběšeného zrádce, visícího mezi větvemi, zlověstně blíží dva havrani.

Také vyobrazení svaté Cecílie se Gabriel Max věnoval hned několikrát. Jeden z těchto obrazů patronky hudby byl roku 1879 vystaven i v Praze. „*Svatá Cecílie sedí u varhan, ruce její probírají se v klávesech, tvář její zadumanost, přemýšlení. Přes ni je výhled do neobmezené dále, jejíž syté modro a určitá zas světla mluví rozhodně jižním tónem.*“<sup>137</sup>

Mezi dalšími plátny s náboženským námětem zmiňuje Boetticher také obrazy *sv. Alžběty*, *sv. Kateřiny* a *sv. Heleny*. Stejně tak lze do této skupiny zařadit i několik vyobrazení andělů.<sup>138</sup>

O oblíbenosti Maxovy tvorby u širokého publika a mezi uměleckými znalci svědčí i fakt, že již roku 1885 visely jeho obrazy v galeriích nejen v Hamburku, Drážďanech, Praze a Vídni, ale i v Londýně, Melbourne, New Yorku, St. Louis, San. Francisku a Petrohradě.<sup>139</sup> Jeho díla se mezi lidmi šířila ve formě grafických listů a reprodukcemi v knihách. V Mnichově byla jedním z největších vydavatelů reprodukcí uměleckých děl firma Franze Hanfstaengla. Rodinný podnik, který ve velkém vydával díla starých mistrů, získal také copyright pro jednotlivé obrazy většiny tehdejších mnichovských malířů, tedy i Gabriela Maxe. Ve svém výběru uměleckých děl se Hanfstaengel vyhnul snad jen tvorbě některých nazarénských autorů a různým triviálním svatým obrázkům.<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> MANN 1890, 36.

<sup>136</sup> NERUDA 1962, 301.

<sup>137</sup> NERUDA 1962, 367.

<sup>138</sup> BOETTICHER 1898,955-956; č. 86., 87., 95., 96.,132.

<sup>139</sup> GAGERN 1967, 21.

<sup>140</sup> SCHUSTER 1984, 90.

V Praze se o propagaci Maxových obrazů zasloužil především jeho velký ctitel Nikolaus Lehmann. Umělcovu popularitu v českých zemích dokládají také kopie jeho nejznámějších náboženských děl *Veroničina rouška* a *Kristus na kříži* pro některé farní kostely.<sup>141</sup>

### 3.11 Spiritismus a mysticismus

Osobnost Gabriela Maxe je velmi často spojována s různými spiritistickými a okultistickými kruhy. Je pravda, že se esoterickými vědami zabýval a několik spiritistických sezení sám zorganizoval, nelze však s určitostí říci, nakolik těmto teoriím věřil. K otázkám paranormálních jevů se dostal ze svého přírodovědeckého zájmu. Snažil se nadpřirozené fenomény, pro které věda neměla vysvětlení, racionálně zdůvodnit a doložit.<sup>142</sup> Svůj zájem o záhady a údajné zázraky ventiloval i ve svých obrazech. Jedná se převážně o zobrazení nadpřirozených duševních stavů ženských postav často podobných „médiu“, stavů spojených s vizionářstvím a extází. Tato témata přivedla Gabriela Maxe až do blízkosti symbolistické tvorby.

Zájem o okultismus byl tehdy ve velké módě. V Evropě se objevily tisíce spiritistických médií a seance, spojené s dorozumíváním se se zemřelými pomocí znamení, byly oblíbenou zábavou.

Nejinak tomu bylo v Mnichově. V bavorské metropoli se totiž, stejně jako v četných dalších evropských městech, během 19. století staly spiritistické a okultistické spolky nemálo významnou součástí společenského života. Ve městě se vytvořilo několik takovýchto uskupení, přičemž jejich zástupci pocházeli z nejrůznějších názorových táborů. Kromě členů a příznivců *Theosofické společnosti*, jejímž pozdějším předsedou se stal vydavatel theosofického časopisu *Sphinx*, Wilhelm Hübbe-Schleiden, a tzv. *Kosmiků*, sdružených kolem Stefana Georga, hrála významnou roli především *Společnost pro*

---

<sup>141</sup> Například v kostele sv. Havla v Neveklově a kostele Narození Panny Marie ve Vysokém Újezdu u Benešova. (FILIP/MUSIL 2006, 101). Pro farní kostel ve Skalici bylo vytvořeno chrámové okno s Maxovou *Hlavou Krista*. (BROŽOVÁ Jarmila: Umělecké řemeslo historismu. In: PETRASOVÁ/LORENZOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění III/2 (1780/90). Praha 2001, 216).

<sup>142</sup> SIEBENMORGEN 1997, 222.

*psychologii*.<sup>143</sup> Toto sdružení, založené roku 1886, se snažilo postavit na vědecké základy mesmerismus a nauky o ódických silách propagované baronem von Reichenbachem.<sup>144</sup> Nových poznatků mělo být dosaženo pomocí parapsychologie, která se zabývala studiem všech podivných a nevysvětlitelných zjevení, otázkami, zda lidská duše přežije materiální smrt a zda je možné navázat kontakt se zemřelými. K tomu využívala prostředky jako byly telepatie, jasnovidectví a stav hypnózy.<sup>145</sup>

Vůdčími osobnostmi společnosti byli mnichovský lékař a penzionovaný důstojník Carl du Prel a psycholog Albert baron von Schrenk-Notzing. Udržovali četné kontakty s dalšími spiritistickými kruhy nejen v Německu, ale i Itálii, Anglii a Francii.<sup>146</sup>

Ke spiritismu se v Mnichově hlásili i někteří malíři - například Wilhelm Trübner a Albert von Keller.<sup>147</sup>

A také Gabriel Max se stal členem Psychologické společnosti. Došel k přesvědčení, že jádro života, duši, nelze nalézt pitváním mrtvol a rozřezáváním živých zvířat nebo ve vykopávání fosilií.<sup>148</sup> Ve své neúnavné touze po vědění se tak Max dostal do blízkosti du Prelovy společnosti a jeho teorií. V Ammerlandu se několikrát účastnil seancí v domě svého souseda, psychologa barona von Schrenk-Notzing. Kontakty měl ovšem i s Theosofickou společností Adyar, která se zpočátku scházela v Maxově vile.<sup>149</sup>

Darwinista a Maxův přítel Ernst Haeckel nechtěl o spiritistických praktikách a životě duchů nic slyšet. Zjevování duchů považoval za projev bujné fantazie, nedostatku kritiky a fyziologických znalostí. Mrzelo jej proto, že se Max přiklonil k názorům lékaře a parapsychologa Carla du Prela.

Du Prel věřil, že nad pozemským materiálním bytím je přítomna další existence - onen svět. „*Jádro bytí*“ podle něj „*není ovlivněno osudem těla, a tedy ani smrtí*“, při

---

<sup>143</sup> LOERS/WITZMANN 1995, 238.

<sup>144</sup> Mesmerismus se zabývá živočišným magnetismem (nazván podle jeho zakladatele F. Mesmera). Ódem je nazývána domnělá síla některých osob, která se projevuje vyzařováním. (PETRÁČKOVÁ Věra / KRAUS Jiří(ed.): Akademický slovník cizích slov, Praha 1997.)

<sup>145</sup> PIETERSE 1988, 11.

<sup>146</sup> LOERS/WITZMANN 1995, 238.

<sup>147</sup> Zájem mnichovských umělců o okultismus přetrvával i na počátku 20. století, kdy jím byli ovlivněni například představitelé skupiny Blauer Reiter, zejména Vasilij Kandinskij a Alexej Javlenskij. LOERS/WITZMANN 1995, 238.; SIEBENMORGEN 1997, 230.

<sup>148</sup> PIETERSE 1988, 11.

<sup>149</sup> ZANDER 2003, 125.

narození opustí onen svět a vyjádří se v materii, po smrti se pak opět vrátí na onen svět.<sup>150</sup> Podle jeho teorií lze posunout hranici mezi tímto a oním světem například pomocí hypnózy a dozvědět se tak něco o své duši a její existenci v nadpřirozeném světě. Zprostředkovat kontakt s oním světem pak mohla tzv. média, nejčastěji ženy, která k tomuto účelu byla uvedena do transu.<sup>151</sup> Du Prel na rozdíl od Haeckela věřil, že se darwinismus a nadpřirozené jevy nevylučují. Podle něj dokonce právě darwinismus vede k mystice, neboť učí, že naše vjemové orgány a mozky jsou výsledkem stále postupujícího vývoje. Vyjádřil tak naději, že v daleké budoucnosti díky našemu evolučnímu vývinu spatříme skutečnosti, kterým dnes, kvůli překážkám omezujícím vnímání onoho světa, nemůžeme rozumět.<sup>152</sup>

Gabriel Max se s Du Prelem spřátelil, parapsycholog dokonce občas předkládal malíři své spisy k posouzení. Na začátku 20. století tak byl Max údajně o existenci onoho světa již zcela přesvědčen a spiritismus nepovažoval „za náboženství, filosofii ani pověru, ale za pokračování doposud dosaženého poznání přírody.“<sup>153</sup> V souvislosti s tím také Haeckelovi, kterého velmi obdivoval, naznačil, jaká je to škoda, že ve svých přírodovědných teoriích nepostoupil hlouběji a dále, protože v nich vyloučil existenci nadpřirozeného. Za vědu budoucnosti totiž malíř považoval přírodovědné zkoumání onoho světa.<sup>154</sup> Z jiných zápisů je však patrná vzrůstající kritika vůči spiritistickým fenoménům. Malíř přitom nadále zůstával s předními představiteli parapsychologie v přátelském kontaktu. Lze tedy soudit, že Maxův postoj k těmto otázkám zřejmě zůstal ambivalentní.<sup>155</sup>

Spiritistický materialismus, zakotvený na empirickém a racionalistickém základě představoval v poslední čtvrtině 19. století silný názorový proud. Na pozadí těchto zájmů také vznikala Maxova díla inspirovaná spiritistickým prostředím a zobrazující osoby s nejrůznějšími vizemi a halucinacemi.<sup>156</sup> Zobrazování zázraků se spiritistickým podtextem se dotýkal již ve svých biblických tématech jako například *Kristus křísící dceru Jairovu*. Za čistě spiritistické dílo, už jen díky svému názvu spojované s okultními vědami, je považován obraz *Pozdrav duchů (Geistesgruss, 1879)* [33]. Zobrazená mladá žena sedí

---

<sup>150</sup> „...Existenz eines Wesenkerns, der von den Schicksalen des Körpers, also auch vom Tod nicht berührt wird“. Carl Du Prel: *Der Tod*, Jena o.J., 10. citováno podle: PIETERSE 1988, 12.

<sup>151</sup> PIETERSE 1988, 12.

<sup>152</sup> PIETERSE 1988, 12.

<sup>153</sup> „Spiritismus ist nicht Religion, nicht Philosophie, nicht Aberglaube, sondern eine Fortsetzung der bisher erreichten Naturerkenntnis“. Úryvek z dopisu z roku 1907, cit. in: PIETERSE 1988, 12-13.

<sup>154</sup> PIETERSE 1988, 13.

<sup>155</sup> WALTER, 7.

<sup>156</sup> SIEBENMORGEN 1997, 222.



u piana s rukama složenýma k modlitbě a truchlí nad svým milým, který zemřel. Obraz přitom zachycuje moment, kdy se dívky lehce dotkla ruka ducha, která se znenadání vynořila z mlhy. Jak napsal k obrazu Gr. C. Witting v parapsychologickém časopise *Psychische Studien*, je ruka zcela opravdová a materializovaná a dokládá tak pronikání onoho světa do světa tohoto.<sup>157</sup> Ruka, která se zjevila a patří nejspíše mrtvému milému či zesnulé matce, tak prý odstraňuje veškeré pochybnosti o světě duchů. Odpůrci spiritismu se ale s posměchem ptali, zda se nejedná o ruku ducha ze záhrobí, který se cítil být vyrušen špatnou hrou mladé skladatelky.<sup>158</sup>

Ruce duchů, které se zjevovaly, létaly vzduchem a často se i dotýkaly přítomných, byly častým fenoménem na spiritistických seancích a potvrzovaly tak prý du Prelovy teorie o působení přírodních zákonů z „druhého břehu“ na pozemský svět. Max sám nejspíše žádné zkušenosti s rukama duchů neměl, byl však v kontaktu s mnohými parapsychologickými vědci a své poznatky čerpal především z literatury. Zjevování duchů tak prý považoval za vědecky podložené a dokázané přírodní fenomény.

Obraz *Pozdrav duchů* mnohými opravdu nebyl pokládán za symbolické vyjádření vize, ale díky materiálnosti ruky spíše za zachycení okamžiku, kdy došlo ke spojení obou světů a byl navázán kontakt se záhrobím. Na pozadí Maxem převzaté du Prelovy teorie tak Martin Pieterse dochází k závěru, že se na tomto obraze mnohem více odráží jeho pojetí darwinismu a evoluční teorie než na jeho obrazech opic. Domnívá se, že spiritismus je pro malíře vyvrcholením lidské evoluce.<sup>159</sup>

Maxův bratr Heinrich, který byl fotografem, pořídil v osmdesátých a devadesátých letech řadu snímků, na kterých zachytil modely v transu.<sup>160</sup> Gabriel pak některé z nich použil pro své obrazy. Psychologická společnost sdružená kolem Carla du Prela a Schrenck-Notzinga v osmdesátých letech pro své experimenty často využívala jako médium jistou slečnu Linu. Na tomto oblíbeném médiu byly při seancích předváděny stavy hypnózy a metody přenosu myšlenek. Tyto jevy přitahovaly i zainteresované malíře a postupy byly některými účastníky fotograficky dokumentovány. Také Gabriel Max se slečnou Linou zabýval a jednu fotografii použil jako předlohu pro své dílo *Vize* (*Vision*, 1888). Z fotografie převzal postoj i výraz média, ale do obrazu ještě přidal transcendentní efekt. Postavu nechal ozářit světelným paprskem a blízko její hlavy umístil

---

<sup>157</sup> *Psychische Studien*, Jahrgang 1883, 339; Cit. In: PIETERSE 1988, 13.

<sup>158</sup> WALTER, 4.

<sup>159</sup> PIETERSE 1988, 14.

<sup>160</sup> Fotografie publikované v: Ingrid EHRHARDT (ed.): *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900–1915*. Frankfurt 1995, 539–546.

jakýsi věneček či světelnou kruhovou svatozář. Akcentuje tak samotnou událost přenosu myšlenek, ale zároveň může toto použití glorioly odkazovat na původní význam atributu světců. Slečnu Linu je tak možné interpretovat též jako jednu z dalších Maxem tolikrát zobrazených krásných světic a zbožných panen.<sup>161</sup>

Také některé literární postavy lákaly Maxe k zobrazování duchů. Tak tomu bylo kromě Faustovy Markétky také u Manfredovy *Astarte* (1886), která se svému milovanému zjevuje a ohlašuje mu jeho smrt.

Je známo, že se Max o spiritismus a jeho metody velmi zajímal, ale na druhou stranu se často kriticky stavěl proti lehkověrnosti a zřejmě rozhodně nevěřil všemu, co bylo ve spiritistických kruzích takzvaně vědecky zkoumáno. Tento ambivalentní postoj dokládají dochované archiválie z jeho pozůstalosti, ve kterých Max projevuje jednak zájem, ale jindy, jako například v případě ducha Bien Boa, uplatňuje ostrou kritiku mířící k odhalení podvodu.<sup>162</sup> V jeho pozůstalosti se dochovalo několik novinových článků, které poukazují na podvrhy při spiritistických sezeních. Možnosti podvodu pomocí fotografie pak sám použil k zesměšnění takovýchto seancí spojených s vyvoláváním duchů. Na dochovaných fotografiích je vidět, jak se Maxova rodina usazená kolem stolu účastní seance s koňskou nohou. Tyto pokusy pak končily jako velká rodinná veselice.<sup>163</sup> U Maxe se tak objevuje také určitá kritika vůči použití techniky fotografie při seancích. Ta totiž může pozorovatele klamat. Největší problém při tom spatřoval v tom, že se její schopnosti zobrazit skutečnost bezmezně věřilo. Naproti tomu malířství, schopné analýzy, má podle něj možnost komentovat zobrazenou skutečnost s jemnou ironií a umožňuje také jistý odstup.<sup>164</sup>

Zvláštní oddíl Maxovy tvorby představují ženské vizionářky zachycené v jejich specifickém duševním rozpoložení. Přitom však není nutné označovat tyto náměty mystiček přímo za okultní. Mohou samozřejmě vyjadřovat i Maxův hluboký náboženský cit či přírodovědeckou zvědavost, kterou není nutné spojovat se spiritismem.<sup>165</sup> Zobrazení vnitřního, duševního života použil Max již v roce 1872 u obrazu *Slepá v katakombách (Světlo)* a od té doby se stalo jedním z jeho centrálních témat. Obraz *Extatická panna Anna Katharina Emmerichová (Katharina Emmerich, die ekstatische Jungfrau, 1885)* uložený v Nové Pinakotéce v Mnichově odkazuje na známý případ vizionářství a stigmatizace na

---

<sup>161</sup> WALTER 2004, 106-107.

<sup>162</sup> WALTER 2004 106.

<sup>163</sup> ADLON 1981; WALTER, 5.

<sup>164</sup> WALTER, 8-10.

<sup>165</sup> WALTER, 6.

počátku 19. století [34]. Vize a duševní zážitky Anny Kathariny Emerickové (1774-1824) zachytil romantický spisovatel Clemens Brentano. Vesnická dívka, která již zřejmě od mládí trpěla jistými záchvaty hysterie vstoupila roku 1802 do kláštera augustiniánek Agnetenberg u Münstru. Sestry ji ale mezi sebe nepřijaly příliš přátelsky a u Kateřiny se znovu objevily psychické nemoci. Po rozpuštění kláštera se roku 1812 přestěhovala a dělala hospodyně pateru Lambertovi. Její nemoc se zhoršovala, údajně se ukázal šedý kříž na její hrudi a dostavilo se krvácení na čele a týle. Později se objevila stigmata na ruce, na nohou a v boku, která krvácela nejsilněji vždy v pašijovém týdnu. Posledních dvanáct let života byla připoutána k lůžku. Nemocná byla pozorována a zkoumána lékaři i církevními hodnostáři. Návštěva zázračně stigmatizované v Dülmen se stala cílem mnoha poutníků. Od roku 1818 začal básník Clemens Brentano sepisovat vize této jeptišky. Pobýval v její blízkosti po celých pět let až do její smrti roku 1824 a její zážitky zachycené ve dvanácti denících vydal roku 1833 pod názvem „*Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi. Nach der Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich*“.<sup>166</sup> Brentanovým dílem měla být posílena křesťanská víra a pozice církve v čase rostoucího racionalismu a byrokracie ve státě. O tom, že i Max bezpochyby tento spis přeložený do několika světových jazyků znal, svědčí i shodná záměna dívčina příjmení Emerick za Emerich.<sup>167</sup>

Max zobrazil tuto nyní již blahorečenou vizionářku vsedě na posteli s ovázanou hlavou hledící na krucifix.<sup>168</sup> U postele leží modlitební kniha, vedle níž je postavena hořící svíce. Na ruce Kathariny Emerichové jsou patrné rány Kristovy. Ve své vizi ale i fakticky tak prožívá Kristovy pašije.<sup>169</sup> Postava Kathariny téměř splývá s povlečením. Malba složená převážně z různých odstínů bílé vzbuzuje téměř dojem monochromního obrazu a dokazuje Maxův koloristický um. Výjev je podán, stejně jako většina umělcových obrazů, ve stylu připomínajícím až fotografický realismus. Náboženský zázrak je tu racionálně zobrazen a snaží se tak předložit empiristicky a přírodovědně doložený důkaz této transcendentní události. Věda, která se musí zabývat i nadpřirozeným, jak chápal Max, tak může víru v zázrak vědecky rehabilitovat. Obraz neodráží jen autorův zájem o parapsychologii, ale potvrzuje náboženské zázraky v době vědeckého skepticismu, a lze jej tak považovat za katolický programový obraz. Jak dále poznamenal Peter-Klaus

---

<sup>166</sup> LUDWIG 1977, 240; DUBE / RUHMER 1981, 225-226; GROTH Peter: Anna Katharina Emmerick 1774-1824, <http://www.in-output.de/AKE/akecv.html> , vyhledáno 25.4.2009.

<sup>167</sup> SCHUSTER 1984, 163.

<sup>168</sup> Kateřina Emerichová byla blahorečena 3.října 2004.

<sup>169</sup> LUDWIG 1979, 1677.

Schuster, je v této Maxově křesťanské salonní malbě osmdesátých let také již předznamenán pozdější nástup symbolismu a též určité rysy protosurrealismu. Je to dáno právě spojením zájmů o psychologii se zálibou v somnabulismu, hypnotismu a piritismu.<sup>170</sup>

Gabriel Max namaloval také několik obrazů *Věštkyně z Prevorstu (Die Seherin von Prevorst)*.<sup>171</sup> Jeden z nich se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze (*Věštkyně z Prevorstu ve vytržení*, 1892) [37]. K tomuto tématu Max pečlivě připravoval studie a zkontaktoval se s rodinou parapsychologa Justina Kenera, od níž získal množství podkladů, aby dívku trpící duševními problémy mohl zobrazit co nejvěrněji. Věštkyně z Prevorstu, občanským jménem Friederike Hauffe, žila také na počátku 19. století a kvůli svým depresím a vidinám byla poslána do Weinsbergu na léčbu k doktoru Kenerovi. Nemoc se projevovala kromě hysterie také halucinacemi, viděním duchů, levitací a mluvením nesrozumitelnými jazyky. U pacientky, která prý každý večer v sedm hodin upadala do mrákot, se lékař pokoušel aplikovat nejrůznější druhy terapií, při nichž používal parapsychologické praktiky. Tento případ také dosáhl široké proslulosti, ale zázračné uzdravení bylo narozdíl od případu Emmerichové vysvětlováno ryze světsky. Celá kauza však přispěla k šíření různých duchařských nálad. Julius Kerner příběh zveřejnil v knize *"Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere"* (1829).<sup>172</sup>

Gabriel Max, inspirovaný osudem neobyčejné ženy, kterou několikrát ztvárnil, se ke svým dílům vyjádřil velmi lakonicky. Prý namaloval věštkyni jen proto, že by to nikdo jiný neudělal. „*Jemu to ale za tu námahu stojí uchovat také ze stanoviska přírodních věd upomínku na podivuhodnou paní Hauffovou.*“ Zdá se proto, že není zcela nutné dávat obraz této věštkyně do souvislosti se spiritismem.<sup>173</sup>

Obrazy těchto dvou vizionářek byly v Maxově tvorbě následovány dalšími příklady věštkyň, žen ve vytržení a v jiných zvláštních duševních náladách. Zpracoval například téma antické věštkyně *Kassandry* (1895) či proslulý případ ducha jménem *Katie King* (1899). Posledně jmenovaný obrazu již ukazuje malířovy úmysly o zesměšnění tohoto

---

<sup>170</sup> SCHUSTER 1984, 163.

<sup>171</sup>Boetticher zmiňuje 3 obrazy. BOETTICHER 1898, 955-956.

<sup>172</sup>GROTH Peter: Justinus Kerner und die "Seherin von Prevorst", <http://www.in-output.de/AKE/akekern.html>, vyhledáno 25.4.2009.

<sup>173</sup> „...er es aber für die Mühe wert hält, auch vom Standpunkt der Naturwissenschaft, das Andenken an die merkwürdige Frau Hauffe zu bewahre“. Gabriel von Max. In: Sphinx, Bd. 13, Nr.73, März 1892, 86. Cit. in: WALTER, 6.

domnělého ducha a jeho média Florence Cookové. Vliv halucinace vzbuzujícího rulíku zlomocného zobrazil v alegorii *Antropa Belladonna* (1887).<sup>174</sup>

Nejrůznější duševní stavy ženských hrdinek zachycoval Max i na četných portrétech a tzv. charakterových hlavách, které však již se spiritismem a jeho praktikami většinou už měly málo společného.

### 3.12 Gabriel Max jako přírodovědec

Zájem o přírodovědné bádání provázel Maxe již od mládí. Jako chlapec se cítil být povolán k tomu, stát se přírodovědcem. Malířství prý považoval jen za povolání nutné k obživě. V autobiografické vzpomínce z roku 1907 napsal, že základem jeho sbírky se staly zbylé, méně cenné exponáty bývalého přírodovědného muzea, které našel v místnostech Šternberského paláce na Hradčanech po vystěhování této instituce do jiných prostor.<sup>175</sup> Dále vzpomíná, jak jednoho nedělního odpoledne, když se chystal malovat u Vltavy, našel vedle skládky velkou sbírku trilobitů, čítající kolem 100 kusů, která také významně obohatila chlapcovo „muzeum“. Jako patnáctiletý si stěžoval, že musí malovat, ale přitom je přírodovědcem. Malbou si vydělává, ale badatelská činnost jej přitahuje mnohem více.<sup>176</sup> Všestranný přírodovědný rozhled získal mladý Max četbou naučné literatury. Také znalosti anatomie, které si osvojil během studia na akademii, mu jistě posloužily, když se později zabýval evolučními teoriemi.

#### 3.12.1 Maxova přírodovědná sbírka

Svým mimouměleckým přírodovědným koníčkům se malíř věnoval opravdu důsledně. Je známo, že v ateliéru maloval většinou jen dopoledne, zatímco zbytek dne pak často trávil přírodovědným studiem, preparacemi a pitvami ve své sbírce.

Realizací svých snů se začal věnovat hned po svatbě s Emmou Kitzingovou v roce 1873, kdy si nechal postavit obytný dům s ateliérem v Paul-Heyse-Straße. Vedle bytu a reprezentativního ateliéru zde nechal zařídit i velký sál pro své stále se rozrůstající

---

<sup>174</sup> SIEBENMORGEN 1997, 219.

<sup>175</sup> Jednalo se o sbírky „Vlasteneckého muzea“, tedy předchůdce dnešního „Národního muzea“.

<sup>176</sup> Zápis je v pozůstalosti Maxovy rodiny, cit. In: SIEBENMORGEN 1997, 221.

přírodovědné sbírky. Údajně prý zabíral celé první patro jeho domu.<sup>177</sup> Z nákresu půdorysu sálu, který později vytvořil zřejmě jeho syn, je patrné rozčlenění sbírek do tří oddělení: v první místnosti se nacházela etnografická sekce, ve druhé oddělení zoologické a antropologické a ve třetí prehistorické. Středem a nejdůležitější částí „muzea“ byla sbírka koster lidoopů a lidských lebek a akcentovala tak Maxův zájem o hledání původu člověka.<sup>178</sup>

Nejprve začal Max sbírat fosilie a předměty ze starší doby kamenné, v sedmdesátých letech přibyly také kostry, lebky, preparovaná těla zvířat a patologické útvary. Od devadesátých let se těžiště jeho zájmu přesunulo na etnografii. Umělec vedl korespondenci s učiteli, soukromými sběrateli a řediteli muzeí a sháněním přírodnin pověřoval obchodníky, vesnické učitele, lesníky a dělníky v lomech. Nabídky začaly přibývat a Max většinou nikdy neodmítl. Kvůli nákupu nových přírůstků do svého muzea se také několikrát dostal do finanční tísně a po nějaký čas pracoval výhradně pro jeden obchod s uměním, který převzal jeho směnečné dluhy. Zvyšující se počet věřitelů jej ale neodradil od navazování nových obchodních kontaktů. Měl tak přes 60 dodavatelů exotických předmětů z celého světa.<sup>179</sup> Na narůstající dluhy nebral příliš ohled, vždy považoval za mnohem přínosnější shromažďovat trvalé a ducha obohacující hodnoty než peníze. Ve svém bádání se nechtěl omezovat, a proto za něj neváhal platit. Nad dveřmi do sálu se sbírkou stál nápis „*Když sem vcházíš, nech starosti venku*“.<sup>180</sup>

Podle náčrtu půdorysu sálu a dochovaných fotografií lze vzhled Maxova muzea alespoň částečně rekonstruovat [38, 39].

V Prehistorickém oddělení byla umístěna sbírka několika tisíců kusů exponátů dokumentujících dějiny od starší doby kamenné do doby železné. Byly to objekty z tehdy známých nalezišť, tedy například artefakty a zvířecí kosti z Dordogne v jihozápadní Francii, ale i nálezy z jiných částí Evropy, převážně z francouzských Pyrenejí, severní Francie, Anglie a Belgie. Zvláštní oddíl tvořila hojně diskutovaná Rutotova sbírka kamenných nástrojů (eolithů). V prehistorickém období se nacházely rovněž fosilie zvířat

---

<sup>177</sup> MANN 1890, 30.

<sup>178</sup> SIEBENMORGEN 1997, 221.

<sup>179</sup> Mezi obchodníky byli mimo jiné Schlüter (Halle), Brill a Frank (Amsterdam), Eger (Vídeň), Frič (Praha), Gudera (Lipsko), Goddefroy a Umlauff (Hamburk), L'orange (Bejrút). Prehistorické předměty dodával Krantz (Bonn), Messikomer (Curych), Forrer (Štrasburk) a Ward (Londýn). Egyptské a peruánské artefakty posílal Stieglitz (Göttingen) a Platow (Hamburk), staromexické Schilling (Hamburk), jihoamerické Payer (Vídeň), arktické Webster (Londýn), objekty z Oceánie pak Castan (Berlín), africké a jihoasijské firma Reiter a Speyer (Mnichov). GAGERN 1967, 22.

<sup>180</sup> „Laß die Sorgen draußen, wenn du hier einkehrst“. GAGERN 1967, 22.

z doby ledové. Vedle nálezů ze starší doby kamenné se Max zajímal také o předměty z mladších období. Byly mezi nimi i zbytky kůlových staveb z jižního Německa a Švýcarska, četné nálezy z neolitu, doby bronzové a železné, stejně jako starožitnosti z Egypta a Antického světa.

Ve vedlejší zoologické a antropologické části se nacházely kostry různých savců a dermoplastické preparáty zvířat. Největším objektem ve sbírce byla zřejmě kostra slona indického. Nejhojněji ale byly zastoupeny kosterní pozůstatky opic, kterým Max také věnoval největší zájem. Ve sbírce byly umístěny také anatomické preparáty naložené ve formalínu, mezi nimi lidská embrya či hlava siamského dvojčete. Další oddíl tvořily části lidských koster, lebky a rekonstrukce pravěkého člověka. Sbírkou lebek čítala asi 500 kusů a její díl je dnes součástí antropologické sbírky lebek ve Freiburgu. Do antropologické sbírky patřily také mumie a jejich části. Byly tematicky zařazeny mezi antropologickou a etnografickou sbírkou.

V etnografické sbírce Max nashromáždil několik tisíc objektů pocházejících od nejrůznějších kultur téměř ze všech světových kontinentů. Například sbírka předmětů z regionů subsaharské Afriky zaplnila vitrínu dlouhou téměř 10m a vysokou 3m. Africká kolekce obsahovala masky a figurální náboženské objekty, hudební nástroje, zbraně, košíky a matrace, nářadí, oděvy a šperky. V Maxově knihovně se nacházely četné vědecké spisy afrických cestovatelů a další etnografická literatura od předních německých badatelů. Možná, že byl Max ke své sběratelské činnosti také inspirován výzvou zakladatele berlínského Národopisného muzea, Adolfa Bastiana. Ten poukazoval na nutnost zachránit pro vědecké účely kulturní dědictví přírodních národů před tím, než zcela vyhynou. Malířův zájem o vědeckou činnost badatelů na africkém kontinentu dokládá i vlastnictví cestopisu a fotoalb z expedice do Loanga. Četná řezbářská dílka se symbolickými významy odkazují na spirituální oblast, která Maxe přitahovala. Tyto objekty však vybíral a řadil podle svého uměleckého založení, tedy spíše z estetického než systematického hlediska.

Max, naplněný kulturním pesimismem o zkaženosti současného člověka, obdivoval čistotu přírodních národů. V určitých ohledech jistě cítil více sympatií k těmto původním civilizacím, než ke svým vzdělaným kulturním současníkům. Jeho sběratelská činnost a zájem o jiné kultury je tedy také možné chápat i jako jakési odvrácení se od kultury vlastní. Nashromážděné objekty tak velmi dobře ukazují i Maxův specifický pohled na svět.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> TELLENBACH/JOURDAN/ROSENDAHL G./ROSENDAHL W. 2009, 197.

Roku 1892 se Max seznámil s Ernstem Haeckelem, evolučním teoretikem a stoupencem Darwina, jehož spisy obdivoval. Návštěva umělcem znalecky nashromážděné sbírky přesvědčila i zprvu skeptického vědce a z jejich setkání se vyvinulo dlouholeté přátelství, i když se v některých názorech značně rozcházel. Max své sbírky sice stavěl do souvislostí s teorií o evoluci, tu ale chápal narozdíl od Haeckela jako dějiny úpadku a zániku.<sup>182</sup>

Maxova vědecká sbírka se během jeho života rozrostla do neuvěřitelné šíře a po jeho smrti se jí rodina rozhodla kvůli finančním důvodům prodat. Kromě ní totiž Max nezanechal žádné peněžní prostředky a naopak bylo nutné se ještě vypořádat s dluhy. Zprostředkováním prodeje byl pověřen ředitel galerie Leo Müller, který byl umělcovým synovcem. Gabriel Max si před smrtí přál, aby jeho sbírka v případě prodeje byla ponechána v celku a předána některé německé veřejné instituci. Nabídky byly posílány nejprve velkým národopisným muzeím, neboť Svaz německých národopisných muzeí měl v tomto případě předkupní právo. Obchodní zástupce svazu Karl Weule usoudil, že pro jednoho odběratele je sbírka příliš rozsáhlá a drahá a navrhl její rozdělení mezi několik muzeí. Zájem však měla méně než polovina dotázaných muzeí a to většinou jen o jednotlivé kusy, nikoli o ucelené části sbírky. Dotaz, adresovaný profesoru Thorbeckovi, zda Reißovy vlastivědné a přírodovědné sbírky v Mannheimu ještě uvažují o svém rozšíření na muzeum pravěku a etnografie, zůstal bez odpovědi. Až na další dopis, poslaný přímo starostovi Mannheimu, Dr. Theodoru Kutzerovi, město zareagovalo a všechny tím překvapilo. Po poradě s profesorem Wilhelmem Föhnerem, spravujícím Reißovy sbírky, hodlalo totiž převzít celou Maxovu vědeckou pozůstalost. Kolekci čítající přes 60 000 objektů mělo získat za 300 000 marek. To najednou znepokojilo jiná muzea, která považovala nákup celku za nemožný a nyní se tak pro ně ztrácela šance získat alespoň některé části z Maxovy kolekce. Zkoušela tak oslovit dědice zdánlivě výhodnějšími nabídkami a požadovala rozdělení sbírky. Nakonec však celou sbírku opravdu získal Mannheim, a to i po žádosti o snížení ceny na 265 000 marek. Při mnichovské návštěvě starosty Kutzera v Maxově domě zhodnotil přítomný Weule umělcovo dědictví: *„Sbírka je z prehistorického a antropologického hlediska znamenitá...žádné prehistorické muzeum jí nemůže konkurovat...z národopisného hlediska se jedná o základ etnografického muzea, které v takovéto šíři už nemůže být žádnými prostředky v budoucnosti dáno dohromady...požadovaná cena se zdá být, s přihlédnutím na nejasnou budoucnost, velice*

---

<sup>182</sup> TELLENBACH/JOURDAN/ROSENDAHL G./ROSENDAHL W. 2009, 190.



nízká.“<sup>183</sup> Nadšený starosta tak s nabídkou již vůbec neváhal. Přestože finance byly zajištěny jednak nabídkou mannheimského mecenáše Augusta Röchlinga a také muzejním fondem, ne všichni obyvatelé Mannheimu se získáním sbírky souhlasili. Ozývaly se hlasy, že exotické předměty z cizích zemí nemají s historií města a jeho okolí nic společného a požadovaly, aby se finanční prostředky raději poskytly na hospodářství a vojsko nebo alespoň na sbírky archeologického spolku. Nakonec ale zvítězil názor, že tuto jedinečnou nabídku opravdu není možné odmítnout a městská rada rozhodnutí schválila. Následovaly četné gratulace a profesor Schuchardt, přední německý vědec zabývající se pravěkem, prohlásil, že se jedná o „nejzajímavější a nejbohatší soukromou sbírku na vědeckém poli od Goethovy smrti.“<sup>184</sup>

Do Mannheimu dorazil na konci března 1917 devět metrů dlouhý stěhovací vůz naplněný exponáty. Celkem se v několikátýdenních odstupech uskutečnilo 7 převozů; poslední transport přijel v polovině ledna 1918. Kromě areálu zbrojnice bylo v Mannheimu nutné vyklidit i budovu bývalé říšské banky, aby bylo možno zajistit alespoň přechodné uložení tak obrovské sbírky a umožnit její roztřídění. Ihned po definitivním získání sbírky přicházely do Mannheimu četné stížnosti jiných národopisných muzeí a nabídky na výměnu a odkoupení některých objektů. Kurátor Föhner ale zamítl, aby jakýkoli předmět sbírku opustil. V pozdějších letech však přeci jen došlo k několika prodejům a výměnám s jinými specializovanými sbírkami jako například s antropologickým institutem ve Freiburgu nebo egyptologickým institutem v Heidelbergu. Přesto v Mannheimu zůstalo několik tisíc objektů. Mezi velmi kvalitní a cenné patří zejména sbírky amerických a oceánských kultur, ale i menší sbírky z Afriky a Asie. Přednost sbírky je dána hlavně její rozmanitostí. Předsudky, že Max nakupoval bez výběru a bez systému nejsou opodstatněné. I původní Weuleho výtka, že Max sbíral nekriticky a příliš mnoho za to platil, není oprávněná. Dokládají to korespondence s dodavateli, ze kterých vyplývá, že se Max v tomto oboru vyznal.<sup>185</sup>

Díky získání Maxovy rozsáhlé sbírky se Mannheimské muzeum zařadilo mezi přední etnografické instituce v Evropě.

---

<sup>183</sup> *Die Sammlung ist in urgeschichtlicher und anthropologischer Hinsicht ganz hervorragend...Kein urgeschichtliches Museum kann mit ihr in Wettbewerb treten...In völkercundlicher Hinsicht handelt es sich alles in allem um den Grundstock eines ethnographischen Museums, wie es in solcher Breite für die Zukunft mit keinen Mitteln wieder zusammengebracht werden kann...Der geforderte Preis scheint, zumal im Hinblick auf die unsichere Zukunft, als sehr gering“.* C.,it. in: GAGERN 1967, 25.

<sup>184</sup> „[Sie sei] die interessanteste und reichste Privatsammlung auf wissenschaftlichem Gebiet seit Goethes Tod“. Cit. in: TELLENBACH/JOURDAN/ROSENDAHL G./ROSENDAHL W. 2009, 190.

<sup>185</sup> GAGERN 1967, 28.

### 3.12.2 Darwinismus a chov opic

Maxův zájem o darwinismus se odráží v jeho obdivu k Ernstu Haeckelovi, který evoluční teorii dále rozpracovával a propagoval materialistický pohled na svět [40]. Jenskému přírodovědci věnoval malíř k jeho 60. narozeninám obraz *Pithecanthropus alalus* (1894) [41]. Jedná se o vyobrazení rodiny tohoto přechodného druhu mezi lidoopem a pračlověkem. Muž vpravo se opírá o strom, sedící žena drží v náručí dítě. Poněkud provokativně se tato trojice staví do pozice svaté rodiny, spatřované především v zobrazení opičí ženy jako madony. Dalším důležitým aspektem je oduševnění těchto postav, které tak dosahují určitého stupně zlidštění. Jeho vrcholem je slza v oku ženy, kterou četní kritikové vysvětlují jako odkaz na útrapy, jež čekají na lidské potomstvo.<sup>186</sup>

V tisku vyvolalo toto dílo ostrou výměnu názorů. Sám Haeckel napsal v jednom dopise, o tom, že se v Mnichově vytvořily čtyři skupiny kritiků. Zatímco první z nich považovala obraz za zdařilou potupu zlopověstné „opičí teorie“, druhá skupina jej označovala za trestuhodné rouhání a potupu katolické madony. Další se přikláněli k tomu, že je to přesvědčivý důkaz pro Darwinovy a Haeckelovy teorie. Čtvrtá skupina jej pokládala za nejlepší, na důsledných studiích založený, pokus o rekonstrukci a umělecké zobrazení vymřelého předka člověka – Pithecoidea, který kdy jaký umělec učinil.

Ani Haeckel však nejspíše neporozuměl původnímu Maxovu záměru. Harald Siebenmorgen se domnívá, že kromě této vědecké ilustrace a obrazové rekonstrukce pravěké rasy, chtěl malíř také vyjádřit své přesvědčení o tom, že *Pithecanthropus alalus* je původnější a ušlechtlejší bytostí než dnešní zkažený člověk.<sup>187</sup>

Příbuznost opice a člověka fascinovala Maxe již od mládí, proto není divu, že se tato zvířata stala předními objekty jeho zájmu.

Ještě za svobodna si zařídil malý zvěřinec s opicemi a papoušky, který mu sloužil jako „pozorovací stanice“. První opici, malpu kapucínskou, si pořídil už roku 1870, ale bohužel brzy zemřela. Pitvu, kterou provedl po její smrti, zdokumentoval i několika fotografiemi a kresbami. Velmi záhy zemřelo i další zvíře. Portrétováním těchto opic také nepřímo vznikl obraz *Zapomenutí na bolest* (*Schmerzvergessen*, 1871), který zobrazuje zvíře již mrtvé, a tedy osvobozené od bolesti [42].<sup>188</sup> V souvislosti s tímto dílem Pecht

---

<sup>186</sup> SIEBENMORGEN 1997, 226.

<sup>187</sup> SIEBENMORGEN 1997, 227.

<sup>188</sup> SIEBENMORGEN 1997, 223.

dodává, že Maxovi nechybí humor.<sup>189</sup> Vzhledem k námětu a k tomu, jak svá zvířata miloval se však zdá být humorný či ironický podtext dosti nepravděpodobný. V roce 1875 pak vzniklo ještě *Zapomenutí na bolest II. (Schmerzvergessen II.)*.

Postupem času si Max pořídil celou hordu těchto jeho nových oblíbenců a až po přestěhování do letního domu v Ammerland byla opičí skupina mírně zredukována.<sup>190</sup>

Opice považované za členy rodiny byly opečovávány a dokonce oblékány do šatiček. Zároveň Maxovi sloužily jako předmět zkoumání. Během svého bádání dospěl k přesvědčení, že tato zvířata jsou opravdu původnějšími a nevinnějšími a lepšími tvory na rozdíl od špatně vychovaných moderních lidí. Tak píše již roku 1874 ve svém dopise Rudolfovi Müllerovi: „...mě na rozdíl od lidí zajímají zvířata, která žijí více přirozeně; prostě se pevně držím věty: jenom příroda je pravdivá-ta hmatatelná...“<sup>191</sup> Tyto myšlenky jej již nikdy neopustily a ve stáří se naopak utvrzoval v tom, jaká je to „ostuda být člověkem“.<sup>192</sup> Podobný názor pak, jak uvádí Siebenmorgen, o generaci později zastával i Franz Marc, který ve svých obrazech dospěl až k sakralizaci světa zvířat.<sup>193</sup>

Po smrti byly opice slavnostně uloženy do skleněných rakví zdobených květinami. Následně ale Max často přistupoval k pitvě. Jeho průzkumy jsou dokumentovány kromě četných kreseb a fotografií též rentgenovými snímky a otisky nohou. Otisky končetin zvířat byly získány zřejmě přenosem pomocí světlocitlivé desky, ale i jinými způsoby, často za použití tónovaných papírů.

Malíř rád experimentoval s různými druhy fotografie, tedy také s nově objevenými rentgenovými paprsky. Zajímaly jej všechny novinky a nadšeně zkoušel různé techniky přenosu obrazu. Jeho synové Cornelius a Columbus se však díky lehkomyšlnému experimentování s radiem stali neplodnými.<sup>194</sup>

Max byl informován o různých nových možnostech přírodovědného bádání, ale proti neetickým praktikám se stavěl velmi kriticky. Například rozmáhající se vivisekce, tedy pokusy na živých zvířatech bez znecitlivění, jej rozzlobila natolik, že roku 1883 namaloval obraz *Vivisektor [49]*. Podle autorových slov představuje výjev moderního bezcitného fyziologa, který se chystá přerušit psovi nervy, aby mohl pozorovat projevy

---

<sup>189</sup> PECHT 1888,329.

<sup>190</sup> LUDWIG 1977, 242.

<sup>191</sup> „...daß mich, im Gegensatz zu den Menschen, die naturgemäßer lebenden Thiere interessiren; ich halte eben fest an dem Satze: Nur die Natur ist wahr-die greifbare nämlich...“. MÜLLER 1888/1889, 312.

<sup>192</sup> Text z roku 1902 z Maxovy pozůstalosti, soukromý majetek. Cit in: SIEBENMORGEN 1997, 230.

<sup>193</sup> SIEBENMORGEN 1997, 230.

<sup>194</sup> ADLON 1981.

bolesti. Alegorie soucitu, která psa zachránila, stojí za vědcem a ukazuje na váze, že zlaté srdce váží u Boha více než zlatý mozek.<sup>195</sup> Podle malíře tedy mají být proto i ve vědě stanoveny přípustné hranice.

### 3.13 Malíř opic

Obrazy zachycující opice Maxe proslavily natolik, že je mu někdy přezdíváno „malíř opic“. Často jsou tak jeho díla řazena do tradice žánrových obrazů, ve kterých byli lidoopi znázorňováni v gestech opičících se po lidech a tím jim nastavovali zrcadlo. Užití opičího tématu v tomto smyslu je u Maxe patrné však snad jen na obraze *Opice jako koketa* (*Äffin als Kokette mit Strohhut*, 1881).

Kritika morálky s poučným, ale i satirickým cílem vyjádřená pomocí chování opic se v literatuře objevila například u E.T.A. Hoffmanna nebo v pohádce Wilhelma Hauffa „*Opice jako člověk*“ (1825).<sup>196</sup> Také umělecká díla s vyobrazením opic dosáhla v 19. století vysoké popularity. V souvislosti s šířením Darwinovy teorie o původu druhů vzrůstala v Německu především od šedesátých let obliba tohoto žánru. Jedním z předních malířů zabývajících se opičí tematikou byl v Berlíně působící Paul Meyerheim (1842-1915). Reprezentant měšťanského realismu proslul především svými vyobrazeními lvů, tygrů a hlavně opic v nejrůznějších situacích. Tento „malíř opic“ předvedl na svých obrazech zejména jakési zlidštění zvířat. Ve své malbě *Opičí akademie* (1876) zobrazuje opice v malířově ateliéru. *Opice v ateliéru* byl také původní autorův název, pozdější druhotné pojmenování zřejmě mělo podtrhnout parodičnost zobrazeného.

Téma malujících opic lze ale nalézt již u malířů rokoka, jako byli Antoine Watteau (1684-1721) a Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), a ještě dříve u Joachima Sandrarta (1606-1688) a Davida Ternierse ml. (1610-1690).<sup>197</sup>

Jejich obrazy zachycují proměnu člověka, získávajícího zvířecí rysy. Tehdy se jednalo o satiru na akademismus a malíř-opičák byl symbolem a varováním před „opičením“. Měl kritizovat pouhé přejímání motivů bez jakékoli umělecké originality.

---

<sup>195</sup> PIETERSE 1988, 11.

<sup>196</sup> SIEBENMORGEN 1997, 223-224.

<sup>197</sup> ARTINGER 1995, 164.

S nástupem klasicismu tyto parodické motivy, považované nově za výraz špatného vkusu, vymizely a znovu uplatněny byly až u některých romantiků, jako například u Francouze Alexandra Gabriela Decampse (1803-1860). Ten také použil motivy opic-malířů a opic-znalců umění, například v obraze *Opice jako malíř (Affe als Maler, 1833)*. Tehdy se už ale nejednalo o parodie na lidské charaktery, nýbrž spíše o obrazy cvičených zvířat. V souvislosti s Darwinovými teoriemi se pak v Meyerheimově a také Maxově naturalismu opice neobjevují už jen jako pouhé karikatury člověka. Nejsou to zlidštělá zvířata, ale pohybují se tak, jak to opice dělají. Karikující rysy, jaké používal Grandville (1803-1847), který se pomocí dobově oděných zvířat zasazených do prostředí malířské třídy snažil zachytit rozdílné temperamenty umělců, zde nenalezneme. Komičnost ale nastává ve spojení opice s uměním, v přehánění Darwinových teorií s poukazem na to, že opice byla člověku předobrazem ve všem, tedy i v umělecké činnosti. Od Darwinových dob se člověk stává podobnějším zvířeti – ne zvíře člověku. Parodie na stav společnosti a především uměleckou scénu nebyla zřejmě hlavní prioritou ani v tvorbě Maxově, kterému šlo také o darwinistické a antropologické zájmy.<sup>198</sup>

Maxovým nejznámějším dílem s námětem opic se stala malba z roku 1889 nazvaná *Věneček [46]*. Zobrazuje skupinu třinácti opic nejrůznějšího druhu, které pozorují obraz otočený k divákům z boku. Zvířecí tlupa přitom sedí na bedně, ve které byl obraz právě do Mnichova přivezen. Opice reagují na malbu před nimi, některé se zájmem, jiné se odvracejí. Dle popisku na zadní straně obrazu se jedná o vyobrazení „*Tristana a Isoldy*“ v hodnotě „*700.000 marek*“. Magické či nešťastné číslo 13 se objevuje nejen v počtu opic, ale i jako pořadové číslo obrazu na výstavě.

Velmi brzy obdržel obraz od umělecké kritiky titul *Opice jako kolegium kritiků umění (Affen als Kunstrichter-Collegium)*. Poprvé se název objevil v katalogu z roku 1894.<sup>199</sup> Nové pojmenování se všeobecně ujalo a druhotný název *Opice jako kritici umění* je používán dodnes. Obraz tak podle mnohých zobrazuje karikaturu nerozumného stáda kritiků, kteří spekulují nad novým dílem, a poukazuje tak na pochybnou kompetenci oficiálních kritiků umění.<sup>200</sup> Tak jej také zřejmě chápala tehdejší společnost. V očích některých současných kritiků se pojmenování obrazu zdá být zavádějícím, neboť téměř žádnou komiku nesugeruje. Lze tedy připustit možnost, že název dali dílu recenzenti proto, že si nevěděli rady, jak na dílo reagovat, a tím obraz zařadili mezi komický žánr. To, že se

---

<sup>198</sup> ARTINGER 1995, 167.

<sup>199</sup> LUDWIG 1977, 241.

<sup>200</sup> ČELEBONOVIC 1974, 159.

ale ne všichni kritici cítili být obrazem dotčeni, dokládá samotný fakt, že byl obraz téměř ihned po svém dokončení roku 1889 zakoupen do Nové Pinakotéky v Mnichově.<sup>201</sup>

Za povšimnutí stojí také to, že částka uvedená zezadu na obraze je směšně vysoká a zdá se tedy být součástí Maxovy kritiky a nespokojenosti s mnichovským uměleckým trhem.<sup>202</sup> Mohlo by se tedy jednat méně o satiru namířenou proti kritikům umění jako spíše o ironický poukaz na Mnichov a jeho umělecký provoz. To lze sledovat například v souvislosti s roku 1888 uspořádanou doposud nejrozsáhlejší mezinárodní výstavou umění s retrospektivním přehledem mnichovské tvorby za posledních sto let. Tato oslava města byla vedena v duchu čistě komerčního a masového výstavního provozu.<sup>203</sup> Na reflexi uměleckého života v Mnichově odkazuje podle Schustera i pojmenování obrazu *Tristan a Isolda*. Název od diváka odvráceného obrazu lze vykládat i ve spojení s dílem Richarda Wagnera, který na přání mladého Ludvíka II. v Mnichově roku 1865 uvedl představení Tristana a Isoldy. Obraz může být tedy odkazem na Wagnerův svět umění a ideální království uměnímilovného Ludvíka II. Opicím, žijícím v následující, ve všem průměrnost sledující éře vlády prince regenta, tak zprostředkovává pohled do zlatých časů minulosti. A narozdíl od nevšimavé masy návštěvníků výstav a nelítostné kritiky se opice zdají být uměním pohnuté.<sup>204</sup>

Proti tomu, že se v případě obrazu *Opice jako kritici umění* jedná jen o karikaturu, hovoří podle Artingera i důsledný naturalismus v zobrazení skupiny třinácti opic různého druhu. Pro kompozici opičí skupiny dělal Max nejprve studie jednotlivých zvířat, a to většinou podle fotografií. Z dochovaných snímků je podle zavřených očí patrné, že se jednalo o mrtvé tvory, které umístil do potřebné pozice.<sup>205</sup> Opičák zcela vpravo se zvednutými pažemi je přesným převedením fotografické předlohy na plátno [44]. Podobně je tomu i u velké opice uprostřed sedící zcela vepředu, u které pouze pozměnil pozici její pravé paže [45].<sup>206</sup>

Seskupením tolika zvířat na velmi úzký prostor vytváří Max ale pohled, který v přírodě reálně nenajdeme. Situace se však může zdát věrohodnou připustíme-li, že by se opice takto chovaly právě kvůli své podobnosti k člověku. Tomu nasvědčuje také důraz kladený na individualitu každého z těchto zvířat a zvýraznění charakterů jednotlivých opic.

---

<sup>201</sup> ARTINGER 1995, 170.

<sup>202</sup> SIEBENMORGEN 1997, 224.

<sup>203</sup> SCHUSTER 1988, 35.

<sup>204</sup> SCHUSTER 1988, 35.

<sup>205</sup> ARTINGER 1995, 168.

<sup>206</sup> LUDWIG 1977, 242.

Každá z nich oplývá zřejmě také jiným temperamentem a proto reagují na obraz před nimi různým způsobem. Zdá se však, že k sobě na vzájem nemají žádný vztah a společné je jim jen pouhé bytí opicí. Ne všechny opice sledují před ně postavené umělecké dílo. Pouze část skupiny se skutečně na obraz dívá, pohledy ostatních jsou zaměřeny zcela jinam. Velký opičák sedící na bedně v popředí, stejně jako hlava malé opičky za ním, hledí přímo na diváka. Dochází k neobvyklému kontaktu mezi člověkem, tedy divákem, a těmito zvířaty. Z pozorovatele se člověk sám stává objektem pozorování. Max (jako divák) se tak sám reflektuje skrze pohled zvířete. Samotné těžiště obrazu tu neleží na umění, ale na opicích, které ostatně zabírají tři čtvrtiny obrazu. Ale přesto je to umění, nebo jeho tvůrce-člověk, co vzbuzuje u opic zvědavost. Artinger si tak klade otázku, zda to není sám umělec, který se nechává opicemi hodnotit. Celá scéna tak podle něj zobrazuje okamžik, kdy jeden z Maxových obrazů, těsně před zabalením, pozorují jeho zvědavé opice v ateliéru.<sup>207</sup> Tomu by mohl nasvědčovat i fakt, že Max jeden obraz s názvem *Tristan a Isolda* namaloval, a to již roku 1868.<sup>208</sup>

Na dalším „opičím obraze“ s názvem *Kritik* proráží rozzuřený opičák pomocí štětce plátno. Přestože se zdá, že i na tomto obraze Max útočí proti uměleckým kritikům, domnívá se Siebenmorgen, že opičák je zde spíše v roli nezkaženého příbuzného člověka, zatímco člověk se stal „kulturní opicí“, civilizací přeformovaného divocha. Kritiku vztáhl Max i sám na sebe, napsal dokonce: „*Jednou jsem byl bez titulu knížete. Nyní mám titul a jsem vagabund a srab, jsem slabomyslný a podle státu jsem velmi zdravý. Pochopení, že i já jsem jen op. Jen pavíán jako všichni, všichni*“.<sup>209</sup> Siebenmorgen tak dochází k závěru, že zuřivý opičák je umělec sám. Je to umělec, který je rozzlobený na umělecký provoz, zhmotněný v díle s přepychovým barokním rámem, anebo který je dokonce nespokojen s některým ze svých vlastních děl.<sup>210</sup>

Spojení opice a umění se pak objevuje ještě na jiných dílech. „*Velmi podobné!*“ („*Sehr ähnlich!*“) je název obrazu a také soud opičáka, který pozoroval plátno a nyní se obrací k modelu.

Kolem roku 1900 maloval Max často žánrové scény, ve kterých opice zaujímají roli člověka. Vyobrazení jako geologové s fosiliemi a zkamenělinami odkazují také na

---

<sup>207</sup> ARTINGER 1998, 169-170.

<sup>208</sup> BOETTICHER 1898, 953.

<sup>209</sup> „*Einst war ich ohne Titel Fürst nun hab ich Titel und bin Vagabund und feig bin ich und blöd von Hirn und gelt dem Staat für recht gesund. Die Einsicht, daß ich auch nur Aff bin Nur Pavian wie alle alle*“. Zápis z roku 1900 v pozůstalosti Gabriela Maxe. Soukromý majetek rodiny. Cit. In.: SIEBENMORGEN 1997, 225.

<sup>210</sup> SIEBENMORGEN 1997, 225.

oblíbené činnosti umělce. V *Antropologickém vyučování (Anthropologisches Unterricht)* prozkoumávají dvě opice lidskou panenku, která patřila Maxově dceři Ludmille. *Botanikové (Botaniker, 1880)* jsou zcela zaujati kyticí, která se nachází ve svržené váze.<sup>211</sup>

Otcovský vztah k opicím, se kterými jednal jako s dětmi, odráží také jeden z pozdních autoportrétů z roku 1910, kde se Max sám zobrazil s opičkou v náručí v póze madony s dítětem [43]. Pohledy obou směřují stejným směrem a jakoby vyjadřují souznění obou duší.<sup>212</sup>

### 3.14 Portréty a Maxova pozdní tvorba

V Maxově tvorbě nacházíme také velké množství portrétů. Jen u některých z nich však lze přesně identifikovat portrétovanou osobu.

Skicovitě zachycená *podobizna Clementine Schwagerové*, umělcovy tety, připomíná některá díla Edvarda Degase. Omezená barevnost a typologie poukazují na možný vliv Franze Lenbacha.<sup>213</sup>

Portrét *Ludmilly* (1874), představuje umělcovu dceru ve stáří 9 měsíců, sedící u stolečku s broskví. Některé z obrazů se pohybují na pomezí portréту a žánru. Je to například *Dívka krájející houby (Pilze schälendes Mädchen)*, ve které zachytil Max podobu své druhé ženy Ernestiny.<sup>214</sup>

V Maxově tvorbě jsou velmi hojně zastoupeny podobizny žen. Zobrazení nejrůznějších vnitřních stavů ženských hrdinek se opakovaně objevuje nejen na slavných plátnech, ale i na menších formátech. Jedná se o tzv. „charakterové“ hlavy, u kterých se malíř snažil zachytit co nejdůležitější jejich aktuální duševní rozpoložení. Mezi těmito podobiznami jsou i obrazy, které mají personifikovat určité ideje nebo se jedná o alegorie ctností a různých lidských vlastností.<sup>215</sup>

Jsou to často díla malovaná na zakázku, čemuž nasvědčuje také jejich vysoký počet. Velká produkce odkazuje na nutnost uspokojit četné zájemce toužící vlastnit

---

<sup>211</sup> RUHMER 1979, 305; BUHRS /LUDWIG 2008, 162.

<sup>212</sup> SIEBENMORGEN 1997, 225.

<sup>213</sup> RUHMER 1979, 305.

<sup>214</sup> ADLON 1981.

<sup>215</sup> JANÁS 2004, 222.



Maxovo dílo.<sup>216</sup> Jak poznamenává Gurlitt, nepatří tyto krásné dívčí hlavy, kterými Max zaplňoval umělecký trh, k jeho vážně míněné tvorbě, i když se často honosí vznešenými názvy.<sup>217</sup>

Některé „charakterové hlavy“ ale nemají žádný název, často nejsou téměř vůbec datovány a jen zřídka signovány. Obraz *Hlava ženy (Jeptiška)*, uložený dnes ve sbírkách Moravské galerie v Brně, si podle dochované anekdoty chtěl nechat budoucí majitel Heinrich Gomperz od umělce signovat. Gomperzova zdvořilá otázka však prý Maxe velmi popudila a učinil to jen nerad s poznámkou: „*Mé obrazy žádnou signaturu nepotřebují.*“<sup>218</sup>

Téměř identické zachycení tváře z profilu je užito též u obrazu *Innocentia* (kol. 1880) [47]. „*Smyslná rusovláska v tíživém lyrickém rozpoložení na hraně dekadentního omrzení životem*“ však spíše než „neposkvrněnost“ představuje charakteristické Maxovo pojetí křesťanství s nádechem erotiky. Jiný, tomuto podobný obraz nese název *v Roztoužení*.<sup>219</sup>

Malba *V modlitbě (Im Gebet)* znázorňuje krásnou ženu s k modlitbě sepjatýma rukama. Opět se ale nejedná o náboženský obraz ve smyslu křesťanské tradice, spíše než náboženská odevzdanost je zde nápadně zdůrazněna fyzická krása ženy.<sup>220</sup> Projev náboženské vroucnosti je zobrazen též na díle *Otčenáš (Vaterunser, 1887)*, ve kterém je bolestný výraz klečící dívky vystupňován do krajnosti.

### 3.15 Závěr života

Od devadesátých let 19. století se Max stáhl ještě více do ústraní a pobýval převážně na své usedlosti v Ammerlandu. Ve svých padesáti letech se seznámil s mladou dívkou, Ernestinou Harlanderovou, za kterou začal jezdit do nedalekého Ambachu. Kvůli novému vztahu se také rozvedl se svou manželkou Emmou, brzy se podruhé oženil a usadil v Ambachu.

---

<sup>216</sup> Tyto malby tak jistě patřily mezi obrazy, které, na rozdíl od pláten krystalizujících z jeho osobních zájmů, maloval jen pro své hmotné zajištění, a nazýval je příznačně „Sammelbilder“. SIEBENMORGEN 1997, 215.

<sup>217</sup> GURLITT 1907, 527.

<sup>218</sup> „*Meine Bilder bedürfen nicht der Signatur*“. RILLE 1907, 39.

<sup>219</sup> MŽYKOVÁ 1991, 11-12.

<sup>220</sup> LUDWIG 1979, 1677.

Postupně Max také čím dál tím méně angažoval na veřejném společenském dění v Mnichově. Ostatně svého profesorského úřadu se vzdal již v roce 1883. Byl však čestným členem mnichovské Akademie. Kromě několika zlatých medailí získal Gabriel Max za svůj život četná další vyznamenání.<sup>221</sup> V den Maxových 60. narozenin, 23. srpna 1900, byl umělci udělen čestný doktorát filozofické fakulty Univerzity v Jeně. Stalo se tak na popud přírodovědce a Maxova dlouholetého přítele Ernsta Haeckela. Profesor zdůraznil, že Max svůj hluboký zájem o zoologii a antropologii potvrdil především založením cenné sbírky srovnávací anatomie a etnografie. Téhož roku byl Max povýšen do šlechtického stavu s výsadou užívání titulu „Ritter von Max“.<sup>222</sup>

Stárnoucí Max si pořídil ještě další opičky a o svou poslední, které dal jméno Paly, pečoval jako o dítě. Když už nemocná nemohla snášet denní světlo, zůstával s ní vzhůru přes noc. Po její smrti ji podrobil pečlivé preparaci a umístil do skleněné rakve. Jeho přáním bylo, aby až zemře, byla opička uložena do hrobu společně s ním.

Gabriel Max zemřel 24. listopadu 1915 ve věku 75 let a byl pohřben na Jižním hřbitově v Mnichově.

Maxovi synové se rovněž stali malíři. Cornelius Max (1875-1924), který si vzal za manželku spisovatelku Minu Gedonovou, byl krajinářem a portrétistou.<sup>223</sup> Columbus Max (1877-1970) maloval dekorativní obrazy pro divadlo a oltářní obrazy. Oženil se s grafičkou a tanečnicí Paulou Schmidovou.

---

<sup>221</sup> Roku 1862 mu byla udělena zlatá Medaile pro umění a vědu, roku 1869 v Mnichově Bavorská zlatá medaile, další medaile ve Vídni roku 1873, v Berlíně v roce 1874 pak Malá zlatá medaile a ve Vídni roku 1892 Velká zlatá medaile. FUCHS 1979, 32 ; PRAHL 1980, nestr.

<sup>222</sup> Titulu nabyl s účinností od 2. prosince 1900. Srov. Matrikelbücher der Kunstakademie München, <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/max-gabriel-von/>, vyhledáno 1.6. 2009.

<sup>223</sup> WOLF, nestr.

### 3.16 Vliv Maxovy tvorby na české prostředí

Originální sentimentálně laděná tvorba pražského rodáka žijícího v Mnichově sehrála důležitou roli také v jeho staré vlasti v době hledání svébytného českého výtvarného výrazu.

Spory v české politice a kultuře stejně jako nerovnoměrný hospodářský vývoj se odrazily i na české umělecké tvorbě poslední třetiny 19. století. V sedmdesátých letech se dostala do jakési „krize vkusu“. Česká výtvarná scéna postrádala vůdčí osobnost, pokleslo postavení uměleckých institucí, s problémy se potýkala Obrazárna a Akademie výtvarného umění, obě spravované Společností vlasteneckých přátel umění.<sup>224</sup>

Přítom ale bylo nutné udržet krok s vývojem v západní Evropě. Formování nového chápání národní identity se projevilo mezinárodním soutěžením jednotlivých „národních škol“ na světových výstavách. Směřování k internacionalizaci a kosmopolitizaci tak vedlo k tomu, že na výročních výstavách Krasoumné jednoty byli zastoupeni převážně zahraniční umělci. České umění se tu střetávalo se stále silněji zastoupeným současným evropským uměním, tvorbou Němců ale i Belgičanů a Francouzů. Soustředění veškeré energie a financí SVPU na úspěšnost pořádaných výstav se ale negativně odrazilo na spravování Akademie.<sup>225</sup> Upadající školství, jenž nedokázalo vytvořit inspirativní prostředí pro mladé talenty, tak posílilo krizi uměleckých poměrů v Čechách a tím i kritiku vůči SVPU. Také velmi malá účast Čechů na Světové výstavě ve Vídni 1873, daná bojkotem vlastenecké strany a dávaná do souvislosti s pasivní rezistencí politiků, k této situaci dále přispěla.<sup>226</sup>

Pokus o obrat a o vyvedení českého umění ze sestupné tendence byl pak postupně v osmdesátých letech realizován snahami o reformu Akademie, zřízením Vysoké školy uměleckoprůmyslové a Uměleckoprůmyslového muzea, a vybudováním nového sídla SVPU – Rudolfiny.<sup>227</sup>

Pro generaci českých umělců sedmdesátých let byl stále jedním z největších vzorů Josef Mánes, ke kterému bylo vzhlíženo jako přednímu malíři české národní školy. Kromě utvrzení se v tradici a národní svébytnosti českého umění však bylo také nutné vyrovnat se s vývojem světového umění. Čeští malíři se stále ještě orientovali na díla pozdních nazarénů jako byli Josef Führich a Peter Cornelius a zaměřovali se tedy především na

---

<sup>224</sup> Dále jen SVPU.

<sup>225</sup> PRAHL 1984, 508.

<sup>226</sup> PRAHL 1984, 510.

<sup>227</sup> PRAHL 2001, 60.

kreslířský styl, označovaný jako „archaismus“ nebo „stylismus“.<sup>228</sup> To bylo také dáno tím, že nejdůležitější součástí studia na Akademii stále zůstávalo kreslení. Vedle tohoto směru se do Čech ale pomalu dostával i kolorismus proslavený především Hansem Makartem či Janem Matejkem.

Vedle Mánesa, který se stal národním vzorem, byla pro nastupující generaci českých umělců velkým inspiračním zdrojem i tvorba Gabriela Maxe. Ten svým konceptem „náladového“ obrazu mezi výtvarnými kritiky vyvolal bouřlivou diskuzi. Na české výtvarné scéně se tak projevil opačné tendence monumentálního národního umění a subjektivní pozdně romantické ideové malby propojené s naturalismem. Mánesovo dílo zdůrazňovalo kresbu a objektivní monumentalitu. Naproti tomu kosmopolitně zaměřený a společensky úspěšný Max pracoval spíše malířsky a orientoval se na náladová a psychologizující témata.<sup>229</sup>

Gabriel Max, který opustil „na štěstí své pražskou akademii, na níž již tak mnohý talent vybledl v nicotu, a odebral se k mnichovskému mistru Pilotymu,“ nadále zůstával ve spojení s českou uměleckou scénou.<sup>230</sup> U Maxe, který s Prahou udržoval kontakty i ze vzdáleného Mnichova, nebezpečí, že český malíř s cizí kulturou zcela splyne, zřejmě příliš nehrozilo. Mnohými byl stále pokládán za Čecha a stal se tak dobrým příkladem úspěchů českého umění. Zprvu jej pražská kritika s oblibou řadila do české školy a vyzdvihovala jeho niternost a spiritualitu v protikladu k Makartově pompéznímu stylu.

Maxova díla byla krom výročních výstav představována především v salonu Nikolause Lehmana. Ten se právě také stal jistou alternativou k výstavám Krasoumné Jednoty. V galerii, která vystavovala celoročně a byla zaměřena především na „salonní umění“ pro měšťanské publikum, se začínala prezentovat téměř celá nová generace českých malířů.<sup>231</sup> Obchodník byl také neúnavným propagátorem Gabriela Maxe a předním vydavatelem reprodukcí jeho obrazů. O malíři rovněž napsal první malou monografii.<sup>232</sup>

O Maxově vlivu na mladé české autory svědčí především ohlasy z řad domácích kritiků. Nejvíce byl dáván do souvislosti s obrazem *Smrt sv. Irie* (1873) od Václava Brožíka. V tomto díle byl totiž spatřován pandán k Maxově *Sv. Julii*. Tomu oponoval Jan Neruda když tvrdil, že je mezi nimi velký rozdíl „ve vnitřním jejich obsahu i v technické

---

<sup>228</sup> PRAHL 2001, 63.

<sup>229</sup> PRAHL 2001, 62.

<sup>230</sup> NERUDA 1962, 141.

<sup>231</sup> PRAHL 1997, 31.

<sup>232</sup> PRAHL 1997, 38.

jejich úpravě“ a především v tom, že „*Juliána je obraz nálady*“ zatímco Brožíkova „*Iria je obraz činu*“.<sup>233</sup> Poukazoval při tom na to, že Max se zaměřuje na žánrové obrazy, kdežto z mladého Brožíka se nejspíše stane malíř dramatických historických scén.

Otakar Hostinský ale právě Maxe společně s Hansem Makartem a Janem Matejkem jmenuje jako Brožíkovy vzory.<sup>234</sup>

Makart, Max a Matejko byli v české kritice také velmi často mezi sebou srovnávání a byla tak v jejich tvorbě hledána inspirace pro zdejší umění.

Jan Neruda často užíval termín „poetičnost“, který se vztahoval především k obsahu a ideji uměleckého díla, a tyto kvality nalézal například v Maxově *Julii*. Vedle toho používaná „hudebnost“ byla pojmem užívaným také zejména v kontextu s kolorismem mnichovské školy. „*Označovala rovněž úzké propojení tématu a jeho přednesu*“ a Neruda tuto náladovou hudebnost přisuzoval Maxovu *Adagiu*: „*Zajisté že má malíř právo na název hudební, jeť mezi tóny barevnými a hudebními zvláštní příbuznost*“.<sup>235</sup>

Objevila se ale i negativní kritika. Například Miroslav Tyrš ve svém hodnocení z roku 1881 Maxovi vyčítá, že jeho postoj je založen na „zapírání vůle k žití“ a v kritice *Pohádky jara* poukazuje na neshodu mezi výrazem a typem zobrazené dámy škodící jednotě obrazu. Nesoulad mezi laděním obrazu a výběrem modelu byl tehdy velmi často terčem kritiky. Postupem času se přidaly i další výtky a Maxova tvorba začala být odmítána jako dekadentní individualismus.<sup>236</sup> I když byl Max některými kritiky považován za „našince“, bylo zřejmě přeci jen jednodušší vyslovit se odmítavě k tomuto vlastně cizímu umělci, než k některým domácím malířům.<sup>237</sup> Proti všem třem velkým zahraničním vzorům Makartovi, Maxovi a Matejkovi byly postupně nalezeny i výhrady, a tak není divu, že byl „*v Makartovi zfalšován velký estetický ideál, Max se stal synonymem výstředního individualismu a na Matejkovi vadilo jeho pochopení národní tendence v umění*“.<sup>238</sup> České vlastenecké snahy se měly ubírat jiným směrem a vzorem pro české umění se tak měl stát jedině umělec domácí - Josef Mánes.

Přes později spíše odmítavý postoj kritiků k mnichovskému malíři, je však jeho působení na českou tvorbu 70. a 80. let 19. století nepochybné. Max, který se, jak píše Neruda, drží středu mezi idealismem a realismem a ve svých dílech tak stále klade důraz

---

<sup>233</sup> NERUDA 1962, 225.

<sup>234</sup> PRAHL 1984, 516.

<sup>235</sup> PRAHL 1984, 516; NERUDA 1962, 202.

<sup>236</sup> PRAHL 2001, 62.

<sup>237</sup> PRAHL 1980, nestr.

<sup>238</sup> PRAHL 1984, 517.

na „*důstojné znázornění idey*“ stejně jako na mistrné technické provedení, zůstal pro některé mladé umělce velkým vzorem.<sup>239</sup>

Na Maxův vliv poukazuje Roman Prahel například i v souvislosti se skicou *Smrt sv. Ludmily* od Josefa Tulky, kde se zřetelně objevuje oblíbenost přehodnocování náboženské malby v Maxově stylu.<sup>240</sup>

Z mladší generace měl Max bezpochyby vliv na náladovost v obrazech Jakuba Schickanедера a na dílo Emanuela Krescence Lišky. „Maxovský“ způsob malby byl typický i pro dílo Alfreda Seiferta a především Hanse Knöchela, který byl kritizován jako pouhý Maxův napodobitel.<sup>241</sup> Tento malíř tak byl často hodnocen možná až přespříliš negativně: „*Téma jaké má Knöchel také na obou obrazech žofínských („Jarní obraz“, „V podzimku“...), je známým Maxovým Adagiem již odbyto provždy. Max je vyslovená individualita, již napodobovat je věcí naprosto neplodnou... A odpouštíme-li velmi mnoho nepopíratelné chorobnosti Maxových děl, již pro jich rovněž nepopíratelnou duchaplnost a dokonalou techniku, musí nám být napodobená chorobnost ta pak zajisté nepřijemnou*“.<sup>242</sup>

Velké výhrady k Maxovým napodobitelům, ale také k malíři samotnému měl později také František Xaver Harlas, který s nelibostí poukazoval na neměnný „Maxovský typ“, tedy „*zjev ženy, bledé, plavé, jako ve stínu hledící, jejíž veliké oči, drobný nosík, malá ústka se stereotypně vždy znovu opakovaly*...“<sup>243</sup>

Analogické barevné řešení a námětová podobnost s mnichovským malířem se pak objevuje především u Maxmiliána Pirnera, zvláště u jeho raného obrazu *Somnambula* a pozdějšího cyklu *Démon a láska* (1883-1884).<sup>244</sup>

Mladé české malíře na obdivovaném Maxovi zřejmě přitahovala jednak zručnost v technice malby, ale především obsah jeho děl, vyjadřující intimní subtilní emoce, psychologizující tendence a „jinotajný moralismus“.<sup>245</sup>

---

<sup>239</sup> NERUDA 1962, 267.

<sup>240</sup> PRAHL 1984, 520.

<sup>241</sup> PRAHL 1984, 521.

<sup>242</sup> NERUDA 1962, 315.

<sup>243</sup> HARLAS 1908, 98.

<sup>244</sup> PRAHL 1984, 522.

<sup>245</sup> PRAHL 1984, 522.

## 4 Kresby Gabriela Maxe

Druhá část diplomové práce je zaměřena na zatím opomíjenou tvorbu Gabriela Maxe, na kresby. Předchozí kapitoly se snažily představit malíře v širším kontextu celého jeho díla. Následující text se specializuje na jeho převážně neznámé práce na papíře a hodlá přispět k doplnění několika doposud prázdných míst v malířově tvorbě. Popis kolekce kreseb z městské galerie Lenbachhaus v Mnichově není pojat jako uzavřený, ale je uveden do širších souvislostí zařazením kapitoly o Maxových kresbách z jiných evropských sbírek. Zároveň je poukázáno na přímý vztah některých drobných děl na papíře a výsledných pláten.

Gabriel Max, který proslul především jako malíř obrazů s psychologizujícími tématy, namaloval za svůj život přes 200 pláten. Jeho kresby, ať už se jedná o přípravné skicy k obrazům nebo drobné náčrty či malá ucelená dílka, stály doposud na okraji zájmu badatelů. Je nesporné, že o malíři vždy nejvíce vypovídají jeho plátina. Přesto může být přínosné zaměřit se také na drobné realizace, které velkým a slavným dílům předcházely a také na výtvary, které jsou vlastně umělcovým nejosobitějším projevem jeho invence a momentálních duševních rozpoložení. Přípravné kresby stojí vlastně nejbližší umělcově ideji. Jedná se o první zachycení jeho myšlenky, která může být samozřejmě v průběhu práce častokrát ještě pozměněna, a než jsou štětcem dotaženy poslední finesy na plátně, může se konečné dílo od původní idey radikálně lišit. Tato část diplomové práce je zaměřena na umělcovy drobné projevy na papíře, na první skicy a náčrty, které mnohdy ani nevedly k žádným pozdějším realizacím v malbě, ale mohou nám pomoci nahlédnout do Maxova uvažování a jsou výsledkem potřeby nápady nějakým způsobem projevít. Tento exkurz je vlastně také jakýmsi intimnějším pohledem na umělcův osobní život. Z kreseb je možné dozvědět se i více o jeho rodině a vůbec o myšlenkách, které jej zaměstnávaly. Mohou tak na umělce, jenž patřil spíše mezi introverty a veřejnosti se stranil, poodkrýt zcela odlišný pohled. Dlouho promyšlená a na veřejnosti vystavená plátina jistě také velmi dobře odrážejí umělcovo uvažování. Zprostředkovávají nám otázky, které si malíř kladl, a kterými chtěl také diváky pohnout k dalšímu uvažování či citovému pohnutí. Jsou to ale vždy náměty, které opravdu chtěl představit publiku.

Počet známých dochovaných náčrtů není příliš rozsáhlý, jedná se jistě jen o zlomek kreseb, které umělec musel za celý život vytvořit. Dokládají to také zmínky o ztrátách, ke

kterým došlo za 2. světové války.<sup>246</sup> Pravdou však také zůstává fakt, že Max kresbě zřejmě příliš velký důraz nepřikládal. Stejně tak prohlašoval, že ke svým obrazům nikdy nemaluje přípravné skicy.<sup>247</sup> Přesto ale napsal roku 1890: „*Všechno co jsem chtěl rád namalovat leží ve fázi návrhu v krabicích: nic pro velké publikum.*“<sup>248</sup>

V těchto krabicích se nacházely především kresby. Byly to skicy, pauzy, studie a návrhy, hlavně kresby tužkou a perem. Kromě návrhů k obrazům, zachycoval ve studiích a portrétech rodinu, přátele, domácí zvířata.

Právě přípravné kresby a návrhy ukazují, jak intenzivně se Max zabýval obsahem svých obrazů. Zprostředkovávají jedinečný dojem procesu vzniku umělcových obrazů. Nápad, který přicházely z podvědomí byly pro Maxe důležité, neboť chtěl malovat z duše. Ideje tak rychle zachycoval na útržky papírů, které měl zrovna po ruce. Nápady potom často velmi dlouho dále rozpracovával, zabýval se tématem i roky, aby kompozice a obsah vytvořily požadovanou jednotu a byl vyřešen každý jednotlivý detail.

Pro porozumění Maxovým obrazům jsou skicy velmi důležité také proto, že se malíř za svého života ke svému umění téměř nevyjadřoval. Studie a návrhy tak mohou leckteré otázky blíže osvětlit.<sup>249</sup>

## 4.1 Kresby ve střeoevropských sbírkách

Maxovy kresby ve veřejných sbírkách střední Evropy nejsou na rozdíl od jeho obrazů příliš známé. Pro stručnou charakteristiku malířova kreslířského vývoje a užitých témat, tak zmíním alespoň několik z nich.

Několik děl Maxovy rané tvorby, tedy kresby z jeho dětství a mládí, se celkem pochopitelně nachází také v galeriích České republiky. V grafické sbírce Národní galerie v Praze je například uloženo 5 perokreseb z cyklu ilustrací k Schillerově básni *Zvon (Die*

---

<sup>246</sup> PIETERSE 1990.

<sup>247</sup> MÜLLER 1888/1889, 307.

<sup>248</sup> „*Alles was ich gern gemalt hätte liegt als erster Entwurf in Kästen: nichts fürs große Publikum.*“.

PIETERSE 1990.

<sup>249</sup> PIETERSE 1990.



*Glocke*).<sup>250</sup> Tyto kresby z roku 1854 jsou provedené zcela lineárně bez jakéhokoli stínování. Jednotlivé scény pojaté v duchu romantických pohádek ukazují nejen v hlavním motivu, ale především v okrajových ornamentálních, florálních a figurálních výzdobách, mladíkům velký smysl pro detail. V podobné kresebné manýře jsou vyhotoveny i dva návrhy na vlasy s pohádkovými či legendárními motivy a biblická scéna *Nechte maličkých přijít ke mně* (*Lasset die kleinen zu mir kommen*).

Další kresby, z nichž některé byly vytvořeny pravděpodobně ještě před odchodem na vídeňskou Akademii, se nacházejí v Oblastní galerii v Liberci. Zcela přesné datování zřejmě není možné, neboť na okrajích uvedené datace byly nejspíše doplněny později. Převažuje lineární, pouze obrysové provedení kreseb, jevící známky strnulosti. Je na nich stále patrný jistý vliv nazarénských předloh a zobrazují také především biblické náměty (*Prvotní hřích, Kain a Ábel, Vraždění neviňátek*). U dvou lavírovaných kreseb se mladý Max snažil pomocí světla a stínu již také naznačit určité objemy (*Narození Páně, Setkání Krista s Petrem*) [50]. O něco více propracovanější jsou listy *Svatý Ivan na útěku* [51] a *Lenzova smrt*. Tyto kresby provedené tužkou a perem jsou již také místy stínované pečlivou jemnou šrafurou a v intencích novoromantických ilustrací propracovány do větších detailů.

Mezi Maxovy kresby, které vznikly za jeho školení ve Vídni lze zařadit například studie, které vytvořil Max na dvorku v Alservorstadt 144, kde bydlel. Jsou to drobné obrysové kresby zachycující hrající si děti, ženy při práci, studie slepic a další momenty, nakreslené v červnu 1859.<sup>251</sup>

Poněkud mladšího data jsou pak dvě kresby vztahující se k ilustracím Goethova Fausta uložené v Liberci.<sup>252</sup> Obě zachycují scénu *Markétka v chrámu*. Kresba tužkou zobrazuje zoufalou dívku klečící v boční lodi kostela, ke které se zezadu naklání tmavá postava zlého ducha. Lavírovaná perokresba pak zachycuje nešťastnou Markétku sedící v lavici mezi ostatními ženami [52]. Důsledné propracování a odstupňování světla a stínů přispívá k dosažení zamýšlené skličující atmosféry obrazu, typické pro Maxova pozdější plátna.

---

<sup>250</sup> 1. Titulní list k Schillerově básni *Zvon* („Friede sei ihr erst geläute“), 2. Cesta od křtu („Auf des Leben erstem Gange begrüßt sie das geliebte Kind“), 3. Svatební průvod („Lieblich in der Braute Loken spielt der jungfrauliche Kranz“), 4. Rodinná scéna („Um des Lichts gesseligen Flamme sammeln sich die Hausbewohner“), 5. Pohřeb („Denn sie wohnt im Schattenlande, die des Hauses Mutter war“).

<sup>251</sup> Kresba je uložena v Státní grafické sbírce v Mnichově.

<sup>252</sup> Obě jsou datovány do roku 1861.

K tolik oblíbenému Faustovskému tématu se vztahuje i několik ilustrací v Národní galerii v Praze. Vročení 1869, které se je na všech třech kresbách uvedeno, naznačuje, že tyto ilustrace spadají do období, ve kterém se Max tématem Fausta usilovně zabýval. Souvisí zřejmě také s okruhem kreseb, které Gabriel Max připravoval pro vydání u Groteho v Berlíně. K této skupině se nepochybně vztahuje i kresba *Učenec* (1870). Zobrazuje interiér temné pracovny, ve které hoří jen malá, na stůl postavená, olejová lampa. Zároveň ale také dovnitř oknem dopadá měsíční světlo a ozařuje v křesle sedícího zamyšleného muže s hlavou opřenou o ruku. Učencovy rysy, stejně jako jeho hábit a křeslo, na kterém sedí, se přesně shodují s motivy na kresbě *Faust ve své studovně*. V druhém případě se ovšem jedná o denní scénu, zachycující přemýšlejícího Fausta, který právě vstal z křesla. Následující výjev *Wagner před Mefistem ve Faustově pracovně* opět využívá efektu tmavého interiéru osvětleného tentokrát ohněm v krbu, před kterým stojí Faustův žák. Také další místnost v pozadí je prosvětlenější a zdůrazňuje tak temnou postavu Mefista.

O něco dynamičtější scéna je pak prezentována v kresbě *Faust zapřísahá ducha země*. Tuto ilustraci zmiňuje ve své knize také Nikolaus Mann: „*Max do této scény zařikání vnesl s málo prostředky tolik pohybu a díky tajemnému šerosvitu tolik atmosféry, že si člověk připadá jako by se doslova nacházel v démonickém čarovném kruhu.*”<sup>253</sup> Shodný námět použil Max i pro ilustraci v Groteho vydání Fausta [5].<sup>254</sup>

U zbylých dvou kreseb z Národní galerie, není jejich připsání Gabrielu Maxovi příliš jisté. Jedná se o kresbu uhlem s názvem *Hlava ukřižovaného* a kresbu tužkou pojmenovanou *Mater Dolorosa*. U druhého listu je nutné malířovo autorství spíše vyvrátit. Zobrazení této Panny Marie bolestné nad spícím Ježíškem se zcela shoduje s často publikovaným obrazem *Madonna* (kolem 1895) od Hermanna Kaulbacha.<sup>255</sup>

Díla vzniklá po umělcově odchodu do Mnichova jsou z větší části uložena v německých galeriích. Grafická sbírka Státní galerie ve Stuttgartu tak ve své sbírce vlastní skicu k proslulému obrazu *Ukřižovaná mučednice*. S akademickou pečlivostí vytvořená hnědočerná perokresba, místy bíle vysvětlovaná, je datovaná mezi lety 1864-67.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> „*Max hat in diese Beschwörungsszene mit wenig Mitteln so viel Bewegung und durch geheimnisvolles Helldunkel so viel Stimmung hineingebracht, daß man sich förmlich in einem dämonischen Zauberkreise zu befinden glaubt...*“ MANN 1890, 22.

<sup>254</sup> ASSEL / JÄGER 2009.

<sup>255</sup> SCHUSTER 1984, Abb. 8, 32.

<sup>256</sup> GAUSS 1976, S. 129.

Mezi kresbami mnichovské státní grafické sbírky se objevují opět převážně figurální studie, často zachycující určité vyhocené situace. Je tomu tak například u náčrtku, na kterém několika rychlými tahy zaznamenal odvracející se a zřejmě plačící ženskou postavu. Maxovu zálibu ve studiu ženské psychiky pak opět demonstruje perokresba zhroucené dívky se skleslou hlavou. Na dívčinu zbožnost či možná až svatost by mohl odkazovat křížek v její pravé ruce stejně jako slabě naznačený ovál nad její hlavou, jenž by snad mohl být vykládán dokonce jako svatozář. Z některé z Maxových častých návštěv piteven či márníc pak pochází skica mrtvého muže na márách. Mezi listy se nachází také náčrtek matky s dítětem v náručí, která snad mohla sloužit jako předloha k některé z jeho četných madon.

K literárním předlohám, ke kterým mladý Max vytvářel ilustrace, patřil kromě zmíněného Fausta také Oberon od Ch.M. Wielanda. Jeden z těchto návrhů se nachází též v Grafické sbírce hamburské Kunsthalle. Lavírovaná kresba šedým tónem ilustruje scénu z 12. zpěvu, kdy *Almansaris* sedící na polštářích přemýšlí nad uplynulou nocí a chystá se k pomstě.

Maxovu inspiraci řeckou mytologií reprezentuje lavírovaná kresba *Skupina z Tartaru*, nacházející se ve sbírce Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen v Drážďanech. Temná a beznadějná atmosféra podsvětí je tu vytvořena kontrastem tmavého prostředí jeskyně a skupinky několika osvětlených postav. Figury zatracenců jsou modelovány jen dosti obecně, ale zcela dostatečně, pomocí několika tahů širokým štětcem. Tísňivá nálada obrazu je velmi přesvědčivá.

Také Moravská galerie v Brně má ve své sbírce uložené nedatované kresby připisované Gabrielu Maxovi. Z nedostatku srovnávacího materiálu však není možné autorství zcela potvrdit. Akademičtější pojatá studie *Poprsí spící dívky* je provedena velmi citlivými, zručnými a přesnými tahy tužkou a rudkou a jistě by ji bylo možné zařadit mezi díla salonní tvorby. Podobným způsobem je nakreslená například *Hlava ležící ženy* ve vídeňské Albertině. I zde se jedná spíše o uhlazenou kresbu štětcem, tužkou a rudkou, částečně také lavírovanou. Brněnská *Podobizna děvčátka s kyticemi bylin* je také velmi citlivou a přitom naturalistickou studií, která by svým melancholickým laděním mohla být začleněna do okruhu Maxových sladkobolných postav mladých žen.

Letmý průřez Maxovou tvorbou ukázaný na několika málo kresbách ze středoevropských galerií bude v následující kapitole doplněn umělcovými díly, která jsou uložena v Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau v Mnichově.

## 4.2 Pozůstalost Gabriela Maxe v Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Městská galerie Lenbachhaus vlastní nejspíše jednu z největších sbírek kreseb od Gabriela Maxe. Roku 2003 získala galerie část umělcovy pozůstalosti od jeho dědiců, a tak se stávající soubor Maxových olejomalb, kreseb a akvarelů rozrostl o několik set položek. Největší část pozůstalosti tvoří jednotlivé kresby, kterým také budou věnovány následující kapitoly. Mezi další objekty patří náčrtníky, korespondence, fotografie, umělcova paleta a několik knih. Po Gabrielově smrti se tyto předměty dostaly nejspíše do vlastnictví jeho syna Columba a dalších rodinných příslušníků.

Pozůstalost umělce odkrývá mnohé stránky jeho osobnosti, které byly dříve skryty. Z několika dopisů, které mu byly adresovány, je možné rekonstruovat rodinnou situaci. Jedná se o korespondenci od Maxovy sestry, švagrů, synovce, manželky a přítelkyně, některé z nich jsou adresovány i jeho dětem. Samostatnou část pozůstalosti tvoří materiály týkající se Justina Knerera a Friedericke Hauffové. Jsou to informace, které Max použil pro vytvoření díla *Věštkyně z Prevorstu*. Snažil se získat k této osobě co nejvíce údajů, svědectví a fotografií jejích příbuzných, aby ji mohl vyobrazit co nejvěrněji. Vlastnil také Knererovu knihu *Die Seherin von Prevorst*. Několik uschovaných novinových článků ilustruje Maxovy úspěchy a získaná ocenění. V sešitě Columba Maxe je na prvních stránkách zapsáno několik vzpomínek na otce. Knihy, které se v pozůstalosti nacházejí, jsou zaměřeny především na spiritistická témata.<sup>257</sup>

Značnou část pozůstalosti tvoří také rozsáhlý soubor fotografií. Objevují se mezi nimi převážně snímky zachycující Gabriela Maxe a jeho rodinu. Některé také dokumentují interiér Maxova domu a jeho přírodovědnou sbírku. Patří sem rovněž série fotografií s Maxovými oblíbenými opicemi v nejrůznějších pozicích, na některých z nich jsou zvířata zachycena mrtvá. To, že Max používal fotografii i pro přípravu některých svých obrazů, zcela jasně ukazují portréty několika žen v různých pózách. Svou švagrovou Helenu

---

<sup>257</sup> Nacházejí se mezi nimi například tyto svazky: Aksakow Alexander: Animismus und Spiritismus, Leipzig 1894; E. d'Espérance : Shadow Land or Light from the other side, Gothenburg 1897; Brackett E. A.: Materialisierte Erscheinungen: Wenn sie nicht Wesen aus einer anderen Welt sind, was sind sie sonst? München 1889; Marryat Florence: Es giebt keinen Tod.; Leipzig o. J.; Otto Franz: Wunderglaube und Wirklichkeit.; Leipzig o. J.

Kitzingovou tak například použil jako model pro svůj obraz *Vivisektor* [48]. Žena má svůj pravý loket opřený o polštář položený na opěradlo židle. V náručí drží kožešinu, která se později na obraze proměnila v psa. Levou rukou se opírá o fotografickou opěrku a v prstech drží klíč, nahrazený na obraze váhami. Při srovnání malby s fotografií je zřejmé, že Max beze změny přejal pozici modelky a pro alegorickou postavu pouze vytvořil nové atributy.

Fotografickými experimenty vzniklo také několik obrázků zachycující duchy. Snímek, na kterém takovýto duch straší Maxovy děti, tak již jasně poukazuje na to, že se Maxovi musely spiritistické seance zdát směšné.

Gabriel Max velmi rád experimentoval nejen s fotografií, ale i s nejrůznějšími dalšími technikami přenosu obrazu. Podobné pokusy také činil s otisky chodidel a dlaní rukou. Dochovalo se tak několik exemplářů takovýchto obrazů datovaných mezi lety 1879-1886. Jedná se o světlé obtisky rukou, chodidel a také obličejů zachycených z profilu na hnědočerném podkladu. Bohužel prozatím nebylo možno s jistotou určit, jakou technikou byly vytvořeny.

Zájem o studium barev a experimenty s nimi zachycuje několik barevných studií a tabulek barev namalovaných akvarelem a olejem, a také několik koláží z barevného lesklého papíru. Všechny tyto zkoušky jsou doplněny četnými poznámkami.

Předměty z pozůstalosti Gabriela Maxe uložené v galerii Lenbachhaus jsou svým charakterem velmi různorodé. Jejich ucelený soupis podává katalog zařazený na konci práce.<sup>258</sup>

### **4.3 Kresby Gabriela Maxe v Städtische Galerie im Lenbachhaus München**

Následující podkapitoly, které se zabývají kresbami a dalšími uměleckými díly na papíře od Gabriela Maxe, uloženými v Městské galerii Lenbachhaus v Mnichově, jsou rozděleny tematicky podle námětů děl. Vzhledem k tomu, že značná část z nich není datována, nebylo záměrem vytvořit chronologicky řazený katalog kreseb. Cílem bylo

---

<sup>258</sup> Katalog obsahuje veškeré kresby Gabriela Maxe uložené v Städtische Galerie im Lenbachhaus München. a rovněž všechny další předměty z jeho pozůstalosti. Je řazen vzestupně podle inventárních čísel objektů.

rozčlenit tento soubor motivicky do několika nejvýznačnějších okruhů. Jedná se přitom jen o několik největších skupin, ve kterých jsou představeny také jen nejcharakterističtější ukázky tvorby. Pro srovnání a doplnění jsou zde kromě kreseb z pozůstalosti uvedeny také některé další Maxovy kresby uložené ve sbírkách galerie Lenbachhaus. Protože většina kreseb nemá název, jsou díla pro jejich přesnou identifikaci označována inventárními čísly. Pomocí nich je také možné v katalogu zařazeném v příloze diplomové práce vyhledat bližší informace k dataci díla, jeho rozměrům a použitým materiálům. Vzhledem k vysokému počtu objektů ve sbírce není možné zabývat se v této diplomové práci většinou z nich konkrétněji. Některá díla také není možné přesně definovat, jiným není možné přikládat příliš velký význam. Následující kapitoly tedy poskytují širší pohled na soubor mnichovských kreseb se snahou definovat především charakter této kolekce. Konkrétnější a důkladný rozbor všech děl by byl beze sporu prací pro tým odborníků.

### 4.3.1 Kresby z dětství a mládí

Nejstarší Maxovy výtvořky v galerii Lenbachhaus, provedené tužkou a vodovými barvami, jsou datovány do roku 1843 a 1844, tedy do doby kdy Gabrielovi 3 nebo 4 roky. Vzhledem k tomu, že datování je jistě z pozdější doby, však není úplně zřejmé, v kolika letech tyto dětské kresby skutečně namaloval (G 859, G 860, G 861).

Dalšími pracemi jsou kresby vztahující se k severské mytologii. Vznikly zřejmě kolem roku 1855 a projevuje se na nich mladíková místa ještě nejistá ruka. Kresby jako *Helheim* (G18402/197) [53] nebo *Thor* (G 855) odkazují ještě na nazarénské školení. Důrazem kladeným na obrysové linie a stylem vedení pera se tyto kresby podobají některým Maxovým raným pracím s náboženskými tématy, uloženým v Oblastní galerii v Liberci. O něco uvolněněji působí lavírovaná perokresba kresba *Apokalyptických jezdců* (G18402/191). Ve fondu se nalézá též jedna ilustrace ze souboru k Schillerově básni *Zvon* vztahující se k verši „*Das sie ewig grünen bliebe die schöne Zeit der Liebe*“ (G18402/175) [54]. Pečlivě propracovaná perokresba mladého páru na okraji lesa s přírodní scénérií zobrazenou do nejdrobnějších, místy téměř až ornamentálních detailů tak doplňuje soubor pěti kreseb uložených v Národní galerii v Praze.<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup>Viz pozn. 250.

Dva akvarely, datované opět zpětně do let 1855-1856, představují *Zvěstování Panně Marii* (G853) a *Narození Krista* (G854). První, stále ještě strnulejší kompozice, je ovlivněna klasickými předlohami v nazarénském stylu, druhá kolorovaná perokresba je provedena již volněji.

O rychlém pokroku v kreslířských dovednostech však svědčí například jedna v soukromém vlastnictví se nacházející práce z roku 1856, na které Max velmi realisticky zachytil mrtvé dítě své sestry. Tento motiv mohl později také posloužit jako předloha k *Ahasverovi* (1875) u mrtvoly dítěte.<sup>260</sup>

Podle analogických studií chodidel z roku 1856 lze do tohoto období datovat též dvě olejomalby na papíře.<sup>261</sup> Studie rukou jsou provedeny stejnou technikou i stejnou manýrou na podobném hnědém podkladu ve formě oválu nalepeném na další papír. Tato datace by je tedy zařadila do doby Maxova studia na pražské Akademii. Hladká malba na této studii hřbetu ruky vykazuje ještě některé mírné anatomické nedostatky, ale již naznačuje umělcovu technickou zdatnost (G18402/12). Podobným způsobem ovlivněným akademickým školením je provedena také malba druhé ruky (G18402/11).

Z Maxových studií ve Vídni pak pochází jeden z náčrtníků (G18402/371). Na předních deskách potažených hnědým papírem je opatřen popisky *Leonardo da Vinci. Wien 1858, 59. Gabriel Max*. Obsah skicáku je velmi různorodý, převažují však anatomické studie jednotlivých částí těla, výpisky z knih o biologii člověka a různé studie lidských charakterů. Na předešlé je nalepena kopie podle rytiny *The laughing Audience* (1733/1737) od Williama Hogartha. I na několika dalších stranách se objevují studie lidských hlav a jejich charakterů podle Hogartha. Inspiraci hledal mladý Max ale také u Charlese Le Bruna a Johanna Caspara Lavatera [55].

Kromě různých nálad a charakteristik osob zobrazují některé profily také duševně choré jedince, které měl Max možnost studovat v léčebnách a dalších ústavech. Některé kresby byly do knihy vlepeny až druhotně. Studie podle jiných malířů, jako například Delarocheho, jsou doplněny vlastními kresbami tužkou, perem či akvarelem [56, 57].

Mezi náčrty se objevují dlouhé statě opsané z anatomických knih a malířských příruček, jako například zápisky o paralelním postavení očí doplněné názornými ilustracemi. Nacházejí se zde poznámky o druzích perspektivy, teorii barev a jejich přípravě, chemii a technologii, fyzikálních jevech a optických experimentech, o daguerrotypii a fotografii.

---

<sup>260</sup> ADLON 1981.

<sup>261</sup> ADLON 1981.

Mezi anatomickými kresbami byly mnohé z neznámého důvodu přelepeny jemným bílým plátnem. Kresba prosvítá a místy je na plátně opatřena dalšími popisky. Rozmanitost obsahu skicáku naznačuje, že jej Max měl zřejmě velmi často při ruce a poznamenával si do něj opravdu vše, co jej zajímalo.

Z vídeňských studií jsou dochovány také některé kresby na volných listech, jako například skicy na listě nazvaném *Ve vídeňské špitální zahradě (Im Wiener Spitalgarten)* z roku 1860 (G18402/178). Přední strana zobrazuje skupinku postav sedící před domky špitálu, na rubu jsou pak náčrtky hlav s nádory a dalšími nemocemi, studie embryí a mrtvé dítě.

### **4.3.2 Kresby k literárním předlohám, námětům z historie a legend**

Maxovu inspiraci širokou škálou literárních děl a příběhy z historie prozrazují mnohá z jeho pláten a stejně tak i několik kreseb uložených v galerii Lenbachhaus. V této kapitole však zmíním pouze několik z těch, které se podařilo přesně určit.

#### **Vražedkyně dítěte**

Přípravami na realizaci olejomalby z roku 1877, která se dnes nachází v Kunsthalle v Hamburku, se Max zřejmě zabýval velmi důsledně. Tomu nasvědčuje několik skic, které se k tomuto námětu dochovaly. Kromě kresby uložené v Hamburské grafické sbírce jsou to především náčrty ve skicáři a několik volných listů, které jsou nyní v majetku Lenbachhaus. Téma matky tisknoucí k sobě mrtvé dítě rozvíjí Max nejprve v náčrtníku (G18402/372). Jsou to kresby načrtnuté tužkou, na kterých klečící žena k sobě oběma rukama dítě přivíjí. Na pěti rychlých náčrtech je vidět, že se jedná o počáteční fázi hledání kompozice, kterou pak měnil. Hlava dítěte nejprve směřuje k matčině pravému rameni a postupně se mění poloha jejích rukou [22]. Jaké si pro realizaci svého obrazu kladl kritéria, je patrné z jeho zápisků na jedné z dalších stran náčrtníku. Ve svých úvahách se zabývá otázkami, jak nejlépe vražednici charakterizovat a kterými prostředky toho dosáhnout. Na volném útržku kartonu se dochovaly další tři náčrty, na kterých matka drží dítě již druhou paží, zvedá jej a líbá. Na jedné se objevuje i náznak terénu (G18402/189). Přeshkrtnutí těchto kreseb však svědčí o možné nespokojenosti s těmito kompozicemi. Jedna z Maxových perokreseb, které nepocházejí přímo z pozůstalosti, zachycuje opět původní držení dítěte s hlavičkou směřující k pravému rameni (G847). Nejblíže



k finálnímu obrazu pak má následující kresba, na které jsou původní tahy tužkou ještě zdůrazněny perem (G856) [23]. Kromě pozice ženy levé ruky se kompozice již velmi blíží konečné verzi. Ve spodní části listu Max načrtnul tři tváře, vyjadřující snad stavy šílenství či zoufalství.

Teoreticky by bylo možné uvažovat o tom, že Maxovi modelem stála jeho manželka a syn, neboť Columbus Max se narodil v květnu 1877.

### **Věstkyně z Prevorstu**

Tématem vizionárek se Max léta zabýval a své obrazy také pečlivě připravoval. Velmi podrobně se zajímal o Friedericke Hauffovou – věstkyni z Prevorstu. Zkontaktoval se proto také s rodinou lékaře Justina Kernerera.

Max k počtě Friedericke Hauffové tématu namaloval nejméně dvě plátna. K obrazu uloženému v Národní galerii v Praze se zřejmě vztahuje i kresba z Maxovy pozůstalosti (G18402-203r) [35]. Vizionářka je zde podobně jako na plátně, ale více z profilu, zobrazena spící vleže na posteli. Zběžně zaznamenaná perokresba svědčí o utvzování se v kompozici. V horní části listu se nachází studie hlavy vizionářky v bdělém stavu.

Další dvě kresby ve sbírce v Lenbachhaus se nejspíše váží k druhému obrazu, který se nachází v petrohradské Ermitáži. Skicy zachycují spící věstkyni z en face ležící na posteli s hlavou podepřenou o polštáře a s roztaženýma rukama položenýma na příkrývce (G843 a G18402/203v) [36]. Narozdíl od finálního obrazu, na kterém, jak popisuje Zanker von Mayer, žena sedí s otevřenýma očima hledícíma do dálky, je na kresbách znázorněna spící.<sup>262</sup>

### **Korintská nevěsta**

Další z literárních předloh pro Maxovu tvorbu byla Goethova balada Korintská nevěsta (1797). V galerii Lenbachhaus je uloženo několik skic vztahujících se ke stejnojmenné olejomalbě (1894). Jedna z perokreseb provedená rychlými uvolněnými tahy zachycuje milující se pár (G 842). Druhý návrh zobrazuje děj zřejmě v momentě, kdy do pokoje milenců vchází dívčina matka (G 848) [58]. Představuje velmi dynamickou kresbu prozrazující temperamentní a velmi sebejisté zacházení s brkem. Svým virtuosním nasazením lavírování tak připomíná některé kresby Rembrandtovy.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup>ZANKER VON MEYER 1998, 142.

<sup>263</sup> Kresba byla získána do galerie již roku 1928. ZANKER VON MEYER 1998, 136.

## **Julia**

Náčrt s popiskem *Julia et Romeo* je umístěn do prostředí hrobky či kaple a ilustruje scénu, kdy se Julie probudí ze zdánlivé smrti a nalezne vedle sebe mrtvého Romea. Julie se naklání ze svého lůžka a snaží se Romea přivést k vědomí (G18402/216) [18].

K tématu zdánlivě mrtvé Julie by snad bylo možné přiřadit i kresbu zachycující detail spící dívky, který je podobný Maxovu obrazu *Julie Kapuletová (Julia Capulet am Hochzeitsmorgen)*. Nasvědčoval by tomu i malý náčrtek na levém horním okraji, který se v hrubých obrysech blíží kompozici obrazu (G18402/246r) [19, 20].

Z dalších skic vzniklých na podkladu literárních předloh lze zmínit kresbu k *Oberonu* (G18402/183), kresbu *Afrodita v moři* (G18402/213) či perokresbu *Pandory* (G18402/240).

### **4.3.3 Žánrové náměty**

#### **Jeptiška v klášterní zahradě**

Velmi působivá je přípravná kresba k obrazu *Rekonvalescent. Jeptiška v klášterní zahradě* (G18402/176) [8]. Celková kompozice s naznačeným prostorem klášterní zdi, stromky a slunečními hodinami se již velmi podobá konečné realizaci v oleji. Jen mladá řeholnice se zdá mít ještě veselejší výraz a pravou ruku, ve které drží květiny zde má nataženou směrem k modlitební knížce. Z přípisků na okraji je patrné, že se jedná o polední scénu a mladá chudokrevná dívka je po nemoci.

#### **V odkvětu**

Duševní stav mladé ženy po prohýřené noci je hlavním tématem obrazu *V odkvětu* z roku 1870. Přípravu obrazu ilustruje několik skic (G18402/199). Ukazují postavu dívky, jejíž polohu Max postupně konkretizoval. Na první, náčrtu tužkou je ženě částečně ještě vidět do tváře. Na druhém zobrazení, detailněji zaměřeném na její horní polovinu těla, již její pravá ruka, kterou si podepírá hlavu, částečně také zakrývá zoufalou tvář [10]. Pomocí šrafur jsou také ujasňovány modelace tváře. Třetí skicu lze již považovat za jednu z definitivních kompozic k obrazu před přenosem motivu na plátno [11]. Téměř identické držení těla, detail přívěsku, náušnic i rozepnuté halenky naznačují, že se jedná o jeden

z posledních předstupňů konečného obrazu. Také studie levé ruky, na obraze potom ještě držící tkaničku spodničky, je již konečnou variantou.

Z několika dalších námětů, které je možné zařadit do okruhu žánrových obrazů, je vhodné zmínit působivou skicu klečící, snad modlící se či už spící ženy opřené o postel. Jedná se o olejomalbu na kartónu vzniklou jen pomocí několika tónů různých stupňů šedi, která dokládá Maxovu schopnost jednoduše vytvořit působivý efekt (G18402/2r).

Velmi zajímavým se pro svůj neobvyklý úhel pohledu zdá být též akvarel z roku 1888 (G18402/14). Ukazuje výhled z tmavého vnitřku krytého vozu ven na záda vozky a na bílého koně. Účinku je docíleno opět jen s vynaložením několika málo výtvarných prostředků [59].

#### 4.3.4 Přírodovědné a cestopisné náměty

Maxův velký zájem o přírodní vědy ilustruje několik dochovaných kreseb. V první řadě jsou to náčrty umělcových oblíbených opic. Kromě několika zběžných náčrtů perem, nacházejících se v pozůstalosti, jsou v galerii Lenbachhaus uloženy také kolorované kresby se studii hlav těchto zvířat, získané přímo od Maxova syna Colomba (G857 a G858) [60]. Opičí profily jsou doplněny četnými poznámkami po okrajích. Jsou zde kromě popisu vzhledu uvedeny informace o původu, stáří, váze mozku či délkách mezi jednotlivými částmi těla. Ze záznamu je také patrné datum úmrtí jedné z nich: „6. prosince 1870“. Skicy, obě datované do roku 1870, tedy pravděpodobně souvisí se vznikem prvního „opičího“ obrazu *Zapomenutí na bolest z roku 1871*. Zobrazené hlavy byly použity v některých dalších opičích kompozicích, jako například u *Kritiků umění*.<sup>264</sup>

Také svět hmyzu umělce fascinoval. Studijní akvarely pestrobarevných housenek a motýlů v nadživotní velikosti jsou opatřeny podrobnými popisy názvů, vzhledu, míst výskytu a životních cyklů (G 851 a G 852) [61]. Vedle toho se objevují i studie rostlin a fáze jejich růstu opět s podrobnou deskripcí (G18402/358).

Zájem o pravěkou historii dokládá malá kresba *Z doby kůlových staveb (Aus der Pfahlbautenzeit)* na transparentním papíru, která byla nití přišíitá na tvrdší papír (G18402/364). Pračlověk sedící v trávě je tu vypořádán jako *první harfista*.

---

<sup>264</sup> ZANKER VON MEYER 1998, 138.

Další přírodovědné skicy se nacházejí v náčrtnících. Skicák z roku 1871 vznikl zřejmě při cestě do Belgie a Nizozemí (G18402/368). Kromě poznámek a úvah se zde nacházejí kresby převážně exotických zvířat: klokani, pelikáni, žirafy, lvi, ale také různé náčrtky architektury a figurální studie obyvatel Antverp a dalších měst.

I následující náčrtník pochází zřejmě z Maxových cest po Evropě (G18402/369). Mezi studii architektury a interiérů se objevuje také kresba staré židovské synagogy v Praze. Přírodovědné poznámky jsou doplněny několika stranami kolorovaných kreseb hmyzu. Kromě zvířat načrtnul malíř i několik trilobitů, mušlí a rozličných pomůcek pro sběr hmyzu a dalších živočichů. Stejně jako předchozí dva je i třetí náčrtník (G18402/370) velmi různorodý. Přírodovědné otázky týkající se terminologie a systematiky či záznamy zabývající se fyzikálními jevy jsou doplněny vlastními postřehy, poznámkami a studijními kresbami.

Zájem o cizí kultury demonstruje soubor několika kreseb tužkou, pastelkami a tuší na transparentním papíru nalepeném na šedohnědý papír (G18402/251–G18402/266). Jsou to převážně ilustrace architektury v Egyptě, Tunisu a dalších exotických zemích, studie dromedárů, velbloudů, beduínů a dalších severoafrických motivů. Zůstává otázkou, z jakých zdrojů Max tyto náměty čerpal.

V pozůstalosti se nachází i několik perokreseb českých hradů, které jsou načrtnuty také na transparentním papíru a nalepeny na papír (G 18402/0249 a G 18402/0250). Zde je uvedena i předloha těchto motivů: *Historisch malerische Darstellungen aus Böhmen v. A.G. Meissner, 1798*. Je proto možné, že i ostatní kresby provedené na pauzovacím papíře nejsou autorovými invencemi, ale byly inspirovány cestopisnými knihami či jinými prameny.

Mezi přírodovědné náměty lze také zařadit několik vyobrazení planet. Max je maloval bílou barvou na černý karton. Zatímco u některých se jedná o konkrétní náměty, což dokazuje například přípisek „*Evropa z výšky 20 kilometrů...*“ [62],<sup>265</sup> u jiných maleb hrála větší roli fantazie a experimentování se stříkáním bílé barvy na černý papír (G18402/4 a G18402/9).

---

<sup>265</sup> „Europa, aus 20 Kilometer Höhe durch das Perspektiv gesehn, im Glanz des Vollmonds.“

### 4.3.5 Spiritismus, Vize a Fantazie

Maxovy fantastické náměty z větší části není možné zcela přesně interpretovat. Jsou často ovlivněny jeho zájmem o okultní vědy a nejrůznější filozofické směry. Jisté indicie tak mohou poskytovat jen některé dochované strohé přípisky na okrajích kreseb.

Série několika kreseb zachycuje vzpřímenou postavu ovázanou plátnem. Figura podobná mumii je na prvním listu umístěna do jakési niky (G18402/233) [65]. Přípisky na okraji označují zřejmě zamýšlený rozměr orámování „232cm“ a „130cm“. Popisek „*proutěná rakev*“ a „*archeologicky správně*“ snad skutečně mohly odkazovat na nějaký etnografický náčrtek.<sup>266</sup> Na další skice s přípisem „*nejlepší*“ se ale strnulá postava zdá být přivázána k jakémusi kůlu (G18402/234). V následujícím náčrtku pak malíř upřesňuje studiem i přípisky postavení rukou (G18402/235). Zda Max zamýšlel zobrazit jakousi rekonstrukci archeologického objektu – mumie, není zcela zřejmé. Je ale známo, že ve své antropologické sbírce měl uloženo několik mumií. Tradovala se také jedna příhoda, kdy se mumie, kterou Max odněkud objednal, nevešla do bedny a musela být kvůli transportu trochu srolována. Po vybalení ji nebylo možné vrátit do původní polohy, a tak ji Max připevnil hřebíky na prkno. V noci pak uslyšel nezvyklý zvuk a naskytl se mu hrůzný pohled, když objevil, že se mumie vzpřímila a stála rovně jako svíce.<sup>267</sup> V kontextu dalších kreseb s podobnou tematikou je však možné uvažovat i o jakémisi spiritistickém námětu či vizi. Dokládá to přípisek na další kresbě této figury: „*Ano, nevznášející se*“ (G18402/229).<sup>268</sup> Teoreticky by tak snad mohla souviset s perokresbou zobrazující vzpřímenou jakoby ozářenou postavu, tentokrát již poněkud jiného charakteru a s nepřítomným výrazem (G18402/202) [66]. V dolní části těla je zabalená do jakési drapérie či jiné neznámé matérie a zdá se, že se z ní vyprošťuje jako z kukly. Zde se již nepochybně jedná o jakýsi antroposofní námět, neboť z poznámekek je patrné, že má náčrt zřejmě zobrazovat „*astrální tělo*“.<sup>269</sup> Jiný zběžný náčrt tužkou patrně spadá taktéž do těchto souvislostí (G18402/236). Zachycuje postavu se vzhůru roztaženýma rukama, v jakémisi vítězném gestu evokujícím představu zmrtvýchvstání.

Létající duchové a další fantastické astrální či mimozemšťanské postavy se objevují i v rámci dalších skic (G18402/22, G18402/26) [67]. Většinou je z kreseb patrný ale

---

<sup>266</sup> „Korbsarg“; „Archäologisch richtig“.

<sup>267</sup> SCHUMACHER, 6.

<sup>268</sup> „Ja, nicht schwebend!“.

<sup>269</sup> „Astralleib“.

i vtipný podtext. Občas takto působí i scény se strašidelnými náměty. Lehký úsměv může například vzbudit i hrůzu nahánějící noční atmosféra na jezeře, ze kterého se vynořuje černá postava se svítícíma očima, aby vystrašila osamělého muže ve člunu (G18402/1) [68]. K jakémusi odlehčení zřejmě přispívá i použitá technika kvaše na tónovaném šedozeleném kartonu. Tajemný dojem také vzbuzují další fantaskní figury malované tentokrát bílou barvou na černý podkladový papír (G18402/8) [63, 64]. Tento kontrast a současně jakási neurčitost zobrazených postav tak podporují záhadnost výjevu. Stejnou technikou je provedena i malba opět odkazující snad opět k esoterickým vědám. Záhadná je též jen lehce v mlhovině naznačená postava. (G18402/29).

Některé z Maxových smyšlených námětů, jako například *Čarodějnický rej*, (G18402/214r) však doslova budí hrůzu. Mezi fantazijními kresbami se objevují i četné další pohádkové bytosti, jak dokazuje třeba perokresba čertíků (G 850).

#### 4.3.6 Karikatury a žertovné motivy

Že Gabrielu Maxovi nechyběl smysl pro humor, dokládají četné kresby s vtipnými náměty. V jeho pozůstalosti tak nacházíme sérii několika perem rychle načrtnutých karikatur, které mají představovat některé soudobé malíře. Mezi nimi je například Fritz von Uhde, Hans Thoma či Franz von Stuck (G18402/32, G18402/33) [69].

Zachytil také svého někdejšího kolegu ze studií, Hanse Makarta (G840) [70]. V tomto případě se však nejspíše nejedná o karikaturu, ale jen skicu zobrazující z profilu malíře sedícího u stojanu. Náčrt zhotovený jen několika tahy tužkou pochází z roku 1869. Zcela shodná kompozice se objevuje na perokresbě uložené v grafické sbírce v Drážďanech. Zdá se, že mnichovská skica byla jakousi přípravou pro tuto o něco více propracovanou kresbu.

Kromě zřejmých souvislostí člověka a opice, kterými se neustále zabýval, použil Max také le Brunem a dalšími oblíbené transformace lidí do zvířecí podoby, například proměnu dámy v orla či holubici (G18402/359) [71].

Některé Maxovy kresby by bylo možno zařadit téměř do komiksového žánru. Série skurilních ilustrací, ze kterých číší sarkastický humor, prezentuje scénu z prostředí věznice. Problém, spojený s nemožností dostat hlavu ven z mříže, je v příběhu nakonec radikálně vyřešen jejím morbidním utržením (G18402/28) [72].

### 4.3.7 Smrt

Téma smrti v nejrůznějších podobách a zobrazované z různých aspektů zaměstnávalo Maxe po celý život. Objevuje se v rozličných alegorických a fantazijních často velmi úzkostí naplněných perokresbách zobrazujících mrtvé a duchy vylézající z hrobů (G18402/17v). Symbolický význam některých kreseb s motivy kostlivců, např. kostlivec modlí se ke kostlivci na kříži, je jen těžko dešifrovatelný (G18402/19) [73]. Z několika indicií je patrné, že se možná jedná o rozpor vědy a víry. Tomu by mohly nasvědčovat i karikatura Darwina a Justina Kernera, mezi nimiž se za stolem odhaluje hlava s popiskem „*a ty?*“.<sup>270</sup> Také kresba bádajícího vědce by snad mohla být protikladem k vedle zobrazenému hypnotizérovi.

Poněkud ironickým námětem je pak perokresba zobrazující cválajícího koně s vozem, který je vlastně rakví na dvou kolech (G18402/205) [74]. Vozkou je sám v rakvi ležící mrtvý, který v rukou třímá otěže. O něco níže se nachází mírně obměněná varianta – kuň táhne rakev s vozkou-umrlcem za sebou přímo po zemi.

Smrt přepadající lidi v nejrůznějších okamžicích života je perem zachycena na několika náčrtcích (G18402/207). Smrtka tak znenadání překvapuje milence, matku s dítětem i starého dumajícího vědce. Několikrát se také objevuje se smrtí související motiv oplakávání: *Truchlící postava s hlavou mrtvého v klíně* (G18402/237), *Dvě postavy nad ležícím mrtvým* (G18402/238), *Vdovina noční modlitba* (G18402/239r) [75].

Smrt utonutím zachycuje akvarel, na kterém muž v loďce právě vytahuje z vody utopenou ženu. Pod ní leží již dříve vytažená mrtvola muže (G846).

Ke kresbám, které nejsou příliš jednoznačné, někdy objasňuje autorův záměr alespoň doplňující text: „...*osamělí jezdcí, bojiště, 2 hodiny ráno, kometa, mrtvoly.*“ (G18402/353r).<sup>271</sup>

Vyústění duševního dramatu ilustruje náčrtek oběšené mladé ženy, která nejspíše byla v pozhnaném stavu (G18402/168v). Na druhé straně listu se objevuje alegorie „*Jaro sází léčivé byliny*“.<sup>272</sup> Postava anděla, sázejícího rostliny u lesa, hledí snad s jakousi nadějí k nedalekému hřbitovu.

Několik kreseb je také možné tematicky přiřadit k Maxovu slavnému obrazu *Anatom* (1869). Na první z těchto skic jsou zobrazeny dvě postavy stojící nad mrtvou

---

<sup>270</sup> „Und Du?“.

<sup>271</sup> „...*einsame Reiter. Schlachtfeld. 2 Uhr früh, Komet, Leichen*“.

<sup>272</sup> „*Der Frühling Heilkräuter sähend*“.

dívkou (G18402/241r) [14]. Postava za stolem jednou rukou odkrývá mrtvé tělo a druhou gestikuluje směrem k lebkám v pozadí. Postava před pitevním stolem s kloboukem za zády nad dívkou jen lehce sklápí hlavu. Druhý zběžný náčrt tužkou zobrazuje interiér pitevny nebo spíše tajemné vědčovy pracovny (G18402/247r) [15]. V pozadí na stolku jsou shromážděny knihy, lebka a další pomůcky. Centrální motiv – mrtvá dívka ležící na pitevním stole zabírá celý přední plán. Za ní je naznačena postava pravděpodobně představující anatoma. Na rubové straně je načrtnuta polopostava zamyšleného vědce s knihou v ruce, který by mohl být předobrazem anatoma na finálním obraze, stejně tak by se ale mohlo jednat i o Fausta. Na zadní straně první zmíněné skicy je krom drobné postavy matky s dítětem zobrazena také studie nemluvněte, ležícího snad na márách (G18402/241v). Je zde načrtnuto v poloze, která by, stranově převráceně, mohla odpovídat mrtvému dítěti na obraze *Ahasver* (1875).

#### 4.3.8 Alegorie

Kresby s alegorickými a jinotajnými náměty nelze zcela jednoznačně vyložit. Někdy sice k vysvětlení přispějí autorovy přípisky, ale ve většině případů lze o významu kresby pouze spekulovat. Na některých ilustracích se též objevují tajné šifry, kterými se, jak dokládá dochovaná korespondence, Max dorozumíval zřejmě jen se svými několika blízkými. Symbolické významy tak mají například kresby na listě G18402/354 [76]. Již po několikáté použité téma anděla jako alegorie Jara sázejícího léčivé byliny doplňuje kresba kotvy a opodál ležící utonulé na břehu moře s vše říkajícím „*co to pomůže-*“, <sup>273</sup> následují alegorie vesmíru, vzniku slova z dechu a další symbolické náčrty.

#### 4.3.9 Náboženské náměty

Z náboženských námětů převažují ve sbírce skicy zobrazující téma Ukřižování. Hbitá kresba perem, dodatečně lavírovaná, pomocí šrafur jen ve velmi obecných rysech zachycuje Kristovo tělo na kříži (G18402/230). Ve skicáku (G18402/372) se pak nacházejí přípravné kresby k Maxově proslulému obraze „*Dokonáno jest!*“. První návrh tužkou

---

<sup>273</sup> „*Was hilfts-*“.



předjímá jen ve velmi hrubých obrysech celkovou kompozici obrazu [30]. Vedle centrálního motivu ukřižování je tak v pravém rohu načrtnut náznak slunce s přípisem „*totální zatmění slunce*“. Další charakteristikou obrazu je „*pustá krajina*“ a jen v letmém náznaku jsou zde zachyceny „*samé ruce*“.<sup>274</sup> Na dalších dvou kresbách se již Max zaměřil přímo na Kristovo tělo na kříži. Zabýval se především polohou hlavy a míry prověšení rukou. Obě kresby tužkou jsou též zpracovány spíše v hrubých obrysech [31].

Dochoval se také návrh k slavnému tzv. „votivnímu obrazu“ *Madony* (1888) [25]. Jedná se o skicu tužkou a perem. Madona sedící pod baldachýnem má sice ještě lehce skloněnou hlavu a ani jednotlivé votivní dary pod svícny ještě nejsou konkretizovány, jsou zde ale již vyznačeny všechny hlavní kompoziční prvky finálního obrazu.

Zobrazení svaté Cecilie, kterou Max spodobnil na několika svých obrazech, se objevuje v různých velmi zběžných náčrtcích zachycujících světici, jak hraje na varhany (G18402/224v). Další světici, kterou se zabýval je bl. Jenovéfa Brabantská. V několika drobných skicách perem je zobrazena, jak ve vyhnanství chová své dítě (G18402/206).

#### 4.3.10 Rodina

Velké množství kreseb ilustruje momenty z rodinného života v domě Maxů. Jedna z perokreseb zachycuje například velmi schematicky hlavu nemluvněte (G18402/367). Dle popisku je tu vyobrazena *Mila Max*, tedy Maxova prvorozená dcera Ludmilla. Ta se objevuje také na několika kresbách ve starším věku. Na kresbě rudkou, která nepochází přímo z pozůstalosti, je Ludmilla zachycena jako spící s hlavou opřenou o rameno jiné osoby (G6668) [77]. Všechny tři potomky pak Gabriel roku 1881 zachytil na akvarelu *Obyvatelé Ohňové země. Cornel Mila Columb. (Feuerländer. Cornel Mila Columb, G841)* [78]. Působivá ilustrace ukazuje děti hrající si u skrýše, kterou si postavily z bedny, koše, stojanu a deky. Sedí na parketách a se zaujetím něco vyřezávají a vyrábějí ze dřeva. Opodál je položena klec s morčetem. Za členy rodiny byla, jak už několikrát zmíněno, samozřejmě považována i některá zvířata. Kromě oblíbených opic to byl například pes Caesar (G18402/18). Na památku malého střízlíka, kterého děti dostaly na Vánoce 1884 a který po několika dnech zemřel, namaloval Gabriel Max akvarel ptáčka (G 2094). V popředí malíř naturalisticky detailně spodobnil stehlíka stojícího vedle sklenice s vodou,

---

<sup>274</sup> Popisky na skice: „*Es ist vollbracht*“; „*Totale Sonnenfinsterniss*“; „*öde Gegend*“; „*Lauter Hände*“.

do které je ponořen štětec. V pozadí je naznačena jeho klec a ptačí budka. Ilustrace je doprovázena dojemným vzpomínkovým textem, pod nímž je připsáno „*Pravdivé vyobrazení malého Hanse*“.<sup>275</sup>

V pozůstalosti se dochovalo i velké množství kreseb, které Gabriel Max kreslil společně se svými dětmi. Jsou to kupříkladu kolektivní kresby, vzniklé tak, že první část obrázku nakreslí jedna osoba a následně jej přehne a zbytek dokreslí někdo jiný. Tímto způsobem pak vznikají hybridní postavičky. Na některých dalších kresbách je též vidět, jak otec učil děti kreslit podle předloh. Často se objevuje otcova kresba a vedle neumělé dětské vyvedení téhož motivu. Občas jsou ale i dětské kresby provedené podle otcova vzoru velmi zdařilé. U některých kreseb je také těžko rozpoznatelné, zda se jedná o dílo otcovo nebo jeho dětí.

### **Zhodnocení sbírky kreseb**

Kresby prezentované v několika předchozích podkapitolách zřetelně ukázaly, že charakter kolekce uměleckých děl na papíře uložené v galerii Lenbachhaus je tematicky značně různorodý. Rozdílnost je dána také použitím několika odlišných technik a rovněž kvalita výtvorů je nejednotná, neboť je ovlivněná účelem těchto kreseb. Největší část sbírky tvoří perokresby, které buďto sloužily jako prvotní návrhy k zamýšleným obrazům anebo zachycují autorovy fantazijní nápady. Naopak nejmenší podíl v kolekci zaujímají propracované kolorované perokresby a akvarely. Některé z kreseb je možné podle jejich námětů přiřadit k Maxově tvorbě na plátně. Mnohé z náčrtů jsou ale velmi intimním vyjádřením autorových myšlenek a zaujímají tak v jeho díle zcela specifické místo.

---

<sup>275</sup> „Wahre Abbildung des kleinen Hans“.

## 5 Závěr

V diplomové práci o malíři Gabrielu Corneliu Maxovi (1840–1915) jsem se pokusila představit život a především dílo tohoto významného zástupce mnichovské školy a poukázat na několik jeho doposud neznámých kreseb uložených v Městské galerii Lenbachhaus v Mnichově.

Maxovy ranné ilustrace a malířská díla odkazují na vlivy pozdního romantismu, inspirovanému literaturou a historií, které mu byly zprostředkované školením u svého otce sochaře Josefa Maxe. Tyto tendence je možné vysledovat zvláště v jeho nejstarších dochovaných kresbách, a jistě k nim přispělo i klasické akademické vzdělání, které se mu dostalo na výtvarné Akademii v Praze a Vídni. Doplnil jej studiem u předního profesora historické malby Karla Theodora von Pilotyho v Mnichově, kde se seznámil také s belgickým kolorismem a ve své tvorbě později propojil romantickou ideovou malbu s realismem. V bavorském hlavním městě také zahájil svou slavnou kariéru a usadil se tam na celý život. Jeho první a zároveň průlomové dílo *Ukřižovaná mučednice* mu vyneslo popularitu nejen v Německu, ale i v dalších hlavních evropských centrech. Tento obraz byl následován několika dalšími díly inspirovanými dobou raného křesťanství. Max jím také předznamenal svůj v celém pozdějším díle stále znovu prezentovaný zájem o zobrazování duchovního rozpoložení zejména ženských hrdinek. Svými sladkobolnými, melancholickými až dramatickými charakteristikami postav velmi dobře vystihl požadavky dobového publika.

Na počátku mnichovské tvorby se zabýval také ilustrační činností k literárním dílům převážně německých básníků. Jedním z důležitých a i na četných plátnech reflektovaných témat byl Goethův Faust, ve kterém se již mohl projevit jeho zájem o mezní situace života. Těm se věnoval nejen u děl inspirovaných světovými básníky a dramatiky, u kterých vyhledával právě motivy zobrazující extrémní momenty, ale také ve svých žánrových obrazech. Jen část z nich je poznamenána klidnější atmosférou a i na nich může být patrný jistý psychologizující moment. Vyhledávaný motiv smrti či její blízkosti, často v kontrastním spojení s fyzickou krásou.

Významnou část Maxovy tvorby představují náboženské obrazy, z nichž mnohé svou důslednou vizuální iluzí vedoucí k evokaci duchovna působily na četné představitele církve velmi provokativně. Způsobil to také umělcův zájem o mysticismus a vlivy spiritismu a dalších esoterických věd, které se do jeho děl promítaly. Často v nich byla

viděna malířova snaha pod rouškou křesťanského námětu zobrazit stavy spojené například s hypnotismem.

Svoji zálibu v parapsychologii promítl také do vyobrazení vyhocených duševních stavů extatických vizionářek Anny Kateřiny Emmerichové a Věštkyň z Prevorstu. Spiritismem ovlivněná či s ním polemizující díla je nutné sledovat zejména v souvislosti s Maxovými kontakty s význačnými zástupci mnichovských okultistických spolků. Jeho vlastní postoje ke spiritismu se zdají být spíše ambivalentní.

Mým záměrem bylo poukázat také na umělcovu mnohostrannou osobnost. Proto je v práci zmíněna nejen jeho umělecká činnost, ale též jeho přírodovědecké zájmy ústící do vytvoření rozsáhlé sbírky exponátů z oblasti zoologie, antropologie a etnografie. Tato kolekce čítající přes 60 000 předmětů se po jeho smrti stala součástí Reiß-Engelhorn Musea v Mannheimu.

Darwinistické teorie rozvíjené dále Maxovým přítelem přírodovědcem Ernstem Haeckelem měly také vliv na umělcův světonázor a jistě sehrály roli při malování „opičích“ portrétů.

V malířově díle zaujímají značnou část také obrazy menšího formátu s typicky „maxovskými“, částečně sentimentálními až téměř sladkobolnými portréty žen v nejrůznějších duševních stavech. Objevují se především v jeho pozdější tvorbě.

Specifický kolorit, naturalistickými prostředky vytvořená až fotograficky přesná iluze, ale především obsahová stránka jeho „náladových“ obrazů, stejně jako obdiv k řemeslně dokonale zvládnuté technice malby přitahovala nejen jeho mnichovské žáky a pokračovatele, mezi které patřil Georg Jacobides a Hans Knöchel, ale ovlivnily i tvorbu mladé české generace 70. a 80. let 19. století. V Čechách tak Gabriel Max představoval alternativní tendenci ke vznikajícímu směru českého národního monumentálního umění, jehož vzorem byl Josef Mánes. Malby mnichovského malíře částečně zapůsobily také na tvorbu Jakuba Schikanedera, Emanuela Krescence Lišky a zejména na Maxmiliána Pirnera.

Maxovu tvorbu vycházející z naturalistické malby, ale ovlivněnou příklonem k mysticismu a spiritismu, lze částečně sledovat v kontextu ideových proudů směřujících k symbolismu. V mnohém tak předznamenala dílo pozdější generace dekadentních umělců.

V druhé části práce, jež se z větší části zakládá na vlastním bádání, jsem se pokusila představit několik Maxových kreseb z Lenbachhaus München. V rámci zařazení kolekce do širších souvislostí byl učiněn také exkurz do jiných grafických sbírek. Nejprve byl nastíněn Maxův kreslířský vývoj na příkladech několika kreseb z některých veřejných

středoevropských galerií. Tyto kresby jsou jistě jen zlomkem všech jeho dochovaných uměleckých děl na papíře, která jsou roztroušena po různých světových, často soukromých sbírkách. V Maxově tvorbě jsou zastoupeny kresby, které sloužily jako ilustrace k literárním dílům nebo ve formě studií hrály významnou roli při vzniku obrazů, dokumentovaly jeho pozorování přírody, ale i ty, jež zachycovaly jen momentální invence a fantazijní nápady. I v jeho kreslířské tvorbě se stejně jako na jeho obrazech odrážejí jeho mnohostranné zájmy a filosofické proudy, kterými byl ovlivněn. Díla tak reflektují i malířovo přírodovědné zaměření stejně jako náklonnost k naukám rozvíjeným v okruhu parapsychologických spolků.

Také kresby ve sbírce mnichovské městské galerie v Lenbachhaus jsou rozdílného charakteru. V mé práci jsem je pro snazší orientaci rozdělila tematicky do několika skupin, ve kterých jsou popsány typické ukázky této tvorby. Pouze u některých z kreseb bylo možné také přímo určit jejich námět. Převážná část listů není datována, a tak je jejich časové zařazení velmi obtížné. Také signovány jsou jen některé, často také dodatečně cizí rukou. V Maxově pozůstalosti se dochovaly i dětské kresby vytvořené jeho potomky. Proto jsem se zaměřila pouze na výběr několika objektů, u kterých je Gabrielovo autorství potvrzené nebo alespoň velmi pravděpodobné. Některé z náčrtů jsem mohla dokonce přesně definovat jako přípravné kresby ke konkrétním obrazům. Zčásti na nich lze též sledovat fáze vývoje kompozičního řešení pro finální realizace na plátně.

Ve snaze vystihnout v této práci charakteristické a výstižné ukázky kreseb uložených v Lenbachhaus München bylo však možné zaměřit se opravdu jen na část Maxovy pozůstalosti. Velké množství náčrtků nebylo prozatím možné blíže specifikovat a některým z nich také není nutné přikládat zvláštní význam. Podrobnému průzkumu zaměřenému i na korespondenci, poznámky a fotografický materiál by bylo nutné věnovat další samostatnou práci. A to tím spíše, že jsem se v samotném závěru dopisování mé diplomové práce dozvěděla o existenci několika dalších objektů z pozůstalosti, které byly nalezeny nedávno při stěhování Městské galerie Lenbachhaus München do jiného objektu. Tato práce tak hodlá být jen jedním z menších příspěvků, které se zájemcům pokoušejí o něco více přiblížit málo známé dílo Gabriela Cornelia von Maxe.

## **6 Katalog**

**Katalog kreseb Gabriela Maxe a objektů z jeho pozůstalosti uložených v Städtische  
Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München**

Kat.č.	Inv.č.	Název	Datace	Materiál/technika	Rozměry
1	G 1020	Čarodějnický oheň		dřevěřez	10,8x10,8cm
2	G 11143	Klečící pastýř (pravděpodobně od G. Maxe)		kresba perem hnědým tónem, hnědě lavírovaná, papír	29,5x22cm
3	G 18402/0001	Bez názvu (strašidelná scéna na jezeře za svítu měsíce)		akvarel, kvaš na šedozeleňém papíru (příčně roztrženo)	24x30,7cm
4	G 18402/0002	Recto: Bez názvu (spící žena); verso: Bez názvu (pouliční scéna s jezdce)		recto: olej na lepence; verso: kresba křídou	26,5x37,8cm
5	G 18402/0003	Bez názvu (studie)		kresba tužkou, křídou na papíru	23,7x30cm (přeloženo)
6	G 18402/0004	Evropa z výšky 20 km viděná skrz perspektiv, v lesku úplňku		kresba tužkou a barevnou tužkou, bílá krycí barva na černém papíru	23,5x32cm
7	G 18402/0005	"Santé l'amour" (studie)		kresba tužkou, křídou a akvarel na papíru	18x21,5cm
8	G 18402/0006	Bez názvu (figurální scéna)		kresba bílou a černou křídou na papíru	12x18cm
9	G 18402/0007	Bez názvu (studie hlavy)		akvarel na papíru, vystřiženo do formy oktogonu	12,5x10cm
10	G 18402/0008	Recto: Bez názvu (fantastická postava); verso: Bez názvu (fantastická postava)		bílá krycí barva na tmavě hnědém papíru	(půlkruh, průměr: 29,5cm)20 x 29,5cm
11	G 18402/0009	Recto: Bez názvu (galaxie); verso: Bez názvu (hvězdná mlhovina)		bílá krycí barva na tmavě hnědém papíru	20x29,5cm
12	G 18402/0010	"Je toto těleso konvexní nebo konkávní?"		bílá krycí barva, kresba tužkou, černá akvarelová barva na tmavě hnědém papíru	24x32cm
13	G 18402/0011	Bez názvu (studie ruky)		olejová barva na papíru, vystřižený ovál nalepený na papír	rozměry listu: 19x25cm
14	G 18402/0012	Bez názvu (studie ruky)		olejová barva na papíru, vystřižený ovál nalepený na papír	rozměry listu: 15,5x27cm
15	G 18402/0013	Bez názvu (skica skříně)		kresba tužkou na papíru, nalepeno na dvoulist papíru	26x21cm
16	G 18402/0014	Bez názvu (povoz)	1888	kresba tužkou, akvarel na papíru	34x25cm
17	G 18402/0015	Bez názvu (figurální scéna)		kresba tužkou na papíru, přeložený dvoulist	18x22,5cm
18	G 18402/0016	Bez názvu (studie hlav)		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	16x21cm
19	G 18402/0017	Bez názvu (různé studie)		kresba perem hnědým tónem na papíru	20,5x34cm
20	G 18402/0018	"Caesar zemřel 26.2.94"	1894	kresba tužkou na papíru	32x24cm
21	G 18402/0019	Bez názvu (různé studie)		kresba perem hnědým tónem a kresba tužkou na papíru	21,3x32cm
22	G 18402/0020	Recto: ""Ludmilla (?)"" 1884 (koupající se děti), verso: Bez názvu (maják v moři /dětská kresba?)		kresba tužkou na papíru	21x32,5cm
23	G 18402/0021	Bez názvu (busty)		kresba perem hnědým tónem na papíru	34,5x22cm
24	G 18402/0022	Bez názvu (různé studie, postavy a duchové)		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru, přeložený dvoulist	20,5x34cm (přeloženo)
25	G 18402/0023	Bez názvu (studie)	1850	kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	33x35cm
26	G 18402/0024	Recto: Bez názvu (studie) verso: Bez názvu (studie)		kresba tužkou na papíru	24,5x36,2cm
27	G 18402/0025	Bez názvu (fantastická scéna),	1891	kresba perem hnědým tónem na papíru	18x28cm
28	G 18402/0026	Bez názvu (studie duchů)		kresba perem hnědým tónem na papíru	34x21,5cm
29	G 18402/0027	Bez názvu (figurální a anatomické studie)		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru, přeložený dvoulist	33x24cm (přeloženo)

30	G 18402/0028	Recto: Bez názvu (scény z věznice); verso: Bez názvu (figurální studie )		recto: kresba perem hnědým tónem na papíru; verso: kresba tužkou na papíru	30x45cm
31	G 18402/0029	Bez názvu (kosmická scéna?)		bílá krycí byrva na hnědém papíru	21,5x29cm
32	G 18402/0030	Bez názvu (dvě postavy)		kresba perem hnědým tónem na papíru	11,5 x18cm
33	G 18402/0032	Bez názvu (dvě postavy)		kresba perem hnědým tónem na papíru	11,5x18cm
34	G 18402/0033	Bez názvu (postava)		kresba perem hnědým tónem na papíru	11,5x18cm
35	G 18402/0034	Bez názvu (postava ženy)		kresba perem hnědým tónem na papíru	34,5x10,5cm
36	G 18402/0035	Bez názvu (postavy a studie hlav)		kresba perem hnědým tónem a kresba tužkou na papíru	34x11,5cm
37	G 18402/0036	Bez názvu (dívka)		kresba tužkou na papíru	21x10,5cm
38	G 18402/0037	Recto: Bez názvu (studie muže) verso: Bez názvu (figurální studie)		kresba tužkou na papíru	21x10,5cm
39	G 18402/0038	Bez názvu (studie muže)	1876	kresba tužkou na papíru	21,2x7cm
40	G 18402/0039	Bez názvu (letopočty)		kresba tužkou na papíru	31x12cm
41	G 18402/0040	Bez názvu (studie: svatý a zvíře)		kresba tužkou na papíru	18x13,5cm
42	G 18402/0041	Recto: Bez názvu (figurální studie) verso: Bez názvu (studie stromu)		recto: kresba tužkou na papíru; verso: kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	21x12,6cm
43	G 18402/0042	Recto a verso: Bez názvu (postava)	1881	kresba tužkou na papíru	16,5x11cm
44	G 18402/0043	Recto: Bez názvu (postava); verso: Bez názvu (konvice)		kresba tužkou na papíru	16,5x10,5cm
45	G 18402/0044	Recto: Bez názvu (motýl a mýval); verso: Bez názvu (postava)	1881	kresba tužkou na papíru	16,8x10,2cm
46	G 18402/0045	"recto a verso: Bez názvu (postava)	1883	kresba tužkou na papíru	17x11cm
47	G 18402/0046	Recto: Bez názvu (chlapec hrající na housle) verso: Bez názvu (Skica, dětská kresba?)	1885	kresba tužkou na papíru	18,8x13,2cm
48	G 18402/0047	Bez názvu (figurální studie)		kresba tužkou na papíru	18x10,5cm
49	G 18402/0048	Bez názvu (studie dívky: Helene?)	1880	kresba tužkou na papíru	21x8,8cm
50	G 18402/0049	Bez názvu (Figurální studie)	1882	kresba tužkou na papíru	10x8,5cm
51	G 18402/0050	Bez názvu (Studie)	1884	kresba tužkou na papíru	22,2x14cm
52	G 18402/0051	Recto: Bez názvu (kočkodan?) verso: Bez názvu (nemluvně)		kresba tužkou na papíru	16,6x10,5cm
53	G 18402/0052	Recto: Bez názvu (figurální studie); verso: Bez názvu (studie hlavy)	1873	kresba tužkou na papíru	15,8x10cm
54	G 18402/0053	Recto: Bez názvu (dětská kresba, figurální studie); verso: Bez názvu (dětská kresba)		kresba tužkou na papíru	17x21cm
55	G 18402/0054	Recto: Bez názvu (zavinutá postava) verso Bez názvu (figurální studie)	1876	kresba tužkou na papíru	21,5x7cm
56	G 18402/0055	Bez názvu (figurální studie)	1880	kresba tužkou na papíru	22x8,5cm
57	G 18402/0056	Bez názvu (busty)		kresba perem hnědým tónem na papíru	11,5x14cm
58	G 18402/0057	Recto: Bez názvu (Hlavonožec) verso: Bez názvu (Figur)"		kresba tužkou na papíru	16,5x10,5cm
59	G 18402/0058	Bez názvu (portrétní studie)		kresba tužkou na papíru	11x7,5cm
60	G 18402/0059	Dora	1881	kresba tužkou a akvarel na papíru	14,7x7,7cm
61	G 18402/0060	Bez názvu (portrét dívky)		kresba tužkou a akvarel na papíru, nalepeno na lepenku	10,3x8cm
62	G 18402/0061	Bez názvu (studie hlavy)	1873	kresba tužkou na papíru	12x5,5cm
63	G 18402/0062	Bez názvu (studie hlavy)		kresba tužkou na papíru	6x4,5cm
64	G 18402/0063	Bez názvu (muž s pivem)		kresba perem hnědým tónem na kartonu	15,2x13,5cm
65	G 18402/0064	Bez názvu (šachovnice?)		kresba tužkou a akvarel na papíru	4,5x10,3cm
66	G 18402/0065	Bez názvu (pes)		kresba křídou, akvarel na papíru	9x10,1cm
67	G 18402/0066	Bez názvu (dítě)		kresba tužkou a akvarel na papíru	16,2x6,5cm



68	G 18402/0067	Recto: Bez názvu (stůl a židle); verso: Bez názvu (tančící postava)		recto: kresba křídou, akvarel na papíru; verso: kresba tužkou	10,8x17cm
69	G 18402/0068	Recto: Bez názvu (šachovnice?) verso: Bez názvu (skica stolu)		recto:kresba křídou, akvarel na papíru; verso: kresba tužkou	4x10,8cm
70	G 18402/0069	Bez názvu (kůň)		recto: akvarel na papíru; verso: akvarel a kresba křídou	11,8x15,3cm
71	G 18402/0070	Bez názvu (studie podstavce)		kresba křídou, akvarel na papíru	7,4x5,3cm
72	G 18402/0071	Bez názvu (studie hlavy)		kresba tužkou a křídou, akvarel na papíru	9,5x8cm
73	G 18402/0072	Bez názvu		kresba křídou, akvarel na papíru	4x2,8cm
74	G 18402/0073	Bez názvu (studie barev)		kresba tužkou a akvarel na papíru	14,2x15cm
75	G 18402/0074	Bez názvu (tabulka barev)		kresba tužkou a akvarel na papíru	21,8x17,2cm
76	G 18402/0075	Bez názvu (studie barev, koláž)		koláž s lesklým papírem	23,4x38cm
77	G 18402/0076	Bez názvu (studie barev, koláž)		koláž s barevným lesklým papírem	23x10,7cm
78	G 18402/0077	Bez názvu (studie barev, koláž)		koláž s barevným lesklým papírem	23x10,7cm
79	G 18402/0078	Bez názvu (studie barev, koláž)		koláž s barevným lesklým papírem	23x10,7cm
80	G 18402/0079	Bez názvu (studie barev, koláž)		koláž s barevným lesklým papírem	23x10,7cm
81	G 18402/0080	Bez názvu (studie barev, koláž)		koláž s barevným lesklým papírem	23x10,7cm
82	G 18402/0081	Bez názvu (studie barev, koláž)		koláž s barevným lesklým papírem	23x10,7cm
83	G 18402/0082	Bez názvu (studie barev)		koláž s barevným lesklým papírem	13,2x14,3cm
84	G 18402/0083	Bez názvu (zkoušky barev, krajina)		olej na plátně	11,7x12,6cm
85	G 18402/0084	Bez názvu (zkoušky barev, krajina)		olej na plátně	9,3x18,3cm
86	G 18402/0085	Bez názvu (zkoušky barev)		olej na plátně	6,2x9,5cm
87	G 18402/0086	Bez názvu (zkoušky barev)		olej na lepence	7,3x13,3cm
88	G 18402/0087	Bez názvu (zkoušky barev)		kresba tužkou, olej na lepence	23,6x34,5cm
89	G 18402/0088	Bez názvu (interiér)		kresba tužkou na papíru	34,2x21,6cm
90	G 18402/0089	Bez názvu (figurální studie s oslem)		kresba tužkou na papíru	25x33cm
91	G 18402/0090	Bez názvu (studie listu), kresba od syna Cornela	1885	kresba tužkou na papíru	21x33cm
92	G 18402/0091	Bez názvu (dětský pokoj), dětská kresba		kresba tužkou na papíru	22,5x18,5cm
93	G 18402/0092	Bez názvu (studie hlav)		kresba tužkou na papíru	21x18,5cm
94	G 18402/0093	Bez názvu (studie hlav)		kresba tužkou na papíru	20,5x32,5cm
95	G 18402/0094	Bez názvu (studie hlav)	1885	kresba tužkou na papíru	21x33cm
96	G 18402/0095	Recto: Bez názvu (studie indiánů); verso: Bez názvu (nákres půdorysu)	1885	kresba tužkou na papíru	20,5x32,5cm
97	G 18402/0096	Recto:Bez názvu (studie hlav); verso: Bez názvu (studie hlav a těl)		kresba tužkou na papíru, přeloženo	43x34cm
98	G 18402/0097	Bez názvu (studie hlav)	1885	kresba tužkou na papíru, přeloženo	16,5x21cm
99	G 18402/0098	Bez názvu (studie slonů)	1880	kresba tužkou na papíru	21,5x34cm
100	G 18402/0099	Bez názvu (studie zvířat)		kresba tužkou na papíru	22x34cm
101	G 18402/0100	Bez názvu (dětská kresba)		kresba tužkou na papíru	22x35,7cm
102	G 18402/0101	Bez názvu (studie)	1883	kresba tužkou na papíru	13x35,5cm
103	G 18402/0102	Bez názvu (studie)		kresba tužkou, barevnými tužkami, kvaš, na papíru	21x34cm
104	G 18402/0103	Bez názvu (figury)		kresba tužkou, tuší na papíru	21x21,5cm
105	G 18402/0104	Bez názvu (studie a dětské kresby), od syna Cornela?	1883	kresba tužkou na papíru	44,5x36,2cm
106	G 18402/0105	Bez názvu (Japonec)		kresba tužkou na papíru	10,5x8cm
107	G 18402/0106	Bez názvu (Japonka)	1883	kresba tužkou na papíru	11,5x6,5cm
108	G 18402/0107	Bez názvu (studie; studie lvů, krajina)	1883	kresba tužkou a tuší na papíru	16,5x21cm
109	G 18402/0108	Bez názvu (studie hlavy)	1883	kresba tužkou na papíru	18x22cm
110	G 18402/0109	Bez názvu (studie)	1883	kresba tužkou na papíru	35,5x23,5cm
111	G 18402/0110	Bez názvu (studie antických hlav )		kresba tužkou na papíru	19,5x16,2cm
112	G 18402/0111	Bez názvu (studie)	1884	kresba tužkou a a tuš na papíru	21x23,5cm
113	G 18402/0112	Bez názvu (studie)	1885	kresba tužkou na papíru, přeloženo	20,5x33cm
114	G 18402/0113	Bez názvu (studie mužského aktu)		kresba tužkou na papíru	34x21,5cm
115	G 18402/0114	Bez názvu (studie)	1885	kresba tužkou na papíru	21x33cm

116	G 18402/0115	Recto:Bez názvu (studie mužského aktu), verso:Bez názvu (studie koně, koláž)		kresba tužkou na papíru	28,5x46,5cm
117	G 18402/0116	Bez názvu (studie důstojníka)		kresba tužkou na papíru	21,5x15cm
118	G 18402/0117	Bez názvu (studie hlavy), recto/verso	1886	kresba tužkou na papíru	21,5x17,5cm
119	G 18402/0118	Bez názvu (studie)		kresba tužkou na papíru	21x33cm
120	G 18402/0119	Bez názvu (studie)	1885	kresba tužkou na papíru, přeloženo	21x33cm
121	G 18402/0120	Bez názvu (Studie)	1882	kresba tužkou na papíru, přeloženo	21x33cm
122	G 18402/0121	Bez názvu (Studie)		kresba tužkou na papíru, přeloženo	45,5x36cm (přeloženo)
123	G 18402/0122	Recto/verso: Bez názvu (studie)	1886	kresba tužkou na papíru	21,5x16,5cm
124	G 18402/0123	Recto/ verso: Bez názvu (Studie)		kresba tužkou na papíru	22,8 x17cm
125	G 18402/0124	Recto/verso: Bez názvu (studie hlav)		kresba tužkou a akvarel na papíru	15x23,5cm
126	G 18402/0125	Bez názvu (Japonka)		kresba tužkou a akvarel na papíru, koláž	16,2x9cm
127	G 18402/0126	Bez názvu (dětská kresba?)		kresba tužkou na papíru, přeloženo	16,5x10,7cm
128	G 18402/0127	Recto: Bez názvu (studie hlavy, verso: bez názvu (studie ucha)		kresba tužkou na papíru	14,1x12cm
129	G 18402/0128	Recto: Bez názvu (studie hlav); verso: Bez názvu (kočičí hlava, dětská kresba?)	1883	kresba tužkou na papíru	11,2x18cm
130	G 18402/0129	Bez názvu (dětská kresba?)	1882	kresba tužkou na papíru	21,5x7,3cm
131	G 18402/0130	Recto: Bez názvu (hlavonožec); verso: Bez názvu (postava)		kresba tužkou na papíru, přeloženo	10,8x10,6cm
132	G 18402/0131	Bez názvu (studie hlav)		kresba tužkou na papíru, přeloženo	5,7x30cm
133	G 18402/0132	Recto a verso:Bez názvu (figurální studie)		kresba tužkou na papíru, přeloženo	11x10,5cm
134	G 18402/0133	Recto: Bez názvu (studie hlav) verso: Bez názvu (dětská kresba?)		kresba tužkou na papíru	14,8x11,2cm
135	G 18402/0134	Recto: Bez názvu (Lyra) verso: Bez názvu (Studie)		kresba tužkou na papíru	12x11cm
136	G 18402/0135	Bez názvu (dítě)		kresba tužkou na papíru	9,5x5,7cm
137	G 18402/0136	Recto: Bez názvu (Ornamenty, dětská kresba?) verso: Bez názvu (figurální studie)		kresba tužkou na papíru	11,5x27,5cm
138	G 18402/0137	Bez názvu (postavy)		kresba tužkou na papíru	10,4x17,7cm
139	G 18402/0138	Bez názvu ( postavy)		kresba tužkou na papíru	10,7x16,3cm
140	G 18402/0139	Bez názvu (studie koňské hlavy)		kresba černou a bílou křídou na modrém papíru	35,2x21,2cm
141	G 18402/0140	Recto: Bez názvu (studie koňské hlavy) verso: Bez názvu (studie koňských nohou)		kresba černou a bílou křídou na modrém papíru	35,2x21,8cm
142	G 18402/0141	Bez názvu (zvířata, zvěrokruh?)		kresba tužkou na lepence	7,4x30,8cm
143	G 18402/0142	Recto: Bez názvu (studie hlav, ornament) verso: Bez názvu (studie much, dům)		kresba tužkou na papíru	16,4x20,6cm
144	G 18402/0143	Bez názvu (postavy se psem, opice, text)		modrý tisk? na papíru	9,7x13,6cm
145	G 18402/0144	Recto: Bez názvu (interiér pokoje) verso: Bez názvu (krajina?)	1878	kresba tužkou na papíru	10,4x18cm
146	G 18402/0145	Recto a verso: Bez názvu (figurální studie)		kresba tužkou na papíru	14,8x12,7cm
147	G 18402/0146	Bez názvu (bodlák, větve, text)		kresba tužkou na papíru	18x14cm (přeložený dvoulist )
148	G 18402/0147	Recto: Bez názvu (studie křečka) verso: Bez názvu (dětská kresba? kamna)		kresba tužkou na papíru	23,3x13,6cm
149	G 18402/0148	Recto: Bez názvu (studie hlav) verso:Bez názvu (dětská kresba?)	1885	kresba tužkou na papíru	18,7x13,2cm
150	G 18402/0149	Bez názvu (postava)		kresba tužkou na papíru	18,2x11,8cm
151	G 18402/0150	Bez názvu (děti na koni, sedlák)		kresba tužkou a akvarel na papíru	10,2x24,8cm

152	G 18402/0151	Recto: Bez názvu (studie koně); verso: Bez názvu (jezdec)		kresba tužkou na papíru	20,5x15,1cm
153	G 18402/0152	Bez názvu (květina)		květina nalepená na papír	3,6x6,1cm
154	G 18402/0153	Bez názvu (otisky dětských rukou)		otisky?, na papíru, nalepeno na kartonu	list: 23,3x32cm; obr. A: 15,2x8,4cm; obr. B: 16,6x8,8cm
155	G 18402/0154	Bez názvu (otisky rukou)		otisky?, na papíru, nalepeno na kartonu	list: 23,7x32cm; obr. A: 18,2x11,3cm; obr. B: 19x10,6cm
156	G 18402/0155	Bez názvu (otisky rukou)		otisky?, na papíru, nalepeno na kartonu	list: 23x31,6cm; obr.: 14,2x16,3cm
157	G 18402/0156	Bez názvu (otisky nohou)		otisky?, na papíru, nalepeno na kartonu	list 25,1x32cm; obr. A: 19,5x9,7cm; obr. B: 18,2x9,8cm
158	G 18402/0157	Bez názvu (otisk ruky)		otisky?, na papíru	23,4x13,7cm
159	G 18402/0158	Bez názvu (otisky nohou)		otisky?, na papíru	list: 32x23,4cm; obr. A: 23,2x10,5cm; obr. B: 23,3x10cm
160	G 18402/0159	Bez názvu (otisky rukou)		otisky?, na papíru, přeloženo	33x50cm
161	G 18402/0160	Bez názvu (hlava-profil)	1883	otisk?, na papíru	38x31,7cm
162	G 18402/0161	Bez názvu (hlava-profil)	1883	otisk?, na papíru	35,6x30,5cm
163	G 18402/0162	Bez názvu (novoroční přání, dvojice s lodkou)		chromolitografie (pohlednice)	7,4x10,9cm
164	G 18402/0163	Bez názvu ( starý muž u stolu, mladá žena)		kopírovací technika? na papíru	22,4x14,2cm
165	G 18402/0164	Bez názvu (text)		inkoust a kresba tužkou na papíru	20,4x8,1cm
166	G 18402/0165	Bez názvu (karikatura, malíři)		knihtisk	31x23cm
167	G 18402/0166	Recto: Bez názvu (postava) verso: Bez názvu (studie)		recto: kresba tužkou; verso: kresba tužkou, perem hnědým tónem na papíru	17,1x10,7cm
168	G 18402/0167	Bez názvu (mladá žena s hlavou na polštáři?)		kresba perem hnědým tónem na papíru	21,1x13,6cm
169	G 18402/0168	Recto: Bez názvu (anděl na kraji lesa u hřbitova); verso: Bez názvu (oběšená)		kresba perem hnědým tónem na papíru	21,8x30,9cm
170	G 18402/0169	Recto: Bez názvu ( ženy s dítětem) verso: Bez názvu (figurální studie)		kresba perem hnědým tónem na papíru	24,4x31,8cm
171	G 18402/0170	Recto: Bez názvu (modlíci se žena u paty pomníku?); verso:Bez názvu (figurální studie)		kresba perem hnědým tónem na papíru	24,4x16,9cm
172	G 18402/0171	Bez názvu (postava v zahradě)		kresba perem hnědým tónem na papíru	20,9x16,5cm
173	G 18402/0172	Bez názvu (Madona na trůnu mezi dvěma svíčkami, text)		kresba tužkou a perem hnědým tónem na papíru	20,9x33cm
174	G 18402/0173	MURCIE.-715bis.-Charrette chargée de tinajas ou cuves en terre, (d'après nature) J. Laurent. Madrid.		fotografie na želatinovém papíru	22,7x32,6cm
175	G 18402/0174	Bez názvu ("Wird sich nun die große Sieben zeigen...")		světlotisk na papíru	list: 44x28,8cm; obr.: 27,4x19,6cm
176	G 18402/0175	Bez názvu (Dvojice v lese - Ilustrace k Schillerově básni Zvon)	1855	kresba tužkou a perem hnědým tónem na papíru	27x40,1cm
177	G 18402/0176	Recto: Bez názvu (Jeptiška v zahradě) verso: Bez názvu (ležící/mrtví lidé)		kresba tužkou na papíru	29,7x44,7cm
178	G 18402/0177	Kresby od Gabriela von Maxe (seznam s 22 položkami)	1934	text psaný inkoustem	18,2x13,4cm

179	G 18402/0178	Recto: Ve vídeňské špitální zahradě; verso: Bez názvu (studie hlav a nenarozených dětí)		kresba tužkou na papíru	17,2x20,9cm
180	G 18402/0179	Bez názvu (Studie)		kresba tužkou na papíru, přeloženo	42,2x53,6cm
181	G 18402/0180	Recto: Bez názvu (Studie) verso: Bez názvu (Studie)		recto: kresba perem hnědým tónem ; verso: kresba perem hnědým tónem, kresba tužkou na papíru	21,5x33,8cm
182	G 18402/0181	Bez názvu (figurální studie)		kresba perem hnědým tónem na papíru; nalepeno na papír	13x8,5cm
183	G 18402/0182	Paleontologické (studie)		kresba tužkou na papíru	21x32, 9cm
184	G 18402/0183	Recto: skica k Oberonu (studie) verso: skica k Oberonu (studie)		kresba tužkou na papíru	20,4x20,2cm
185	G 18402/0184	2 hodiny ráno = před kostelem		kresba tužkou na papíru	10,8x17,2cm
186	G 18402/0185	recto: Bez názvu (studie hlavy) verso: bez názvu (studie)		kresba perem hnědým tónem na papíru	22x14,3cm
187	G 18402/0186	Recto: malá Ludmilla (studie postelí) verso: Bez názvu (figurální studie)		recto: kresba tužkou na papíru, verso: kresba tužkou a uhlem na papíru	25,5x33,6cm
188	G 18402/0187	Recto: Bez názvu (figurální studie) verso: Bez názvu (figurální studie)		recto: kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru; verso: kresba tužkou, červená křída, uhl na papíru	18,7x23,5cm
189	G 18402/0188	Recto: Bez názvu (studie), verso: Bez názvu (studie)		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	24,8x32,4cm
190	G 18402/0189	Recto: Bez názvu (matka s dítětem) verso: Bez názvu (matka s dítětem)		kresba tužkou na papíru	28x9cm
191	G 18402/0190	Bez názvu (tři sedící postavy v pokoji)		kresba perem hnědým tónem, akvarel, kresba tužkou na papíru, nalepeno na karton	rozměry listu: 11,5x16,3cm; karton: 24,9x31,2cm
192	G 18402/0191	Bez názvu (apokalyptičtí jezdcí)	1855	kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, lavírovaná, na papíru	21,5x25,5cm
193	G 18402/0192	Bez názvu (skupina postav)	1855	kresba perem hnědým tónem na papíru	17,8x21,7cm
194	G 18402/0193	Daniel		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	22x17,8cm
195	G 18402/0194	Heiheim	1855	kresba perem hnědým tónem na papíru	28x43,6cm
196	G 18402/0195	Bez názvu (studie)		kresba perem hnědým tónem na papíru	16x31,5cm
197	G 18402/0196	Bez názvu (studie)		kresba perem hnědým tónem na papíru	17,7x11,4cm
198	G 18402/0197	Heiheim. Severská mytologie.	1855	kresba perem hnědým tónem na papíru	28,3x38,4cm
199	G 18402/0198	Bez názvu (studie)		kresba perem hnědým tónem na papíru	9,8x16,6cm
200	G 18402/0199	Recto: Bez názvu (studie ženy/studie k obrazu V odkvětu) verso: Bez názvu (studie ženy/studie k obrazu V odkvětu)		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	45,1x29,8cm (přeloženo)
201	G 18402/0200	Recto: Bez názvu (milenecká dvojice v moři) verso: Bez názvu (Text)		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	14,7x15,1cm
202	G 18402/0201	Recto: Bez názvu (dvě postavy) verso: Bez názvu (studie)		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	30x45cm
203	G 18402/0202	Bez názvu (Záhadné postavy)		kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	21x16,5cm
204	G 18402/0203	Recto: Bez názvu (hlava, ležící žena) verso: Bez názvu (ležící žena)		kresba perem hnědým tónem na papíru	16,8x21,4cm
205	G 18402/0204	Bez názvu (spravedlnost?)		kresba perem hnědým tónem na papíru	16x10,2cm

206	G 18402/0205	Recto: Bez názvu (koňský povoz s rakví) verso: Bez názvu (Text)	kresba perem hnědým tónem na papíru	11,1x17,7cm
207	G 18402/0206	Recto: Bez názvu (studie, Jenovefa?) verso: Bez názvu (studie, Jenovefa?)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21x15,1cm
208	G 18402/0207	Recto: Bez názvu (různé studie se smrtkou) verso: Bez názvu (různé studien se smrtkou)	kresba perem hnědým tónem na papíru	17,8x22cm
209	G 18402/0208	Bez názvu (žena opřená o kmen/o kůl?)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21x16,5cm (přeloženo)
210	G 18402/0209	Recto: Bez názvu (postavy sedící u moře?, figurální studie) verso: Bez názvu (figurální studie)	kresba perem hnědým tónem na papíru	24,2x32,5cm
211	G 18402/0210	Recto: Bez názvu (studie, vyobrazení smrti); verso: Bez názvu (figurální studie)	kresba perem hnědým tónem na papíru	22x34,7cm
212	G 18402/0211	Bez názvu (studie hudebníků)	kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	21,4x34,2cm
213	G 18402/0212	Bez názvu (studie hlavy)	kresba perem hnědým tónem na papíru	22,3x35,8cm
214	G 18402/0213	Recto: Afrodita; verso: Bez názvu (figurální studie)	recto: kresba tužkou na papíru, verso: kresba perem hnědým tónem na papíru	34,2x21,5cm
215	G 18402/0214	Recto: čarodějnický rej; verso: Bez názvu (studie)	recto: kresba tužkou na papíru, verso: kresba perem hnědým tónem na papíru	21,7x34,2cm
216	G 18402/0215	Recto: Bez názvu (figurální studie) verso: Bez názvu (ženský akt)	recto: kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru, verso: kresba tužkou na papíru	25x32,5cm
217	G 18402/0216	Julia a Romeo	kresba perem hnědým tónem na papíru	22x30,4cm
218	G 18402/0217	Recto: Bez názvu (tři postavy); verso: Bez názvu (figurální studie)	recto: kresba tužkou, kresba perem hnědým tónem, lavírovaná, akvarel na papíru; verso: kresba tužkou a akvarel na papíru	21x33,8cm
219	G 18402/0218	Bez názvu (postavy se svícemi)	kresba perem hnědým tónem na papíru	16,6x21,2cm
220	G 18402/0219	Recto: Bez názvu (postavy se svícemi) verso: Bez názvu (postavy, jezdci)	recto: kresba tužkou na papíru, verso: kresba perem hnědým tónem na papíru	23,5x35,9cm
221	G 18402/0220	Bez názvu (ležící dáma v křesle, za ní druhá postava)	kresba perem hnědým tónem na transparentním papíru	27,5x24,3cm
222	G 18402/0221	Bez názvu (postavy před trůnem?)	kresba perem hnědým tónem na papíru	14,3x22cm
223	G 18402/0222	Recto: Bez názvu (postavy před trůnem? studie) verso: Bez názvu (postavy před trůnem? studie)	kresba perem hnědým tónem na papíru	27,6x22,3cm
224	G 18402/0223	Bez názvu (postavy před trůnem?, studie)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21,5x34,3cm
225	G 18402/0224	Recto: Bez názvu (studie, mrtvý muž v klíně ženy); verso: Bez názvu (studie, Cecilie)	recto: kresba perem hnědým tónem a kresba tužkou na papíru; verso: kresba tužkou na papíru	24,2x32,4cm
226	G 18402/0225	Bez názvu (průvod? Figurální scéna)	kresba perem hnědým tónem na papíru	24,2x32,7cm
227	G 18402/0226	Bez názvu ( žena v křesle, kolem ní postavy)	kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	21,6x34,3cm
228	G 18402/0227	Bez názvu ( žena v křesle, kolem ní postavy)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21,5x14,3cm
229	G 18402/0228	Bez názvu (figurální studie)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21,7x34cm
230	G 18402/0229	Recto: Bez názvu (hlava, klečící postavy); verso: Bez názvu (mumifikovaná postava?)	recto: kresba perem hnědým tónem na papíru; verso: kresba tužkou na papíru	21x16,5cm

231	G 18402/0230	Bez názvu (Ukřižovaný)	kresba perem hnědým tónem na papíru	14,3x7,7cm (dvakrát přeloženo)
232	G 18402/0231	Recto: Bez názvu (figurální studie); verso: Bez názvu (figurální studie)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21,5x34,4cm
233	G 18402/0232	Bez názvu (milenci)	kresba perem hnědým tónem a kresba tužkou na papíru	21x34cm
234	G 18402/0233	Bez názvu (Záhadná postava)	kresba perem hnědým tónem na papíru	33x20,7cm
235	G 18402/0234	Bez názvu (Záhadná postava)	kresba perem hnědým tónem na papíru	28,8x21cm (přeloženo)
236	G 18402/0235	Bez názvu (Záhadná postava)	kresba perem hnědým tónem na papíru	33x21cm
237	G 18402/0236	Recto: Bez názvu (postava se zvednutými pažemi) verso: Bez názvu (figurální studie)	kresba tužkou na papíru	33,7x21,7cm
238	G 18402/0237	Bez názvu (figurální studie, oplakávání ?)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21x33,1cm
239	G 18402/0238	Bez názvu (figurální studie, opлакávání?)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21x33,1cm
240	G 18402/0239	Recto: Vdovina modlitba; verso: Bez názvu (postavy u moře)	kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem , bíle vysvětlena, na papíru; verso: kresba perem hnědým tónem	22x34,6cm
241	G 18402/0240	Recto: Bez názvu (ležící postava, figurální studie, Pandora); verso:Bez názvu (Studie)	kresba perem hnědým tónem na papíru; verso: kresba perem hnědým tónem a kresba tužkou	21,5x34,2cm (přeloženo)
242	G 18402/0241	Recto:Bez názvu (dvě postavy u mrtvol) verso:Bez názvu (matka s dítětem, studie dítěte)	kresba tužkou na papíru	16,1 x21,5cm
243	G 18402/0242	Recto:Bez názvu (procesí, ženský akt) verso:Bez názvu (text)	kresba perem hnědým tónem na papíru	23x35,7cm
244	G 18402/0243	Recto:Myšlenky; verso: Bez názvu (ležící postava, hlava, harfista)	kresba perem hnědým tónem na papíru	21x16,5cm (přeloženo)
245	G 18402/0244	Bez názvu (Ahasver a další postavy)	kresba perem hnědým tónem na papíru	22,2x34,6cm
246	G 18402/0245	Bez názvu (studie hlav)	kresba perem hnědým tónem na papíru	22,7x36,1cm
247	G 18402/0246	Recto: Bez názvu (ležící žena); verso: Bez názvu (figuralní studie, opičí hlava, kostra ruky)	kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru; verso: kresba perem hnědým tónem	23,2x36,2
248	G 18402/0247	Recto: Bez názvu (anatom s mrtvolou) verso: Bez názvu (sedící polopostava)	kresba tužkou na papíru	32x47,8cm
249	G 18402/0248	Bez názvu (půdorys domu, studie hlav)	kresba tužkou na papíru	43,1x34cm
250	G 18402/0249	Bez názvu (hrady; obr. A: Friedland; Sternberg; obr. B:...Troska; obr. C: ...;Rabi; Kokořin;...)	obr. A.B.C perokresba tuší na transparentním papíru; obr. D kresba tužkou na papíru; všechny obr.nalepeny na list papíru	rozměry listu: 31,4x44,7cm; obr.A:15,5x20cm; obr.B:16x20,2cm; obr.C:13,9x21,5cm; obr.D:9,7x12,6cm
251	G 18402/0250	Bez názvu (hrady; obr. A: Kunjetzka Hora; Karlstein; Jenstein; obr. B: Bürglitz ; Krakov)	obr. A a B: perokresba tuší na transparentním papíru; nalepeno na list papíru	rozměry listu: 44,7x31,5cm; obr.A:16 x20,1cm; obr.B:16,1x20,2cm

252	G 18402/0251	Recto: Bez názvu (krajina); verso: Bez názvu (sloupy s různými hlavicemi)	kresba tužkou na transparentním papíru; nalepeno na bílý papír nalepený na šedohnědý papír verso: kresba tužkou na transparentním papíru	rozměry listu (papír): 29x39,9cm; recto: bílý transparentní papír: 20x24,7cm; obr.: 13,7x 22cm; verso: bílý transparentní papír: 19,6x24,8cm; obr.: 15,9x20,1cm
253	G 18402/0252	Recto: Bez názvu (studie architektury) verso: Bez názvu (studie architektury)	kresba tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír; verso: kresba tužkou na transparentním papíru	rozměry listu (papír): 39,9x28.7cm; recto: obr.: 24,8x19,9cm; verso: bílý transparentní papír: 24.8x19,4cm; obr.: 20,2x15,7cm
254	G 18402/0253	Recto: Bez názvu (studie architektury: obr. A: ruina; obr. B: pohled na město) verso: Bez názvu (studie tunik)	Recto: obr. A a B : kresba tužkou na papíru, nalepeno na šedohnědý papír; verso: obr. C: perokresba tuší na papíru,	rozměry listu: 39,9x29.1cm; recto: obr. A: 14x22,5cm; obr. B: 13,8x22.2cm; verso: obr. C: 17,8x23,8cm
255	G 18402/0254	Recto: Bez názvu (obr. A: krajina a město; obr. B: studie architektury) verso: Bez názvu (Studie: ruina)	Recto: obr. A a B : kresba tužkou na papíru, nalepeno na šedohnědý papír; verso: obr. C: kresba tužkou na transparentním papíru, nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu: 39,9x28,9cm; recto: obr.A: 14,2x22,6cm; obr.B: 14,3x22,2cm; verso: obr. C: 20x24,9cm
256	G 18402/0255	Recto: Bez názvu (obr. A: studie architektury; obr. B: studie velbloudů, obr. C: studie velbloudů) verso: Bez názvu (obr. D: studie architektury; obr. E: studie zvířat)	Recto: obr. A , B a C : kresba tužkou na papíru, nalepeno na šedohnědý papír; verso: obr. D: kresba tužkou na transparentním papíru, obr. E: kresba tužkou na papíru, nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 28,3x40,6cm; recto: obr. A: 23,8x18,4cm; obr. B: 12,3x15,3cm; obr. C: 12x18,6cm, verso: obr. D: 11,9x15,9cm; obr. E: 14,2x22,6cm
257	G 18402/0256	Bez názvu (studie mečů, koňských sedel, atd.)	kresba tužkou na papíru, nalepeno na šedohnědý papír;	rozměry listu : 29,3x40cm; obr. : 19,7x24,9cm
258	G 18402/0257	obr. A Recto: Bez názvu (studie beduíňů); verso: Bez názvu (studie beduíňů); obr. B Recto: Bez názvu (studie ptáků); verso: Bez názvu (krajiny)	obr. A: Recto: kresba tužkou a barevnými tužkami na papíru; verso:kresba tužkou a barevnými tužkami na papíru; obr. B: Recto: kresba tužkou na papíru; verso: kresba tužkou na papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 29x40,5cm; obr. A: 23,8x18,9cm; obr. B: 14,5x22,6cm

259	G 18402/0258	Recto: obr. A : Bez názvu (studie beduíňů); obr. B: Bez názvu (studie beduíňů); verso: obr. C: Bez názvu (studie architektury)	obr. A: kresba tužkou na papíru; obr. B: kresba tužkou a barevnými tužkami na papíru; obr. C: kresba modrou barevnou tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 39,9x29cm; obr. A: 14,4x18,6cm; obr. B: 14,5x18,4cm; obr. C: 24,8x20cm
260	G 18402/0259	Recto: obr. A : Bez názvu (beduín s velbloudem a lodí); obr. B: Bez názvu (studie beduíňů); verso: obr. C: Bez názvu (studien oděvů a domů)	obr. A: kresba tužkou na papíru; obr. B: kresba tužkou na papíru; obr. C: perokresba tuší na papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 40x29cm; obr. A: 14x22,4cm; obr. B: 18,5x23,4cm; obr. C: 18,1x23,8cm
261	G 18402/0260	Recto: obr. A : Bez názvu (studie architektury); verso: obr. B: Bez názvu (studien palem a ruin);	obr. A: kresba modrou barevnou tužkou na transparentním papíru; obr. B: kresba modrou barevnou tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 29,1x39,7cm; obr. A: 20,1 x24,8cm; obr. B: 24,8x20cm
262	G 18402/0261	Recto: obr. A : Bez názvu (sedla domy, dveře); verso: obr. B: Bez názvu (studie architektury)	obr. A: kresba tužkou na transparentním papíru; obr. B: kresba modrou barevnou tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 28,7x39,7cm; obr. A: 20x25cm; obr. B: 19,6x24,8cm
263	G 18402/0262	Recto: obr. A : Bez názvu (studie architektury); verso: obr. B: Bez názvu (studie architektury)	obr. A: kresba tužkou na transparentním papíru; obr. B: kresba modrou barevnou tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 28,6x40cm; obr. A: 20x25cm; obr. B: 20x24,8cm
264	G 18402/0263	Recto: obr. A : Bez názvu (studie architektury); verso: obr. B: Bez názvu (studie architektury)	obr. A: kresba tužkou na transparentním papíru; obr. B: kresba tužkou a kresba modrou barevnou tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 29x39,7cm; obr. A: 19,5x24,9cm; obr. B: 20,2x25cm
265	G 18402/0264	Recto: obr. A : Bez názvu (studie architektury); verso: obr. B: Bez názvu (studie architektury)	obr. A: kresba modrou barevnou tužkou na transparentním papíru; obr. B: kresba tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 29x39,3cm; obr. A: 19,6x24,8cm; obr. B: 25x19,6cm
266	G 18402/0265	Recto: obr. A: Bez názvu (sedlo); obr. B: Bez názvu (sedlo); verso: obr. C: Bez názvu (egyptské postavy)	obr. A: kresba tužkou na papíru; obr. B: kresba tužkou na papíru; obr. C: kresba tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 40x29cm; obr. A: 14x22,5cm; obr. B: 20x25cm; obr. C: 20x25cm
267	G 18402/0266	Recto: obr. A: Bez názvu (egyptské motivy); verso: obr. B: Bez názvu (studie)	obr. A: kresba tužkou na transparentním papíru; obr. B: kresba modrou barevnou tužkou na transparentním papíru; nalepeno na šedohnědý papír	rozměry listu : 28,8x40cm; obr. A: 19,5x24,9cm; obr. B: 19,6x25,2cm
268	G 18402/0267	Foto A: Bez názvu (G.Max?); Foto B: Bez názvu (G.Max?); Foto C: Bez názvu (G.Max?), Foto D: Bez názvu (G.Max?)	4 albuminové fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu : 33x7,8cm; foto A: 6,6x4,9cm; foto B: 4x2,8cm; foto C: 6,4x4,6cm; foto D: 6,7x4,7cm
269	G 18402/0268	Bez názvu (knihovna)	albuminová fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu : 28,4x9,2cm; foto: 24,7x8,4cm
270	G 18402/0269	Bez názvu (Ateliér)	stříbro-želatinová fotografie	23,8x17,9cm
271	G 18402/0270	Bez názvu (G. Max a další muž v ateliéru)	stříbro-želatinová fotografie, nalepeno na karton	karton: 19,2x25,4cm; fotografie: 18,8x24,4cm



272	G 18402/0271	Foto A: Bez názvu (pohled na Prahu); Foto B: Bez názvu (pohled na Prahu); Foto C: Bez názvu (portrét ženy); Foto D: Bez názvu (G. Max); Foto E: Bez názvu (dům); Foto F: Bez názvu (G. Max)	albuminové fotografie, nalepeno na karton, orámováno tužkou	rozměry listu: 24,5x32,9cm; foto A: 8,2x12cm; foto B: 9,8x12,5cm; foto C: 10,7x7,8cm; foto D: 5,6x3,3cm; foto E: 6,5x8,8cm; foto F: 6,3x4,6cm
273	G 18402/0272	Foto A: Bez názvu (G.Max); Foto B: Bez názvu (G.Max); Foto C: Bez názvu (G.Max); Foto D: Bez názvu (G. Max)	albuminová fotografie, nalepeno na karton, tužkou orámováno	rozměry listu: 24,5x32,8cm; foto A: 14,7x10,3cm; foto B: 4,9x3,2cm; foto C: 7,8x4,7cm; foto D: 14,4x11,9cm
274	G 18402/0273	Foto A: Bez názvu (G.Max); Foto B: Bez názvu (G.Max); Foto C: Bez názvu (G.Max); Foto D: Bez názvu (G. Max)	albuminové fotografie, nalepeno na karton, orámováno tužkou	rozměry listu: 24,5x32,8cm; foto A: 12,2x9,5cm; foto B: 6x3,4cm; foto C: 4,1x3,1cm; foto D: 14,8x10,2cm
275	G 18402/0274	Bez názvu (děti)	albuminová fotografie, nalepeno na karton, orámováno tužkou	rozměry listu: 32,7x24,3cm; foto: 23,2x17,4cm
276	G 18402/0275	Bez názvu (interiér s kamny)	albuminová fotografie, nalepeno na karton, orámováno tužkou	rozměry listu: 32,7x24,3cm; foto: 23x18cm
277	G 18402/0276	Bez názvu (interiér)	albuminová fotografie, nalepeno na karton, orámováno tužkou	rozměry listu: 32,7x24,4cm; foto: 23,5x17,3cm
278	G 18402/0277	Bez názvu (Interiér s krucifixem a obrazy, G. Max?)	albuminová fotografie, nalepeno na karton, orámováno tužkou	rozměry listu: 24,4x32,7cm; foto: 17,7x20,8cm
279	G 18402/0278	Bez názvu (varhany)	albuminová fotografie, nalepeno na karton, orámováno tužkou	rozměry listu: 24,4x32,7cm; foto: 17,7x22,2cm
280	G 18402/0279	Bez názvu (vrchní část chórové lavice s knihami, svícny atd.)	albuminová fotografie, nalepeno na karton, orámováno tužkou	rozměry listu: 32,7x24,4cm; foto: 22,3x17,5cm
281	G 18402/0280	Recto: Foto A: Bez názvu (dvě ženy a muž), Foto B: Bez názvu (žena s dítětem a slunečníkem); Foto C: Bez názvu (ulice); verso: Foto D: Bez názvu (chlapec); Foto E: Bez názvu (spící děti a duch); Foto F: Bez názvu (chlapec hrající na housle); Foto G: Bez názvu (dívka hrající na klavír); Foto H: Bez názvu (portrét muže)	různé fotografické techniky, nalepeno na karton	rozměry listu: 32x23,6cm; foto A: 11,6x 16,4cm; foto B: 11,8x6,8cm; foto C: 17,2x22,7cm; foto D: 14x11,3cm; foto E: 15x10,5cm; foto F: 14,8x12cm; foto G: 6,5x8,5cm; foto H: 7x5,3cm
282	G 18402/0281	Bez názvu (rodina Maxova s domácími zvířaty v zahradě)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 12,8x17,8cm; foto: 10,9x15,9cm

283	G 18402/0282	Bez názvu (paní Maxová s opičkou)	fotografie	11x15,9cm
284	G 18402/0283	Bez názvu (opička)	fotografie	10,8x15,6cm
285	G 18402/0284	Bez názvu (opička)	fotografie	11x15,9cm
286	G 18402/0285	Bez názvu (opička a rodina Maxova)	fotografie	10x12,5cm
287	G 18402/0286	Bez názvu (G. Max a opička)	fotografie	10x12,5cm
288	G 18402/0287	Bez názvu (G. Max a opička)	fotografie	15,5x10,8cm
289	G 18402/0288	Bez názvu (opička na stole)	fotografie	15,5x11,6cm
290	G 18402/0289	Bez názvu (opička na stole)	fotografie	15,7x11,5cm
291	G 18402/0290	Bez názvu (opička na stole)	fotografie	15,1x11,4cm
292	G 18402/0291	Bez názvu (opička na stole)	fotografie	15,4x11,5cm
293	G 18402/0292	Bez názvu (opička na stole)	fotografie	15,6x11,8cm
294	G 18402/0293	Bez názvu (G. Max a opička)	fotografie	16,4x11,1cm
295	G 18402/0294	Bez názvu (G. Max a opička)	fotografie	15,1x11,6cm
296	G 18402/0295	Bez názvu (G. Max a opička)	fotografie	16,1x11,2cm
297	G 18402/0296	Bez názvu (G. Max a opička)	fotografie	15,5x11,2cm
298	G 18402/0297	Bez názvu (G. Max a opička)	fotografie	14,8x11,2cm
299	G 18402/0298	Bez názvu (G. Max a opička)	fotografie	16,1x11,7cm
300	G 18402/0299	Bez názvu (rodina Maxova s domácími zvířaty na zahradě)	fotografie	11,5x16,1cm
301	G 18402/0300	Bez názvu (rodina Maxova s domácími zvířaty na zahradě)	fotografie	11,3x11,5cm
302	G 18402/0301	Bez názvu (Monkeys)	heliogravura	11,9x14,1cm
303	G 18402/0302	Bez názvu (Ateliér)	fotografie, nalepeno na karton	13,2x14,2cm
304	G 18402/0303	Bez názvu (G. Max se svou sbírkou)	stříbro-želatinová fotografie	17x22,5cm
305	G 18402/0304	Recto: Foto A: Bez názvu (G. Max s opičkou); Foto B: Bez názvu (G. Max s opičkou); Foto C: Bez názvu (G. Max s opičkou); Foto D: Bez názvu (G. Max s opičkou); Foto E: Bez názvu (G. Max s opičkou); Foto F: Bez názvu; verso: Foto G: Bez názvu (opičí obraz); Foto H: Bez názvu (G. Max maluje v ateliéru); Foto I: Bez názvu (G. Max s opičkou)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 24,5x35,2cm ; foto A: 7,8x7,8cm; foto B: 14,4x10,7cm; foto C: 7,7x7,8cm; foto D: 10,7x7,8cm; foto E: 7,5x8,3cm; foto F: 4x7,8cm ; foto G: 12,4x10,3cm; foto H: 12,2x16,3cm; foto I: 8,3x8,3cm
306	G 18402/0305	Recto: Foto A: Bez názvu (G. Max); Foto B: Bez názvu (G. Max); Foto C: Bez názvu (G. Max s deštníkem); Foto D: Bez názvu (G. Max); verso: Foto E: Bez názvu (G. Max se psem); Foto F: Bez názvu (G. Max se psem); Foto G: Bez názvu; Foto H: Bez názvu (opička)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 24,5x35,2cm ; foto A: 13,7x8,7cm; foto B: 7,4x5,9cm; fotoC: 14,4x7,3cm; foto D: 12,7x8,8cm; verso: foto E: 12,5x8,5cm; foto F: 15,6x11cm; foto G: (fragment); foto H: 16,2x5,2cm
307	G 18402/0306	Bez názvu (psací stůl)	albuminová fotografie, nalepeno na karton; orámováno tužkou	rozměry listu: 24,3x32,7cm; foto: 17,3x23,5cm
308	G 18402/0307	Foto A: Bez názvu (G. Max); Foto B: Bez názvu (G. Max s deštníkem); Foto C: Bez názvu (G. Max)	albuminové fotografie, nalepeno na karton; orámováno tužkou	rozměry listu: 32,7x8cm; foto A: 4,3x2,8cm; foto B: 14,3x6,2cm; foto C: 4,3x2,8cm

309	G 18402/0308	Bez názvu (G. Max se svou sbírkou)	albuminová fotografie, nalepeno na karton; orámováno tužkou	rozměry listu: 24,3x32,7cm; foto: 17,5x23,1cm
310	G 18402/0309	Bez názvu (G. Max se svou sbírkou)	albuminová fotografie, nalepeno na karton; orámováno tužkou	rozměry listu: 24,3x32,7; foto: 17,7x23,1cm
311	G 18402/031	Bez názvu (tři postavy)	kresba perem hnědým tónem na papíru	11,5x18cm
312	G 18402/0310	Foto A: Bez názvu (G. Max); Foto B: Bez názvu (G. Max)	albuminové fotografie, nalepeno na karton; orámováno tužkou	rozměry listu: 32,7x24,5cm ; foto A : 13x12,5cm; foto B: 12x15,4cm
313	G 18402/0311	Bez názvu (děti přestrojené za indiány)	albuminová fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 31,5 x 23.6cm ; foto : 22.7x16,8cm
314	G 18402/0312	Bez názvu (dům)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 24,7x31,3cm ; foto : 17,2x23,6cm
315	G 18402/0313	Bez názvu (portrét muže)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 31,8x25,6cm ; foto : 22,9x17,4cm
316	G 18402/0314	Bez názvu (portrét muže)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 31,8x25,6cm ; foto : 22,9x17,1cm
317	G 18402/0315	Bez názvu (portrét ženy)	fotografie, nalepeno na karton, s papírovou aplikací	rozměry listu: 31,8x24,1cm ; foto : 23,5x17,2cm
318	G 18402/0316	Bez názvu (portrét ženy)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 30x25cm ; foto : 24x17,5cm
319	G 18402/0317	Bez názvu (pan a paní Maxovi)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 29,8x23,9cm; foto : 17x11,9cm
320	G 18402/0318	Bez názvu (portrét ženy)	fotografie, nalepeno na karton, kresba perem hnědým tónem	rozměry listu: 29,3x23,4cm; foto : 24x17,5cm
321	G 18402/0319	Bez názvu (G. Max neznámý muž)	fotografie, nalepeno na karton (obroušené hrany, pozlacené)	rozměry listu: 20,4x24,9cm; foto : 17,3x22,8cm
322	G 18402/0320	Bez názvu (G. Max, ženy a děti)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 16x18,7cm; foto: 14x16,2cm
323	G 18402/0321	Bez názvu (děti přestrojené za indiány)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 19,2x24,1cm; foto : 17,2x22,4cm
324	G 18402/0322	Bez názvu (děti v člunu, za nimi dospělí na břehu)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 20,5x24,8cm; foto : 16,1x21,5cm
325	G 18402/0323	Bez názvu (pan a paní Maxovi)	fotografie, nalepeno na papíru a hnědém kartonu	rozměry listu (karton): 24,5x20,1cm; papír: 16,8x12,6cm; foto: 15,8x11,7cm

326	G 18402/0324	Bez názvu (žena, pohled zezadu)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu:21,8x 16,2cm; foto: 16,1x12,7cm
327	G 18402/0325	Bez názvu (Helene Kitzingová jako model)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 17,1x11,3cm ; foto: 13,8x10,1cm
328	G 18402/0326	Bez názvu (žena s rukama před obličejem)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 16,6x10,8cm; foto: 13,8x10cm
329	G 18402/0327	Bez názvu (G. Max)	fotografie	15,7x11,7cm
330	G 18402/0328	Bez názvu (G. Max s opičkou)	fotografie	15,6x10,9cm
331	G 18402/0329	Bez názvu (G. Max s opičkou)	fotografie	15x10,8cm
332	G 18402/0330	Bez názvu (G. Max s opičkou)	fotografie	15,4x10,4cm
333	G 18402/0331	Bez názvu (G. Max s opičkou)	fotografie	15,6x11,5cm
334	G 18402/0332	Bez názvu (G. Max s opičkou)	fotografie	10x12,5cm
335	G 18402/0333	Bez názvu (G. Max s opičkou)	fotografie	8,9x12cm
336	G 18402/0334	Bez názvu (G. Max)	fotografie	17,8x13cm
337	G 18402/0335	Bez názvu (G. Max)	fotografie	15,8x12cm
338	G 18402/0336	Bez názvu (G. Max se psem)	fotografie	16,3x11,7cm
339	G 18402/0337	Bez názvu (G. Max se psem)	fotografie, nalepeno na karton	rozměry listu: 12,8x8.7cm; foto: 11x7.8cm
340	G 18402/0338	Bez názvu (G. Max im Atelier)	albuminová fotografie, nalepeno na karton	13,2x18cm
341	G 18402/0339	Bez názvu (G. Max s opičkou a psem)	fotografie	11,4x8,7cm
342	G 18402/0340	Bez názvu (G. Max s deštníkem)	fotografie, nalepeno na karton, orámováno červenou barvou	rozměry listu: 16,6x10.7cm; foto: 14.8x8cm
343	G 18402/0341	Bez názvu (dům)	pohlednice	9,4x14cm
344	G 18402/0342	Bez názvu (Rodina Maxova s domácími zvířaty na zahradě)	fotografie	11,5x16,5cm
345	G 18402/0343	Bez názvu (G. Max)	fotografie	14,4x11,1cm
346	G 18402/0344	Bez názvu (zátiší s knihami a globem)	fotografie	11,4x15,8cm
347	G 18402/0345	Bez názvu (Ludmilla Maxová?)	fotografie	17,9x13cm
348	G 18402/0346	Bez názvu (interiér pokoje s otevřenými dveřmi)	fotografie	12,8x17,9cm
349	G 18402/0347	Bez názvu (interiér pokoje s otevřenými dveřmi)	fotografie	12,8x17,9cm
350	G 18402/0348	Bez názvu (interiér pokoje s otevřenými dveřmi)	fotografie	12,8x17,9cm
351	G 18402/0349	Bez názvu (portrét ženy)	kyanotypie a kresba perem hnědým tónem	13,8x10,1cm
352	G 18402/0350	Bez názvu (portrét ženy)	albuminová fotografie, kolorovaná; nalepeno na karton	20,8x15,5cm
353	G 18402/0351	Bez názvu (krajina s jezerem a horami)	litografie	12,2x15,4cm
354	G 18402/0352	Bez názvu (studie žen)	kresba perem hnědým tónem na papíru	20,9x16,5cm
355	G 18402/0353	Recto: Bez názvu (studie, krajina, figury) verso: Bez názvu (studie)	kresba tužkou a barevnými křídami na papíru	24,5x33,7cm
356	G 18402/0354	Recto: Bez názvu (jaro sází byliny; pobřeží; fantastické náměty) verso: Bez názvu (fantastické obrazy; slunečníky, notová osnova, holubice)	kresba perem hnědým tónem na papíru	24,5x33,7cm
357	G 18402/0355	Bez názvu (figurální studie)	kresba perem hnědým tónem na papíru	20,9x16,5cm
358	G 18402/0356	Bez názvu (žena v kabátě)	kresba tužkou na papíru	33x21,1cm
359	G 18402/0357	Bez názvu (studie hlavy)	kresba tužkou na papíru	21x33cm
360	G 18402/0358	Bez názvu (studie květin)	kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	33x21,2cm

361	G 18402/0359	Bez názvu (studie žen)		kresba tužkou na papíru	41,7x33,1cm
362	G 18402/0360	Bez názvu (hlava muže)		kresba tužkou na papíru	11,5x7,8cm
363	G 18402/0362	Bez názvu (muž)		kresba perem hnědým tónem na dopisní obálce	18,4x32,2cm (otevřená obálka)
364	G 18402/0363	Bez názvu (ilustrace k pohádkám)		kresba tužkou na papíru	16,8x20,9cm
365	G 18402/0364	Bez názvu (pračlověk)		kresba tužkou na transparentním papíru, přišito nití na papír	11,8x12,5cm
366	G 18402/0365	Recto: Bez názvu (figurální skicy); verso: Bez názvu (postava utíkající před psem)		kresba perem hnědým tónem na papíru	17,8x11,3cm
367	G 18402/0367	Bez názvu (hlava kojence)		kresba perem hnědým tónem na papíru	20,8x13,6cm
368	G 18402/0368	Náčrtník		náčrtník s 60 stranami, celoplátěná vazba; kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem na papíru	19,6x12,5x0,8cm
369	G 18402/0369	Náčrtník		náčrtník s 318 stranami, 1 volný list; poloplátěná vazba potahem z mramorovaného papíru; kresba perem hnědým tónem, akvarel, červená křída na papíru.	16,7x11,2x2,4cm
370	G 18402/0370	Náčrtník		náčrtník s 262 stranami, 4 volné listy, poloplátěná vazba s papírovým potahem; kresba perem hnědým tónem, kresba tužkou a barevné tužky na papíru.	13,5x9,3x1,7cm
371	G 18402/0371	Náčrtník		náčrtník s 56 stranami, 4 volné listy; poloplátěná vazba s papírovým potahem; kresba perem hnědým tónem, kresba tužkou; akvarel na papíru a plátně.	24,1x17x1,3cm
372	G 18402/0372	Náčrtník		náčrtník s 70 stranami; 3 volné listy; celoplátěná vazba; kresba tužkou, křídou na papíru.	22,2x28,4x1,3cm
373	G 18402/0373	Bez názvu		skleněný negativ	39,9x29,9cm
374	G 18402/0374	Bez názvu (opičí obraz)		skleněný negativ	11,9x8,9cm
375	G 18402/0375	Bez názvu (portrét dítěte)		olej	
376	G 18402/0376	Paleta		Paleta (dřevo) se zbytky barev	ovál 34/44x68,5cm
377	G 18402/0377	Bez názvu (alegorie států)		kresba tužkou, tuší, lavírováno, akvarel na papíru	21x32,9cm
378	G 18402/0378	Bez názvu ("Ukáže se velká sedmička.....")		světlotisk na papíru	rozměry listu:49,5x36,8cm; obr.: 27,4x19,6cm
379	G 18402/0379	Bez názvu (sešit z roku 1966 od Columba Maxe)		sešit, 7 novinových výstřížků, 1 fotografie, 1 pohlednice, 1 dopisní obálka	29,7x21cm
380	G 18402/0380	Úmrtní oznámení (Gabriel von Max)	1915	tisk na papíru	22,4x17,5cm (přeloženo)
381	G 18402/0381	Dopisy		74 listů, 23 dopisních obálek, 6 lístků, 1 svatební oznámení, 1 divadelní program, 1 soupis křestních jmen	různé
382	G 18402/0382	Dokumenty od Justina Kernerera		18 Fotografii, 15 listů (rukopisy), 2 listy (tištěný text), 5 obálek, 2 pohlednice, 1 novinový výstřížek, 1 kresba na transparentním papíru, 1 kresba zahradního domku na papíru, 1 kresba muže na papíru; 3 Rorschachovy testy	různé
383	G 18402/0383	Program opery Gwendoline		sešit s operním programem, 1 fotografie	19x13,2cm
384	G 18402/0384	Aksakow Alexander: Animismus und Spiritismus, Leipzig1894; (2 Sv.)		2 knihy	22,3x14,7x2,6cm

385	G 18402/0385	E. d'Espérance : Shadow Land or Light from the other side, Gothenburg 1897		kniha	18,6x13,3x3,2cm
386	G 18402/0386	E. d'Espérance : Im Reiche der Schatten, Licht aus dem Jenseits; Berlin o. J.		kniha	18,7x13,4x2,8cm
387	G 18402/0387	Otto Franz: Wunderglaube und Wirklichkeit.; Leipzig o. J.		kniha	21,4x15,1x2,5cm
388	G 18402/0388	Bruno Giordano: Vom Unendlichen, dem All und den Welten; Leipzig o.J.		kniha	23,2x16x1,8cm
389	G 18402/0389	Crookes William: Der Spiritualismus und die Wissenschaft; Leipzig 1884		kniha	21,6x14,2x1,5cm
390	G 18402/0390	Brackett E. A.: Materialisierte Erscheinungen: Wenn sie nicht Wesen aus einer anderen Welt sind, was sind sie sonst?; München 1889		kniha	20,2x14,8x1,3cm
391	G 18402/0391	Wessely J. E.: Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst; Leipzig 1876		kniha	20,6x14x1,5cm
392	G 18402/0392	Marryat Florence: Es giebt keinen Tod.; Leipzig o. J.		kniha	19,4x13,4x2cm
393	G 18402/0393	Oetinger Fr. Chr.: Gespräch zwischen Christo und einem Christen von der Kraft des Glaubens und Gebets.; Stuttgart 1862		kniha	15,3x10,4x0,6cm
394	G 18402/0394	Kemer Justinus: Die Seherin von Prevorst.; Leipzig o.J.		kniha	14,2x10x3cm
395	G 18402/0395	von Kempen Thomas: Vier Bücher von der Nachfolge Christi; Benziger Brothers Einsiedeln - Waldshut- New York-Cincinnati- Chicago 1886		kniha	10,8x7,2x2,8cm
396	G 18402/0396	Poznámky	po 1973	7 listů; kresba tužkou na papíru (listy z kalendáře)	
397	G 2094	Obrázek ptáčka	1884	kresba tužkou, tuší, akvarel na papíru	17,2x26,5cm
398	G 6668	Spící dívka		kresba rudkou na papíru	39,5x24,4cm
399	G 840	Hans Markart	1869	kresba tužkou na papíru	16,9x10,5cm
400	G 841	Obyvatelé Ohňové země. Cornel Mila Columb	1881	akvarel, kresba tužkou na papíru	21,4x27cm
401	G 842	Korintská nevěsta		kresba perem tuší na papíru	20,7x32,9cm
402	G 843	Věštkyně		kresba hnědou tuší na papíru, nalepeno na karton	17,7x14,4cm
403	G 844	Nevěsta		kresba tuší na papíru	33,1x21cm
404	G 845	Historie		kresba štětcem fialovou barvou, bíle vysvětleno	7,2x14,9cm
405	G 846	Sebevražedkyně		kresba tužkou, akvarel na papíru	12,8x17cm
406	G 847	Matka s dítětem		kresba tuší na papíru	21,2x34,2cm
407	G 848	Korintská nevěsta		kresba perem tuší, bistrem, lavírováno, na papíru	30 x21,7cm
408	G 849	Studie ruky		kresba rudkou, bíle vysvětleno, na modrém papíru	19,5x28,5cm
409	G 850	Čertíci		kresba hnědou tuší na papíru	9,8x16,5cm
410	G 851	21 exemplářů motýlů a dalšího hmyzu		kresba tužkou, tuší, akvarel na papíru	18,5x24,2cm
411	G 852	4 motýli a 3 housenky		kresba tužkou, tuší, akvarel na papíru, nalepeno na karton	17,8x24,2cm
412	G 853	Zvěstování	1856	kresba tužkou, akvarel na papíru	19x27,6cm
413	G 854	Narození Krista	1855	kresba tuší, akvarel na papíru	35,4x46cm
414	G 855	Thor (Donar)	1855	kresba perem tuší na papíru	28,4x42,9cm
415	G 856	Vražedkyně dítěte		kresba tužkou, tuš na papíru	34,1x21,8cm
416	G 857	Hlava opice		kresba tužkou, akvarel na papíru, nalepeno na karton	23,8x18,2cm

417	G 858	Hlava opice		kresba tužkou, akvarel na papíru	31,8x23,8cm
418	G 859	Dětská kresba I.	1843	akvarel na papíru	21,5x34,9cm
419	G 860	Dětská kresba II.		kresba tužkou, akvarel na papíru	21,2x25,4cm
420	G 861	Dětská kresba III.	1844	akvarel na papíru	25,5x40,5cm
421	G 9731	Náčrtník z let 1866/1867		kresba tužkou na papíru	10,5x17,5cm

## **7 Obrazová příloha**





**1. Gabriel von Max: Pohřeb. Ilustrace k verši „Denn sie wohnt im Schattenlande, die des Hauses Mutter war“ z Schillerovy básně Zvon, 1855, kresba perem tuší, papír, 44,5 x 53,5 cm. Národní galerie v Praze**



**2. Gabriel von Max: Břmování, 1855, perokresba, papír**



3. Gabriel von Max: Nejkrásnější oči, ilustrace ze souboru Fantazijní kresby k hudebním skladbám, 1862

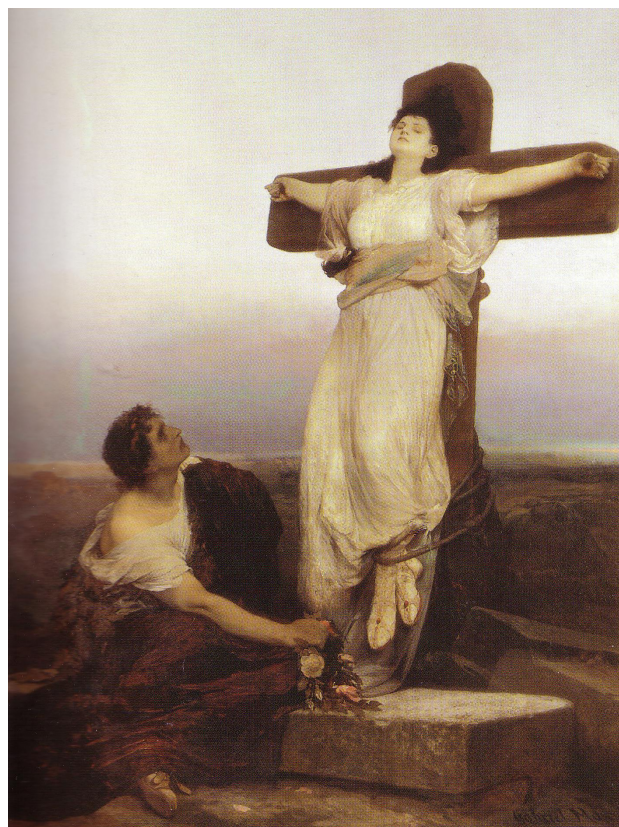


4. Gabriel von Max: Ilustrace k verši „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft“ pro vydání Fausta, G. Grote, Berlin 1879, dřevořez R. Brend'amoura podle kresby Gabriela Maxe



5. Gabriel von Max: Ilustrace k verši „Du mußt, Du mußt und kostet es mein Leben“ pro vydání Fausta, G. Grote, Berlin 1879, dřevořez od W. Hechta podle kresby Gabriela Maxe





**6. Gabriel von Max: Mučednice na kříži (Ukřižování sv. Julie), 1867,**  
olej, plátno, 180 x 135 cm. Národní galerie v Praze



**7. Gabriel von Max: Slepá v katakombách (Světlo),**  
1872, olej, plátno, 71 x 61 cm. Kelley Gallery, Pasadena, USA



**8. Gabriel von Max: Bez názvu (Jeptiška v klášterní zahradě),**  
nedatováno, kresba tužkou, papír, 29,7 x 44,7 cm. Städtische Galerie im  
Lenbachhaus München



**9. Gabriel von Max: Jeptiška v klášterní zahradě, 1869, olej, plátno,**  
86,5 x 98 cm. Kunsthalle Hamburg





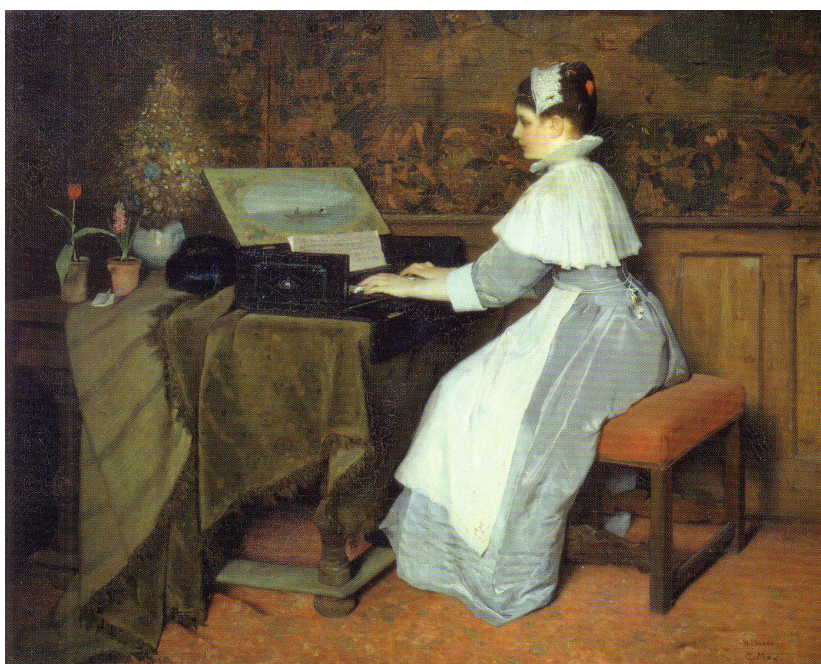
**10. Gabriel von Max: Bez názvu**  
(Studie k obrazu *V odkvětu*), nedatováno, kresba  
tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír,  
45,1 x 29,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus  
München



**11. Gabriel von Max: Bez názvu**  
(Studie k obrazu *V odkvětu*), nedatováno, kresba  
tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír,  
45,1 x 29,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus  
München



**12. Gabriel von Max: V odkvětu, 1870, olej, plátno, 67,5 x 55,3 cm.**  
Oblastní galerie Liberec



13. **Gabriel von Max: Zátíší (Dívka u spinetu)**, 1871, olej, plátno, 78,5 x 92,5 cm. Oblastní galerie Liberec



14. **Gabriel von Max: Bez názvu (Dvě postavy u mrtvoly)**, nedatováno, kresba tužkou, papír, 16,1 x 21,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München





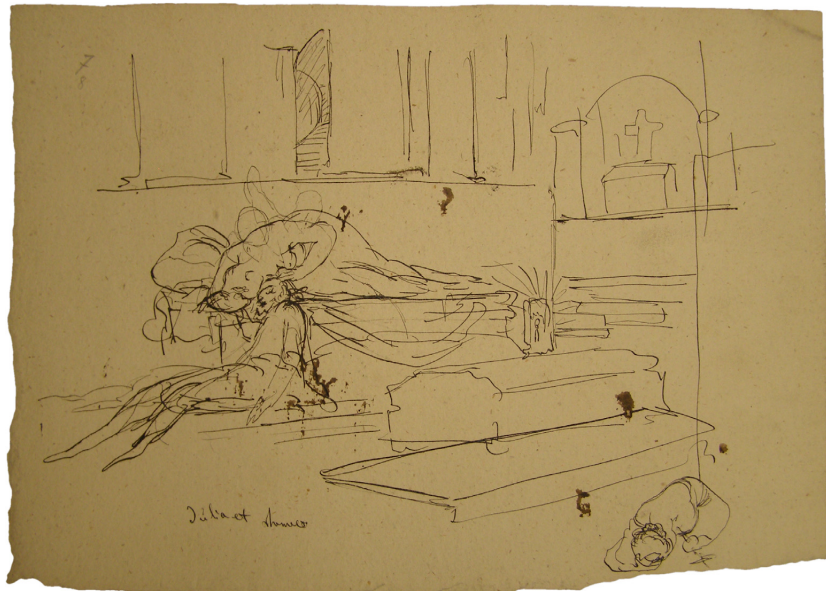
**15. Gabriel von Max: Bez názvu (Anatom s mrtvolou),** nedatováno, kresba tužkou, papír, 32 x 47,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**16. Gabriel von Max: Anatom, 1869, olej, plátno, 136,5 x 189,5 cm.**  
Neue Pinakothek München



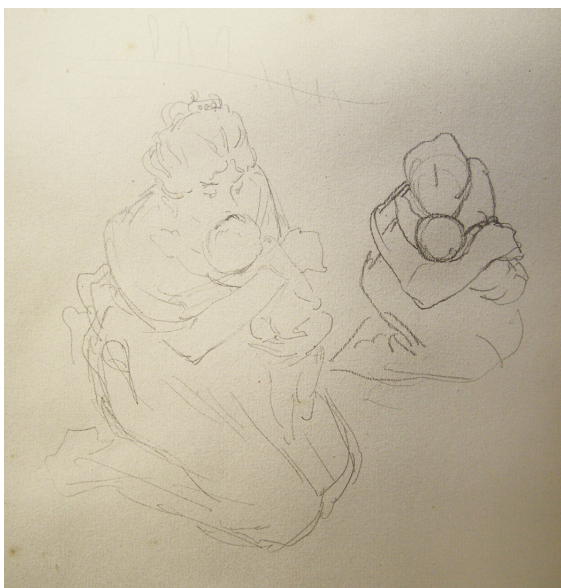
**17. Gabriel von Max: Ahasver, 1875, olej, plátno, 98 x 120 cm.**  
Národní galerie v Praze



**18. Gabriel von Max: Julia et Romeo, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 22 x 30,4 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München



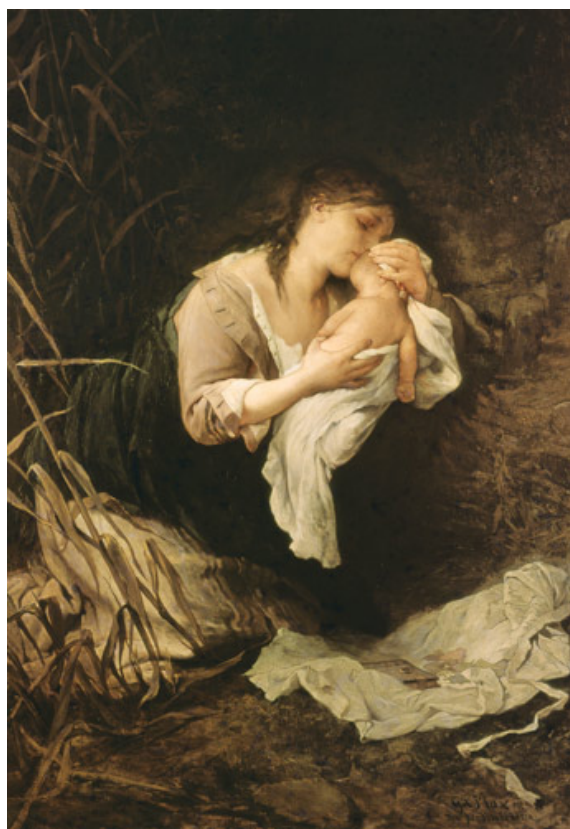




**22. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie matky s dítětem),** nedatováno, kresba v náčrtku, kresba tužkou, papír, 22,2 x 28,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**23. Gabriel von Max: Vražedkyně dítěte,** 1877, kresba tužkou, perokresba tuší, papír, 34,1 x 21,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**24. Gabriel von Max: Vražedkyně dítěte,** 1877, olej, plátno, 160,5 x 111 cm. Kunsthalle Hamburg





**25. Gabriel von Max: Bez názvu (Madona na trůnu mezi dvěma svícemi),** výřez, nedatováno, kresba tužkou, kresba perem hnědým tónem, papír, 20,9 x 33 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**26. Fotografie Maxova ateliéru s obrazem Madony,** výřez, nedatováno, Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**27. Gabriel von Max: Madona, 1888, olej, plátno, 107 x 78,5 cm.**  
Muzeum umění Olomouc

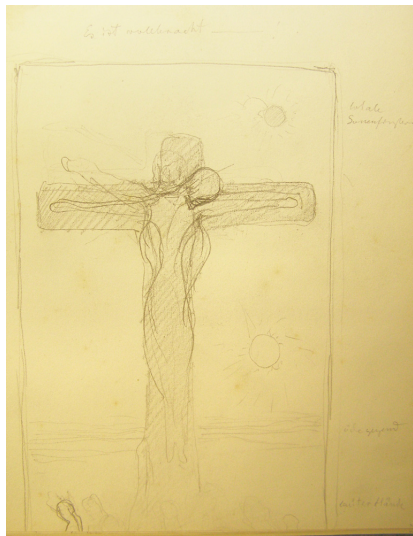


28. Gabriel von Max: Veroničina rouška, 1874, olej, plátno

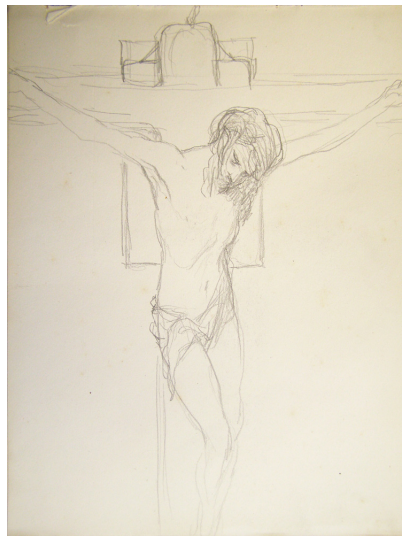


29. Gabriel von Max: Kristus vzbouzí dceru Jairovu, 1875, rytina  
W. Ungera podle obrazu Gabriela von Maxe

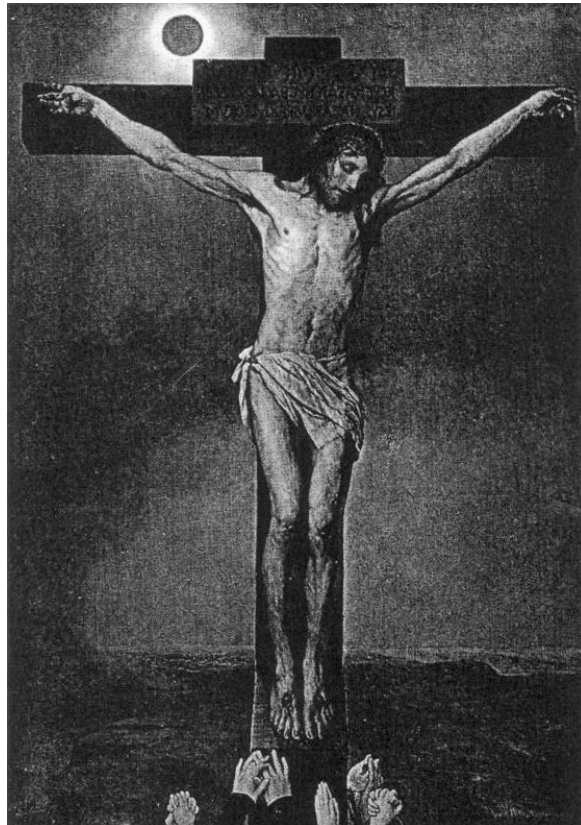




**30. Gabriel von Max: Návrh k obrazu „Dokonáno jest!“**, kresba v náčrtníku, nedatováno, kresba tužkou, papír, 22,2 x 28,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



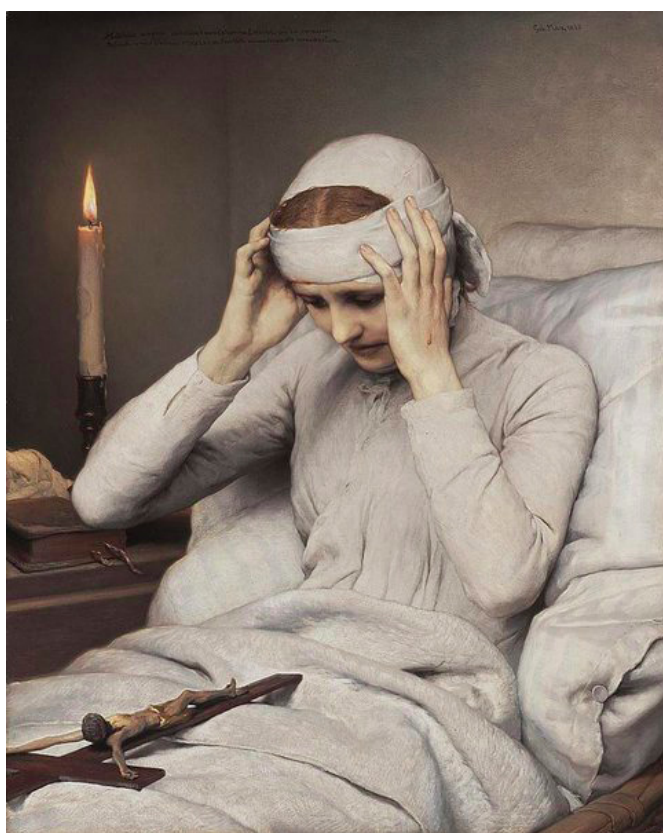
**31. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie Krista na kříži)**, kresba v náčrtníku, nedatováno, kresba tužkou, papír, 22,2 x 28,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**32. Gabriel von Max: „Dokonáno jest!“**, kol. 1881, olej, plátno



33. **Gabriel von Max: Pozdrav duchů**, 1879, rytina podle obrazu Gabriela von Maxe



34. **Gabriel von Max: Extatická panna Katharina Emmerichová**, 1885, olej, plátno, 84,5 x 67,6 cm. Neue Pinakothek München





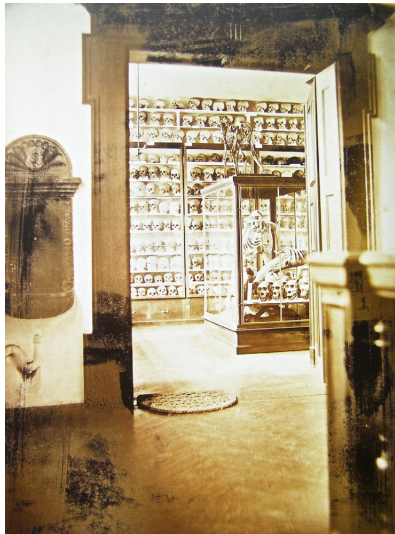
**35. Gabriel von Max: Bez názvu  
(Ležící žena/Studie k obrazu Věštkyně),**  
nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír,  
16,8 x 21,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus  
München



**36. Gabriel von Max: Bez názvu  
(Ležící žena/Studie k obrazu Věštkyně),**  
nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír,  
16,8 x 21,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus  
München



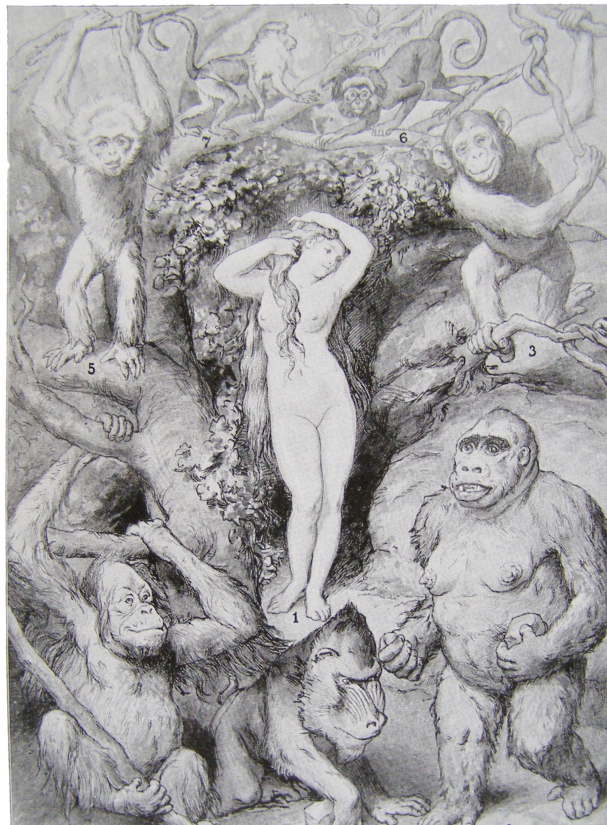
**37. Gabriel von Max: Věštkyně z Prévorstu ve vytržení, 1892, olej,**  
plátno, 99 x 132 cm. Národní galerie v Praze



38. Fotografie zachycující vchod do zoologického a antropologického oddělení sbírky Gabriela von Maxe, kol. 1892

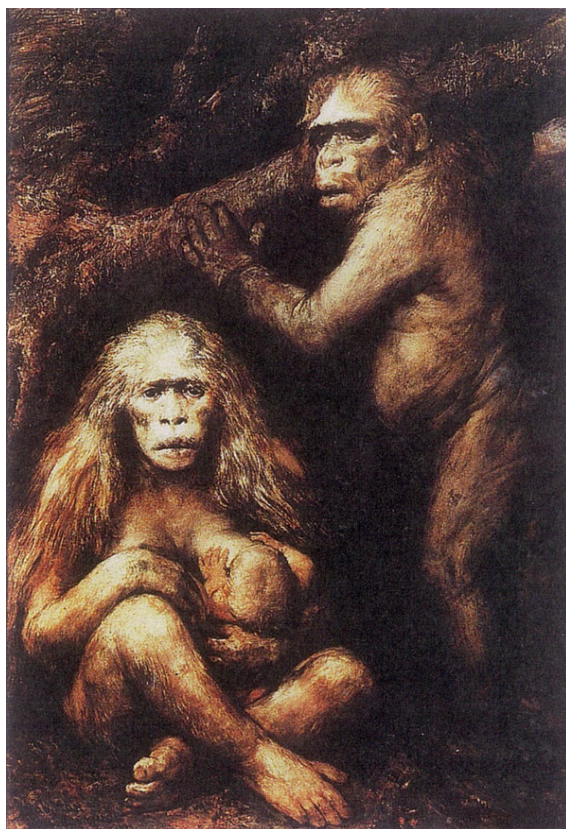


39. Fotografie vitríny s exponáty z Afriky, etnografické oddělení sbírky Gabriela von Maxe, kol. 1892



40. Ernst Haeckel / Gabriel von Max: Apoteosis myšlenky vývoje, 1906, reprodukce





**41. Gabriel von Max: Pithecanthropus alalus, 1894, reprint fotografie F. Hanfstaengla**



**42. Gabriel von Max: Zapomenutí na bolest, kolem 1870, olej, plátno, 35 x 26,5 cm. Soukromá sbírka**



**43. Gabriel von Max: Autoportrét s opičkou, 1910, olej, plátno, 81 x 74 cm. Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim**



44. Fotografie modelu pro obraz „Opice jako kritici umění“, nedatováno



45. Fotografie modelu pro obraz „Opice jako kritici umění“, nedatováno



46. Gabriel von Max: **Opice jako kritici umění (Věneček)**, 1889, olej, plátno, 84,5 x 107,5 cm. Neue Pinakothek München





47. **Gabriel von Max: Innocentia**, kol. 1880, olej, plátno, 68 x 55,7 cm. Galerie České pojišťovny



48. **Fotografie Heleny Kitzingové jako modelu pro obraz Vivisektor**, nedatováno. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



49. **Gabriel von Max: Vivisektor**, 1883, olej, plátno, 100 x 166 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



50. Gabriel von Max: **Narození Páně**, 1856, lavírovaná perokresba sépií, papír, 31,2 x 22,5 cm. Oblastní galerie Liberec



51. Gabriel von Max: **Sv. Ivan na útěku**, kol.1853, tuš, papír, karton, 29,9 x 33,5 cm. Oblastní galerie Liberec





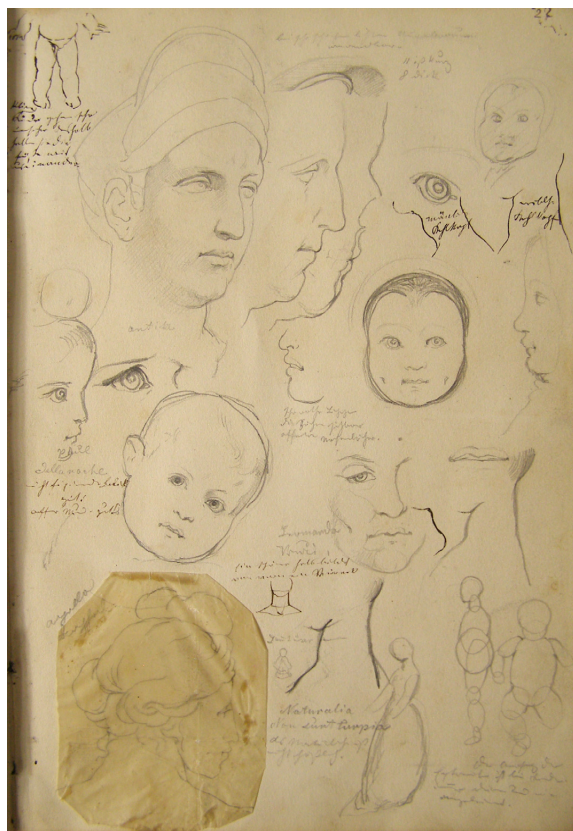
52. Gabriel von Max: **Modlitba (Markétka v chrámu)**, 1861, lavírovaná kresba tuší, papír, 34,1 x 22,2 cm. Oblastní galerie Liberec



53. Gabriel von Max: **Helheim**, 1855, kresba perem hnědým tónem, papír, 28,3 x 38,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München







**56. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie hlav),** nedatováno, kresby v náčrtníku, 24,1 x 17 cm, kresba tužkou a perem tuší, papír. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**57. Gabriel von Max: Bez názvu (Portrét dívky),** nedatováno, kresba v náčrtníku, kresba tužkou, akvarel, papír, 24,1 x 17 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

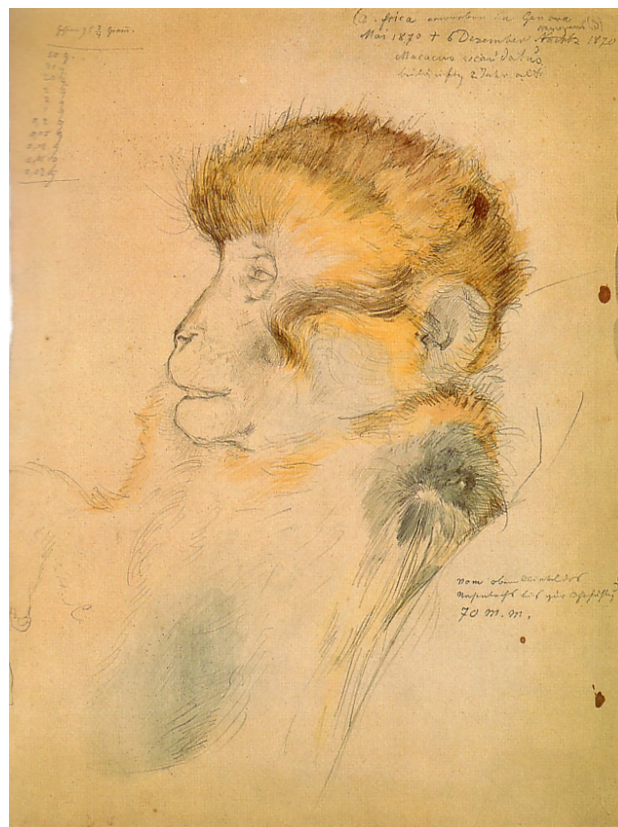


58. **Gabriel von Max: Korintská nevěsta**, 1867, lavírovaná kresba tuší, bistrem, papír, 30 x 21,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



59. **Gabriel von Max: Bez názvu (Povoz)**, 1888, kresba tužkou, akvarel, papír, 34 x 25 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München





60. Gabriel von Max: **Hlava opice**, 1870, kresba tužkou, akvarel, papír, 31,8 x 23,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



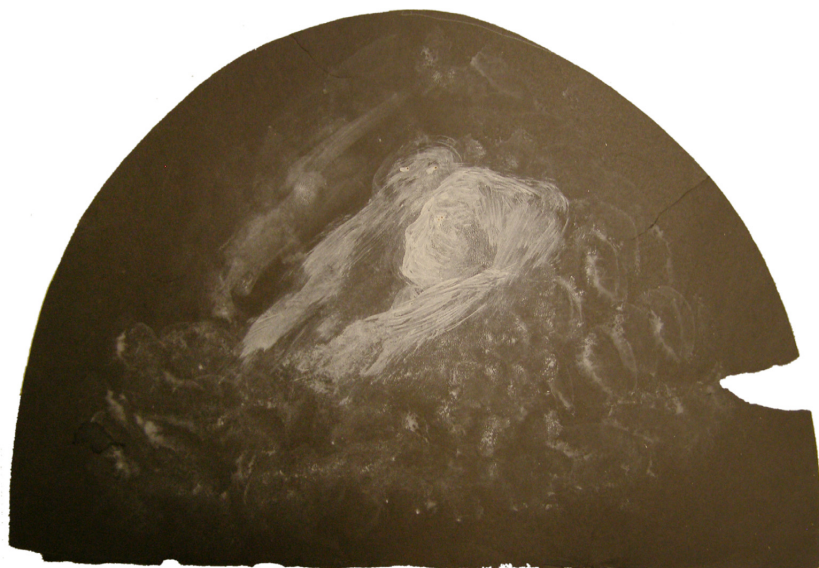
61. Gabriel von Max: **4 motýli a 3 housenky**, nedatováno, kresba tužkou, kresba perem tuší, akvarel, papír, 17,8 x 24,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**62. Gabriel von Max: Evropa z výšky 20 km,** nedatováno, kresba tužkou a barevnou tužkou, bílá krycí barva na černém papíru, 23,5x32 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

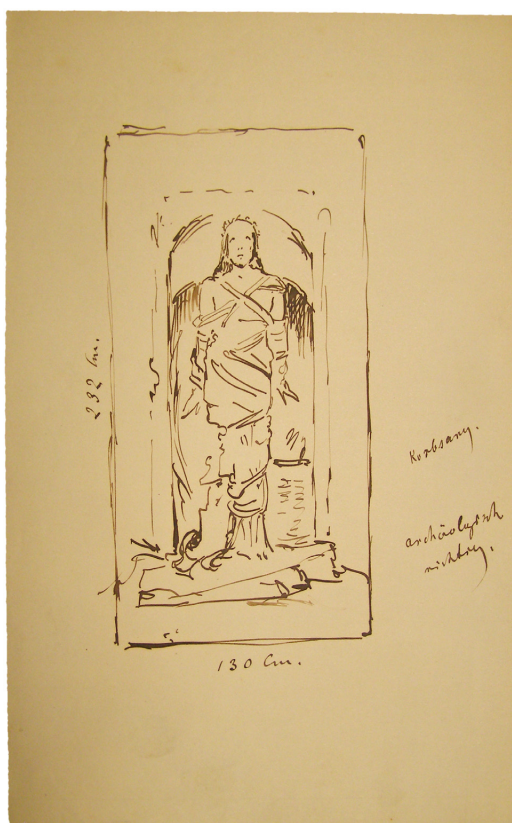


**63. Gabriel von Max: Bez názvu (Fantastická postava),** nedatováno, bílá krycí barva na tmavě hnědém papíru, 20 x 29,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

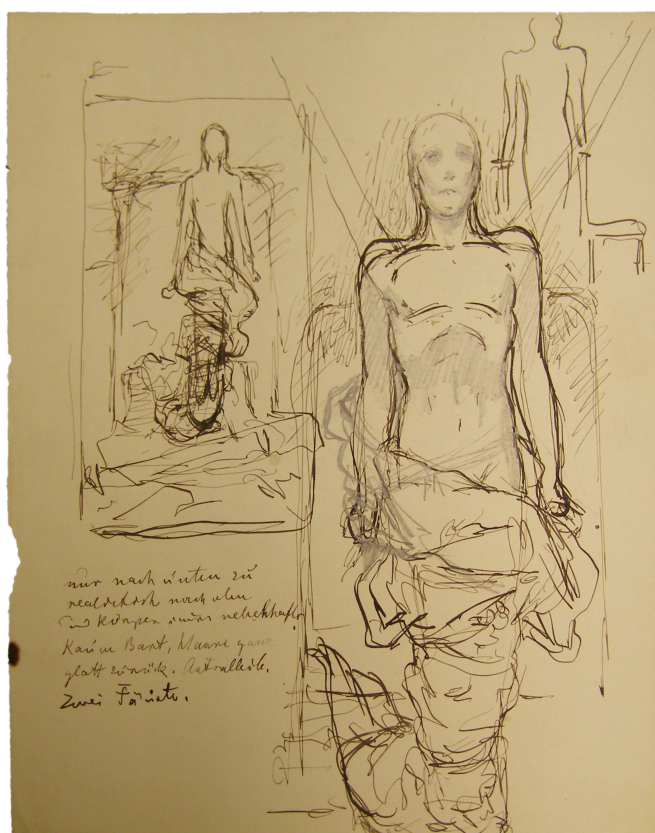


**64. Gabriel von Max: Bez názvu (Fantastická postava),** nedatováno, bílá krycí barva na tmavě hnědém papíru, 20 x 29,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München





65. Gabriel von Max: Bez názvu (Záhadná postava), nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 33 x 20,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



66. Gabriel von Max: Bez názvu (Záhadné postavy), nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír, 21 x 16,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**67. Gabriel von Max: Bez názvu (Různé postavy a duchové),** nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír, 20,5 x 34 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**68. Gabriel von Max: Bez názvu (Strašidelná scéna na jezeře za svitu měsíce),** nedatováno, akvarel, kvaš, šedozelený papír, 24 x 30,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München





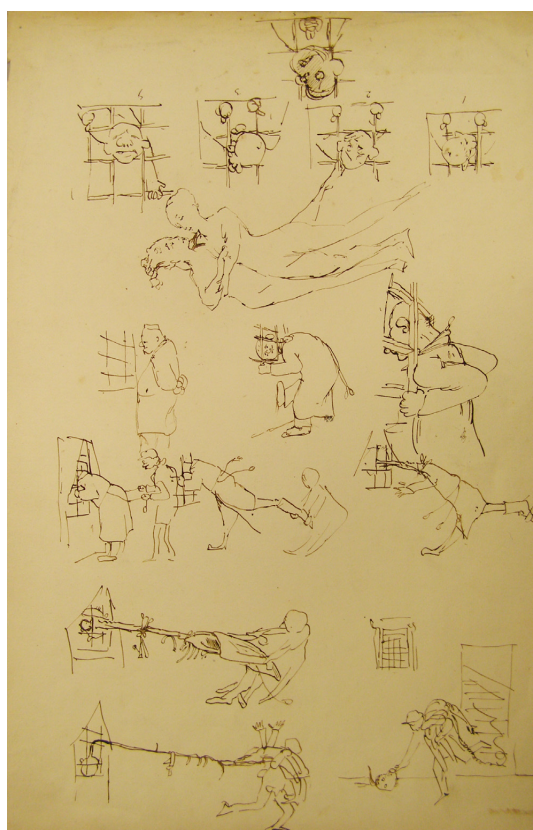
**69. Gabriel von Max: Bez názvu (Dvě postavy), nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 11,5 x 18 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München**



**70. Gabriel von Max: Hans Markart, 1869, kresba tužkou, papír, 16,9 x 10,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München**



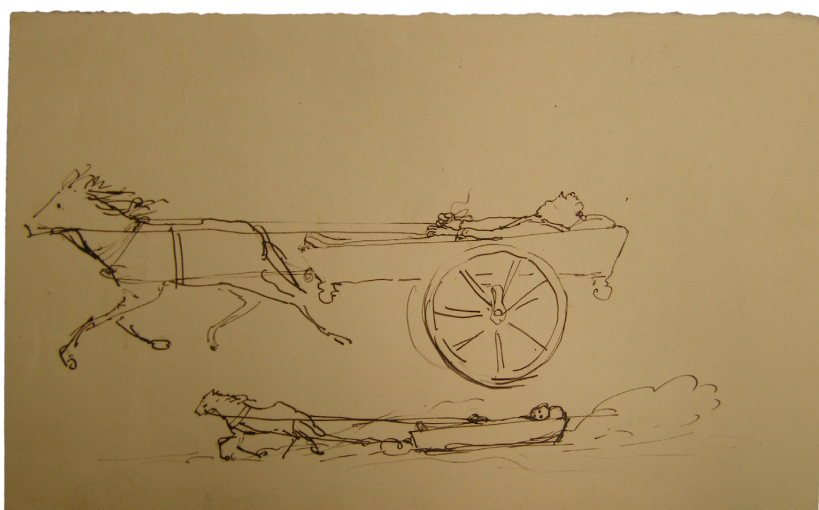
71. **Gabriel von Max: Bez názvu (Studie žen)**, nedatováno, kresba tužkou, papír, 41,7 x 33,1 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



72. **Gabriel von Max: Bez názvu (Scény z věznice)**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 30 x 45 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**73. Gabriel von Max: Bez názvu (Různé studie)**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem a kresba tužkou, papír, 21,3 x 32 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

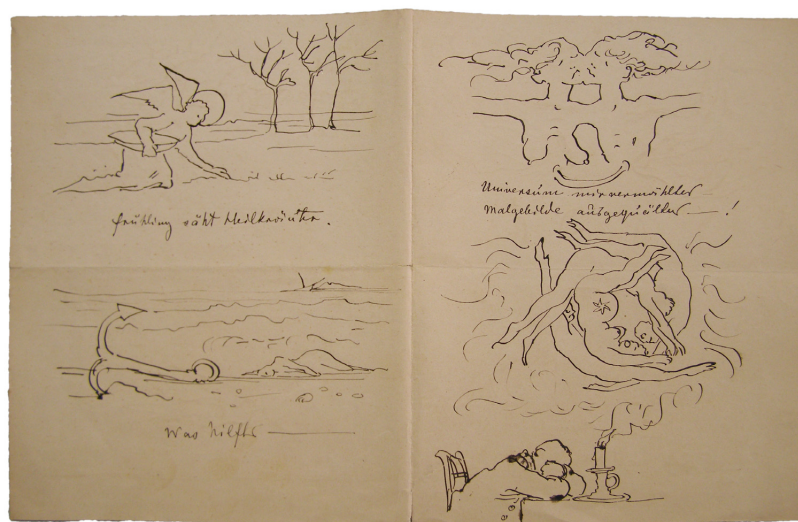


**74. Gabriel von Max: Bez názvu (Koňský povoz s rakví)**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 11,1 x 17,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München





**75. Gabriel von Max: Vdovina modlitba**, nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, bíle vysvětlena, papír, 22 x 34,6 cm.  
Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**76. Gabriel von Max: Bez názvu (Jaro sází byliny, pobřeží, fantastické náměty)**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 24,5 x 33,7 cm.  
Städtische Galerie im Lenbachhaus München





**77. Gabriel von Max: Spící dívka, nedatováno, kresba rudkou, papír, 39,5 x 24,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München**



**78. Gabriel von Max: Obyvatelé Ohňové země. Cornel Mila Columb, 1881, kresba tužkou, akvarel, papír, 21,4 x 27 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München**

## 8 Seznam vyobrazení

**1. Gabriel von Max: Ilustrace k verši „Denn sie wohnt im Schattenlande, die des Hauses Mutter war“ z Schillerovy básně Zvon,**1855, kresba perem tuší, papír, 44,5 x 53,5 cm. Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: KLEMT 1886, nečíslováno

**2. Gabriel von Max: Biřmování,**1855, perokresba, papír  
Reprodukce z: KLEMT 1886, nečíslováno

**3. Gabriel von Max: Nejkrásnější oči,** ilustrace ze souboru Fantazijní kresby k hudebním skladbám, 1862  
Reprodukce z: MANN 1890, 17

**4. Gabriel von Max: Ilustrace k verši „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft“** pro vydání Fausta, G. Grote, Berlin 1879, dřevořez R. Brend'amoura podle kresby Gabriela Maxe  
Reprodukce z: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=4171>, vyhledáno 1.6. 2009.

**5. Gabriel von Max: Ilustrace k verši „Du mußt, Du mußt und kostet es mein Leben“** pro vydání Fausta, G. Grote, Berlin 1879, dřevořez od W. Hechta podle kresby Gabriela Maxe  
Reprodukce z: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=4171>, vyhledáno 1.6. 2009

**6. Gabriel von Max: Mučednice na kříži (Ukřížování sv. Julie),** 1867, olej, plátno, 180 x 135 cm. Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: PRAHL 2001, 63, obr.336

**7. Gabriel von Max: Slepá v katakombách (Světlo),** 1872, olej, plátno, 71 x 61 cm. Kelley Gallery, Pasadena, USA  
Reprodukce z: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GM-00-Lite.jpg>, vyhledáno 14.6.2009

**8. Gabriel von Max: Bez názvu (Jeptiška v klášterní zahradě),** nedatováno, kresba tužkou, papír, 29,7 x 44,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**9. Gabriel von Max: Jeptiška v klášterní zahradě,** 1869, olej, plátno, 86,5 x 98 cm. Kunsthalle Hamburg  
Reprodukce z: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/en/image/show/Image-artemis-fe0fdbdea1469ba4eae411aee9cbd637024a09e>, vyhledáno 14.6.2009

**10. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie k obrazu V odkvětu),** nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír, 45,1 x 29,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**11. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie k obrazu V odkvětu),** nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír, 45,1 x 29,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**12. Gabriel von Max: V odkvětu**, 1870, olej, plátno, 67,5 x 55,3 cm. Oblastní galerie Liberec

Reprodukce z: TREPESCH / SANGESTAN 2007, 125

**13. Gabriel von Max: Zátíší (Dívka u spinetu)**, 1871, olej, plátno, 78,5 x 92,5 cm.

Oblastní galerie Liberec

Reprodukce z: TREPESCH / SANGESTAN 2007, 131

**14. Gabriel von Max: Bez názvu (Dvě postavy u mrtvol)**, nedatováno, kresba tužkou, papír, 16,1 x 21,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**15. Gabriel von Max: Bez názvu (Anatom s mrtvolou)**, nedatováno, kresba tužkou, papír, 32 x 47,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**16. Gabriel von Max: Anatom**, 1869, olej, plátno, 136,5 x 189,5 cm. Neue Pinakothek München

Reprodukce z:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gabriel\\_von\\_Max\\_Der\\_Anatom.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gabriel_von_Max_Der_Anatom.jpg)

, vyhledáno 14.6.2009

**17. Gabriel von Max: Ahasver**, 1875, olej, plátno, 98 x 120 cm. Národní galerie v Praze

Reprodukce z: PRAHL 2001, 63, obr. 335

**18. Gabriel von Max: Julia et Romeo**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír 22 x 30,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**19. Gabriel von Max: Bez názvu (Ležící žena)**, nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír, 23,2 x 36,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**20. Gabriel von Max: Julie Kapuletová**, 1874, olej, plátno, 144 x 216 cm. Landesmuseum Oldenburg

Reprodukce: [https://www.kunstkopie.ch/kunst/gabriel\\_von\\_max/julia\\_capulet\\_hi.jpg](https://www.kunstkopie.ch/kunst/gabriel_von_max/julia_capulet_hi.jpg) ,

vyhledáno 1.6.2009, na internetu stranově převráceno

**21. Gabriel von Max: Julie Kapuletová**, kol. 1874, olej, dřevo, 41 x 51,3 cm

Reprodukce z: SUIDA 1923, 60, obr. 702

**22. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie matky s dítětem)**, nedatováno, kresba v náčrtníku, kresba tužkou, papír, 22,2 x 28,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**23. Gabriel von Max: Vražedkyně dítěte**, 1877, kresba tužkou, perokresba tuší, papír, 34,1 x 21,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Reprodukce z: ZANKER VON MEYER 1998, 134, kat. č. 59

**24. Gabriel von Max: Vražedkyně dítěte**, 1877, olej, plátno, 160,5 x 111 cm. Kunsthalle Hamburg

Reprodukce z: [http://www.kunstkopie.de/kunst/gabriel\\_von\\_max/kindsmoerderin.jpg](http://www.kunstkopie.de/kunst/gabriel_von_max/kindsmoerderin.jpg),  
vyhledáno 14.6.2009

**25. Gabriel von Max: Bez názvu (Madona na trůnu mezi dvěma svícemi)**, výřez, nedatováno, kresba tužkou, kresba perem hnědým tónem, papír, 20,9 x 33 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**26. Fotografie Maxova ateliéru s obrazem Madony**, výřez, nedatováno, Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**27. Gabriel von Max: Madona**, 1888, olej, plátno, 107 x 78,5 cm. Muzeum umění Olomouc

Reprodukce z: FILIP / MUSIL 2006, obr. č.122, 167

**28. Gabriel von Max: Veroničina rouška**, 1874, olej, plátno

Reprodukce z: FILIP / MUSIL 2006, obr. č.108, 147

**29. Gabriel von Max: Kristus vzbouzí dceru Jairovu**, 1875, rytina W. Ungera podle obrazu Gabriela von Maxe

Reprodukce z: KLEMT 1886, nečíslováno.

**30. Gabriel von Max: Návrh k obrazu „Dokonáno jest!“**, kresba v náčrtníku, nedatováno, kresba tužkou, papír, 22,2 x 28,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**31. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie Krista na kříži)**, kresba v náčrtníku, nedatováno, kresba tužkou, papír, 22,2 x 28,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**32. Gabriel von Max: „Dokonáno jest!“**, kol. 1881, olej, plátno

Reprodukce z: Johannes Muggenthaler: Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840–1915 in der Galerie Mosel und Tschechow München.

München 1988, 18

**33. Gabriel von Max: Pozdrav duchů**, 1879, rytina podle obrazu Gabriela von Maxe

Reprodukce z: KLEMT 1886, nečíslováno.

**34. Gabriel von Max: Extatická panna Katharina Emmerichová**, 1885, olej, plátno, 84,5 x 67,6 cm. Neue Pinakothek München

Reprodukce z:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gabriel\\_von\\_Max\\_Die\\_ekstatische\\_Jungfrau\\_Katharina\\_Emmerich.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gabriel_von_Max_Die_ekstatische_Jungfrau_Katharina_Emmerich.jpg) , vyhledáno 14.6.2009

**35. Gabriel von Max: Bez názvu (Ležící žena/Studie k obrazu Věštkyně)**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 16,8 x 21,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

Foto: Tereza Nedbalová

**36. Gabriel von Max: Bez názvu (Ležící žena/Studie k obrazu Věštkyně)**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 16,8 x 21,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**37. Gabriel von Max: Věštkyně z Prévorstu ve vytržení**, 1892, olej, plátno, 99 x 132 cm. Národní galerie v Praze

Reprodukce z: FILIP / MUSIL 2006, obr. č.39, 74

**38. Fotografie zachycující vchod do zoologického a antropologického oddělení sbírky Gabriela von Maxe**, kol. 1892

Reprodukce z: Pamela KORT (ed.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Köln 2009, 192, kat. č. 171.3

**39. Fotografie vitríny s exponáty z Afriky, etnografické oddělení sbírky Gabriela von Maxe**, kol. 1892

Reprodukce z: Pamela KORT (ed.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Köln 2009, 196, kat. č. 171.6

**40. Ernst Haeckel / Gabriel von Max: Apoteosa myšlenky vývoje**, 1906, reprodukce

Reprodukce z: Kai Buchholz/Rita Latocha/Hilke Peckmann/Klaus Wolbert (ed.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Darmstadt 2001, 572

**41. Gabriel von Max: Pithecanthropus alalus**, 1894, reprint fotografie F. Hanfstaengla

Reprodukce z:

[http://arttattler.com/Images/Europe/Germany/Frankfurt/Schirn%20Kunsthalle/Darwin/1212759913\\_gabriel\\_von\\_max\\_pithecanthropus\\_alalus\\_nach\\_einer\\_hanfstaengel-fotograv\\_re\\_1\\_auf\\_leinwand\\_mail.jpg](http://arttattler.com/Images/Europe/Germany/Frankfurt/Schirn%20Kunsthalle/Darwin/1212759913_gabriel_von_max_pithecanthropus_alalus_nach_einer_hanfstaengel-fotograv_re_1_auf_leinwand_mail.jpg), vyhledáno 14.6.2009

**42. Gabriel von Max: Zapomenutí na bolest**, kolem 1870, olej, plátno, 35 x 26,5 cm.

Soukromá sbírka

Reprodukce z: Pamela KORT (ed.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Köln 2009, 208, kat.č. 148

**43. Gabriel von Max: Autoportrét s opičkou**, 1910, olej, plátno, 81 x 74 cm.

Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim

Reprodukce z: Pamela KORT (ed.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Köln 2009, 209, kat. č. 150

**44. Fotografie modelu pro obraz „Opice jako kritici umění“**, nedatováno

Reprodukce z: Pamela KORT (ed.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Köln 2009, 204, kat. č. 165

**45. Fotografie modelu pro obraz „Opice jako kritici umění“**, nedatováno

Reprodukce z: Pamela KORT (ed.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Köln 2009, 204, kat. č. 164

**46. Gabriel von Max: Opice jako kritici umění (Věneček)**, 1889, olej, plátno,

84,5 x 107,5 cm. Neue Pinakothek München



Reprodukce z:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Gabriel\\_Cornelius\\_von\\_Max%2C\\_1840-1915%2C\\_Monkeys\\_as\\_Judges\\_of\\_Art%2C\\_1889.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Gabriel_Cornelius_von_Max%2C_1840-1915%2C_Monkeys_as_Judges_of_Art%2C_1889.jpg), vyhledáno 14.6.2009

**47. Gabriel von Max: Innocentia**, kol. 1880, olej, plátno, 68 x 55,7 cm. Galerie České pojišťovny

Reprodukce z: MŽYKOVÁ 1991, 41

**48. Fotografie Heleny Kitzingové jako modelu pro obraz Vivisektor**, nedatováno.

Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**49. Gabriel von Max: Vivisektor**, 1883, olej, plátno, 100 x 166 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**50. Gabriel von Max: Narození Páně**, 1856, lavírovaná perokresba sépií, papír, 31,2 x 22,5 cm. Oblastní galerie Liberec

Foto: Tereza Nedbalová

**51. Gabriel von Max: Sv. Ivan na útěku**, kol. 1853, tuš, papír, karton, 29,9 x 33,5 cm.

Oblastní galerie Liberec

Foto: Tereza Nedbalová

**52. Gabriel von Max: Modlitba (Markétka v chrámu)**, 1861, lavírovaná kresba tuší, papír, 34,1 x 22,2 cm. Oblastní galerie Liberec

Foto: Tereza Nedbalová

**53. Gabriel von Max: Helheim**, 1855, kresba perem hnědým tónem, papír,

28,3 x 38,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**54. Gabriel von Max: Bez názvu (Dvojice v lese)**, ilustrace k Schillerově básni Zvon, 1855, kresba tužkou a perem hnědým tónem, papír, 27 x 40,1 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

Foto: Tereza Nedbalová

**55. Gabriel von Max: Kresby hlav podle J. K. Lavatera**, nedatováno, kresby v náčrtníku, kresba perem tuší, akvarel, papír, 24,1 x 17 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**56. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie hlav)**, nedatováno, kresby v náčrtníku, 24,1 x 17 cm, kresba tužkou a perem tuší, papír. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**57. Gabriel von Max: Bez názvu (Portrét dívky)**, nedatováno, kresba v náčrtníku, kresba tužkou, akvarel, papír, 24,1 x 17 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Foto: Tereza Nedbalová

**58. Gabriel von Max: Korintská nevěsta**, 1867, lavírovaná kresba tuší, bistrem, papír, 30 x 21,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Reprodukce z: ZANKER VON MEYER 1998, 136, kat. č. 60

**59. Gabriel von Max: Bez názvu (Povoz)**, 1888, kresba tužkou, akvarel, papír, 34 x 25 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München

**60. Gabriel von Max: Hlava opice**, 1870, kresba tužkou, akvarel, papír, 31,8 x 23,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Reprodukce z: ZANKER VON MEYER 1998, 139, kat. č. 62

**61. Gabriel von Max: 4 motýli a 3 housenky**, nedatováno, kresba tužkou, kresba perem tuší, akvarel, papír, 17,8 x 24,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Reprodukce z: ZANKER VON MEYER 1998, 141, kat. č. 64

**62. Gabriel von Max: Evropa z výšky 20 km**, nedatováno, kresba tužkou a barevnou tužkou, bílá krycí barva na černém papíru, 23,5x32 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**63. Gabriel von Max: Bez názvu (Fantastická postava)**, nedatováno, bílá krycí barva na tmavě hnědém papíru, 20 x 29,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**64. Gabriel von Max: Bez názvu (Fantastická postava)**, nedatováno, bílá krycí barva na tmavě hnědém papíru, 20 x 29,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**65. Gabriel von Max: Bez názvu (Záhadná postava)**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 33 x 20,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová  
G 18402/0233

**66. Gabriel von Max: Bez názvu (Záhadné postavy)**, nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír, 21 x 16,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**67. Gabriel von Max: Bez názvu (Různé postavy a duchové)**, nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, papír, 20,5 x 34 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**68. Gabriel von Max: Bez názvu (Strašidelná scéna na jezeře za svitu měsíce)**, nedatováno, akvarel, kvaš, šedozelený papír, 24 x 30,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**69. Gabriel von Max: Bez názvu (Dvě postavy)**, nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 11,5 x 18 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová



**70. Gabriel von Max: Hans Markart, 1869, kresba tužkou, papír, 16,9 x 10,5 cm.**  
Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**71. Gabriel von Max: Bez názvu (Studie žen), nedatováno, kresba tužkou, papír, 41,7 x 33,1 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**72. Gabriel von Max: Bez názvu (Scény z věznice), nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 30 x 45 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**73. Gabriel von Max: Bez názvu (Různé studie), nedatováno, kresba perem hnědým tónem a kresba tužkou, papír, 21,3 x 32 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**74. Gabriel von Max: Bez názvu (Koňský povoz s rakví), nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 11,1 x 17,7 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**75. Gabriel von Max: Vdovina modlitba, nedatováno, kresba tužkou a kresba perem hnědým tónem, bíle vysvětlena, papír, 22 x 34,6 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**76. Gabriel von Max: Bez názvu (Jaro sází byliny, pobřeží, fantastické náměty), nedatováno, kresba perem hnědým tónem, papír, 24,5 x 33,7 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**77. Gabriel von Max: Spící dívka, nedatováno, kresba rudkou, papír, 39,5 x 24,4 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

**78. Gabriel von Max: Obyvatelé Ohňové země. Cornel Mila Columb, 1881, kresba tužkou, akvarel, papír, 21,4 x 27 cm.** Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
Foto: Tereza Nedbalová

## 9 Seznam zkráceně citované literatury a pramenů

### Literatura:

- ARTINGER 1995—Kai ARTINGER : Der beobachtete Mensch. Gabriel Max´ „Affen als Kunstrichter“ und Paul Meyerheims „Affenakademie“ im Kontext der Anfänge der anthropologischen Forschung. In : Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 46, 1995, 163–174
- BEENKEN 1944—Hermann BEENKEN: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944
- BLAŽIČKOVÁ – HOROVÁ 2002—Naděžda BLAŽIČKOVÁ – HOROVÁ (ed.): Umění 19. století. Průvodce expozicí Národní galerie v Praze. Praha 2002
- BOETTICHER 1898—Friedrich BOETTICHER: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Beiträge zur Kunstgeschichte 2. Dresden 1898
- BÖRSCH-SUPAN 1988—Helmut BÖRSCH-SUPAN: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870. München 1988
- BUHRS /LUDWIG 2008—Michael BUHRS / Horst LUDWIG: Die Münchner Secession 1892–1914. München 2008
- ČELEBONVIĆ 1974—Aleksa ČELEBONVIĆ: Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei. Berlin–Wien 1974
- DUBE / RUHMER 1981—Wolf-Dieter DUBE / Eberhard RUHMER: Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken. München 1981<sup>2</sup>
- EBERTHÄUSER 1979—Heidi C. EBERTHÄUSER: Malerei im 19. Jahrhundert : Münchner Schule ; Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon. München 1979
- EDLER 1992— Doris EDLER: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum. Münster 1992
- ESCHENBURG / FRIEDEL 1995— Barbara ESCHENBURG / Helmut FRIEDEL (ed.): Der Kampf der Geschlechter : der neue Mythos in der Kunst 1850–1930. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München. Köln 1995
- FILIP/MUSIL 2006 —Aleš FILIP / Roman MUSIL: Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění. In: Aleš FILIP / Roman MUSIL: Neklidem k Bohu, Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914. Praha 2006, 89–133
- FUCHS 1979—FUCHS Heinrich: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Ergänzungsband 2. Wien 1979
- GAGERN 1967— Axel von GAGERN: Vor fünfzig Jahren: Die Erwerbung der Sammlung Gabriel von Max. In: Mannheimer Hefte 2,1967, 20–28

- GAUSS 1976— Ulrike GAUSS (ed.): Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1976
- GURLITT 1907— Cornelius GURLITT: Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts: ihre Ziele und Taten, 3., umgearb. Aufl. Berlin 1907
- HARLAS 1908— František Xaver HARLAS: Malířství. Praha 1908
- HNOJIL 2008— Adam HNOJIL: Josef Max. Sochařství pozdního neoklasicismu v Čechách. Praha 2008
- JANÁS 2004— Robert JANÁS: --z lásky k umění a sobě pro radost-- : umělecká sbírka Heinricha Gomperze (1843–1894) = --aus Liebe zur Kunst, welche meine Freude war-- : die Kunstsammlung Heinrich Gomperz. Katalog. výstavy Moravské galerie v Brně. Brno 2004
- KLEMT 1886 —Agathon KLEMT: Gabriel Max und seine Werke, Gabriel Max und seine Werke. Separatabdruck aus der Zeitschrift Die Graphischen Künste. Wien 1886
- KOHUT 1883 —Adolf KOHUT: Gabriel Max, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart 54. Braunschweig 1883, 173–186
- KUTSCHMANN 1899 —Theodor KUTSCHMANN: Geschichte der deutschen Illustration : vom ersten Auftreten des Formschnittes bis auf die Gegenwart 2. s.l. 1899
- LANKHEIT 1971 — Klaus LANKHEIT: Vision, Wundererscheinung und Wundertat in der christlichen Kunst. In: Walter WIORA: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1971,76–101
- LEHMANN 1884— Nicolaus LEHMANN: Zur Abwehr. In: Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 19,1883–1884, 649
- LOERS/WITZMANN 1995— Veit LOERS / Pia WITZMANN: Münchens okkultistische Netzwerk. In: Ingrid EHRHARDT (ed.) : Okkultismus und Avantgarde : von Munch bis Mondrian 1900–1915. Frankfurt 1995, 238–241
- LUDWIG 1977— Horst LUDWIG: Malerei der Gründerzeit, Bayrische Staatsgemäldesammlung. München 1977
- LUDWIG 1979— Horst LUDWIG: Piloty und seine Schule : die okkulte Welt des Gabriel Max. In: Weltkunst 49,1979, 1676–1677
- MANN 1890 —Nicolaus MANN(LEHMANN): Gabriel Max, Leipzig 1890<sup>2</sup>
- MAX 1893— Emanuel MAX: Zweiundachtzig Lebensjahre. Prag 1893
- MÜLLER 1888/1889 —Rudolf MÜLLER: Gabriel Max. In: Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 27, 1888/1889, 289–326

- MŽYKOVÁ 1991— Marie MŽYKOVÁ: Zapomenutá díla: ze sbírek České pojišťovny, katalog výstavy České pojišťovny. Praha 1991
- NERUDA 1962— Jan NERUDA: Výtvarné umění a hudba, Praha 1962
- PECHT 1881— Friedrich PECHT: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts 3. Nördlingen 1881
- PECHT 1888 — Friedrich PECHT: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München 1888
- PETRASOVÁ/LORENZOVÁ 2001— Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ: Sochařství romantického historismu. In: PETRASOVÁ/LORENZOVÁ(ed.): Dějiny českého výtvarného umění III/1 (1780/90). Praha 2001, 282–305
- PIETERSE 1988— Martin C. PIETERSE: Gabriel Max (1840–1915). Ein Maler und die Naturwissenschaften. In: Johannes MUGGENTHALER: Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840–1915 in der Galerie Mosel und Tschechow München. München 1988, 9–15
- PODLAHA 1916— Antonín PODLAHA: Materiálle ze slovníku umělců. In: Památky archeologické 28, Praha 1916, 93–121,159–181
- PRAHL 1980— PRAHL Roman: Z malířských salonů v Praze před sto lety, katalog výstavy. Klenová 1980
- PRAHL 1984—Roman PRAHL: „Dobrou noc, krásné umění v Čechách?“ Ke krizi v české malbě 70. let 19. století. In: Umění XXXII, 1984, 507–527
- PRAHL 1997—Roman PRAHL: Mikuláš Lehmann. Kapitola z dějin pražských galerií umění. in: Petr ŠTONCER (ed.): Staletá Praha XXIII. Sborník Pražského ústavu památkové péče. Pražské památky 19. a 20. století, Praha 1997, 23-38
- PRAHL 1998— Roman PRAHL: Adorace obrazů a obrazy adorace. In: Sacrum et profanum. Sborník sympozia k problematice 19. století. Praha 1998, 173–193
- PRAHL 2001— Roman PRAHL: Malířství v generaci Národního divadla. In: PETRASOVÁ/LORENZOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění III/2 (1780/90). Praha 2001, 60–113
- PRAHL 2006— Roman PRAHL:Umění, naturalismus a zbožnost. In: Aleš FILIP / Roman MUSIL: Neklidem k Bohu, Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914. Praha 2006, 137–153
- RILLE 1907— Albert RILLE: Die städtische Heinrich Gomperz-Gemäldesammlung in Brünn. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für die Geschichte Mährens und Schlesiens 11, Brünn 1907
- ROYT 2006— Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- ROSENBERG 1889— Adolf ROSENBERG: Geschichte der modernen Kunst III. Die deutsche Kunst 2. Leipzig 1889

- RUHMER 1979— Eberhard RUHMER: Die Münchner Schule : 1850–1914. Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Verbindung mit der Ausstellungsleitung Haus der Kunst München. München 1979
- RULÍŠEK 2006—RULÍŠEK Hynek: Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly. České Budějovice 2006
- SCHUSTER 1984 — Peter-Klaus SCHUSTER (ed.): München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie Moderner Kunst München. München 1984
- SCHUSTER 1988— Peter-Klaus SCHUSTER: Widersprüche der Moderne. In: Johannes MUGGENTHALER: Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840–1915 in der Galerie Mosel und Tschchow München. München 1988, 35–42
- SIEBENMORGEN 1983— Harald SIEBENMORGEN: Die Anfänge der "Beuroner Kunstschule". Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875 ; ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne. Sigmaringen 1983
- SIEBENMORGEN 1997— Harald SIEBENMORGEN: Gabriel von Max und die Moderne. In: Klaus Gereon BEUCKERS / Annemarie JAEGGI: Festschrift für Johannes Langer. Münster 1997, 215–240
- STERNBERG 2008 — Caroline STERNBERG: Über die Attraktivität Münchens als Studienort für Künstler aus dem Königreich Böhmen. In: Nikolaus GERHART / Walter GRASSKAMP, Florian MATZNER: 200 Jahre Akademie der bildenden Künste München. München 2008, 279–282
- SUIDA 1923— Wilhelm SUIDA: Alte Galerie: Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz . Wien 1923
- TELLENBACH/JOURDAN/ROSENDAHL G./ROSENDAHL W. 2009— Michael TELLENBACH / Marion JOURDAN / Gaëlle ROSENDAHL / Wilfried ROSENDAHL: Die „Wissenschaftliche Sammlung“ des Gabriel von Max. In: Pamela KORT (ed.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen. Köln 2009, 188–197
- THEINHARDTOVÁ / VÝTISKOVÁ 1997– Markéta THEINHARDTOVÁ / Eva VÝTISKOVÁ: Německé a rakouské malířství 19. století ze sbírek Oblastní Galerie v Liberci. Liberec 1997
- TREPESCH / SANGESTAN 2007— Chrustot TREPESCH / Shahab SANGESTAN: Sehen ist Alles. Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus Liberec. Reichenberg, München 2007
- URBAN 2006— Otto M. URBAN: V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. Praha 2006

WALTER 2004— Christine WALTER: Das Abstrakte ist kein Beweis! Gedankenfotografie im Spiegel zeitgenössischer Kunst. In: Barbara STEMPEL / Susanne KOLTER: Forschung 107. Kunstwissenschaftliche Studien 1. München 2004, 101–120

WOLF— Georg Jacob WOLF: Corneille Max. Acht farbige Gemäldewiedergaben mit einer Einleitung von Georg Jacob Wolf. Leipzig s.d.

ZANDER 2003— Helmut ZANDER: Theosophische Orte: Über Versuche, ein Geheimnis zu wahren und öffentlich zu wirken. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 14, 2003, Heft 4, 119–147

ZANKER VON MEYER 1998— Dorothee ZANKER VON MEYER: Viehweide und Glaspalast. Aquarelle und Zeichnungen im Lenbachhaus 1850–1900. München 1998

## **Prameny:**

PIETERSE 1990— Martin C. PIETERSE: Ausstellung Haus Max Ammerland. Gabriel Max 150 Jahre. 3.–30. Juli 1990. Informační text k výstavě, nestr. (Archiv Lenbachhaus München)

SCHUMACHER— Tony SCHUMACHER: Meine Erinnerungen an Gabriel Max. Aufzeichnungen der Jugend-Schriftstellerin Tony Schumacher über ihren Besuch im Hause des Malers Gabriel Max-München im Sommer 1888 (nepublikováno, manuskript, Archiv Lenbachhaus München)

WALTER—Christine WALTER: Gabriel Max – Vertreter oder Gegner des Spiritismus? Eine Untersuchung zu Gabriel von Max´spiritistischen Gemälden (nepublikováno, manuskript, Archiv Lenbachhaus München)

## **Film:**

ADLON—ADLON Percy: Im Hause des Affenmalers Gabriel Max, Film BRD, 1981

## **Internet:**

ASSEL / JÄGER 2009— Jutta ASSEL / Georg JÄGER: Gabriel von Max. Zeichnungen zu Goethes Faust I.

<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=4171>, vyhledáno 1.6. 2009

DORGERLOH 2003—Annette DORGERLOH: Das Künstlerehepaar Lepsius: zur Berliner Porträtmalerei um 1900. Berlin 2003, 24

[http://books.google.de/books?id=kVAHOuWxyTkC&pg=RA1-PA24&dq=K%C3%BCnstlerf%C3%BCrsten&lr=&as\\_brr=3&sig=ACfU3U1jQk5cVA99xpfgXYrxmAs3d5QkQQ](http://books.google.de/books?id=kVAHOuWxyTkC&pg=RA1-PA24&dq=K%C3%BCnstlerf%C3%BCrsten&lr=&as_brr=3&sig=ACfU3U1jQk5cVA99xpfgXYrxmAs3d5QkQQ) , vyhledáno 11.6.2009

# 10 Seznam použité literatury a pramenů

## Literatura:

- ARTINGER Kai : Der beobachtete Mensch. Gabriel Max' „Affen als Kunstrichter“ und Paul Meyerheims „Affenakademie“ im Kontext der Anfänge der anthropologischen Forschung. In : Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 46, 1995, 163-174
- BEENKEN Hermann : Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst: Aufgaben und Gehalte; Versuch einer Rechenschaft, München 1944
- BÉNÉZIT Emmanuel (ed.): Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs 7, Paris 1976, 280
- BLAŽÍČKOVÁ – HOROVÁ Naděžda: Max, Emanuel. In: HOROVÁ Anděla a kol.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění I. Praha 1995, 496
- BLAŽÍČKOVÁ – HOROVÁ Naděžda: Max, Josef, Calanza. In: HOROVÁ Anděla a kol.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění I. Praha 1995, 497
- BLAŽÍČKOVÁ – HOROVÁ Naděžda (ed.): České malířství 19. století: katalog stálé expozice Sbírký umění 19. století, Klášter sv. Anežky. Praha 1998
- BLAŽÍČKOVÁ – HOROVÁ Naděžda (ed.): Umění 19. století. Průvodce expozicí Národní galerie v Praze. Praha 2002
- BOETTICHER Friedrich: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Beiträge zur Kunstgeschichte 2. Dresden 1898
- BÖRSCH-SUPAN Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870. München 1988
- BROŽOVÁ Jarmila: Umělecké řemeslo historismu. In: PETRASOVÁ/LORENZOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění III/2 (1780/90). Praha 2001
- BUHRS Michael / LUDWIG Horst: Die Münchner Secession 1892-1914. München 2008
- ČELEBONVIĆ Aleksa: Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei. Berlin-Wien 1974
- DUBE Wolf-Dieter/ RUHMER Eberhard: Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken. München 1981<sup>2</sup>
- EBERTHÄUSER Heidi C. : Malerei im 19. Jahrhundert : Münchner Schule; Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon. München 1979
- EDLER Doris: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum. Münster 1992



- EHRHARDT Ingrid (ed.): Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900–1915. Frankfurt 1995
- ESCHENBURG Barbara / FRIEDEL Helmut (ed.): Der Kampf der Geschlechter : der neue Mythos in der Kunst 1850-1930. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München. Köln 1995
- FILIP Aleš / MUSIL Roman: Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění. In: FILIP Aleš / MUSIL Roman: Neklidem k Bohu, Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914. Praha 2006, 89–133
- FISCHER Andreas (ed.): Im Reich der Phantome : Fotografie des Unsichtbaren. Katalog zur Ausstellung des Städtischen Museum Abteiberg Mönchengladbach, Kunsthalle Krems und Fotomuseum Winterthur. Ostfildern-Ruit 1997
- FUCHS Heinrich: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts 3. Wien 1973.
- FUCHS Heinrich: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Ergänzungsband 2. Wien 1979
- GAGERN Axel von: Vor fünfzig Jahren: Die Erwerbung der Sammlung Gabriel von Max. In: Mannheimer Hefte 2, 1967, 20-28.
- GAUSS Ulrike (ed.): Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1976
- GURLITT, Cornelius : Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts: ihre Ziele und Taten, 3., umgearb. Aufl. Berlin 1907
- HAMANN Richard: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert 1. Leipzig 1914
- HARLAS František Xaver: Malřství. Praha 1908
- HNOJIL Adam: Josef Max. Sochařství pozdního neoklasicismu v Čechách. Praha 2008
- HOLAUS Bärbel: Österreichische Galerie Wien: Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts 3. Wien 1998
- HOWOLDT Jens Eric (ed.): Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1993
- JANÁS Robert: --z lásky k umění a sobě pro radost-- : umělecká sbírka Heinricha Gomperze (1843-1894) = --aus Liebe zur Kunst, welche meine Freude war-- : die Kunstsammlung Heinrich Gomperz. Katalog výstavy Moravské galerie v Brně. Brno 2004
- KÁBDEBO Heinrich (ed.): Gabriel Max. In: Österreichische Kunst-Chronik I, 1878 – 1879, 33-35
- KILLY Walther/ VIERHAUS Rudolf (ed.): Deutsche biographische Encyclopädie 6. München: Saur 1997, 674

- KLEMT Agathon: Gabriel Max und seine Werke. Separatabdruck aus der Zeitschrift Die Graphischen Künste. Wien 1886
- KOHUT Adolf: Gabriel Max. In: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart 54. Braunschweig 1883, 173–186
- KRAFFT Eva Maria/ SCHÜRMAN Carl-Wolfgang: Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1969
- KUTSCHMANN Theodor: Geschichte der deutschen Illustration : vom ersten Auftreten des Formschnittes bis auf die Gegenwart 2. s.l. 1899
- LANKHEIT Klaus: Vision, Wundererscheinung und Wundertat in der christlichen Kunst. In: Walter WIORA: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1971, 76–101
- LEHMANN Nicolaus: Zur Abwehr. In: Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 19, 1883-1884, 649
- LOERS Veit /WITZMANN Pia: Münchens okkultistische Netzwerk. In: EHRHARDT Ingrid (ed.) : Okkultismus und Avantgarde : von Munch bis Mondrian 1900-1915. Frankfurt 1995, 238-241
- LUDWIG Horst: Malerei der Gründerzeit, Bayrische Staatsgemäldesammlung. München 1977
- LUDWIG Horst: Piloty und seine Schule: die okkulte Welt des Gabriel Max. In: Weltkunst 49, 1979, 1676-1677
- LUDWIG Horst: Lacher- Ruprecht Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Münchner Malerei im 19. Jahrhundert 3. München 1982
- MANN (LEHMANN) Nicolaus: Gabriel Max. Leipzig 1890<sup>2</sup>
- MAX Emanuel: Zweiundachtzig Lebensjahre. Prag 1893
- METZGER Christoph (red.): Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen. München/Köln 2003
- MÜLLER Rudolf: Die Max Familie. In: Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 15, 1877, 89–131
- MÜLLER Rudolf: Gabriel Max. In: Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 27, 1888/1889, 289-326
- MUTHER Richard: Dějiny malířství 3. Praha 1911
- MŽYKOVÁ Marie: Zapomenutá díla: ze sbírek České pojišťovny. Katalog výstavy České pojišťovny. Praha 1991

- NERUDA Jan: Výtvarné umění a hudba, Praha 1962.
- OBERMAYER-MARNACH Eva (ed.): Österreichisches biographisches Lexikon: 1815 – 1950  
VI. Wien 1975, 167-168
- OLDENBURG Rudolf / UHDE-BERNAYS Hermann: Die Münchener Malerei im neunzehnten  
Jahrhundert II. München s.d.
- OTTO Jan (ed.): Ottův slovník naučný 16. Praha 1900, 1018
- PAULI Gustav: Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der neueren Meister. Hamburg 1926<sup>2</sup>
- PECHT Friedrich: Aus dem Münchener Glaspalast, Studien zur Orientierung in und außer  
derselben während der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung des Jahres 1876.  
Stuttgart 1876
- PECHT Friedrich: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts 3. Nördlingen 1881
- PECHT Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München  
1888.
- PETRASOVÁ Taťána/ LORENZO VÁ Helena: Sochařství romantického historismu. In:  
Kolektiv autorů: Dějiny českého výtvarného umění III/1 (1780/90). Praha 2001,  
282-305.
- PIETERSE Martin C.: Gabriel Max (1840-1915). Ein Maler und die Naturwissenschaften.  
In: MUGGENTHALER Johannes: Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von  
Gabriel von Max 1840-1915 in der Galerie Mosel und Tschechow, München.  
München 1988, 9-15
- PODLAHA Antonín: Materiálle ze slovníku umělců. In: Památky archeologické 28, Praha  
1916, 93–121,159–181
- PRAHL Roman: Z malířských salonů v Praze před sto lety. Katalog výstavy. Klenová 1980
- PRAHL Roman: „Dobrou noc, krásné umění v Čechách?“ Ke krizi v české malbě 70. let 19.  
století. In: Umění XXXII, 1984, 507-527
- PRAHL Roman: Gabriel Max. In: HOROVÁ Anděla a kol.: Nová encyklopedie českého  
výtvarného umění I. Praha 1995, 497
- PRAHL Roman: Gabriel Max. In: TURNER Jane(ed.): Dictionary of Art 20. New York 1996,  
875–876
- PRAHL Roman: Mikuláš Lehmann. Kapitola z dějin pražských galerií umění. In: ŠTONCER  
Petr (ed.): Staletá Praha XXIII. Sborník Pražského ústavu památkové péče. Pražské  
památky 19. a 20. století, Praha 1997, 23-38
- PRAHL Roman: Adorace obrazů a obrazy adorace. In: Sacrum et profanum. Sborník  
symposia k problematice 19. století. Praha 1998, 173-193.

- PRAHL Roman: Malířství v generaci Národního divadla. In: Kolektiv autorů: Dějiny českého výtvarného umění III/2 (1780/90). Praha 2001, 60-113.
- PRAHL Roman: Umění, naturalismus a zbožnost. In: FILIP Aleš / MUSIL Roman: Neklidem k Bohu, Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914. Praha 2006, 137–153
- RILLE Albert: Die städtische Heinrich Gomperz-Gemäldesammlung in Brünn. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für die Geschichte Mährens und Schlesiens 11, Brno 1907
- ROSENBERG Adolf: Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871. Leipzig 1887
- ROSENBERG Adolf: Geschichte der modernen Kunst III. Die deutsche Kunst 2. Leipzig 1889
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- RUHMER Eberhard: Die Münchner Schule: 1850-1914. Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Verbindung mit der Ausstellungsleitung Haus der Kunst München München 1979
- RULÍŠEK Hynek: Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly. České Budějovice 2006
- SEUBERT Adolf (ed.): Allgemeines Künstlerlexicon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler 2. 2., Aufl., umgearb. u. erg. Frankfurt am Main/Stuttgart 1878, 539
- SCHWEERS Hans F.: Gemälde in deutschen Museen I, 3. K.G. Saur München, New Providence, London, Paris 1994, 1180-1181
- SCHUSTER Peter-Klaus (ed.): München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie Moderner Kunst. München 1984
- SCHUSTER Peter-Klaus: Widersprüche der Moderne. In: MUGGENTHALER Johannes: Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840-1915 in der Galerie Mosel und Tschechow, München München 1988, 35-42
- SIEBENMORGEN Harald: Die Anfänge der "Beuroner Kunstschule" . Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875 ; ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne. Sigmaringen 1983
- SIEBENMORGEN Harald: Gabriel von Max und die Moderne. In: BEUCKERS Klaus Gereon / JAEGGI Annemarie: Festschrift für Johannes Langer. Münster 1997, 215–240
- SINGER Hans Wolfgang (ed.): Allgemeines Künstler-Lexicon 3, Frankfurt am Main 1898<sup>3</sup>, 145
- STERNBERG Caroline: Über die Attraktivität Münchens als Studienort für Künstler aus dem Königreich Böhmen. In: GERHART Nikolaus / GRASSKAMP Walter, MATZNER

- Florian: 200 Jahre Akademie der bildenden Künste München. München 2008, 279-282
- SUIDA Wilhelm: Alte Galerie: Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz. Wien 1923
- TELLENBACH Michael/JOURDAN Marion/ROSENDAHL Gaëlle/ROSENDAHL Wilfried: Die „Wissenschaftliche Sammlung“ des Gabriel von Max. In: KORT Pamela (ed.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen. Köln 2009, 188-197.
- THEINHARDOVÁ Markéta / VÝTISKOVÁ Eva: Německé a rakouské malířství 19. století ze sbírek Oblastní Galerie v Liberci. Liberec 1997
- THIEME Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXIV. Unveränd. Nachdr. d. Orig.-Ausg. Leipzig 1929-30. Leipzig 1999, 287-289
- TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců 1. 3., rozšířené vydání. Praha 1947, 117-118
- TREPESCH Christot / SANGESTAN Shahab: Sehen ist Alles. Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus Liberec. Reichenberg, München 2007
- TRNEK Renate (ed.): Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis. Wien 1989
- URBAN Otto M.: V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. Praha 2006
- WALTER Christine: Das Abstrakte ist kein Beweis! Gedankenfotografie im Spiegel zeitgenössischer Kunst. In: STEMPEL Barbara/KOLTER Susanne: Forschung 107. Kunstwissenschaftliche Studien 1. München 2004, 101-120
- WOLF Georg Jacob: Corneille Max. Acht farbige Gemäldewiedergaben mit einer Einleitung von Georg Jacob Wolf. Leipzig s.d.
- WURZBACH, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich : enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben 17. Wien 1867, 165-166
- ZANDER Helmut: Theosophische Orte: Über Versuche, ein Geheimnis zu wahren und öffentlich zu wirken. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 14, 2003, Heft 4, 119-147
- ZANKER VON MEYER Dorothee: Viehweide und Glaspalast. Aquarelle und Zeichnungen im Lenbachhaus 1850-1900. München 1998
- ZIMMERNANN Horst (ed.): Gemäldegalerie Dresden, Neue Meister : 19. und 20. Jahrhundert ; Bestandskatalog und Verzeichnis der beschlagnahmten, vernichteten und vermißten Gemälde. Dresden 1987

## **Prameny:**

PIETERSE Martin C.: Ausstellung Haus Max Ammerland. Gabriel Max 150 Jahre. 3.–30.Juli 1990. informační text k výstavě, nestr. (Archiv Lenbachhaus München)

SCHUMACHER Tony: Meine Erinnerungen an Gabriel Max. Aufzeichnungen der Jugend-Schriftstellerin Tony Schumacher über ihren Besuch im Hause des Malers Gabriel Max-München im Sommer 1888 (nepublikováno, manuskript, Archiv Lenbachhaus München)

WALTER Christine: Gabriel Max – Vertreter oder Gegner des Spiritismus? Eine Untersuchung zu Gabriel von Max´spiritistischen Gemälden (nepublikováno, manuskript, Archiv Lenbachhaus München)

Zeugnissprotokole, Band III., Vormerkungs – Buch über ausgeführte Zeugnisse für die Jahre von 1859-1862 (Archiv der Akademie der Bildenden Kunst Wien )

## **Film:**

ADLON Percy: Im Hause des Affenmalers Gabriel Max, BRD, 1981

## **Internet:**

ASSEL Jutta / JÄGER Georg: Gabriel von Max. Zeichnungen zu Goethes Faust I.  
<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=4171>, vyhledáno 1.6. 2009

DORGERLOH Annette: Das Künstlerehepaar Lepsius: zur Berliner Porträtmalerei um 1900. Berlin 2003, 24  
[http://books.google.de/books?id=kVAHOuWxyTkC&pg=RA1-PA24&dq=K%C3%BCnstlerf%C3%BCrsten&lr=&as\\_brr=3&sig=ACfU3U1jQk5cVA99xpfgXYrxmAs3d5QkQQ](http://books.google.de/books?id=kVAHOuWxyTkC&pg=RA1-PA24&dq=K%C3%BCnstlerf%C3%BCrsten&lr=&as_brr=3&sig=ACfU3U1jQk5cVA99xpfgXYrxmAs3d5QkQQ) , vyhledáno 11.6.2009

Gabriel von Max  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Gabriel\\_von\\_Max](http://de.wikipedia.org/wiki/Gabriel_von_Max), vyhledáno 1.6.2009

GROTH Peter: Anna Katharina Emmerick 1774-1824.  
<http://www.in-output.de/AKE/akecv.html> , vyhledáno 25.4.2009

GROTH Peter: Justinus Kerner und die "Seherin von Prevorst".  
<http://www.in-output.de/AKE/akekern.html> , vyhledáno 25.4.2009

Josef Proksch,  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Proksch](http://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Proksch), vyhledáno 18.6.2009

Künstlerfürsten: Liebermann, Lenbach, Stuck  
<http://www.brandenburgertor.de/kultur/ausstellungen/vorschau/index.html> , vyhledáno 11.6.2009

Matrikelbücher der Kunstakademie München,  
<http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/max-gabriel-von/> , vyhledáno 1.6. 2009

## Resumé

Diplomová práce čtenáři přibližuje osobnost a dílo malíře Gabriela Cornelia von Maxe (1840-1915).

První část je věnována umělcově biografii a přehledu jeho celkové tvorby. V jednotlivých kapitolách sleduje chronologicky umělcův život se zvláštním zřetelem na několik význačných okruhů témat jeho děl. Tvorba tohoto představitele mnichovské školy vycházela z pozdního romantismu a dospěla k naturalistickému vyjádření, silně ovlivněnému mysticismem. Gabriel Max na svých plátnech nejčastěji věnoval různým psychickým stavům ženských postav a namaloval několik obrazů extatických vizionářek. Významnou součástí jeho tvorby byla náboženská témata. Zabýval se ale rovněž spiritismem a esoterickými vědami. Vzhledem k specifickým námětům jeho děl a vyhranému individualismu lze jeho tvorbu sledovat také v kontextu ideových proudů symbolismu a dekadence. Svými „náladovými“ obrazy ovlivnil také díla některých českých umělců konce 19. století. Vedle ústřední snahy představit malířovu uměleckou tvorbu je v práci poukázáno také na Maxovu mnohostrannou osobnost. Proto jsou zmíněny též jeho přírodovědecké zájmy, ústící do vytvoření rozsáhlé sbírky exponátů z oblasti zoologie, antropologie a etnografie. Tato kolekce se po jeho smrti stala součástí Reiß-Engelhorn Musea v Mannheimu. Darwinovy teorie o původu druhů, rozvíjené dále Maxovým přítelem, přírodovědcem Ernstem Haeckelem, měly také vliv na umělcův světonázor a jistě sehrály roli při vzniku jeho opičích obrazů.

Druhá část diplomové práce je zaměřena na často opomíjenou část Maxovy tvorby, na kresby. Po úvodním uvedení do této problematiky a exkurzu do některých středoevropských grafických sbírek je důkladněji představena doposud neznámá kolekce kreseb uložená v Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München. Tematické rozčlenění této sbírky a její podrobnější popis přispívá ke konkrétnějšímu přiblížení a vystižení charakteru tohoto souboru kreseb. Je také poukázáno na souvislosti některých těchto děl s Maxovými obrazy. Záměrem práce je zařadit tuto sbírku kreseb do kontextu umělcovy celkové tvorby.



## **Annotation**

### **Gabriel Cornelius von Max and some aspects of his drawing-work**

This thesis deals with the painter Gabriel Cornelius von Max (1840-1915). The first part of the essay describes the life and the work of this Munich artist. His oil paintings were characterized by a naturalistic style influenced by mysticism and spiritism. He focused on symbolic aspects of painting. The intention of this thesis is to show Max as a generalist with many specific interests, especially in science. He also founded a large naturalistic collection.

The second part of the thesis is focused on a still unknown part of the artists' work, on his drawings. The aim is to present a collection of drawings from Gabriel Cornelius von Max, which is deposited in Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, and to show it in the context of the whole artists' work.

Gabriel Cornelius von Max

19<sup>th</sup> century

Painting

Drawing

Munich