

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Michal Šimek

Gabriel Max a Praha

Gabriel Max and Prague

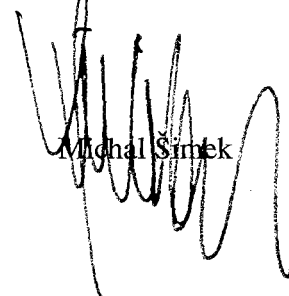
Praha 2009

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Roman Prahel, Csc.

Za podnětné a trpělivé vedení děkuji prof. Romanu Prahlovi. Můj dík patří i všem mým blízkým, kteří mi umožnili se této práci plně věnovat.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 11. srpna 2009



Michal Šimek

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Anotace

Výtvarný odkaz Gabriela Maxe zanechal významnou stopu nejen v českém výtvarném umění poslední čtvrtiny 19. století, ale také v dobové české výtvarné kritice. Tato práce se pokouší na základě sestaveného katalogu textů, týkajících se Gabriela Maxe a jeho výtvarných děl, ozřejmit vztah mezi umělcem a jeho rodným městem.

Annotation

The artistic legacy of Gabriel Max left a very significant print not just in the Czech fine art of the last quarter of the 19th century but also in the Czech contemporary art critics. On the bases of the compiled catalogue of the texts about Gabriel Max and his paintings this work tries to recover the relationship between the artist and his native town.

Obsah

1. Úvod	str. 7.
2. Životopis Gabriela Maxe	str. 9.
3. Výtvarné kritiky a zmínky z let 1858 – 1869	str. 14.
4. Výtvarné kritiky a zmínky z let 1870 – 1879	str. 17.
5. Výtvarné kritiky a zmínky z let 1880 – 1892	str. 19.
6. Výtvarné kritiky a zmínky z let 1893- 1915	str. 22.
7. Gabriel Max a Karel Purkyně	str. 24.
8. Gabriel Max a Jan Neruda	str. 29.
9. Gabriel Max a Miroslav Tyrš	str. 37.
10. Gabriel Max a K. B. Mádl	str. 41.
11. Gabriel Max a Renáta Tyršová	str. 46.
12. Gabriel Max a Vilém Weitenweber	str. 48.
13. Gabriel Max a Mikuláš Lehmann	str. 55.
14. Gabriel Max a Otakar Hostinský	str. 59.
15. Gabriel Max a Agathon Klemt	str. 64.
16. Gabriel Max a ohlas jeho vlivu	str. 67.
17. Závěr	str. 71.
18. Seznam vyobrazení	str. 74.
19. Seznam použité literatury	str. 75.
20. Soupis obrazů Gabriela Maxe, zmíněných, reprodukováných či recenzovaných v pražských denících a časopisech	str. 78.
21. Soupis obrazů Gabriela Maxe, vystavených na pražských výročních výstavách Krasoumné jednoty	str. 84.
22. Soupis obrazů Gabriela Maxe vystavených v uměleckém závodě Mikuláše Lehmana.....	str. 86.
23. Katalog textů týkajících se či zmiňujících Gabriela Maxe	str. 87.



I. Panna Orleánská na hranici

1. Úvod

Dobová kritika českého výtvarného umění 19. století stále ukrývá mnohé důležité podklady a materiály, které dosud zůstávají nezpracovány. Přestože probrání se kritickými texty dobových kritiků patří k základním pramenům monografií a katalogů, zůstává nadále velké množství materiálu nevyčerpáno, případně systematicky nezpracováno. Jakákoliv komplexní práce o české výtvarné kritice 19. století je asi vzhledem k nedostatku dílčích podkladů a studií prací zatím časově velice vzdálenou především vzhledem ke své náročnosti z hlediska zpracování rozsáhlých časopiseckých fondů.

Proto je důležité přinášet alespoň dílčí poznatky o dobových recenzích a recenzentech a rozšiřovat tak počet zpracovaných okruhů, který by se mohly v budoucnu stát základem, či skromněji řečeno, alespoň impulsem či dílčím materiálem, pro ono výše zmíněné souhrnnější zpracování či jakoukoliv mono- či více tematicky zaměřenou studii. Skrze optiku výtvarných kritiků můžeme nahlédnout do doby vzniku uměleckých děl a snažit se ozřejmit význam, přínos či výtky, pramenící z nepochopení, obdivu či nevraživosti recenzentů vůči tomu či onomu umělci. České umění 19. století neoplývá v moderním výkladu tolika evropskými umělci, jak bychom si možná přáli. Mnoho z našich autorů sice krásí sbírku 19. století Národní galerie v Praze, ale ne všechna díla těchto mistrů jsou souměřitelná s produkcí západoevropskou, případně polskou či maďarskou. A to jak na poli umění salonního, tak na poli umění mimo oficiální proudy. Z českých autorů, kteří dosáhli proslulosti i jinde než jen v české kotlině, zmiňme Jaroslava Čermáka, Václava Brožíka a Vojtěcha Hynaise.

Přestože jejich počet nebyl až tak velký a omezuje se vlastně jen na několik autorů, je s podivem, že jméno jednoho z největších, malířsky mimořádně vyspělých a především komerčně nejúspěšnějších českých výtvarných umělců poslední třetiny 19. století, zůstává nadále v pozadí. Obrazy tohoto umělce jsou dnes rozesety po celém světě, kam se dostaly pro malířův věhlas už v době svého vzniku. Tímto věhlasným umělcem není nikdo jiný než Gabriel Max. Tato práce si dává za cíl zpracovat a poskytnout jejímu čtenáři pokud možno co nejucelenější obraz o významu a ohlasu výtvarného díla pražského rodáka Gabriela Maxe, který bylo možno vyčíst z dobových textů. Jejich autory jsou neznámí recenzenti, ale i významní výtvarní kritici, estetikové a literáti. Právě to, že se Maxovým dílem zabývali přední čeští doboví kritici, naznačuje, že ve své době byl význam Maxova díla nesporný.

A ačkoliv jeho odkaz nezůstal do dnešních dnů tak silný, jako tomu bylo dříve, jeho místo na mapě českého výtvarného umění 19. století je již neoddiskutovatelné. Zařazení Maxových obrazů do stálých expozic státních galerií dvou jeho nejbližších měst, pražské Národní galerie a mnichovské Neue Pinakothek, dokazují jeho význam¹. Přesto zůstává mnohé o Maxovi dosud neznámo. Malíři nebyla dosud věnována samostatná novodobá kritická monografie ani samostatná výstava, která by zasadila jeho výjimečné dílo do dobového kontextu a poukázala na jeho jedinečnost, sílu vlivu na ostatní mladé umělce, stejně jako by ukázala Maxovu poněkud chorobnou zálibu v motivech, které byly zprvu brány jako originální, celkem záhy však už byly pokládány pouze za kopie Maxových originálů. Nezpracovány jsou především stohy materiálů, které jsou rozesety po novinách a časopisech jako např. Zlatá Praha či Světozor. A právě jejich sesbírání, setřídění a pokus o osobní interpretaci jsou obsahem této práce. Její autor, který již jednu práci týkající se výtvarné kritiky 19. století napsal², se pokusil shromáždit materiály v českých tištěných médiích z doby Maxova života, které se týkaly Maxova díla, případně Maxovy osobnosti.

Slovutný náš krajan Gabriel Max. Tato formulace se objevila v nespočtu výtvarných kritik, či jen drobných notickek ze světa umění. Takto byl pražskými recenzenty Max většinou nazýván. Přitom už v roce 1863 přesídlil do Mnichova. Přesto byl, a to nejen v 70. a 80. letech, ale i v 90. letech 19. století, stále nazýván krajanem, nejen pražským rodákem. A to navzdory tomu, že během dlouhé a plodné kariéry nastal téměř u všech, kteří jeho dílo zprvu obdivovali, odklon od Maxova umění, přestože jeho práce byly často spojovány více s mnichovskou školou než s domácí výtvarnou tradicí. Byla to snad neúnavnost, s jakou Max, hlavně v 90. letech a v první dekádě 20. století, obesílal pražské výstavy, kterou si dnes můžeme vykládat nejen jako starání se o dobré odbytiště svých obrazů, ale také jako opravdovou lásku ke svému rodnému městu, které dalo umělci všechny potřebné podněty pro budoucí tvorbu, která v očích mnohých dělala Maxe stále českým umělcem? Byla to snad ještě nepropuknuvší „válka“ mezi Čechy a Němci, která se postupně z některých dobových textů plíží a začíná krystalizovat, ale jejíž součástí Max nebyl? Snad následující text dokáže v dostatečné míře odkrýt, jaký byl vztah mezi pražskými recenzenty a Maxovým uměním, mezi Maxem a pražským výtvarným prostředím. Mezi Gabrielem Maxem a Prahou.

1 Blažičková-Horová, N., České umění 19. století, Praha 1998, str. 290-291.

2 Šimek, M.; Umělecká kritika Karla Würbse, seminární práce ÚDU FF UK, 2005



II. Gabriel Max

2. Životopis

Gabriel Max se narodil v Praze 23. srpna 1840 v rodině jednoho z nejvýznamnějších českých sochařů 19. století, Josefa Maxe,³ a jeho ženy Anny, dcery pražského sochaře W. Schuhmanna. První umělecké krůčky absolvoval malý Gabriel pod dohledem svého otce. Gabriel Max nastoupil na pražskou Akademii v červnu 1855, tedy ve stejném roce, kdy zemřel jeho otec. Nečekaná smrt Josefa Maxe znamenala pro rodinu velkou ztrátu, materiálně se však dokázal o rodinu svého bratra postarat Gabrielův strýc, sochař Emanuel Max. Gabriel tak mohl pokračovat ve studiích na pražské Akademii, s úrovní výuky byl ale pramálo spokojen. Jak píše Maxův biograf Nicolaus Mann, trávil Max více času v okolí Prahy různými průzkumnými výlety za geologickými a botanickými krásami pražských periferií, než ve školní lavici akademie. Max byl pod vedením Eduarda Engertha údajně natolik nespokojen, že začal ztrácet zájem o výtvarné umění a byl odhodlán dát se na cestu přírodovědce⁴.

Právě zájem o přírodní vědy zůstal Maxovi vlastní až do konce jeho života, od 80. let se začaly v jeho díle objevovat obrazy inspirované darwinovskou teorií, které byly nadsázkou i vědeckou studií zároveň. Ještě jako student na pražské Akademii dokončil Max svůj první větší obraz *Richard Lví Srdce u mrtvolý svého otce* a také malbu *Libušina vize*, který jako by již předznamenával pozdější Maxův zájem o zobrazení žen a dívek, jimž osud postavil do cesty „cosi výjimečného“. Jak píše Nicolaus Mann, za peníze utržené za prodej obrazu *Richard Lví srdce u mrtvolý svého otce*, za který obdržel Max 100 zl., uskutečnil svou první poznávací cestu, jež směřovala přes Drážďany a Berlín do Hamburgu.

Po návratu se na doporučení svého švagra Rudolfa Müllera⁵ odebral na studia do Vídně,

3 Josef Max(1804-1855) byl autorem nejvýznamnějších pražských, potažmo českých veřejných pomníků a soch, které se v 19. století zrealizovaly, a to sochařské výzdoby pomníku Františka I(1846) na dnešním Smetanově nábřeží a pomníku Maršála Radetzského(spolupráce s bratrem Emanuele) na Malostranském náměstí(postaveno 1858, odstraněno 1919). Kromě toho byl autorem mnoha volných plastik a náhrobků. To, že byl Gabriel synem významného českého sochaře Josefa Maxe, je v mnoha textech často připomínáno. Viz. Hnojil, A., Josef Max: sochařství pozdního neoklasicismu v Čechách, Praha 2008

4 „Dies lag jedoch seinem Naturell und der Überfülle seiner Phantasie zu fern und wirkte so lähmend auf seinen Geist, daß der bisher so fleißige Jüngling sogar die Lust an der Malerei verlor und einaml sogar den Plan faßte, Naturforschungsreisender zu werden.“; Mann, N.; Gabriel Max, Leipzig 1890, str. 9

5 Rudolf Müller(1816-1904) byl malíř českého původu narozený v Liberci. Roku 1835 odešel za Führichem do Vídně, roku 1845 se účastnil výzdoby Salmovského paláce(společně se Lhotou a Weidlichem). Od roku 1872 byl profesorem kreslení na gymnáziu v Liberci. Je autorem rozsáhlého pojednání o Gabrielu Maxovi, který vyšel v Mittheilungen des Vereins für Geschichte der deutschen in Böhmen roku 1889. Viz. Toman, P., Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1993, II. Díl, str. 168. Jako Maxova švagra jej uvádí jak Mann, tak také Prokop Toman, který ale pravděpodobně z Manna čerpal.

kde mu bylo přiznáno stipendium ve výši 200 fl. ročně. Na vídeňské akademii pobyl Max stejně jako v Praze jen po tři léta, do roku 1861. Studoval v ateliérech Carla von Blasse, Karla Mayera, Christiana Rubena a Carla Wurzingera. Avšak ani Vídeň se nestala jeho konečnou. Seznámen s pracemi francouzského malíře Paula Delaroche, rozhodl se Max, že odcestuje přes Prahu do Paříže. Vrátil se tedy do Prahy, aby zde namaloval obraz, jehož prodej by mu zajistil potřebné finanční prostředky na cestu do Paříže. Z let 1861 až 1863 pocházejí především studie, vznikl ale i první obraz s tematikou *Jidáše Iškariotského*. V roce 1862 také dokončil cyklus ilustrací doprovázejících skladby Beethovena, Mendelsohna a Mozarta, podle Atkinsona, pozdějšího Maxova biografa, byl cyklus kreseb datovaný lety 1861 až 1862. Tolik ceněné Maxovy hudební ilustrace, které byly vydány fotograficky ve Vídni, tedy vznikly v Praze. V roce 1863, dříve než vyrazil na cestu, která však skončila v Michově, vystavil Max v Praze dva obrazy- již zmíněné rozměrné plátno s postavami v nadživotní velikosti *Jidáš Iškariotský* a *Madonnu*.

Cesta do Paříže přes Mnichov se stala Maxovi osudnou v dobrém slova smyslu. Maxe nadchlo umění Carla Theodora von Piloty, který byl od roku 1859 profesorem na mnichovské akademii. V jeho ateliéru studoval Max po čtyři léta do roku 1867. Jeho spolužáky zde byla taková malířská esa jako Gyula Bencsúr či Hans Makart. Zatímco s Bencsúrem pojil Maxe údajně svazek příbuzenský⁶, s Makartem ho pojili hlavně kritici, kteří je řadili k představitelům dvou odlišných proudů v mnichovské malbě, jejichž rozdělení bylo rozvrženo na základě koloritu jejich děl. Od roku 1869 měl Max svůj vlastní ateliér. Mezi lety 1878 až 1883 byl profesorem historické malby s důrazem na religiózní témata.⁷ Už dva roky po odchodu z Prahy vystavuje Max v Praze své další dílo, *sv. Ludmilu*. Tuto práci, kterou nám ve své kritice výroční výstavy popisuje Karel Purkyně, řadíme, stejně jako mnohé další Maxovy obrazy, k nezvěstným dílům.⁸ Pravděpodobně od roku 1865 začíná Max pracovat na obraze, se kterým zaznamená svůj první mimořádný úspěch.⁹ Od této chvíle maluje Max jeden úspěšný

6 Maxova sestra by musela být pravděpodobně podruhé vdána za Benczúra, podle Prokopa Tomana a podle množství osobních informací v textu Rudolfa Müllera je však pravděpodobnější, že jeho švagrem byl právě Müller. To, že Maxova sestra byla provdána za Benczúra, uvádí ve svém pojednání Agathon Klemt.

7 200 Jahre Akademie der bildenden Künste München, München 2008, str. 558. Některé zdroje ale uvádějí začátek působení Gabriela Maxe jako profesora historické malby až k roku 1879. Viz. Horst, L., Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1978, 3. Band, str.122. Stejný rok je uveden dokonce v katalogové části prvně zmíněné publikace. Vysvětlením by mohlo být, že Max působil jako pedagog už od roku 1878, ale oficiálně mohl být jmenován až o rok později.

8 Schweers, H.; Gemälde in deutschen Museen, Band 3, München 1994, str. 1180. Dle ústního sdělení prof. Romana Praha se ani jeden ze zmíněných obrazů Ludmilla a Ludmilla, Herzogin von Böhmen, nedá ztotožnit s Purkyněm popisovaným obrazem.

9 Dr. Prokop Toman ve svém Slovníku československým výtvarným umělců uvádí u sv. Julie rok vzniku 1865.

obraz za druhým. V roce 1872 vystavuje úspěšně *Adagio a Zátíší*, o dva roky později způsobí senzaci jeho obraz *Ježíš Kristus*, obraz typu veraikon. Výstřední zvláštností obrazu byla malířská hříčka, která způsobovala, že při prvním pohledu na obraz připadají divákovi Kristovy oči zavřené, při soustředěnějším pohledu se však oči otevřou. Divák pak pomocí zaostřování a změny ohniska může sledovat obraz se zavřenými či otevřenými očima.

Od poloviny 70. let se začínají ve Světozoru pravidelně objevovat Maxova reprodukováná díla, v polovině let 80., kdy začíná vycházet Zlatá Praha, se začínají jeho obrazy publikovat i v tomto obrázkovém týdeníku. Jeho práce, navzdory jisté námětové šablonovitosti, byly vždy lákadlem jak pro veřejnost, tak pro časopisy. Maxova vrcholná tvorba má několik etap, především raná 70. léta dala vzniknout mnoha významných obrazům. Máme-li vymezit jeho tvorbu prvním a posledním známým a zásadním obrazem, je ta vymezena jeho *Sv. Julií* a obrazem *Věštkyňe prevorstská ve vytržení*, který byl malován pro pražskou Jubilejní výstavu roku 1891, na kterou se ale nedostal¹⁰. To znamená, že Max byl na vrcholu svých sil a na vrcholu oblíbenosti u pražského publika více jak dvacet let, kdy vytvořil kromě již zmíněných děl práce jako *Sv. Alžběta v dětském věku*, *Stigmatizovaná Kateřina Emmerichová*, *Ahasver*, *Dokonáno jest!*, *Jidáš*, *Marie Magdalena*, *Světlo*, *Lví nevěsta*, *Podzimní veselí*, *Rozum a srdce*, *Astarta* a další. O tom, že byl Max oblíbeným i v době, kdy byl kritiky často kritizován za stále stejné chorobné náměty, svědčí i množství reprodukcí a článků o něm v 80. letech. Zatímco do poloviny 70. let se zmínky o Maxovi objevovaly zcela sporadicky a Maxe si všímali především výtvarní kritici Neruda, Purkyně a Tyrš, od druhé poloviny 70. let se z Maxe stává miláček pražského publika, což je několikrát v textech i zmíněno, a co musel s velkou nelibostí nést jak Tyrš, tak také Tyršová. Jako jediný z „německých“ malířů obeslal svými obrazy Max Všeobecnou jubilejní zemskou výstavu v Praze roku 1891. Přesto už sláva jeho díla pohasínala, na řadě byla další generace progresivních malířů, stejně progresivních, jako byl ve své době on sám. Ač byl Max stále ještě ctěn, bylo již jasné, že žádný z jeho výtvorů se už nemůže rovnat pracím mladých autorů. Dvacáté století už Maxovi příliš nepřálo, zájem o jeho umění ochladl s nástupem moderních uměleckých proudů. Přesto je jasné, že právě Maxův podíl na symbolistických tendencích musel být velký, zvláště podíváme-li se na

Obraz byla ale v Mnichově vystaven až v roce 1867 a v Praze dokonce až v roce 1869. Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, II. Díl, Praha 1993 str. 117

10 „Gabrielem Maxem v posledních dnech dokončený, původně pro českou jubilejní zemskou výstavu určený obraz „Věštkyňe prevorstská u vidění“ jest právě vystaven v dv. uměl. závodě Mikoláše Lehmana v Praze.“; Zlatá Praha, roč. IX., čís. 13., 12.2. 1892, str. 156.

tvorbu velkých českých umělců poslední třetiny 19. století, jako byl Pirner či Schikaneder. A ani během válečných let nezůstal tento český malíř, který strávil většinu života v Mnichově, stranou zájmu českého tisku, ač se tentokrát jednalo o zprávu smutnou. Gabriel Max zemřel 25. listopadu 1915 v Mnichově ve věku 75 let.

Maxův zcela jedinečný styl, který byl mnohými mladými umělci napodobován, patří k výjimečným zjevům ve výtvarném umění druhé poloviny 19. století.¹¹ Již první Maxovy realizace jako by naznačovaly pozdější směřování Maxovy tvorby. Smutné, tragické příběhy „vybledlých“ dívek, které Max pravidelně zachycoval, musely být pro publikum rozhodně velikou senzací, tím spíše, když se o nich diváci dozvídali v referátech jako je tento: „Cestou k domovu nazval Gab. Max nový svůj obraz, jenž na nedávné výstavě norimberské patřil k obrazům nejvíce navštěvovaným. Předmět prostičký, jako téměř na všech obrazech Maxových, ale velmi dojímavý. Děvče vracející se z tovární školy zmrzlo v závěji sněhu; v levici drží ještě kousek chleba a hluboký klid rozložen na bledém obličejí děvčátka. Provedení obrazu je mistrné.“¹²

Přes veškerou senzačnost a úspěch jeho obrazů, nebo možná právě kvůli nim, však Maxovo jméno nebudí už v dnešní době takové nadšení a zájem o jeho dílo, jak tomu bylo před více než 120 lety. Zatímco ještě německá literatura před 1. světovou válkou věnuje Maxovi pozornost jako významnému představiteli mnichovské školy, už ani poválečná německá kunsthistorie nevěnovala Maxovi tolik pozornosti, kolik by si byl zasloužil. Velice charakteristicky shrnul pohled na Maxa autor jedné z drobných studií, jedné z mála, které se mu v moderním dějepisu umění dosud věnovaly.¹³ Maxova „rehabilitace“ začala na konci 80. let 20. století, paralelně s Maxovým „znovuobjevením“ v českém prostoru. Vždyť ještě v roce 1976 nebyl v rámci katalogu Jaroslav Čermák a jeho doba Max vůbec zmíněn, přestože se v textu hovořilo o Brožíkovi, Maixnerovi či Javůrkovi. V 90. letech je už Max konečně zastoupen ve stálých expozicích obou jeho „rodných“ měst a konečně se snad i dočká také

11 Velký vliv měl Maxův styl například na Jakuba Schikanedera, který pobýval od roku 1878 v Mnichově. Dokladem je např. úryvek z recenze umělecké výstavy roku 1885 v Rudolfinu, jejíž autor je ale neznámý. „Hojnost obdivovatelův i kupce nalezl tklivý obraz Jak. Schikanedra „Na výměnku“; ubohá suchá babička opuštěna sedí v zákoutí s misou suchých bramborů na klíně. Předmětem i koloritem upomíná na vliv mistra Mnichovského. Mírně Gabriela Maxa, jenž zastoupen tu pouze studií, Credo zvanou.“; Světozor, roč. XIX., čís. 23., 22.5. 1885, str. 363.

12 Světozor, roč. XVI., čís. 50., 7.12. 1882, str. 599.

13 „Die Ausstellung ist meiner Frau gewidmet. Sie studierte in München Kunstgeschichte. Ihr Wunsch, Gabriel von Max als Thema ihrer Abschlussarbeit zu nehmen, wurde mit der Begründung abgelehnt, er sein ein schlechter Maler.“ in: Muggenthaler, J., Pieterse, M. C., Schuster, P. K.; Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840–1915, München 1988, str. 1.

kritické monografie a samostatné výstavy, protože dosud byl Max především umělcem na podkreslení složitého mysticko filosofického kontextu poslední třetiny 19. století, do něhož jeho tvorba zapadala. Na samostatnou Maxovu prezentaci jako by však jeho dílo nebylo dostatečně nosné...



III. Svatá Julie

3. Výtvarné kritiky a zmínky z let 1858-1869

Jméno Gabriel Max se na stránkách pražských novin a časopisů objevuje poprvé v červnu roku 1858, kdy neznámý referent píšíci pro německy psaný list *Bohemia* zmiňuje ve své velice rozsáhlé kritice, jak bylo ostatně v Bohemii dobrým zvykem, Maxův obraz *Richard Lví srdce*, který byl toho roku na výroční výstavě mladým Maxem vystaven.¹⁴ Je velice pravděpodobné, že Max touto prací ukončil svá pražská studia, protože ještě toho roku se vydal do Vídně. Podle názoru autora kritiky se však jednalo o velice slabou práci, „ein gleichfalls schwaches Product ist Nr. 329 Richard Löwenherz an der Leiche seines Vaters“ a Maxovi vyčítá, že si mladý umělec, syn a synovec známých pražských sochařů, nedal tu práci s řádnými studii obou postav. Z tohoto popisu je nápadné, že se nejspíše jednalo o kompozici, která vycházela z Pilotyho obrazu *Seni an der Leiche Wallensteins*, kterou namaloval Piloty o tři roky dříve. Jako by první obraz, který je dnes neznámý, v sobě ukrýval dost možná předzvěst toho, jakým směrem se bude Maxova malířská kariéra ubírat. Pokud je tato domněnka správná, je tedy nutno zdůraznit, že názor neznámého recenzenta na Maxův obraz je velice blízký názoru Karla Purkyně na Pilotyho obraz, který Purkyně zveřejnil v souvislosti s kritikou Maxova obrazu *Sv. Ludmila*, kterému se budeme věnovat v jiné kapitole.¹⁵ Autor recenze, která vyšla v celkem 16 vydáních *Bohemia*, nejvíce vyzdvihuje práce Osvalda Achenbacha a z domácích Adolfa Kosárka, mladý Max se dostal na „přetřes“ až v jednom ze závěrečných dílů recenze.

V roce 1863, kdy Max vystavuje na výroční výstavě práce, které vytvořil ve Vídni, máme už dva zdroje, které nás informují o jeho dílech. Opět se Max dostal do hledáčku neznámého recenzenta v *Bohemii*¹⁶ a jeho práci si také v *Politik* všímá Karel Purkyně.¹⁷ Rozklíčovat, proč se Max stal tolik oceňovaným talentem, když jeho první plátno bylo, alespoň v očích recenzenta *Bohemia*, propadákem, je složité. S velkou pravděpodobností za Maxovým úspěchem stály až jeho ilustrace k Beethovenovi a Mozartovi, které vznikly v roce 1862 a které byly rozšířeny fotografickými reprodukcemi. Právě v tomto roce lituje Purkyně ve své kritice výroční výstavy, že je škoda, že mezi zastoupenými umělci není i Gabriel Max. A recenzent *Bohemia* ve svém referátu k výstavě 1863 u Maxe právě tyto ilustrace zmiňuje. Těžko říct, zda-li se jedná o tutéž osobu, která napsala referát o *Richardovi Lví srdce*.

14 *Bohemia*, roč. XXXI., čís. 134., 15.5. 1858, str. 992.

15 Viz. kapitola Gabriel Max a Karel Purkyně, str. 18.

16 *Bohemia*, roč. XXXVI., čís. 131., 4.6. 1863, str. 1461. a *Bohemia*, roč. XXXVI., čís. 133., 7.6. 1863, str. 1483.

17 *Politik*, roč. II., čís. 145., 27. května 1863, příloha str. 1.

Každopádně názor na Maxovo dílo se radikálně mění a začínají se objevovat ony věty o Maxovu obrovském talentu a nadání již od mladého věku, o kterých ale v kritice z roku 1858 není ani stopy.

Další práce vystavil Max v Praze až o dva roky později, na výroční výstavě roku 1865. Jednalo se o obraz *Sv. Ludmila*, který ve svém referátu v *Politik* hodnotí Karel Purkyně¹⁸ a neunikl ani Bohemii.¹⁹ To už se ovšem jednalo o práci, kterou Max zaslal z Mnichova, kam odešel v roce 1863. Díky Karlu Purkyně se můžeme seznámit s jakýmsi předobrazem maxovského námětové typu. Purkyně sám ovšem tento obraz nehodnotil nijak valně, naopak shledával neblahý vliv Mnichova na Maxe. Patrný je již ale posun, jakého Max dosáhl, alespoň co se kritik týče. Z mladého umělce, jehož dílo bylo hodnoceno až mezi posledními, se postupně dere vpřed do prvních statí kritik, které vycházely s mnoha pokračováními. *Sv. Ludmilu* zmiňuje ve své recenzi také neznámý kritik Bohemie a vyslovuje zajímavou myšlenku, že se ve skutečnosti nejedná o sv. Ludmilu, ale o postavu ze Shakespearova dramatu *Othello Desdemodu*.²⁰ Pomyslného vrcholu pak dosáhne se svým obrazem *Sv. Julie*, o kterém budou všichni recenzenti psát jako o největší senzaci výstavy, a to hned na úvod svých textů.

Přestože Max v Praze mezi lety 1865 a 1869 nevystavuje, objevují se v *Květech* zmínky o jeho úspěších, který Max sklízí v Mnichově. V únoru 1867 se tak dozvídáme úspěchu, který sklídl s dalším obrazem *Sv. Ludmila*,²¹ V květnu téhož roku hovoří neznámý recenzent, kterého autor této práce ztotožňuje s Nerudou, o úspěchu ukřižované mučednice, jejíž reprodukce a doprovodný text z pera Karla Purkyně vycházejí v *Květech* koncem října roku 1867²². V roce 1868 se v *Květech* objeví ještě jedna krátká zpráva o Maxově v Mnichově vystaveném obraze²³, další zmínky se však týkají Maxova pražského veleúspěchu na výroční výstavě 1869.

Max vystavil na výroční výstavě *Sv. Julii* a tento obraz se stal opravdovou senzací. Plátno, které již o dva roky dříve vzbudilo nadšení mezi uměleckým publikem mnichovským, obdivně

18 *Politik*, roč. IV., č. 162., 15. června 1865, str. 1.

19 *Bohemia*, roč. XXXVIII., čís. 138., 10.6. 1865, str. 1739-40.

20 Daß die "heil. Ludmila"(K.Nr. 288) von Gabriel Max nicht die heil. Ludmila der Legende, sondern Shakespeares ermordete Desdemoda, /.../, darüber sind alle Stimmen einig/.../. *Bohemia*, roč. XXXVIII., čís. 138., 10.6. 1865, str. 1739-40.

21 Pravděpodobně se jedná o další variantu Praze vystaveného obrazu. Pokud by ale byla domněnka recenzenta Bohemie oprávněná, navzdory údajům z katalogu výstavy, jednalo by se o první Maxovo setkání s tímto tématem.

22 *Květy*, roč. II., čís. 18., 31.10. 1867, str. 149. a 151.

23 *Květy*, ročník II., č. 28., 9. července 1868, str. 223.

popisoval Neruda²⁴, Hostinský²⁵ i neznámý recenzent v Bohemii²⁶ a v Politik.²⁷ Tento obraz otevřel novou kapitolu Maxova života. V Mnichově se tato kapitola otevřela už o dva roky dříve; v roce 1869, kdy se otevřela v Praze, už Max v Mnichově vystavil další ze svých slavných pláten, *Anatoma*. Z Maxe se stala výtvarná osobnost, kterých české umění té doby příliš nemělo, takže každý jeho krok začal být bedlivěji sledován než dosud.

24 Národní listy, roč. IX., čís. 127., 8. května 1869, str. 2.

25 Pokrok, čís. 24., 19.5. 1869

26 Bohemia, roč. XLII, čís. 101., 28.4. 1869, str. 1372.

27 Politik, roč. VIII., čís. 132., 13.5. 1869, str. 1. a 2.



IV. Světlo

4. Výtvarné kritiky a zmínky z let 1870- 1879

Sedmdesátá léta 19. století lze bez sebemenší pochybnosti označit z malířského hlediska za Maxova nejúspěšnější léta, za jeho zlatý věk, přestože počet písemných zmínek a reprodukcí nedosahuje takového počtu jako v následujícím období. Maxova tvorba těžila z úspěchu, který mu přinesla Sv. *Julie* či *Anatom*, v roce 1871 vznikla další úspěšná malba- *Adagio*. Rozdíl mezi těmito dvěma malbami, resp. v jejich hodnocení, spočíval především v tom, že *Adagio* vystavil Max už jako věhlasný autor, který potvrdil do něj vložená očekávání, zatímco *Julie* působila jako blesk z čistého nebe, ať se kritiky zaklínaly předchozími Maxem vystavenými díly či nikoliv. Max vytvořil řadu děl, jež byla v pozdějších letech citována jako typické či nejdůležitější příklady jeho tvorby. A i tato díla se objevila v pražských periodikách. K tomu je potřeba počítat s tím, že Maxova díla se objevovala jistě i v samostatných reprodukcích mimo časopisy. Jednalo se především o obraz *Světlo*, někdy také označovaný názvem *V katakombách*, *Lví nevěsta* a *Kristus křísí dceru Jairovu*. Potvrdily Maxovo renomé coby úspěšného, schopného umělce, který dokázal vytěžit ze svého nadání a talentu mnohá zajímavá a věhlasná díla, ač ne všechna byla kritikou vřele přijata. Navíc se začíná projevat Maxův vliv na mladé české autory, takže se s jeho jménem kritikou jeho děl setkáváme stále častěji také v souvislosti s hodnocením výtvarných děl jiných autorů.

Sedmdesátá léta jsou také zlatým věkem Lehmannova salonu, s nímž je Max v této době neoddelitelně spojen, ač, paradoxně, první setkání Maxe s Lehmannem se v textech odehrává kvůli Brožíkové Sv. *Irii*, kterou Lehmann roku 1873 vystavil. Právě na u Lehmannu roku 1875 vystavené obrazy reagoval v Národních listech obsáhlým článkem Jan Neruda, ač, jak sám píše, původně myslel, že se k Maxovým obrazům už není třeba vyjadřovat. Jeho zklamání z nich jej však přimělo k opaku.²⁸

Úspěch a pozornost, jaké se dostalo doma i v zahraničí *Veraikonu*, který se v Praze objevil koncem roku 1874, patří k jedinečným počínům v českém uměleckém prostředí 19. století. Zatímco Praha se stala místem zastavení ve své době několika slavných obrazů²⁹, převážně rozměrných historických maleb, což byla běžná tehdejší praxe, je zcela výjimečnou okolností, že tak slavný obraz jako byl Maxův *Ježíš Kristus*, představoval doslova po celém světě

²⁸ Národní listy, roč. XV., čís. 357., 29. prosince 1875, str. 1. a 2.

²⁹ Zmíňme alespoň Lessingova *Husa* (1863), Matejkovu *Unii lubelskou* a Siemiradzského *Pochodně Neronovy*, (1870) a , jejichž výstavy v Praze uspořádala Umělecká beseda.

pražský umělecký závod.

Ze jmen, se kterými jsme se v 60. letech setkávali u Maxových kritik, vypadl předčasně zemřelý Karel Purkyně, naopak se v polovině 70. let objevil odhodlaný zastánce Maxova umění Vilém Weitenweber, vůbec nejpilnější autor výtvarných kritik v rámci tématu této práce, který se věnoval Maxovým dílům až do konce 90. let. Weitenweber byl aktivní nejen co se počtu článků týče, ale i rozsahem svého záběru- psal hned do několika deníků a časopisů. *Adagio* hodnotil jak Neruda, tak Hostinský. V Bohemii se o *Adagiu* dočteme v rámci umělecké výstavy roku 1871, tedy rok předtím, než bylo v Praze vůbec vystaveno.³⁰ Recenzent totiž lituje, že Max nezaslal právě *Adagio* či *Anatoma*, ale pouze dva listy z cyklu svých hudebních ilustrací. V sedmdesátých letech se s Maxem setkáváme také velice často v *Politik*, většina článků z tohoto deníku týkajících se Maxe spadá právě do 70. let.

Přibyly také výtvarné kritiky Miroslava Tyrše, který se v letech 1873 a 1874 představil jako nemilosrdný odpůrce Maxových děl. Jak *Vdovu*, známou i pod názvem *Nucená dražba*, tak také *Světlo* a *Jarní báhorka* neunikly jeho ostré kritice, zatímco u Lehmana vystavené obrazy *Kristus křísí dceru Jairovu* a *Ahasver*, stejně jako *Veraikon*, jej nechaly překvapivě chladným. Snad proto, protože se jim dostatečně věnoval Neruda, který tato díla Maxovi vyčetl, snad proto, protože už nepovažoval za potřebné se k Maxovým obrazům, ze kterých Tyrš určitě cítil tentýž chorobný akord jako z děl, která již recenzoval, vyjadřovat.

Do *Světlozoru* psal jak Tyrš, tak Weitenweber, v souvislosti s Brožíkem zmiňuje Tyrš Maxe také v *Osvětě*. Hlavním zdrojem jsou vedle *Světlozoru* recenze a zprávy z německy psaných deníků *Politik* a *Bohemia*, mnohdy psané neznámými recenzenty; např. v *Politik* se objevily tři mimořádně dlouhé články, týkající se obrazů, které Max vystavil u Lehmana- *Ježíše Krista*, *Ahasvera* a *Jidáše*. Autor se věnuje spíše historické podstatě zobrazovaných dějů a skutečností, neopomene samozřejmě ale zdůraznit Maxovy malířské schopnosti.

Již zmíněný Neruda publikoval svoje recenze v *Národních listech*, stejně jako později Tyrš v 80. letech 19. století. A právě v 80. letech 19. století se s Maxem v českých periodikách doslova „roztrhl pytel“.

30 *Bohemia*, roč. XXXXIV., čís. 139., 13.6. 1871, str. 2146.



V. U hadačky

5. Výtvarné kritiky a zmínky z let 1880-1892

Osmdesátá léta 19. století patřila, alespoň soudě podle počtu článků a hlavně reprodukováných obrazů v pražských denících a časopisech, k vůbec neúspěšnějším létům Maxovy tvorby z pohledu pražského diváka. Díky vzrůstajícímu se obrazovým časopisům mohlo být čtenářstvo mnohem lépe zpraveno o dílech nejen tohoto umělce, takže v rozmezí let určených touto kapitolou se setkáváme s největším počtem reprodukováných Maxových děl. Počty zmínek a reprodukcí, které samozřejmě doprovázely i krátké texty, jdou do desítek, jen v roce 1888 publikoval Světozor deset Maxových obrazů, zmiňme např. *Sv. Julii*³¹ a *Ahasvera nad mrtvolou dítěte*. Celkově do tohoto časového období spadá necelá polovina všech sesbíraných materiálů. Navíc o Maxovi vyšlo hned několik pojednání. První v roce 1883, z pera anglického kritika J. Beavingtona Atkinsona, poté Klemtova práce z roku 1886, o dva roky později Skizza Mannova, v roce 1889 publikoval obsáhlou studii i Rudolf Müller. To vše naznačuje obrovský zájem o Maxe jako o umělce první kategorie, a to nejen v pražském, ale i v mezinárodním měřítku.

Ale co se týče vystavených a do Prahy zaslaných obrazů, tady nejsou „čísla“ tak lichotivá. Dalo by se říci, že se Praha stala jakýmsi okrajem zájmu Maxe, který byl úspěšným zajištěným umělcem, a tak do Prahy zasílal jen sem tam něco. V letech vymezených touto kapitolou zaslal na výroční výstavu Krasoumné jednoty Max pouhopouhých šest obrazů. U Lehmana byly k vidění sice pouhé tři jeho nové kousky, ale např. obrazu *Dokonáno jest!* bylo věnováno více pozornosti než všem na výročních výstavách vystaveným dílům dohromady. Zcela mimo výroční výstavy i Lehmannův salon pak byla v Rudolfinu prezentována proslulá *Madonna*, namalovaná jako obraz v obraze. Přesto je poměr mezi počtem článků a reprodukcí a Maxovými v Praze vystavenými díly ve značném nepoměru. To dokazuje, jak velký byl vliv Maxových děl z předchozích let a jak Praha prahla po umění tohoto pražského rodáka, stále velice často nazývaného krajanem. Přestože pravidelně v Praze nevystavuje, jeho obrazy zdobí stránky pražských magazínů, o jeho úspěších píšou stále i pražské deníky.

Výše zmíněné monografické texty o Maxovi poskytují, vedle výtvarných kritik, nejucelenější přehled současníků na Maxovu tvorbu, do dnešní doby také bohužel základní a

31 Jedná se o reprodukci varianty obrazu, zmíněné už Mannem v Maxově monografii. Dnes se tato varianta nalézá v petrohradské Ermitáži.

jediné zdroje Maxových životních dat. Jak práce Atkinsonova³², tak Mannova, ať již první vydání z roku 1888, či druhé rozšířené vydané o dva roky později, obsahovaly soupis Maxových děl. Je ovšem nutno počítat s tím, že nevzešly z pera Maxova odpůrce či kritika, ale obdivných obdivovatelů jeho díla, takže je nelze brát v potaz jako dobové kritické texty, nýbrž jen jako dobové prameny. Např. z Lehmannova pera vzešla monografie byla jistě vydána ze zjištěných obchodních důvodů. Atkinsonova práce, kterou do němčiny přeložil Agathon Klemt, patřila, soudě podle jednoho z článků³³, k základním zdrojům životopisných dat o umělci. Zajímavé např je, že Atkinson ještě v roce 1883 píše, že Gabriel Max má před sebou skvělou kariéru, přestože se lze oprávněně domnívat, že Maxova kariéra už byla v té době na nejvyšším možném stupni. Dříve než Atkinsonova práce vznikla jen studie Friedricha Pechta, která byla vydána už roku 1878.³⁴

Profesor Rudolf Müller, autor článku otištěného v *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*³⁵, je bezpochyby tím Rudolfem Müllerem, na jehož popud odešel Max studovat do Vídně a jež by měl být dle dostupné literatury Maxovým švagrem. V samotném textu je citováno velké množství Maxových dopisů rodině, zaslaných z Vídně i Mnichova, což tuto verzi ještě více podporuje. Müllerův text vznikl, pomineme-li druhé rozšířené vydání Mannovy publikace, jako poslední z pěti obsáhlých studií, které se Maxem zabývaly. Jak sám Müller v úvodu přiznává, nemá smysl opakovat již vyřčené, takže se snaží přijít s novými biografickými fakty a názory. Například uvádí jako datum Maxova odchodu do Vídně až rok 1859, nikoliv 1858, stejně jako upravuje nástup u Pilotyho v Mnichově, který klade až do roku 1864, ačkoliv Max do Mnichova odešel už o rok dříve. V jednom z dopisů Max píše, že po návratu z Vídně se nehodlá usadit v Praze. Díky Müllerově textu také víme, že Maxův obraz *Richard Lví srdce* byl na výstavě 1858 zakoupen pro slosování Krasoumné jednoty, a že peníze na cestu do Mnichova Max získal prodejem *Madonny* na výroční výstavě 1863, o které se zmiňoval Purkyně. Tyto údaje zaslal Max v žádosti o finanční podporu císařově choti, kterou Müller cituje. Celý text patří bezesporu ke

32 Atkinson, Beavington, J.; Gabriel Max, Leipzig 1883

33 „Anglický kritik jeden píše o Maxovi, že nestopuje své modely se štětcem a paletou v rukách, nýbrž že třeba po celé hodiny na ně hledí, aniž by jen plátna se dotekl.“ Autor článku uveřejněného ve Světozoru volně překládá pasáž z Atkinsonovy knihy. Viz. Světozor, roč. XXIII., čís. 48., 18.10. 1889, str. 574. a viz. pozn. 32., str. 12. Autor článku taktéž čerpal z Klemtovy studie z roku 1886, odkud převzal údaj o o tom, že Benczúr je Maxovým švagrem.

34 Zeitschrift für bildene Kunst, roč. XIV., 1878, str. 325- 334.

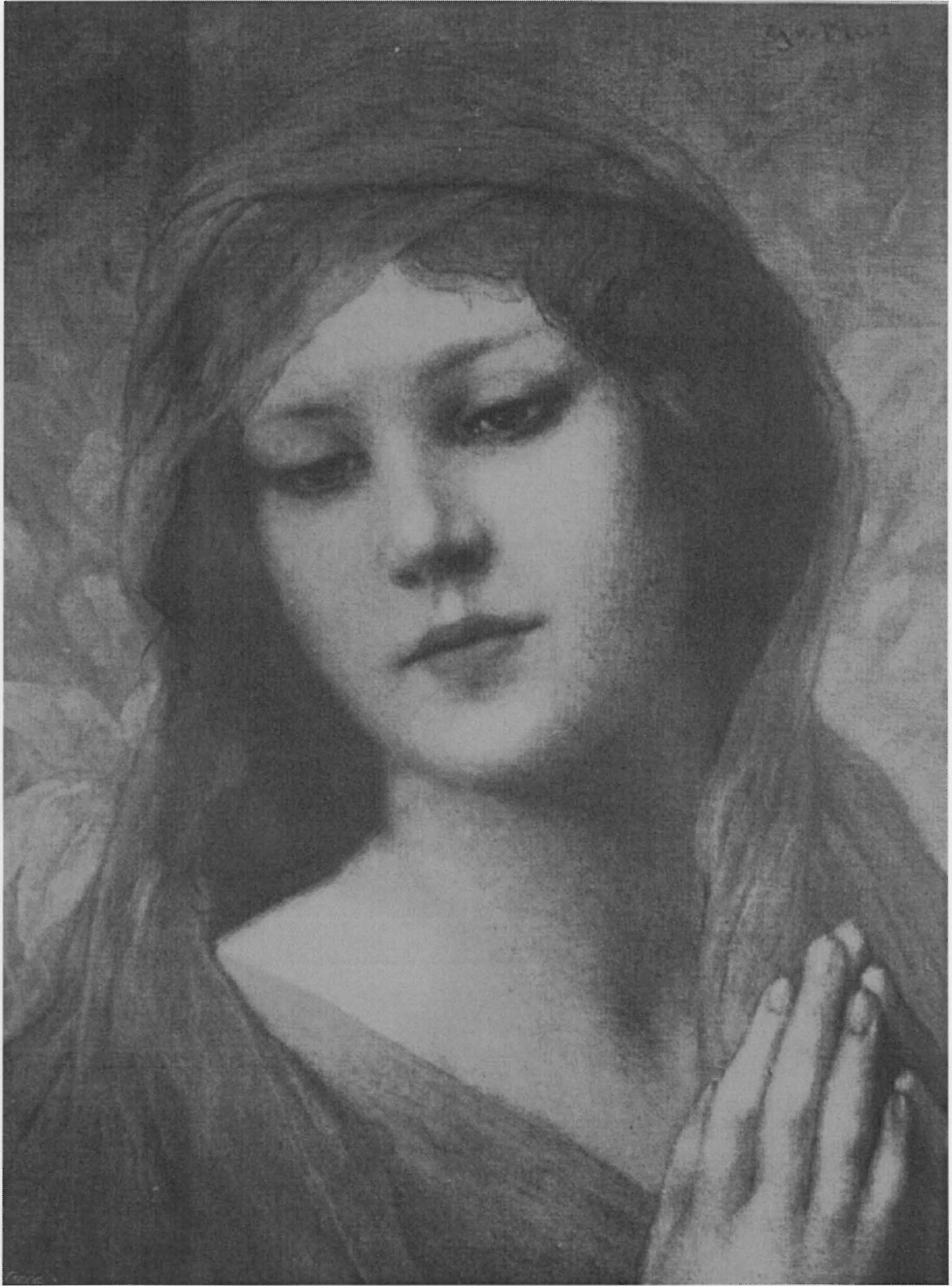
35 Jako jediný článek, který vyšel v dobovém periodiku, nebyl tento článek vzhledem ke svému rozsahu zařazen do katalogu textů této práce.

kardinálním biografickým textům o Maxovi, protože skýtá velké množství údajů, které v Mannovi ani Klemtovi nejsou zaznamenány. Text ale nenabízí odpověď na všechny otázky, které vyvstaly. Například zmiňuje jako Maxova švagra také Benczúra, takže otázka, proč měl Max dva švagry, když měl jen jednu sestru, zůstane nejspíše nezodpovězena.

Jedním z důvodů, proč autor této práce přistoupil k časovému rozdělení kapitol do čtyř různě dlouhých period, je jejich logické, nikoliv časové uspořádání, patrné právě na časovém období mezi roky 1880 až 1892. Od počátku 80. let se v pražském prostředí setkáváme s opětovným hodnocením Maxových obrazů u Miroslava Tyrše, který Maxovo *Dokonáno jest!* vůbec nehodnotí tak příkře jako jeho předchozí díla. Na scéně se objevuje i mladý K.B. Mádl, jehož obsáhlé statě týkající se Maxe nenesou známky neúprosné kritiky stále stejných variujících děl myšlenkově chudého a chorobně sentimentálního malíře. Mádlovy rozsáhlé statě, které zaznamenáváme během jeho pobytu ve Vídni, představují zajímavý pohled na umění známého mistra očima o celou generaci mladšího kritika.

Tato veleúspěšná etapa Maxova „pražského“ života skončila roku 1892. Max v tomto roce v Praze u Lehmana, posléze i na výroční výstavě, vystavil *Věštkyňi prevorstskou*. Jednalo se o poslední velký Maxův obraz, o kterém víme, že se u Lehmana objevil. Dalo by se říci, že tímto rokem končí i období Maxovy vrcholné tvorby, které lze datovat od roku 1867; ohraničeného jeho prvním velkým a posledním velkým úspěchem. Jeho úspěch v Praze v roce 1892 potvrzuje nejen to, že jeho obraz byl zakoupen do sbírek galerie současných umělců, ale i fakt, že o rok dříve na jubilejní zemské výstavě obdržel diplom, pod jehož udělení se podepsali všichni členové poroty.³⁶ Na tak významné národnostní události, kterou Jubilejní výstava bezesporu byla, by se podobného aktu vůči německému malíři asi málokdo odhodlal. Přesto např. Hostinský v rámci této výstavy, i když o tři později, píše, že Max pro něj není více než jedním z mnoha malířů mnichovských. Další, závěrečná etapa Maxova života, časově delší než tato, však už zdaleka ve znamení takových úspěchů nebyla.

36 „Vede nás tam Beneš Knüpfer. On a Gabriel Max jedíni jsou vyňati i z mistrů, diplomem první třídy obdařených; diplom jejich nese totiž podpisy všech členů poroty, jakožto jednomyslný a jednohlasný obdiv, výtvořím jejich vzdaný.“; Jubilejní výstava zemská království českého, Praha 1891, str. 697.



VI. Madonna

6. Výtvarné kritiky a zmínky z let 1893- 1915

Závěrečných více než dvacet let Maxova života na stránkách pražských deníků a časopisů, které rekapituluje tato kapitola, vypráví zcela jiný příběh, než kapitola předchozí. Od roku 1892, kdy byla v Praze u Lehmana představena *Věštkyň z Prevorstu*, původně určená pro jubilejní výstavu, se počty Maxem zasláných obrazů na pražské výroční výstavy rapidně zvýšily. Už se neobjevují zprávy o dalších obrazech vystavených u Lehmana, Lehmannův podnik postupně upadá v zapomnění (1906 Lehmann umírá), na trhu s uměleckými díly se objevují nová jména jako František Topič. Plodná a komerčně jistě úspěšná spolupráce Lehmana s Maxem tak byla završena jedním z Maxových nejznámějších děl. To, že Max tuto malbu zamýšlel pro pražskou Jubilejní výstavu, stejně jako fakt, že na ni zaslal, jako jediný z „Němců“ svá jiná díla, což kladně hodnotil i tisk, dokládá, že Maxův vztah k Praze byl zřejmě stále vřelý.³⁷ Ať již se jednalo o úmysly čistě obchodní, nebo stále osobní, které Maxe do Prahy po léta táhly, první a poslední Maxův v Praze vystavený obraz od sebe dělí rovné půlstoletí aktivní umělecké činnosti, kterou se může málokterý český umělec 19. století vykázat. Praha Maxovy aktivity velice podrobně sledovala, často Maxe kritika v jednom časopise odsuzovala a v druhém jej za stejné dílo chválila.

Na konci 90. let se začal Max pravidelně objevovat ve výtvarných kritikách F.X. Harlase, který spolupracoval s Politik. To, že mnohými byl Max svými pozdními díly již zcela opomíjen, zatímco Harlas jej jmenuje téměř pravidelně, naznačuje, že i Maxova nejpozdější tvorba, především charakteristické hlavy, měla v Praze stále své zastánce a obdivovatele.

Za celou dosavadní kariéru neobeslal výroční výstavy tolika díly, jako v druhé polovině 90. let a začátkem 20. století. V posledním roce, kdy můžeme jeho jméno nalézt v katalogu, v roce 1908, zaslal do Prahy hned čtyři obrazy. Jeho díla však kritika většinou zcela pomíjela, výjimku tvořily např. obrazy, které Max do Prahy již dříve zaslal- takových bylo také několik. Většinou se jednalo o „charakteristické“ hlavy, v případě obrazů jako *Čistota píl zdraví* je vůbec div, že se na Maxe za takovéto dílo nesesypala zdrcující kritika. I to je jasný důkaz, že Max už byl tak trochu mimo hledáček pražských kritiků a že jeho účast na výstavách byla jen odleskem dávných dob, kdy jeho díla probouzela v kriticích vášně, byť negativní. Zcela zapomenut ale Max nezůstal, protože jeho smrt byla v Praze oznámena doslova hned. V

³⁷ Otázku Maxovy účasti na výroční výstavě řeší autor v kapitole věnované Lehmannovi.

Bohemii vyšla zpráva o jeho úmrtí, jeho pohřeb byl v Bohemii také popsán, reagovaly i Národní listy a další periodika. V německy psaných listech byl Max stále označován jako „Landsmann“, v česky psaných výhradě jen jako pražský rodák. Ve Zlaté Praze byl Maxovi věnován nekrolog z pera K.B. Mádla. Ve výtvarném umění už vládla jiná generace, jiné ovzduší, takže pro Maxe už nebylo ve 20. století místo. V roce 1899 přestal také vycházet Světozor, kde byla Maxovi za 28 let jeho vydávání věnována největší pozornost z pražských novin a magazínů. Několik článků napsal ještě Vilém Weitenweberer, kritiky pražských výstav, ve kterých byl Max ale jen okrajově zmíněn, vyšly z pera K.B. Mádla- vše ve Zlaté Praze. Reprodukováno bylo ještě několik obrazů, např. *Pandora* či několikrát zmíněná *Sv. Alžběta*. Maxova umělecká sláva zhasínala stejně pomalu, jako rostla před tím, než se jako blesk z čistého nebe zjevila na žofínské výstavě roku 1869 *Sv. Julie*. Stejně jako se ve svých malířských začátcích probíjel z konců výtvarných kritik do jejich úvodníků, objevují se na konci Maxovy kariéry jeho práce až mezi těmi posledními, které kritici zmiňují či hodnotí.



VII. Madonna

7. Gabriel Max a Karel Purkyně

Výtvarné kritiky Karla Purkyně jsou pro nás důležité hned ze dvou důvodů. Prvně proto, protože Maxe-malíře hodnotí Purkyně-malíř. A za druhé proto, protože Purkyněho kritiky hodnotí první Maxovy obrazy, které Max v Praze vystavil. Navíc si můžeme díky nim udělat představu, jak tato díla vypadala, protože jsou v dnešní době většinou nezvěstná a nevíme ani o jakékoliv jejich reprodukci. Purkyně si ve své první kritice k výstavě roku 1862 stěžuje a zoufá, když říká „Konečně litujme upřímně, že scházejí v našem katalogu jména mnohých našich domácích umělců, jakož jsou: Josef Mánes, Hellich, Frant. Čermák, Emanuel Max, Vacek, Müller, Lhota, Kandler, Kollert, Wiehl, Koutský, A. Wildt, Navrátil, Schuller, Amalie Mánesová, Vorlíček, Dvořáček, Ranzmaier, Herold, Gabriel Max, Weidlich, Sauer“. Přitom dále ještě vyjmenovává české umělce žijící v zahraničí. Max nejspíš zapůsobil na Purkyně svým obrazem *Richard Lví Srdce u mrtvol svého otce*, který vystavil v Praze před tím, než odešel do Vídně, tedy v roce 1858.³⁸ Ve stejném roce vystavoval poprvé v Praze také Purkyně, a stejně jako Maxův *Richard*, ani Purkyňovy práce kritiku nenadchly.³⁹ Tato skutečnost také může naznačit, jakým směrem se mohlo ubírat kritické hodnocení neznámého recenzenta, takže jeho výrok o „velmi slabé práci“ nelze brát zcela vážně, tím spíše ve světle dalších názorů Karla Purkyně.

V Purkyňových kritikách se setkáváme s hodnocením Maxova obrazu až v roce 1863, kdy Max vystavil obraz „*Jidáš odmrštěn Velkou radou*“, jak jej nazývá Purkyně⁴⁰. Mnohfigurální scéna není v Maxově pozdější tvorbě až úplně neznámá⁴¹, ale to už byl pro zběhlého umělce „snadný“ výkon. Pro začínajícího umělce musel představovat velkou výzvu. Také téma je v zrcadle pozdější tvorby velice zajímavé. „S radostí jsme zjistili, že pan Max, který v posledních letech nesoutěžil, splňuje, co slíboval jeho talent“, píše Purkyně hned na úvod svého textu. Pětiletá výstavní pauza, zdá se Maxovi, alespoň v Purkyňových očích, prospěla, a jeho malířské umění spěje dle Purkyně k lepšímu. Hned ale dodává, že téma, které si Max vybral, se nehodí pro mladého umělce: „Nesouhlasíme s volbou námětu, zvláště u tak

38 Katalog der Kunst-Ausstellung der Gessellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1858, Prag 1858, str. 14., č.k. 329.

39 „/.../byl v Bohemii hozen do jednoho pytle s týmž nasládlým žánristou Hölperlem, kterého sám vždycky uváděl jako odstrašující příklad malby“.; Volavka, V.; Karel Purkyně, Praha 1962, str. 40.

40 Politik, roč. II., čís. 145., 27. května 1863, příloha str. 1.

41 Např. Obraz Podzimní veselí; Zlatá Praha, roč. VII., čís. 50., 31.10. 1890, str. 599-600.

mladého malíře, jenž v nádherné přírodě kol dokola ho obklopující by našel dosti veselých námětů. Kdyby byl obraz objednan pro nějaký kostel, bylo by to něco jiného.“

Max vystavil v tomto roce i druhý obraz, *Madonnu*. Purkyně překvapuje především tím, že v tomto případě srovnává Maxe s Jaroslavem Čermákem, resp. říká, že Maxova malba je až překvapivě podobná Čermákovi. Purkyně píše: „V otázce malby musíme být spravedliví k zjevnému talentu Maxovu. Jeho schopnost napodobovati zdá se nám zcela zvláštní; jednotlivé části tohoto obrazu nám připomínají překvapujícím způsobem malbu Jaroslava Čermáka. Totéž platí o č. 318 o „Madoně s dítětem“ od téhož autora, kde ruka matky jak v provedení, tak v barvě nám rovněž připomíná Čermákov obraz.“ Ve své knize tento výrok hodnotí Růžena Pokorná-Purkyňová dvěma větami: „Váží si originality a stíhá všechny napodobeniny. Neodpustí mladému Maxovi, že se mu líbil Čermák“.⁴² Podle Purkyňova textu se ale v jeho očích jednalo spíše o napodobování, až kopírování, než o vliv. Do jaké míry se Maxova malba skutečně podobala Čermákovi, je otázkou, stejně jako to, odkud mohl Max Čermákovy práce tak důvěrně znát, aby to bylo dost na to, aby mladého Maxe tak zásadně ovlivnily. Je možné, že Max znal některé Čermákovy práce z Vídně či z pražských výstav, případně jistě z reprodukcí. V Čermákově díle se kolem 1860 objevuje několik děl, která mohla mladému Maxovi posloužit jako silný inspirační vliv, především co se týče malířské techniky. Tematicky a především kompozičně by mohlo mít k *Madonně*, kterou jako jedno z mála raných, většinou jinak nezvěstných, děl známe díky reprodukcí v Mannově monografii, hned několik Čermákových děl.⁴³ Reprodukce nám neumožňuje nějaké závažnější závěry, každopádně je z ní zřejmé, že *Madonna* se podstatně liší od pozdějších Maxových prací podobného námětu. Nikoliv snad kompozičně, základní trojúhelníkovou kompoziční skladbu si Max ponechal i do svým pozdějších let (např. *Madonna* z roku 1885). Celkové pojetí a charakteristika obrazu je však velice nemaxovské, rysy Panny Marie i Ježíška nenesou charakteristické prvky Maxovy tvorby, a je tedy možné, že ony hluboké a těžké záhyby draperie, stejně jako malířský přednes a kolorit obrazu zavdaly Purkyněmu důvod hledat v této práci vliv Čermákových prací jako *Černohorská matka s kozou* (1860) či *Černohorka s dítětem a ptáčkem* (1859).⁴⁴ Nutno je také zmínit, že v roce 1859 namaloval Čermák obraz *Panna Orleánská*, možný inspirační podnět pro řadu, která začala *Svatou Ludmilou*. Zda-li jej však Max znal, nelze s jistotou potvrdit.

Když se o dva roky později věnuje Purkyně opět Maxovu obrazu, je zcela zřejmé, že tento

42 Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*, Praha, 1944, str. 288.

43 *Erste Madonna, gemalt 1862*. Nicolaus Mann, Gabriel Max, Leipzig 1890, str. 21.

44 Mokry, F.; *Život a dílo Jaroslava Čermáka*, Praha 1930

se od předešlých prací musel výrazně lišit. Bohužel pro mladého Maxe, tímto „novým“ stylem na Purkyně nezapůsobil kladně. Purkyně nezapomíná také připomenout Maxovy „hudební ilustrace“, které hodnotí velice kladně, na rozdíl od *Madonny*, především z hlediska kompozičního: „Přes všechny chyby vidíme i na tomto obraze rozhodné nadání pana Maxe, které se ještě více uplatňuje v jeho „Písniích beze slov“, v cyklu fotografií podle jeho kreseb ilustrují Beethovenovy, Mozartovy a Schubertovy skladby, často s velkým pochopením.“

V roce 1865, kdy Max vystavuje v Praze svůj další obraz, *Sv. Ludmilu*, se nejprve věnuje Purkyně kritice mnichovské školy na základě jednoho obrazu. Zcela jednoznačně se jedná o dílo, které reprezentuje celou tvorbu mnichovské školy historického malířství, *Seni nad mrtvolou Valdštejna* od Carla Pilotyho⁴⁵. Purkyně obrazu, který nejmenuje, ale dostatečně jej popisuje, vytýká nesrovnalosti v kompozici, kterou by on jako malíř pojednal zcela jinak, stejně jako důraz na méně podstatné části obrazu(globus), zatímco ty podstatnější zůstávají jako by ne zcela propracovány(hlava Valdštejna)⁴⁶. Zda-li si Purkyně tuto kritiku dovolil v rámci kritiky Maxova obrazu jako odbočku naznačující, že Max nezakotvil v „tom správném městě“, nelze samozřejmě s jistotou říci, ale je to více než pravděpodobné. Lze se tak ale také domnívat na základě jedné z posledních vět této kritiky, kdy Purkyně říká, že Max „měl by jít brzo studovat do Říma, kam ostatně náleží, a mohli bychom jistě vbrzku referovat o výtečných výsledcích.“ Purkyně pravděpodobně zvolil Řím jako místo, kde se skutečně může malíř Maxova ražení něčemu naučit. Možná nejspíše proto, protože sám Purkyně, který pobýval svého času v Paříži, Vídni i Mnichově, nenašel v těchto umění nakloněným městům dostatek inspirace a podnětů pro tvůrčí práci, jakou nejspíše předpokládal při pobytu ve Věčném městě, kterou ale sám neokusil. Navíc je možné, že Purkyně hodnotí Řím kladně také kvůli tomu, že po ročním pobytu v Římě se vliv italské metropole projevil kladně v díle Purkyňova „oblíbence“ Františka Sequense.⁴⁷

Purkyně zřejmě správně vycítil neblahý vliv mnichovské školy na mladého Maxe, na

45 Carl Theodor von Piloty, *Seni vor der leiche Wallensteins*, 1855, olej na plátně, 312 x 365 cm, Neue Pinakothek München, WAF 770 .

46 „Je zcela v pořádku, když se jako pozadí namaluje obyčejná zeď- samo sebou se rozumí, že se železné náčiní musí jinak pojednat než hedvábní, atlas a peří jinak než vlasy, ale knoflíkovou díрку zobrazit se zrovna takovým důrazem a zájmem jako oko, starý globus zdůraznit mnohem víc než hlavu učence, to se nám zdá být pochybené.“ in: Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*, Praha, 1944, str. 359.

47 „Zvěstování Panny Marie“ od Fr. Sequense z Plzně, toho času v Římě. Sequens dodržuje, co slíbil. Jeho obraz můžeme označit za velký pokrok, jak se jen zřídka přihází. Před třemi lety viděli jsme od Sequense obraz „Sv. Prokopa zehnajícího havíře“, malovaný ještě pod vlivem antverpské školy, k níž náležel. Loňský obraz „Zavraždění sv. Václava“ ukazoval již na jinou dráhu, po které nyní Sequens velmi šťastně kráčí, jsa v krásném Římě obklopen skvostnými díly světovými, Guirlandajovými, Perruginiovými, Franciovými a Giovanna da Fiesole.“ in: Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*, Praha, 1944, str. 358.

druhou stranu si ale musíme položit otázku, zda-li můžeme vliv Mnichova označit za špatný vliv. Maxova témata, nakolik byla v českém prostředí výstřední, nenacházejí paralel ani v dílech žáků mnichovské školy, vycházejí z Maxovy osobnosti; *Sv. Ludmila* byla zřejmě již prvním předobrazem „maxovského“ typu dívek dostižených neblahým osudem.⁴⁸ Stačí porovnat Maxe s pracemi jeho spolužáků- Hanse Makarta, Franza Defreggera, Guyly Benczúra, Jana Matejka,; u žádného z nich nenajdeme tématicky podobných děl. Také s barvou zacházel Max jedinečně. Například Neruda při recenzi Matejkova *Báthoryho* připomíná, jak odlišně jsou oba malíři od sebe barevně odloučeni, přestože mají stejného učitele: (Matejko) „Učil se u Pilotyho v Mnichově, kde také výtečný náš krajan Max; ale jako by se byli ti dva o barevnou duhu rozdělili: u Maxe je vždy tón pošmurný a barva přitemnělá, u Matejka je plna slunečného lesku, hravá a švitořivá.“⁴⁹

U tak brilantního technika, jakým byl Max, je doslova zarážející, když Purkyně říká „po dobu svých studií naučil se vlastně velmi málo malovat“. Purkyně zřejmě nehodnotí Maxovu *Sv. Ludmilu* z roku 1865 tak vysoko, jako *Jidáše* z roku 1863 a jejich malířské kvality jsou natolik rozdílné, že se Purkyně po dvou letech Maxova pobytu v Mnichově domnívá, že se Max ničemu novému nenaučil, ba naopak, že jeho talent vyšel vniveč.

Bohužel, Purkyně se již nedočkal Maxova prvního velikého pražského úspěchu, kterého dosáhl v roce 1869 vystavením *Sv. Julie* na výroční výstavě 1869. Jako redaktor *Květů*, odpovědný za obrazové reprodukce, však reprodukci Maxovy *Julie* zařadil do 18. čísla roku 1867, kde reprodukci doprovází text, jehož autorství lze s velkou pravděpodobností Purkyněmu připsat právě proto, že v *Květech* působil. Navíc této domněnce nahrává i skutečnost, že autor článku zmiňuje Maxův obraz *Richard Lví srdce*, který podle něj už před deseti lety svědčil o Maxově značném nadání, což přesně odpovídá postoji Purkyně. A vzhledem k tomu, že obraz není nijak hodnocen, lze se domnívat, že se k hodnocení díla jen podle reprodukce či fotografie Purkyně neodvážil; přitom se jednalo, i v pozdějších dobách, o běžnou praxi. Autor nás pouze důkladně seznamuje s legendou o svaté Julii a zmiňuje podobnost s Delarochovým obrazem, dalším možným předobrazem, který na Maxe musel silně zapůsobit.⁵⁰ V případě tohoto obrazu však o to silnější, protože to byl právě Delaroche,

48 Za podnět týkající se srovnání sv. Ludmily a pozdějších Maxových obrazů děkuji prof. Romanu Prahlovi.

Tuto spojitost zmiňuje i autor článku, který vyšel několik dní po Maxově smrti v *Union*: „Hier entstand 1865 sein erstes Märtyrerbild: Die erwürgte heil. Ludmilla.“; *Union*, roč. LIV., čís. 326., 26.11. 1915, str. 6.

49 *Národní listy*, roč. XIII., čís. 96., 8. dubna 1873, str. 2.

50 Paul Delaroche, *Mladá mučednice*, 1853, olej na plátně, Ermitáž, Petrohrad

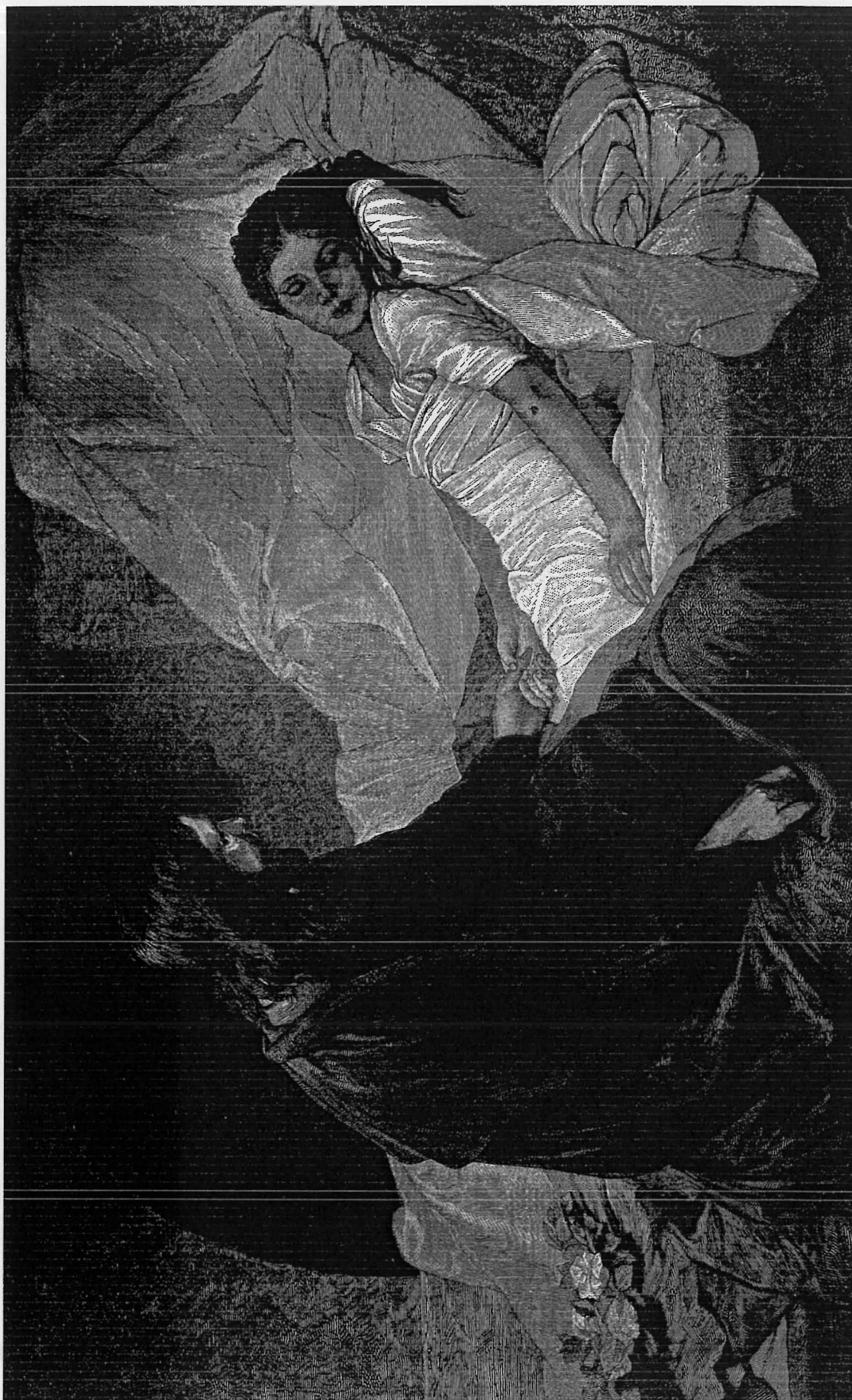
za kým se Max roku 1863 vypravil; jeho cesta však skončila v Mnichově.

O rok později od této, předpokládáme Purkyňovy kritiky, se objevila v tomto magazínu další zmínka o Maxově díle.⁵¹ Tentokrát se jednalo o obraz *Faust a Markétka*, který byl právě vystaven v Mnichově. Markétku na Maxově obraze lze ale prý považovat spíše za služebnou, protože její zpodobení se zcela vymyká (zcela v duchu Maxovy originality) dosavadním ztvárněním této literární postavy. Tato ostrá kritika byla nejspíše přijata neznámým recenzentem z německého tisku. Autorství Karla Purkyně je vyloučeno, ten zemřel 5. dubna 1868.

Jeho názor na *Sv. Julii* by byl jistě velice zajímavý. Je například otázkou, zda-li by Purkyně vytýkal Maxovi „nedostatečně prokreslené ruce“, jak to učinil Neruda. Zda-li by tento prvek pokládal Purkyně za projev svébytného uměleckého ducha, či za odsouzeníhodnou chybu. Je dost možné, že i když Purkyně nesdílel Nerudovy názory, v otázce hotovosti uměleckého díla by se možná shodli. U *Sequense* totiž Purkyně lituje, že „škoda jen, že pan Sequens obraz dosti nepropracoval, že celek zůstal nehotový“. Je velice pravděpodobné, že se jedná o podobnou chybu, kterou vytýká Maxovi Neruda.⁵² Postoj Karla Purkyně k Maxovým pracím zcela vybočuje ze všech názorů na Maxovu tvorbu. Přestože vlastně Purkyně mohl hodnotit pouze nezralá díla mladého nezralého umělce, navíc ještě před tím, než Max stihl namalovat svůj „mistrovský“ kus, je z jeho textů patrné zklamání nad vývojem Maxova talentu. Zatímco první zprávy nám představují Maxe v jeho očích jako nadějného umělce, který má i s nějakými těmi chybami v kompozici před sebou úspěšnou kariéru, po dvou letech a třech zhlédnutých obrazech jako by Purkyně rezignoval na své prvotní nadšení, a přestože stále nepochybuje o Maxově talentu, jako by měl pocit, že ten není dostatečně využit, resp. že Maxovi neprospívá jeho studijní pobyt v Mnichově. Zda-li by se Purkyně před *Sv. Julií* rozplýval, či zda-li by ji zavrhl v duchu svého odmítnutí *Pilotyho Seniho*, je otázka bez odpovědi.

51 Květy, ročník II., č. 28., 9. července 1868, str. 223.

52 Chceme-li, můžeme také vytýkat. Řeknem, že mladistvému umělci nedostačila trpělivost na promodelování rukou Juliiných, že také nestačila na říznost roucha klečícího muže, avšak málo tím řeknem.; *Národní listy*, roč. IX., čís. 127., 8. května 1869, str. 2.



VIII. Kristus křísí dceru Jairovu

8. Gabriel Max a Jan Neruda

Gabrielu Maxovi se velice podstatně věnoval i Jan Neruda. Jeho zájem o práce pražského rodáka Maxe je souměřitelný se zájmem o práce Jaroslava Čermáka, Josefa Mánesa či Václavů Levého a Brožíka. Budeme-li se držet rozdělení Nerudovy výtvarné kritické činnosti do tří etap, které se své stati navrhl Luděk Novák⁵³, spadá Nerudovo hodnocení Maxova díla převážně do druhé a počátků třetí etapy, která je ohraničena polovinou sedmdesátých let a koncem Nerudovy kritické činnosti. Neruda se věnoval Maxovým obrazům jak v kontextu posuzování jednotlivých výstav, tak se jim věnoval také několikrát výhradně. Nerudův postoj se vůči Maxovi postupně mění a z počátečního obdivu přechází nakonec k podobným výtkám, s jakými se setkáváme i u ostatních autorů, kteří odmítají Maxova stále stejná témata. Max byl, jak je patrné z prvních textů, slibným talentem, v jehož umění Neruda vkládal velké naděje. I při srovnání dvou obrazů, domnělých pendantů, Maxovy *Sv. Julie* a Brožíkovy *Sv. Irie*, je Neruda ještě stále na straně o deset let staršího Maxe, ne Brožíka.

Nerudova kritická výtvarná práce byla podrobena zkoumání několika autorů, nejpodrobněji se jí věnovala Hana Volavková⁵⁴. Jejich závěr neubírá Nerudově kritice nic z jejího zásadního významu, přestože Neruda byl v této oblasti spíše zapáleným, i když erudovaným, amatérem, který vstoupil na pole výtvarné kritiky v roce 1861 referátem z umělecké výstavy spíše proto, protože se chtěl podstavit německé kritice, která vyzdvihovala průměrné práce německých malířů.⁵⁵ Stejně jako v kritikách jiných autorů, i v referátech o Maxových obrazech se často setkáváme s Nerudovými srovnáními hudebními a poetickými, která jsou pro Nerudu tak typická. Stejně tak lze ale vysledovat i prvky, které se dnes zdají být spíš Nerudovi v neprospěch, kdy zcela nepochopil umělcův záměr či geniálnost jeho malířského přednesu.

Nerudovo první setkání s Maxem na poli výtvarné kritiky se datuje na 8. května 1869, kdy byl v Národních listech otištěn Nerudův referát z umělecké výstavy na Žofíně, kde byl vystaven Maxův obraz *Sv. Julie*.⁵⁶ Tento slavný obraz, který Max vystavil už v Mnichově o dva roky dříve, byl bedlivě sledován mnoha pražskými deníky a magazíny, a neunikl ani Nerudově pozornosti. Už jen způsob, jakým Neruda začíná kritiku z této výstavy, ukazuje, že

53 Jan Neruda, *Výtvarné umění a hudba*, Praha 1962, str. 501.

54 Volavková, H., *Výtvarná kritika Jana Nerudy a Karla Purkyně*; in: *Umění*, roč. XV., Praha 1967, str. 66.-82. a 177.- 200.

55 Cit. v pozn. 54.

56 *Národní listy*, roč. IX., čís. 127., 8. května 1869, str. 2.

Maxův obraz patřil opravdu k tomu nejlepšímu, co výstava nabízela. Neruda na úvod svého referátu, stejně jako před ním Purkyně a po něm další kritici, nejprve řeší obecnou problematiku pražských výstav a úrovně umělecké produkce, která je na výstavy zasílána, stejně tak jako dodává, že nejprve začne těmi nejlepšími vystavenými pracemi. A jako zcela první tak dochází k hodnocení Maxova obrazu, který považuje za „nejzajímavější“ dílo celé výstavy. Neopomene dodat, že Gabriel je synem sochaře Josefa Maxe, především ale, na rozdíl od Purkyně, vidí v Maxově odchodu do Mnichova přínos pro Maxovu tvorbu. Zatímco Purkyně odsuzuje Pilotyho Valdštejna, Neruda vyzdvihuje nový směr mnichovského malířství, které by bez Pilotyho pokračovalo v tradici „kartónové duchaplnosti“. Neopomene ovšem přiznat výstřednost, v jakou se proměnila jedna z větví mnichovské školy, kterou představoval Hans Makart.⁵⁷ Ambivalentní vztah k mnichovské škole, o kterém se zmiňuje už Hana Volavková, je pro Maxovo vnímání Nerudou pro Maxe příznivý. Neruda, který odmítal makartovskou větev především pro její kolorit, upřednostňoval tvorbu jiného Pilotyho žáka, Jana Matejka. Do jisté míry zde sehrálo i to, že Matejko, původem Polák, byl slovanským malířem, takže zájem o Matejka v českém prostředí nakonec vyústil až do snahy získat jej pro pražskou Akademii, Matejko ale nabídku profesury odmítl. Gabriel Max se dle Nerudy z tohoto nezdravého proudu naštěstí vymanil. Pohybujeme se ale stále na poli Nerudova hodnocení na základě koloritu a barvy, která pro něj představovala jednu ze základních složek malířského umění. Maxovy obrazy, jejichž barevnost a barevný charakter, stejně jako Maxova schopnost pracovat s omezeným počtem barev a pracovat výtečně s oním „mnichovským“ koloritem, tak hrály v očích Nerudy-kritika důležitou roli v hodnocení Maxova malířského umu, což dokládá hned jeden z prvních důvodů, které Neruda uvádí ve prospěch Maxova díla.⁵⁸

Nutno také zdůraznit, že Neruda chválí Maxův umělecký pokrok, který umělec učinil od svého obrazu *Jidáš před veleradou*. Neruda si toto plátno zřejmě velice dobře pamatuje, koneckonců v době, kdy Max toto dílo vystavil, už Neruda aktivně na poli výtvarné kritiky působil. Velice ironicky působí Nerudova poznámka o německém výkladu k obraze.⁵⁹ Dost

⁵⁷ Problematika Nerudovy recepce mnichovské Pilotyho školy spočívá především v Nerudově teorii barvy, o které ve svém článku referovala Hana Volavková. Makartovská barevnost neodpovídala Nerudovým představám o významu barvy, zatímco Matejkův kolorit představoval pro Nerudu bernou minci. To je znát v pozdějších jeho kritikách, kde srovnává Maxe právě s Matejkem.

⁵⁸ „Kdo viděl některou z četně rozšířených fotografií nebo pěknou řezbu ve Květech, přisuzoval již myšlénce samé značnou oprávněnost, v barvách působí však nyní neodolatelně na nás.“ Cit. v pozn. 56.

⁵⁹ „Kdo umí náhodou německy, může si vyčíst z vedle přibitého výkladu, jakýže to vlastně předmět.“ Cit. v pozn. 56.

možná se jedná o přímý útok na umělce a na jeho nehlášení se k „Čechům“, koneckonců něco podobného vyčítá Maxovi o několik let později Weitenweber v souvislosti s uměleckou výstavou ve Vídni.

V textu k Maxově *Sv. Julii* se také jasně ukazuje literární podstata Nerudova kritického odkazu- poeticky líčí, nikoliv popisuje, co vše je na obraze zachyceno, celá pasáž má charakter literárního díla. Navíc Neruda- sám básník- označuje Maxe za básníka. Dokonce ještě za víc- za básníka z boží milosti.⁶⁰ Jestliže hovoří Hana Volavková o dvojím metru, který Neruda používal pro svoje výtvarné a literární kritiky, pak v případě Maxova obrazu *Sv. Julie* je možno zaznamenat jisté prolnutí Nerudova kritického postupu, takže k Maxově obrazu přistupuje na základě postojů Nerudy- literárního kritika, nikoliv kritika uměleckého. Až poté přistupuje Neruda k výtkám co se týče malířského umění. Neruda není spokojen se dvěma detaily- s nedostatečným promodelováním Juliiných rukou, a s řízností roucha klečícího Eusebia.

Další Nerudovo hodnocení Maxova obrazu se objevilo o tři roky později, kdy byl na výroční výstavě vystaven Maxův obraz *Adagio*.⁶¹ Neruda opět věnuje Maxovi velice hodně prostoru. *Adagio* srovnává jeho poetičností s Maxovou *Sv. Julií*, ačkoliv upozorňuje na fakt, že elegické ladění tohoto obrazu má jiný charakter. Idealismem prodchnutý obraz je však dle Nerudy i plný realismu. Zde je nutno zdůraznit, že Neruda nechápal realismus tak, jak jej chápeme v současné době my. Pro Nerudu byl realismus otázkou schopnosti zachytit štětcem skutečnost, stejně jako život venkovského lidu. Proto byl jedním z autorů, které za realisty označoval, kupříkladu i Josef Mánes.

Kromě *Adagia* vystavil Max i obraz *Zátíší*, dnes v Oblastní galerii v Liberci, a Neruda se věnuje i tomuto obrazu. Neruda pochválí pro něj tak důležitou kresbu, také soulad barev, a ačkoliv se mu zdá obraz příliš „antikizován“, označuje jej opět za mistrovské dílo. Co si ovšem pod výrazem „antikizován“ představit, jest otázka. Neruda měl nejspíše na mysli celkové působení obrazu, které na něj působilo až příliš staromistrovsky, inspirace holandskou kabinetní malbou 17. století je zde zcela evidentní. A pro Nerudu, bojovníka za moderní výraz

60 „Je ráno, tiché ráno. Jitřenka leskne se na hladké, šedomodré obloze. V dálce zcela malý proužek moře dýše rudost červánků, po zemi je rozestřen ještě temný sen. Do šedosti oblohy vztýčena je klidná, mrtvá tvář Juliina, u kříže dole klečí Evsebius. Ruka jeho tiskne růžový věnec ku kameni, tvář jeho hledí vzhůru k mučednici- avšak v tváři té není víc ta náruživost, která strhla věnec s hlavy, je v ní onen hluboký, tragický klid po velké bouři, při plné ještě váze činu se již zběhlého, lid, v němž je mohutný pocit zároveň úvahou, z níž vyzrává člověk nový. Nic nerozptyluje pozornost, neruší dojem něměho jitra a tragického momentu v něm. Max je básníkem z boží milosti.“ Cit. v pozn. 56.

61 Národní listy, roč. XII., čís. 133., 15. května 1872, str. 1.

umění, tak mohl obraz opravdu působit „jako by staře“.

Po úspěchu obrazu *Adagio* nastává odmlka, kdy se Neruda o Maxovi jen okrajově zmiňuje při hodnocení jiných autorů. Tato odmlka trvá v podstatě až do konce roku 1875.

V dubnu 1873 se Neruda zmíní o Maxovi ve svém textu o Janu Matejkovi.⁶² Zmínka to je sice krátká, ale velice podstatná. Neruda rekapituluje Matejkova školní léta u Pilotyho, a při této příležitosti rozvede hodnocení koloritu děl jak Matejka, tak Maxe. Zatímco Matejkova paleta „je plna slunečného lesku, hravá a švitořivá“, tak „u Maxe je vždy tón pošmurný a barva přitemnělá“. Matejko byl pro Nerudu bezpochyby jasným favoritem mnichovské školy. Pro Nerudu byla otázka barevnosti výtvarného díla velice podstatnou, ačkoliv na prvním místa byla přesná kresba.

O sedm měsíců později dojde na přetřes Maxovo jméno v souvislosti s Václavem Brožíkem, jehož obraz *Sv. Irie* se objevil v Lehmannově salonu.⁶³ Neruda připomíná, že jsou Brožíkova *Sv. Irie* a Maxova *Sv. Julie* často pokládány za pendanty, a sám říká, že pendanty jsou i nejsou. Jsou proto, protože na první pohled si jsou velice podobné na základě společných znaků, z nichž Neruda uvádí „podobně se vršící linie, vždy po dvou osobách, vždy po ubité mučednici“. To, co ale podle Nerudy tyto práce nečiní pendanty, je jejich technické provedení, jejich barevnost a celkové ladění. Hned na úvod Neruda především přiznává, že Brožíkovo dílo, protože vzniklo později než obraz Maxův, nemá „zúplna zásluhu „samostatné umělecké aktivity“. Maxe označí Neruda za žánristu, zatímco Brožíka za historika. Přitom ale byla *Sv. Julie* v době svého vystavení opěvována jako historický obraz a o žánrech Maxe, které budou následovat, měl málokdo ponětí. Neruda ovšem vychází z faktu, že Max svým obrazem dosáhl určité elegie, protože hrůzný čin je na jeho obraze již vykonán, takže dílo působí především náladou, zatímco Brožíkovo plátno zastihuje ještě vraha při odklizení mrtvolného těla sv. Irie.

Je více než zajímavé, že Neruda, ačkoliv je z jeho kritik patrné, že sledoval aktivity Lehmannova salonu, tak nepodává zprávu o Maxově obraze *Ježíš Kristus*. Na žofínské výstavě v dubnu 1874 si Neruda posteskuje, že mezi vystavujícími autory chybí „svémravný, sentimentální, ale vždy poutavý Max“; u delšího zastavení u Brožíkova obraz *Přemysl Otakar II.* rozebírá pokrok v Brožíkově díle- zatímco jeho *Sv. Irie* se podobala barevností Maxově *Sv. Julii*, *Přemysl Otakar II.* se podobá svým koloritem Matejkovým obrazům. Brožíkova

62 Národní listy, roč. XIII., čís. 96., 8. dubna 1873, str. 2.

63 Národní listy, roč. XIII., čís. 299., 31. října 1873, str. 2.

podobnost s Matejkem jako by pomalu, ale jistě začala zpečetovat v Nerudových očích konec Maxova prvenství mezi českými výtvarnými talenty. Navíc Neruda s úlevou přiznává, že v novém Brožíkově obraze už není místa pro maxovský sentiment.

Další Nerudův text týkající se Maxe datujeme do prosince 1875, kdy Neruda referuje o Lehmannově výstavě a zmiňuje několik vystavených studijních prací od Maxe a očekává od „téhož již v nejbližší příchů dní ještě obraz rozměrů velkých, o němž již napřed jdou zvěsti lákavé.“⁶⁴ Obrazem, který Neruda s napětím očekával, je obraz *Kristus křísí dceru Jairovu*, o kterém referoval Neruda o několik dní později, 29. prosince téhož roku.⁶⁵ Spolu s tímto obrazem podrobil Neruda kritice i obraz *Ahasver*, dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze. Referát o těchto dvou pracích je Nerudovým nejobsáhlejším příspěvkem k Maxovým dílům, většinu z rozsahu textu zabírá rozbor obrazu *Kristus křísí dceru Jairovu*. Kdo by čekal, že se jedná o obsáhlou oslavu těchto obrazů, by byl ale zklamán. Nejdlejší reakce na Maxova díla je totiž ve výsledku negativní, ani ne neutrální. Neruda byl totiž, na rozdíl od očekávání v prosinci 1875, vlastně nemile překvapen tím, co Max u Lehmana představil. Jeho očekávání, založené nejspíše buď na zprávách od návštěvníků, kteří obrazy viděli u Maxe v ateliéru, či od nadšených recenzentů mnichovských listů, jejichž ohlas se donesl až do Prahy, nedošlo naplnění a Neruda byl výslovně zklamán, což naznačuje hned na úvod svého článku. Na tomto příkladu si ale musíme uvědomit, do jaké míry jsou zprávy, které přinášela tištěná media, zkreslené. Domácí recenzenti často vycházeli ze zpráv svých zahraničních kolegů, mnohé obrazy totiž byly popisovány na základě převzatých popisů a hodnocení. Mnohé práce předcházely jejich věhlas a ohlas obecenstva a u Maxe, který byl mezinárodním uměleckým formátem, tomu nebylo jinak. To, co mnichovští recenzenti mohli bezmezně obdivovat jako další smělý Maxův krok, ovšem Neruda nevidí jako krok vpřed. Naopak.

Předně Neruda zdůvodňuje, proč se rozhodl o obrazech přeci jen psát, ač to neměl původně v plánu.⁶⁶ Těžko říci, zda-li ze stejného důvodu nepsal o *Veraikonu*. Neruda se snaží svým referátem jaksi „popravit“ smýšlení pražského publika, „jehož je Max rozhodným miláčkem“, čímž se v podstatě shoduje s důvody, které líčí Renáta Tyršová jako důvody, proč se její manžel několikrát zabýval Maxovými obrazy. Neruda k tomu vidí u obraze, které sám

64 Národní listy, roč. XV., čís. 340., 11. prosince 1875, str. 3.

65 Národní listy, roč. XV., čís. 357., 29. prosince 1875, str. 1. a 2.

66 „Nechtěli jsme obšírněji psáti na tomto místě o nových, nyní u Lehmana vystavených obrazech Maxových. To z dobrých příčin. Zažili jsme z Maxových děl již tolik upřímné radosti, považujem Maxa za tak rozhodně geniálního umělce, že bychom rádi při každém novém díle jeho pronesli vždy co neupřímnější hosana!“ Cit. v pozn. 65.

Max považuje za svoje přední dílo, obzvláště dobrý důvod, u prací slabších by totiž jeho argumenty vycházely naprázdno. Max se v pojetí obrazu zcela rozchází s biblickými prameny, což Neruda nelibě nese. Vyčítá Maxovi, že se v kompozici omezil pouze na dvě postavy, což vůbec neodpovídá líčení v Lukášově evangeliu. Za neodpustitelný prohřešek ovšem považuje skutečnost, že Max namaloval Krista tak, že mu nevidíme do tváře.⁶⁷ K této Maxově originalitě se později Neruda velice trefně vyjádří v jiném posudku.⁶⁸ Má to být totiž právě Kristova tvář, jejíž oduševnělý, milující výraz, má být, a soudě podle Nerudou vyjmenovaných jiných autorů, i může a musí být malířem zachycen, protože to je právě výraz Kristovy tváře, který nám prozradí, kdo oním zobrazeným je. Zmínku o tom, že by se mohlo jednat o kohokoliv, třeba o Husa, převzal Neruda z článku, který vyšel o několik dní předtím v *Politik*.⁶⁹ V tomto bodě ovšem vidí Neruda zásadní problém obrazu. Max je podle něj jak idealistou, tak realistou. Realisticky dokáže zachytit svět kolem sebe, idealistou je podle něj tím, že pokládá „důstojné znázornění idey za hlavní podmínku obsažného díla uměleckého“. Neruda ovšem nespátřuje znázornění Krista za důstojné znázornění idey-idey lásky Krista k lidstvu, tudíž nemůže být s Maxovým obrazem spokojen. Max navíc doplnil obraz výkladem, kde žádá diváky o víru. Jedná se ovšem také svým způsobem o malou psychologickou hříčku, kterou jako by Max vtáhl obecnost do děje obrazu, stejně jako když maloval obrazy *Madonny* co by oltáře včetně svící.

Nerudovo pojetí realismu konvenuje s Maxovými malířskými schopnostmi, které mu umožnily malovat přesvědčivě skutečnost- Max není realistou v tom smyslu, že by maloval všední život, ale maluje tak, jak vidí. V tomto směru jeho přístup odpovídal Nerudovým požadavkům. V Purkynově pohledu na věc byl by tedy Max naturalistou, ačkoli ke své technické virtuozitě se Max musel propracovat- ještě *Sv. Julie* nejeví známky zcela propracovaného naturalistického přístupu k malbě, jak tomu bude u děl pozdějších, např. u obrazů opic, ale i u *Anatoma*. Ovšem i v realismu křísícího Krista zašel podle Nerudy Max až příliš daleko. Příliš strojená mu přijde moucha, která, sedíc na ruce dívky, má dokázat, že dívka je ještě mrtvá, zatímco v očích se jí již probouzí život, „vskutku a velice poetické je na obraze Maxově to lehýnké problýsknutí života v očích dívčiných“. Co se obrazu *Ahasver* týče, je

67 V americkém The Walters Art mMuseum v Baltimore se nachází varianta obrazu z roku 1881, kterou Max pojal odlišně. Kristus stojí tváří proti divákovi u lože dívky, která už sedí obživlá na lůžku.

68 „On nekráčí nikde cestou vyšlapanou. On užívá nábožensky dějinných motivů známých, ale vyhýbá se tvarové tradici všech mistrů, kteří jich užili před ním. Max neopakuje tvarové myšlenky po nikom.“ *Národní listy*, roč. XVII., čís. 87., 29. března 1877, str. 1.

69 *Politik*, roč. XIV., čís. 353., 22.12. 1875, str. 1.

Neruda spokojen jak s virtuózním zpracováním malířským, tak s ideovým obsahem obrazu, nebýt onoho mrtvého dítěte.⁷⁰

Maxův *Veraikon* se v Nerudových textech přeci jen objeví, ale až s odstupem dvou let, kdy byly u Lehmana vystaveny „pandanty“ k tomuto obrazu, hlava *Jidáše Iškariotského* a *Máří Magdalena*.⁷¹ Zřejmě po právu nepovažoval Neruda tyto obrazy za pandanty, jak byly pražskému publiku Lehmannem prezentovány. Zda-li tak bylo či nebylo činěno s vědomím autora lze stěží po pravdě zodpovědět, vzhledem k velkému úspěchu Krista však nelze toho zcela vyloučit. Oba obrazy Neruda hodnotí velice vysoko- přiznává Maxovu schopnost kráčet dosud nevyšlapanou cestou co se námětu týče, stejně jako jeho technickou bravuru.

Zajímavé je, že Neruda si ještě po více jak deseti letech vzpomenu na Maxův obraz *Sv. Cecilie*, o němž referoval v roce 1879. Roku 1890 v krátkém článku o „Nervóze“ vzpomíná na Maxovu *Cecilii*, která viditelně nervosou netrpěla, a nejspíš sarkasticky dodává „A Gabriel Max mívá „vidění“, a maluje tedy pravdu!“⁷²

V Nerudových textech rezonuje ze všech autorů nejvíce, jak moc velký vliv měla Maxova tvorba na české malíře, kteří přijeli studovat do Mnichova. Neruda si byl tohoto vlivu vědom, pravidelně na něj upozorňoval a kritizoval jej. Neruda stihl všechny texty týkající se Maxe napsat a publikovat během deseti let. Od *Sv. Julie* v roce 1869 až po *Sv. Cecilii* v roce 1879 prošel vztah Nerudy k Maxovi proměnou, tak typickou pro vnímání Maxe v prostředí pražské výtvarné kritiky. Ačkoliv nikdy nedospěl k nějakému ráznému odmítnutí, Maxova témata a jejich vliv na české umělce zanechávala pachů i v Nerudovi. Slovo chorobnost se tak neobjevuje v Nerudových textech jen ve vztahu k námětům Maxových obrazů, ale také ve vztahu jeho následovatelů a obdivovatelů. Maxe ale na druhou stranu Neruda uznával pro jeho malířské schopnosti. Pro Nerudu, pro nějž byla dokonalá kresba na vrcholu malířských dovedností, představoval Max umělce, kterému se v českém prostředí málokterý krajan mohl rovnat. I ve srovnání s mladším Brožíkem vyznívaly Nerudovy soudy v Maxův prospěch. V jeho neprospěch ale hovořila nová, ale stále stejnou myšlenkou prodchnutá témata jako mělo *Adagio*, zřejmě Nerudův nejoblíbenější obraz.

Neruda byl ale asi pravděpodobně také autorem několika statí, které se objevily v Květech, kde v té době pracoval jako redaktor. Jednou z indicií je i použité Nerudovo oblíbené slovo

70 „Opět překrásně modelovaná a malovaná hlava, opět síla virtuózních, krásných jednotlivostí- jen kdyby nebylo to nešťastně umístěné a pranešťastně zaobalené dítě v popředí.“ Cit. v pozn. 65.

71 Národní listy, roč. XVII., čís. 87., 29. března 1877, str. 1.

72 Národní listy, roč. XXX., čís. 323., 23. listopadu 1890

barvitost. Tou nejzajímavější by mohla být zpráva, autorem této práce Nerudovi připisovaná, ve které neznámý recenzent hovoří o obrazu ukřižované mučednice. Recenzent ovšem neví, že se jedná o sv. Julii, takže obraz mučednice zasazuje do kraje Campagna v okolí Říma. Podle legendy o sv. Julii ovšem byla tato mučednice ukřižována na Korsice, které je také patronkou. Nerudova ironická zmínka „Kdo umí náhodou německy, může si vyčíst z vedle přibitého výkladu, jakýže to vlastně předmět.“ pak může být lehce popudlivou reakcí na jeho vlastní článek, ve kterém ukázal neznalost této legendy. Je také dost možné, že na instalování vysvětlujícího textu mohl mít podíl sám Max, ke kterému se onen mylně interpretovaný popis mohl dostat. Celá záležitost by mohla mít o to pikantnější nádech, že v říjnu 1867 uveřejnily Květy reprodukci *Sv. Julie* s komentářem Karla Purkyně, který ovšem legendu popisuje, na rozdíl od Nerudy správně.



IX. Nucená dražba

9. Gabriel Max a Miroslav Tyrš

Že bylo vnímání Maxova umění otázkou osobního vkusu recenzenta, potvrzují i články a stati Miroslava Tyrše, který se hned na začátku 70. let 19. století pokusil pražskému publiku rozvrátit mylnou představu o Maxově umění v době, kdy byl Max po úspěchu *Sv. Julie* a *Adagia* jednou z nejvíce sledovaných výtvarných osobností. Zatímco rané Maxovo dílo hodnotil malíř Karel Purkyně a z Weitenweberových textů číší ryzí, až podezřelé nadšení pro tvorbu pražského rodáka Maxe, setkáváme se v Tyršových textech s názorem předního dobového estetika, čelního oficiálního představitele kulturního a vlasteneckého života, obdivovatele antické kultury a umění italské renesance.

Tyršovy kritiky jsou výsledkem dlouholeté komplexní činnosti vyhraněného výtvarného názoru, jehož nositel byl nejen kritikem, ale i autorem estetických pojednání a historických studií z oblasti umění (především klasického), takže jeho názory a postoje lze označit v kontextu všech jmen, která se s Maxem setkávala, s výjimkou Mádla, který se ale setkal s Maxem především ve své rané tvorbě, za názory asi nejerudovanější a nejpovolanější osobnosti na české scéně své doby. To samozřejmě nevyhnutelně neznamená, že Tyršův postřeh, zabarvený silným vlasteneckým cítěním, by byl jediný pravý. Vzhledem k faktu, že jako první, se značným náskokem před ostatními, však dospěl ke kritice Maxova „jednotvárného“ díla, navíc ve svých vůbec prvních zveřejněných kritických pojednáních, stejně jako skutečnost, že později dokázal přijmout, ač s výhradami, *Dokonáno jest!*, naznačují, že jeho výsadní postavení, plynoucí z jeho výtvarného cítění, mezi českými výtvarnými kritiky umění 19. století má své opodstatnění. Samozřejmě je třeba počítat s tím, že Tyršova práce do oficiálního kurzu zapadá také proto, protože Tyrš sám tento kurz do značné míry určoval.

Od samého počátku, kdy se Tyrš Maxe dotkne, je z jeho textů patrný odmítavý postoj vůči Maxovým dílům, protože v té době se už Max pohybuje na půdě svých stále se opakujících témat, byť nově pojatých. Tyršovo předčasně ukončené rozsáhlé estetické a kritické dílo, založené na obdivu k antickému umění, se Maxe dotýká v podobném rozsahu jako u Mádla, přestože Tyršovo kritické působení trvalo pouze přes 10 let. Tyrš se Maxovi věnoval jak v rámci referátů z výročních výstav, tak mu také věnoval několikrát samostatné statě.

Tyršovy texty týkající se Maxe se dají rozdělit do dvou období. První dva podstatné, velice

záporné texty, vznikly v letech 1873 a 1874, tedy v době, kdy byl Max zcela v kurzu coby autor několika veleúspěšných maleb- Sv. Julie, Adagio, Anatom. Další Tyršovy texty pak vznikly až na začátku 80. let. Například obrazu *Dokonáno jest!* se věnoval Tyrš velice detailně, jeho posudek už ovšem nebyl zdaleka tak zamítavý, jako v případě obrazů hodnocených v 70. letech. První kritiku Maxova obrazu datujeme do roku 1873, kdy Max v Praze vystavil obraz *Vdova*.⁷³ „Nejvíce obdivován obecnstvem byl, jako obvykle, Gabriel Max- Vdova- a Tyrš hleděl obdiv ten přivést na pravou míru“, tak hodnotí důvody, proč se Tyrš rozhodl zabývat Maxem, Renáta Tyršová.⁷⁴ Přitom se jednalo o teprve třetí obraz, který v Praze Max po úspěchu *Sv. Julie* vystavil. *Adagio* rozhodně sklidilo úspěch, stejně tak *Zátiší*. Tyrš ale musel být informován i o jiných Maxových dílech, která naznačují, že jeho tématická orientace byla velice omezena, koneckonců sám ve svém článku jmenuje již zmíněného Anatoma, dále obraz *V katakombách*. O těchto obrazech bylo informováno i pražské publikum, ale jen krátkými notickami. Prvním reprodukováným dílem byla *Sv. Julie* roku 1867⁷⁵, další však následoval až *Sirotek* roku 1873⁷⁶. Obraz *Vdova* lze díky Tyršově popisu spojit s obrazem *Nucená dražba*, který byl ve Světozoru publikován o rok později.⁷⁷ Tyrš Maxovi vyčítá jednotvárnost jeho námětů, které spojuje jediná věc, „řada jednotlivých postav ženských neukojených, slepých, nešťastných neb mrtvých“. Už zde Tyrš „lamentuje“ nad tím, že si Maxovo umění našlo příznivce nejen mezi obecnstvem, ale i mezi umělci, konkrétně jmenuje Řeka Gysé.

V rámci hodnocení žánrových témat zastoupených na výroční výstavě roku 1874 se dostává Tyrš opět k Maxovi⁷⁸. Ten toho roku vystavil obraz *Světlo a Jarní báchorka*. *Světlo* bylo reprodukováno ve Světozoru hned na začátku roku, takže pražské publikum bylo o vzhledu tohoto Maxova díla předem informováno⁷⁹. Tyrš se ovšem vystavených obrazů přímo ani nedotkne, přesto je jeho soud ještě ostřejší než o rok dříve. „O Händelovi víme, že jednou 62 variací na jedno a totéž téma složil. Ne zcela tak veliký je dosud počet variací Maxových, avšak jak věci se ukazují, obáváme se, že by závod před stíhnutím se ukončil. A předce časy pro podobné naivnosti již před stoletím uplynuly. Avšak Maxovy výtvoary nejsou ani naivní.“

73 Světozor, roč. VII., čís. 19., 14.2. 1873, str. 223.

74 Tyršová, R.; Miroslav Tyrš, jeho osobnost a dílo, svazek II., Praha 1932, str. 63.

75 Květy, roč. II., čís. 18., 31.10. 1867, str. 149.

76 Světozor, roč. VI.-VII., čís. 37., 12.9. 1873, str. 437.

77 Světozor, roč. VIII., čís. 8., 20.2. 1874, str. 90

78 Světozor, roč. VIII., čís. 22., 29.5. 1874, str. 259.

79 Světozor, roč. VIII., čís. 2., 9.1. 1874, str. 17.

Jarní pohádka je sice dle Tyrše stejně špatně anatomicky namalována jako obraz *Růže*, jedná se ale dle Tyrše naštěstí o jedinou shodu. Ještě více výtek má k obrazu *Světlo*. Vadí mu zbytečně a nelogicky umístěná bohatá draperie sedící dívky. Tuto vadu vytýká Tyrš ve stejném roce také Brožíkovi u jeho *Sv. Irie*, citujíc právě Maxovo *Světlo*, nazvané ovšem *V katakombách*. Jako příklad, jak správně modelovat draperii, uvádí pak Rafaela, zdůrazňujíc, že staří mistři zakládali své malby na propracované kresbě nahých postav. Zde se naplno projevu Tyršovo „klasické cítění“, a není tedy divu, že Max, ač mistr štětce, Tyršovým ideálům neodpovídal. Sedící dívka je navíc špatně kompozičně umístěna a neumožňuje věřícím vstup do katakomb. Tyrš sice uznává, že „kresba, jak při Maxovi samo se rozumí, je správná“, jedná se ale o jediné pozitivum, které na obraze shledává. Maxův umělecký osud přesto není Tyršovi zcela lhostejný, je přesvědčen o talentu a nadání čtyřiatřicetiletého umělce, který s ním ovšem nenakládá dle Tyršových představ: „Neutěšený to úkaz: nevšední talent upadá v manýru!“

Nejkomplexnějším článkem týkajícím se Gabriela Maxe je Tyršova recenze umělecké výstavy roku 1881, která vyšla v Národních listech⁸⁰. Tyrš vsazuje Maxe do kontextu Pilotyho školy- Pilotyho nepovažuje za umělce prvního řádu-, kde dle něj nemá obdobu, ale má společný jeden znak s Makartem: „Jistá nezdravost fantasmie přepjaté jest ovšem odznak, který on s Makartem sdílí. Kdežto však tajný neb zjevný oheň neskrocené smyslnosti většinu postav Makartových žárem svým stravuje, kdežto umělec ten, abychom výrazu Schopenhauera užili, na nejkrajnějším stanovisku „přítakování vůle k životu“ stojí, octnul se Max takměř v extrému druhém“: zapírání vůle k žití“ jest thema, kteréž postavy jeho v bezčetných variacích nám připomínají.“ Vyjmenovává mladé umělce, jejichž tvorbu ovlivnil Maxův věhlas. Konkrétně jmenuje Knöchla, Seiferta a Bodenhausena. Tyrš nenamítá proti krátkodobému ovlivnění, „napodobování vůbec jest sice přirozeným stupněm k tvoření, avšak hodí se přec jen pro „léta učňova“, ale vliv „smí být jen přechodný a částečný, pak-li k objektivnímu pojmání skutečnosti a k samostatné individualnosti umělecké dospěti chtějí“. Nemá sebemenších výtek k Maxovým technickým dovednostem, opětovně ale kritizuje jednotvárnou řadu témat: „Od těch dob, kde umělec ten svou „mučedlnicí na kříži“ rozsáhlejšího úspěchu sobě dobyt, od více než 15 let tedy, nevytvořil on postavy naskrze zdravé a utěšené. Slepá, Odkvětlá, Nevěsta lvů, Vražednice vlastního dítěte, Dcera Jairova, Mrtvá dceruška (dle Götheho „Der Wirthin Töchterlein“), vdova, Anatom(s mrtvolou dívčí na prkně), toť jsou jen některé příklady z té

80 Národní listy, roč. XXI., čís. 158., 2.7. 1881, str. 3.

dlouhé galerie výtvorů podobných.“

Nejobsáhlejšího pojednání z pera Miroslava Tyrše se dostalo Maxovu obrazu *Dokonáno jest!*, který zakoupil do své výstavy Lehmann. To, že Tyrš vynechal většinu děl u Lehmannova vystavených- *Orangutana, Krista křísícího dceru Jairovu, Ahasvera* i oba pašijové obrazy, jak je nazval Neruda, dokazuje, že v jeho očích se jednalo o stále stejné opakování téže chorobné myšlenky, opakované vyřčení již řečeného, zatímco *Dokonáno jest!* představovalo jiný, zaznamenaní hodný stupeň Maxovy tvorby. Tyrš především upozorňuje na kvality Kristovy hlavy, kterou řadí „s dobrou rozvahou k nejopravdovějším a nejprocitěnějším hlavám ukřižovaného Krista“. „Jest to tvář ušlechtilá s výrazem slitovným a což velice váží, jest to hlava nejobjektivnější, již Max kdy vytvořil,“ obdivně glosuje Maxův výkon Tyrš.

Z u Lehmannova vystavených obrazů se Tyrš dotýká ještě jedné malby. Právě při hodnocení výše zmíněného díla *Dokonáno jest!* začíná Tyrš „vzpomínkou“ na *Maxův Veraikon*. Vzpomínkou o to překvapivější, že Tyrš Maxův obraz neodsuzuje, a při odmyslení si oné známé optické hříčky „zůstala vera ikon Maxova hlavou velice interessantní a krásně malovanou.“ Co na tom díle, stejně jako na *Dokonáno jest!*, Tyrš velice cení, je totiž skutečnost, že „opět jednou přerušil tehdá krajan náš onu nekonečnou, již poněkud jednotvárnou řadu zajímavě chorých postav ženských řešením úkolu na výši zvláštního nadání jeho stojící“. To jasně dokazuje, že Tyršovy výhrady vůči Maxovu umění byly směřovány jen a pouze na adresu jeho stále se opakujících námětů. A právě v 70. letech vytvořil Max podobných děl bezpočet, proto to několikaleté odmlčení Tyršovo. Proč se ale Tyrš k *Veraikonu* nevyjádřil už v době jeho vystavení, je přesto otázkou.

Skutečnost, že by se Tyrš nevyjádřil k tak významnému dílu, jako byl Maxův *Ježíš Kristus*, tím spíše, když jej zpětně ocenil, nahrává domněnce autora této práce, že to byl právě Tyrš, kdo byl ^{recenzentem} autorem recenze otištěné ve Světozoru roku 1875.⁸¹ Autor této recenze řadí, stejně jako později Tyrš, obraz k nejlepším výtvorům Maxovým. Rozpoznává v díle výrazný umělecký počín, který ovšem kalí Maxova hříčka s Kristovým očima. Této domněnce nahrává i způsob, jakým oba autoři hodnotí kresbu a kolorit Maxových obrazů.

81 Světozor, roč. IX., čís. 7., 12.2. 1875, str. 80.



X. Svatá Alžběta v dětském věku

10. Gabriel Max a Karel Boromejský Mádl

Na začátku 80. let 19. století se v pražských časopisech začalo objevovat nové jméno, nové iniciály a nové názory, které patřily Karlu Boromejskému Mádlovi. Mádl pobýval v letech 1880 až 1883 ve Vídni, kde snad dokonce navštěvoval i přednášky Rudolfa Eitelbergera von Edelberg a Moritze Thausinga, takže nepřekvapí, že jeho první výtvarné kritiky, názory a ohlasy přicházejí do pražských periodik právě z Vídně.⁸²

Ačkoliv se Mádl nevěnoval Maxovi nějak intenzivně, a první články souvisejí především s tím, že Max jako Mádlův krajan byl sledovanou osobou, která navíc vystavovala ve Vídni, kde Mádl studoval, je třeba zdůraznit, že Mádlovy texty nejsou rozhodně nijak krátké, naopak. Nikoliv v kontextu jeho tvorby, ale v kontextu písemných zmínek o Maxovi. Jedná se o velice rozsáhlé statě, které svým rozsahem překonávají i Nerudovy či Tyršovy úvahy nad Maxovými díly.

Jsou to tedy hned první Mádlovy texty zaslané z rakouské metropole, ve kterých se dočítáme i o Gabrielu Maxovi. Pod pseudonymem C. Danzella zasílá Mádl roku 1881 do Ruchu soubor statí pod názvem *Dopisy z Vídně*, ve kterých si mimo jiné výrazně „povšimne“ i Maxovy *Sv. Alžběty*.⁸³

Mádl hodnotí *Sv. Alžbětu* velice vysoko- nesplněná očekávání, která dle něj tento obraz provázela, nejsou podle něj chybou Maxe, ale chybou obecenstva, které toto dílo plně nepochopilo a nedokázalo ocenit jeho kvality. Mádl vysoce oceňuje především ten fakt, že se *Alžběta* vymyká z Maxovy linie, že umělec do jejího výrazu nevložit „onen bolný nádech“, ale vystihl vnitřní podstatu i výraz mladé markraběnky durinské, budoucí světice. Výraz, jehož nositelkou mohla být právě jen a jedině tato světice. Vytýká-li Mádl něco Maxovi, je to typika tváří, protože ta svádí k hodnocení s jeho předchozími pracemi. A jak Mádl dodává, tento obraz dokáže docenit pouze někdo, kdo nezná předchozích děl Maxových. *Sv. Alžběta* měla pro Mádla opravdu přední místo mezi Maxovými obrazy, protože ještě v roce 1899, kdy vyšla ve Zlaté Praze její reprodukce, o ní Mádl, autor doprovodného textu, hovoří jako o jednom z nejlepších Maxových děl.⁸⁴

V roce 1881 se v Ruchu objeví krátký text k obrazu *Sourozenci*, jež doprovází reprodukci

82 Kapitoly z českého dějepisu umění, Praha 1986, str. 181- 185.

83 Ruch, roč. III., čís. 16., 5.6. 1881, str. 199.

84 Zlatá Praha, roč. XVI., čís. 40., 11.8. 1899, str. 480.

tohoto díla.⁸⁵ Téměř identický článek zasílá Mádl i do Světozoru, kde jej na rozdíl od Ruchu uveřejňuje pod iniciálami K.B.M.⁸⁶ Zaobírá se pouze *Sourozenci*, líčí jej ale jen s minimálním rozdílem od článku v Ruchu. Rok 1881 lze bez nadsázky označit za Mádlův rok

Velice důležitým článkem je, taktéž z roku 1881, zpráva „Tři velké obrazy českých umělců jsou vystaveny ve Vídni“, kterou na svých stránkách otiskne Světozor.⁸⁷ Mádl zde hovoří o třech dílech tří předních českých autorů, kterými byli Gabriel Max, Václav Brožík a Vojtěch Hynais. Zatímco Max vystavil *Sv. Alžbětu*, o které už Mádl referoval v Ruchu, Hynais představil *Samsona* a Brožík *Slavnost u Rubense*.

Důležitý především proto, že jsou vedle sebe stavěny tyto tři osobnosti, a že je Max stále (ač je již 18 let v Mnichově) řazen mezi české mistry. Nelze opomenout krátkou Mádlůvu vsuvku, týkající se Hynaise.⁸⁸ Tato celkem nic neříkající zpráva nabude na významu teprve tehdy, uvědomíme-li, že ve většině článků o Maxovi, ať již se jednalo o texty ze kterékoli doby, bylo vždy zdůrazňováno, že Max je pražským rodákem. Mádl se snaží upřít vídeňským kritikům jediné pojitko významného umělce s Vídni, protože považuje Hynaise za ryze českého umělce. Ale byli to právě čeští kritici, kteří s takovou oblibou zdůrazňovali Prahu jako rodiště a tudíž hledali spojitost Gabriela Maxe s českým prostředím...

Na „Dopisy z Vídne“ navázal roku 1881 Mádl dvěma krátkými zmínkami o Maxově obrazu *Ofélie*, které bylo vystaveno na umělecké výstavě v Domě umělců téhož roku, hodnocení se ale Mádl tentokrát nevěnoval. Zajímavé je, že Mádl o *Ofélii* hovoří dvakrát. Nejprve zmíní tento Maxův obraz, když hovoří o vystavených dílech Pilotyho, Kaulbacha a jiných německých autorů.⁸⁹ Když pak píše o Hynaisovi, Seifertovi a dalších na výstavě zastoupených Čechách, opět zmiňuje i Maxe s jeho *Ofélii*.⁹⁰ Touto krátkou zmínkou také končí Mádlůva stopa týkající se Maxe, kterou ve Světozoru zanechal.

Zatímco roku 1882 nevěnoval Mádl Maxovi jakoukoliv pozornost, v roce následujícím napsal Mádl, stále ještě pobývajícím ve Vídni, rozsáhlou studii o Maxovi, ve které hodnotí obrazy *Dokonáno jest!*, který byl v Praze recenzováno Tyršem o rok dříve, a *Pozdrav*, tomu však věnuje Mádl zanedbatelnou zmínku.⁹¹

85 Ruch, roč. III., čís. 20., 15.7. 1881, str. 247.

86 Světozor, roč. XV., čís. 29., 15.7. 1881, str. 350.

87 Světozor, roč. XV., čís. 22., 27.5. 1881, str. 267.

88 „Německé listy vídeňské neopomenuly při zmínce o obraze Hynajsově rychle dodat, že ve Vídni se narodil, patrný to důkaz, že dílu jeho ceny upřítí nemohou.“

89 Světozor, roč. XV., čís. 48., 25.11. 1881, str. 579.

90 Světozor, roč. XV., čís. 50., 9.12. 1881, str. 603.

91 Ruch, roč. V., čís. 7., 5.3. 1883, str. 110- 111.

Mádl v úvodu na základě povahových vlastností a rysů Maxe vlastně jako by ospravedlňuje jeho tvorbu, její charakter. Jestliže si v Maxově případě klademe otázky, do jaké míry byla jeho tvorba ovlivněná Mnichovem, byla tedy německá, nebo vycházela z jedinečné povahy Maxovy, zde nacházíme jasnou odpověď. V žádném z textů kromě tohoto se nesetkáváme s národnostními narážkami či charakteristikami, vždy se jednalo o texty týkající se malby a malířských škol. Mádl otázku národnostní povahy do tohoto sporu zavádí – potvrzující charakteristiky německých kritiků, kteří vidí v Maxově zájmu o hudby jednoznačně český element. Co se obrazu *Dokonáno jest!* týče, Mádlův postoj k obrazu je dvojaký. Na jednu stranu obdivuje realismus, s jakým dokázal Mádl zobrazit umučené tělo Kristovo. Na druhou Maxe kritizuje za onu symbolickou hříčku v podobě vztažených rukou prosebníků, které považuje za barokní archaismus, kterým umělec překročil meze umění. Takovýmito obrazy podle Mádlů „pověst Maxova jistě získá, ale umění rozhodně trpí,“ uzavírá svou kritiku Mádl.

V roce 1885 byla v Ruchu otištěna Maxova kresba *Sirotek* (o dva roky později byla reprodukována i ve Světozoru⁹²), kterou doprovází Mádlův komentář.⁹³ Zde je na místě s Mádlem polemizovat. Kresba představuje malou dívku prodávající květiny u hřbitova, téma, které zcela odpovídá Maxovi, vzpomeňme na *Světlo*, a není o nic méně chorobné, protože představuje onu osudem stíženou dívku v situacích, které dokázal na plátno namalovat pouze Max. Mádl ovšem tvrdí, že „kresba prosta je každé hledané sentimentality a onoho chorobného příděchu, jež dosti zhusta tvoří podstatnou součást maleb Maxových. Zde umělce ani látka zvolená na pole ono nesvedla.“

Když v roce 1889 vystavil Max v jednom ze sálů Rudolfiny trojici obrazů, mezi nimi i proslulou *Madonnu*, nebyl Weitenweber jediným, kdo o této výstavě podal zprávu. Do Květů napsal rozsáhlou stať také Mádl.⁹⁴

A zaujme především svým postojem, který se shoduje s názorem Nerudy, který jej vyslovil při hodnocení obrazu *Kristus křísí dceru Jairovu*. Max podle Mádlů sebral Panně Marii onu typiku, která z ní dělá Matku Boží, stejně jako z Krista by mohl být dle Nerudy pouhý lékař. A s podobným názorem, ať již se jednalo o myšlenku českého redaktora, či jen o převzatou úvahu německého kritika, jsme se už setkali v roce 1868, kdy se hovoří o *Markétce* z Fausta jako o služce. Snaha o moderní pojetí klasických témat tedy v očích současníků mnohdy narážela na snahu, aby moderní umělci pojímali klasická témata moderně, ale nikoliv v

92 Světozor, roč. XXI., čís. 38., 12.8. 1887, str. 606.

93 Ruch, roč. VII., čís. 29., 15.10. 1885, str. 472

94 Květy, roč. XI., čís. 5., 1.5. 1889, str. 620- 624.

rozporu s tradicí. A to se podle Mádla stalo Maxovi i v případě *Madonny*.⁹⁵ I oběma dalším vystaveným obrazům, *Lacrymē* a *Visii*, věnuje Mádla pěknou řádku vět. V závěru kritiky, což není u Maxe zcela běžné, se setkáme s výtkou na adresu malířských schopností umělce, který si v těchto dvou obrazech zcela neporadil s některými partiemi. Tuto výtku ale vyvažuje následné vyzdvižení práce se světlem a barvou a hlavně vyzdvižení toho, jak Max dokázal namalovat ruce těchto postav.

Že nakonec Max dosáhl statutu německého malíře v Mádlových očích, dokazuje Mádlova recenze výroční výstavy roku 1900, publikovaná ve Zlaté Praze.⁹⁶ „Před tím tu byla, jako jindy, všeliká snůška dobrých, slušných a méně dobrých obrazů s francouzskými, anglickými, německými, italskými i polskými jmény, beze zvláštní význačnosti, neboť ani Gabriel Max mezi Němci není už s to, aby vždycky přivábil, teď spíše znaví monotonií svých chloridních ženských hlav, i když jim dá aktuální tituly.“⁹⁷ O tři roky později pak hovoří Mádla o Maxovi jak o největším německém mistru pražského původu v souvislosti s jeho dvěma vystavenými díly, „*Extasovanou Lenormandovou*“ a *Podzimním veselím*, dle Mádla jedním z nejlepších děl z „předspiritistní periody“, které hodnotí v rámci výstavy spolku německých umělců v Čechách. Poslední Mádlovův článek, který napsal pro Zlatou Prahu, vznikl až o několik let později, v prosinci 1915.⁹⁸ Jednalo se o nekrolog Gabriela Maxe, ve kterém Mádla především přiznává Maxovi silný vliv jeho děl na mladé české malíře, stejně jako úspěch jeho děl mezi nejširšími vrstvami pražského publika, a ve kterém jej vzpomíná pouze co pražského rodáka.

Max nehraje v Mádlově životním díle nijak závažnou roli, byl pouze jedním z mnoha jmen, se kterými se Mádla jako recenzent setkal. Jistá Maxova výjimečnost spočívá pouze v tom, že se s jeho díly setkáváme v díle mladého Mádla, pro kterého byl v jeho začátcích Max jednou z největších českých výtvarných osobností. Velice zajímavou se jeví konfrontace, že Mádla ve

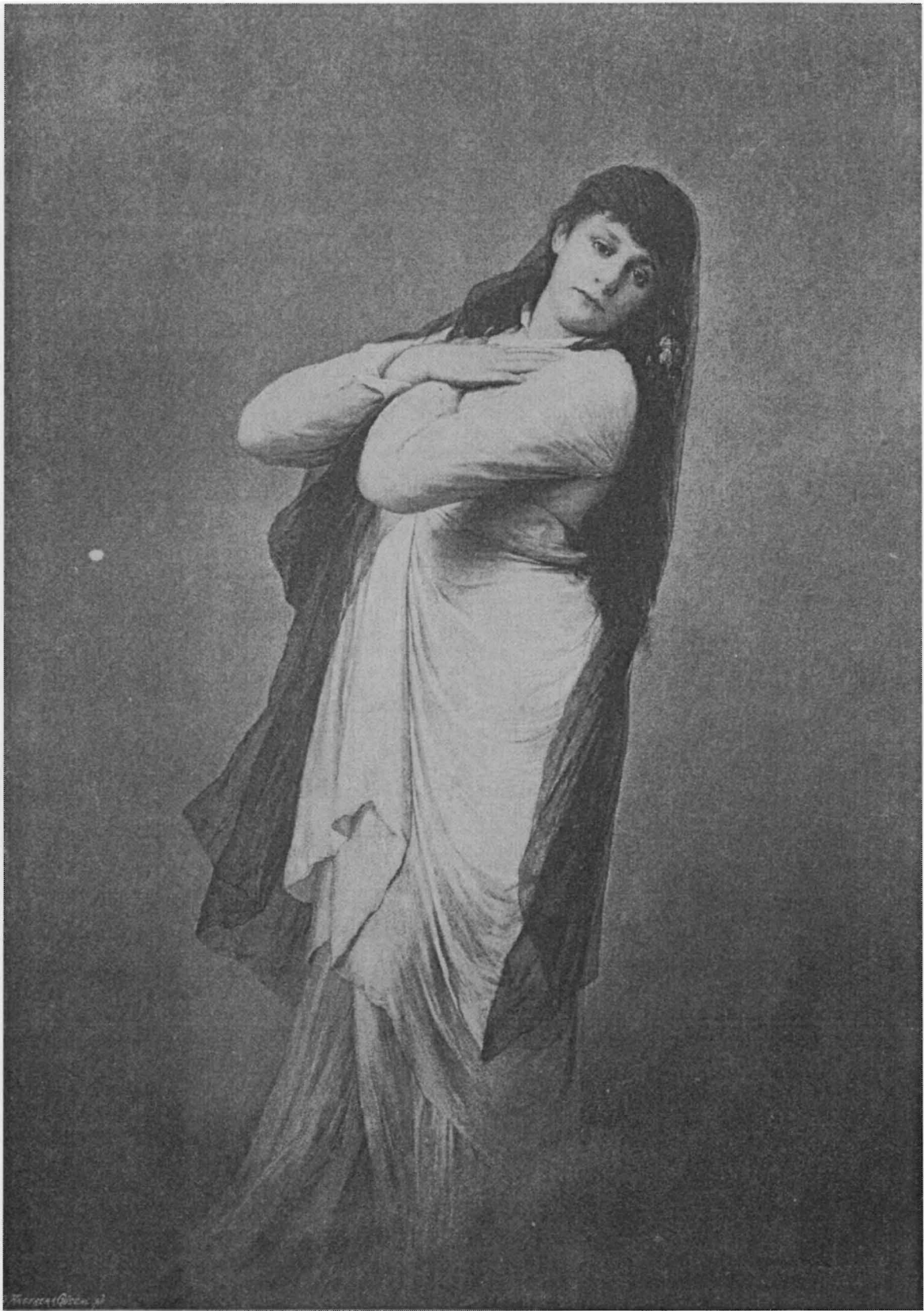
95 „Ideal Madonny byl, jest a zůstane zjev čistého, ale ku svatosti povznešeného mateřství, prostého vši tíhy pozemské i tenkrát, kdy největším bolem shroucena klesá P. Maria u dřeva kříže, na němž pni zmučené a zmírající tělo synovo. Chceme a žádáme tudíž i v době vlažnosti u víře, aby její obraz upoutával nás jediným citem- zbožností a úcty a žádný, sebe horlivější a vášnivější hlasatel a zastance realismu a naturalismu není s to, vyrvatí z duše a myslí naší tuto potřebu, hlas tohoto požadavku. Tělesná lepost a krása ženy- matky jej neukájí, také ne zevní mistrnost umění, sic jinak by Maxovy Madonny a zvláště tato, směly na nás požadovati tribut uctění. Jim však schází, co postrádáme u všech téměř moderních Madon: ona mohutnost umělecká, která by je povznést dovedla nad vířivý ruch denního života, prodechnouti a ozářiti svatostí a světlem blahoslavenství, co právě dovedl nevyrovnatelným způsobem božský Rafael. Maxova Madonna zůstane pouhým obrazem sličné matky v plném rozkvětu, s tváří produševnělou, ozářenou světlem hlubokého zraku, obrazem sličného pacholátka, zírajícího jasným okem v před, obrazem plným barevné harmonie v mírné záplavě světla, obrazem dvojnásob, poněvadž je obrazem v obrazu.“

96 Zlatá Praha, roč. XVII., čís. 28., 18.5. 1900, str. 334.

97 Cit. v pozn. 96.

98 Zlatá Praha, roč. XXXIII., čís. 10., 8.12. 1915, str. 119.

stejném roce, kdy vydal svou studii o původu českého gotického umění, která naznačuje rodící se českoněmecký konflikt i v oblasti výtvarného umění, neváhá pokládat Maxe za českého malíře, ač pobývá v Mnichově téměř již dvacet let. Jeho poslední recenze pražských výstav, kde dojde i ke zmínění Maxe, už ovšem naznačují, že Mádl nepočítal Maxe mezi české autory, ale řadil jej výhradně do školy německé. Stejně jak u Nerudy, i u Mádlův zaznamenáváme posud v náhledu na Maxovu tvorbu, Mádlův je však obohacen ještě o „nacionalistický“ prvek.



XI. Astarta

11. Gabriel Max a Renáta Tyršová

Po tragické smrti Miroslava Tyrše roku 1884 se ujala pokračování v jeho kritickém odkazu jeho manželka Renáta Tyršová. Tyršová přispívala, stejně jako Tyrš, do Světozoru, publikovala i několik statí v Osvětě a dalších periodikách. Konkrétní text Tyršové, který by se týkal pouze Maxe, se podařilo dohledat jen jeden. Na první pohled by se mohlo zdát, že to je velice málo, když tak významná osobnost, jakou Tyršová, zvláště po smrti svého muže, byla, věnovala tak populárnímu umělci jako byl Max jen jednu stať. Vysvětlení je ale více než prosté.

Tyršová nepsala o Maxovi proto, stejně jako Tyrš, protože shledávala nepotřebným o pracích tohoto mistra psát a pokračovat ve chvalozpěvech, které se v pražských časopisech objevovaly, především na stránkách Zlaté Prahy, kde je publikoval Vilém Weitenweber. Tyršová v onom jediném textu, kde se věnuje výhradně Maxovi, hodnotí Maxův obraz *Astarta*, který se objevil na začátku roku 1887 v Lehmannově stálé výstavě, o čemž bylo pražské obecnstvo zpraveno ve Zlaté Praze.⁹⁹ Praha ale nebyla první zastávkou tohoto obrazu. Malba byla vystavena už rok před tím na mezinárodní umělecké výstavě v Berlíně, o čemž bylo pražské publikum také informováno¹⁰⁰.

Tyršová v úvodu hodnotí dosavadní Maxovu produkci.¹⁰¹ Neopomene zdůraznit Maxův úspěch, které dosáhl „svou Mučennicí na kříži“ před více než dvaceti lety. Zároveň ale neopomene dodat, že většina děl následujících, kterými Max zásobuje pražské obecnstvo, nevybočuje z řady chorobných ženských postav, „jemž společná všem bolest a stopy trpkých sklamání blízké vnitřní příbuznosti dodávají. Také typem jsou si tyto nepopíratelně chorobné výtvoř fantasie Maxovy pravidlem sestrami.“¹⁰² Tyršová podává výstižný výčet charakteristických vlastností Maxových žen a dívek z jeho obrazů a vzbudí sice v čtenáři dojem, že popisované dílo bude přeci jen jiné, to se ale neděje; Tyršová řadí do této kategorie i *Astartu*.

A tak zatímco Tyršová obdivuje např. Ženíška co by výtečného portrétistu a Julia Mařáka hodnotí lépe co by kreslíře než malíře, vyčítá Tyršová Maxovi, že nedokázal svým štětcem

99 „Od minulé neděle jest v saloně c. k. Dvorního závodu uměleckého p. Mikuláše Lehmana v Praze vystaven nový, velice zajímavý obraz od Gabriela Maxa, jehož předmětem jest zjevení se „Astarty“ dle proslulé básně Byronovy „Manfred“. Obraz byl vystaven od 16. ledna 1887.; Zlatá Praha, roč. IV., čís. 9., 21.1. 1887, str. 143. 100 Světozor, roč. XX., čís. 20., 23.4. 1886, str. 319.

101 Světozor, roč. XXI., čís. 10, 28.1. 1887, str. 158.

102 Od té doby zvyklo obecnstvo pokládat každý obraz mistrův, jméno ženské nesoucí, za novou variaci na oblíbené thema ztraceného nebo nedotouženého štěstí životního. Cit. v pozn. 101.

zachytit postavu Astarty takovým způsobem, aby se nám nezdála ta ani hmotná, ani nehmotná.¹⁰³ Stejně tak není spokojená s Maxovým zpracováním samotné látky Byronovy básně¹⁰⁴. Byronova Astarta je podle Tyršové zcela jiná od té Maxovy. Max zachytil Astartu až příliš skutečnou, zpracováním draperie ji příliš zhmotnil, a jeho „odlehčení“ v podobě rozplývajícího se dolního okraje šatu považuje Tyršová za příliš laciný trik, kterým chtěl Max docílit kýženého efektu. Obraz považuje za „experiment spiritistického blouznění“, které je pro Maxe podle Tyršové typické. Na jednu stranu se tak Max stal obětí své vlastní fantazie, kterou podle Tyršové nedokázal věrně zachytit, ačkoliv to je podle ní právě Max, kdo je jediný povoláný, danou látku úspěšně zaznamenat. Na druhou stranu se nabízí otázka, do jaké míry byl Tyršové výrok objektivní či osobně zbarvený. Už samotný fakt, že v komentáři k Tyršovým spisům uvádí Tyršová, že nemělo smysl zveřejňovat kritiky k Maxovým obrazům, protože bylo zbytečné vynakládat úsilí nad obhajobou odmítavých postojů vůči Maxovým malbám, naznačuje, že Max rozhodně nepatřil k autorům, kteří by dokázali Tyršovou svým dílem nadchnout; tím spíše Max, který na výtvarné scéně fungoval již přes dvacet let a který od svého prvního výrazného úspěchu svůj oeuvre rozšiřoval vlastně jen nově pojatými náměty svých předchozích děl. Tyršové článek byl pak ještě o dva roky později z velké části citován v obsáhlém biografickém článku, který vyšel taktéž ve Světozoru.¹⁰⁵ Jeho autor si vybral onu pasáž, ve které Tyršová trefně charakterizuje maxovské ženské typy. Celý článek ale nevyznívá vůči Maxovi kriticky, naopak. Text je kompilátem vlastních myšlenek autora a cizích názorů, kde je kromě Tyršové citován i Klemt či nejmenovaný anglický kritik, autor prvního pojednání a prvního soupisu Maxových děl J. Beavington Atkinson, jehož práci přeložil a vydal Agathon Klemt.¹⁰⁶ Na str. 12. tohoto textu se setkáme se stejnou charakteristikou, kterou cituje autor článku otištěného ve Světozoru. Je možné, že se Tyršová snažila o epilog, který by symbolicky uzavřel její a Tyršův vztah k Maxovi. Ve stejný den vyšla ve Zlaté Praze pod iniciálami V.W. recenze se zcela opačným názorem.¹⁰⁷

103 „I virtuosita Maxova nedovedla vyrovnat rozpor mezi hmotností postavy a jejím zjevením ve vzduchu, jež není ani stanutím ani vznášením, mezi neurčitou dvojakostí zjevu i životnou reálností mluvy malířské.“ ; Cit. v pozn. 101.

104 „Líčením básníkovým, pokud povahy osobnosti Astartiny se týče, inspiroval se Max jenom povšechně. Práví-li Manfred o milence svojí, jež do tahův i duše jemu byla podobna, ale při tom krásna a jemna, že i smělostí ducha v tajiny zásvětní zalétajícího jemu se rovnala, měkostí citu a ctnostmi nad něj vynikajíc, tož tvoříme si na základě takovém poněkud jiný obraz o rysech Astarty, než umělec nám jej podává.“ Cit. v pozn. 101.

105 Světozor, roč. XXIII., čís. 48., 18.10. 1889, str. 574.

106 Atkinson, Beavington, J.; Gabriel Max, Leipzig 1883

107 Zlatá Praha, roč. IV., čís. 10., 28.1. 1887, str. 159.



XII. Madonna

12. Gabriel Max a Vilém Weitenweber

Ačkoliv nadšení tvorbou Gabriela Maxe u většiny pražských kritiků a recenzentů postupně opadalo, našel Max i v době, kdy už jeho tvorba nepatřila mezi největší taháky, mezi referenty jednoho věrného obhájce. Tím byl původně malíř, ale především literárně nesmírně aktivní pražský rodák Vilém Weitenweber. Weitenweber se narodil v Praze v roce 1839 a zemřel roku 1901 tamtéž. Studoval, snad několik let, malířství v Mnichově a protože byl Maxův vrstevník, je tedy možno s téměř stoprocentní jistotou konstatovat, že jej s Maxem pojilo přátelství, o Weitenweberově obdivu k Maxově dílu nemluvě.

Nejstarší články podepsané Weitenweberem, které se týkají Maxe, byly vytištěny v Pokroku. Weitenweber zde několikrát hodnotil výroční výstavu a také se podepsal pod některé kratší články, z nichž některé pojednávají právě o Maxovi.

Weitenweberova první recenze výroční výstavy byla otištěna v dubnu 1875, kdy během dvou měsíců publikoval svůj referát z výroční výstavy.¹⁰⁸ V něm ale žádná zmínka o Maxovi nepadne. Max sice již na začátku tohoto roku byl v Praze zastoupen, takže jeho díla mohla dobývat srdce pražského publika, neobeslal jimi ale výroční výstavu; jeho obrazy visely v Lehmannově salonu.

Hned v dalším čísle Pokroku, které následovalo po první části Weitenweberovy recenze, nás Weitenweber seznamuje s obrazem *Orang-Utang*, který vystavil ve své umělecké výstavě Mikuláš Lehmann.¹⁰⁹ Kromě Weitenweberova textu se s tímto obrazem setkáváme už jen v Bohemii.¹¹⁰ Jak z textu vyplývá, Weitenweber tento obrazu viděl osobně už v Mnichově na výstavě mnichovského Kunstvereinu. Je to první přímá zmínka Weitenwebera o Maxovi, a vlastně nejen to. Od tohoto data můžeme i ohraničit Weitenweberův podíl na kladném referování o Maxových dílech. Zatímco Tyrš již o rok dříve vyjádřil nesouhlas s Maxovou tvorbou, Weitenweber jako by teprve objevil Maxe, který má před sebou ještě několik zásadních prací, o nichž se mnohé napíše, ale které vycházejí ze stejného ducha, který již v polovině 70. a na začátku 80. let Tyrš kritizuje a odsuzuje. Je s podivem, že Weitenweber se nevyjadřuje k obrazu *Ježíš Kristus*, který musel být vystaven spolu s *Orang-Utangem*, přestože se v jeho pozdějších textech dočteme o jeho velmi kladném hodnocení tohoto

108 Pokrok, čís. 150., 1.6. 1875- čís. 185., 6.7. 1875

109 Pokrok, čís. 151., 2.6. 1875

110 Bohemia, roč. XXXXVIII., čís. 148., 30.5. 1875, str. 4.

Maxova obrazu.

O rok později se totiž objevuje další článek, pod kterým nalezneme Weitenweberovy iniciály.¹¹¹ Zpravuje čtenáře Pokroku, že Maxův obraz *Ježíš Kristus*, který oplýval takovým virtuosním řešením malířským, byl nafocen a fotografie rozmnoženy pro veliký zájem obecnosti a také protože „neobyčejný úspěch tento přiměl firmu Lehmannovu k tomu, aby dílo Maxovo dala fotograficky rozmnožit, čehož bylo tím více zapotřebí, ona již počala kolovati ohyzdná jakási padla, právě to karikatury překrásného originálu.“

Weitenweber napsal ještě několik kritik výročních výstav, které publikoval v Pokroku, ale od začátku 80. let se jich na stránkách tohoto deníku ujímá Jan Lier. Weitenweber začíná totiž psát pro dva obrázkové časopisy, které jsou na informace o Gabrielu Maxovi více než bohaté.

Weitenweber byl činný převážně ve Zlaté Praze, ve Světozoru se s jeho jménem setkáváme ve spojitosti s Maxem dvakrát. Prvně se Weitenweber zmiňuje o Maxovi na stránkách Světozoru v referátu o mnichovské umělecké výstavě, který byl otištěn roku 1879.¹¹² O stejné výstavě informoval Weitenweber také na stránkách Politik, kde také Maxe zmiňuje.¹¹³ Weitenweber kritizuje způsob uspořádání výstavy, na které bylo prezentováno téměř 1000 obrazů německé školy, z nichž ale mnohé do německé školy vůbec neměly náležet. A pochopitelně mezi jmenovanými autory je i Gabriel Max, který vystavil obraz *Matka vražednice*, který Weitenweber zmiňuje i v kritice této výstavy, kterou zaslal do Politik.¹¹⁴

Podruhé, v roce 1882, referuje Weitenweber o Maxově obrazu Panna Orleánská v rámci referátu z první mezinárodní umělecké výstavy ve Vídni¹¹⁵. Klasické maxovské téma Weitenweberovi nevadí, od pozdějších článků je ale jeho hodnocení Maxova malířského výkonu poněkud chladné, protože pouze stroze konstatuje, že „provedení obrazu jest naskrze zdařilé.“ To je zcela jistě způsobeno tím, co vytýká Weitenweber Maxovi v první části svého článku, která vyšla v předcházejícím čísle Světozoru. Weitenweber si zde stěžuje na chabé zastoupení rakouských, a tedy potažmo českých autorů. Ještě více jej ale rozladilo, že mezi autory německými vystavuje právě náš krajan Gabriel Max.¹¹⁶ Z článku je jasně patrné, že Weitenweber nepochyboval o Maxovi jako o českém umělci, nikoliv jako o umělci, který reprezentuje mnichovskou školu, ale jako o slovanském malíři.

111 Pokrok, čís. 218., 8.8. 1876

112 Světozor, roč. XIII., čís. 37., 12.9. 1879, str. 439.

113 Politik, roč. XVIII., čís. 245., 4.9. 1879, str 2.

114 Politik, roč. XVIII., čís. 261., 21.9. 1879, str 2.

115 Světozor, roč. XVI., čís. 21., 19.5. 1882, str. 251.

116 Světozor, roč. XVI., čís. 20., 12.5. 1882, str. 239.

Velice dlouhý článek pak píše Weitenweber v lednu 1882 pro *Politik*. Text se týká Maxova u Lehmana právě vystaveného obrazu *Dokonáno jest!* a Weitenweber v něm především brání Maxovu uměleckou autonomii v tom smyslu, že výčitky jiných kritiků především vůči vloženým „barokním“ rukám jsou zcela na Maxovi a že je Max natolik úspěšný a věhlasný malíř, že si může i tento „anachronismus“ dovolit, kdykoliv se mu zachce.¹¹⁷ Na stránkách *Politik* se s Maxem setkává Weitenweber i v několika referátech z výroční pražské výstavy.

Nelze vyloučit, že Weitenweber stál i za některými články ve *Světozoru*, které nejsou podepsány. Tak by to mohl být například článek ze stejného roku, popisující obraz *Cestou k domovu*¹¹⁸, stejně jako další články publikované ve stejném roce jako referát z mnichovské výstavy, o kterém se zmiňujeme výše¹¹⁹.

Nejvíce se však se jménem Weitenwebera setkáváme na stránkách *Zlaté Prahy*. Pod celkem sedmnácti články, ve kterých je zmíněn Gabriel Max či je popisován jeden z jeho obrazů, nalezneme Weitenweberovy iniciály V.W. *Zlatá Praha* začala vycházet roku 1884 a hned o rok později přináší v čísle 17. Weitenweber svůj pohled na Maxův obraz *Sv. Máří Magdalena*, otištěný na titulní straně¹²⁰. Hodnocení obrazu předchází velice stručný Maxův životopis a zevrubný popis jeho malířského díla, ve kterém mimo jiné píše, že Max „volil nejraději themata, sice vždy duchaplná, avšak často také poněkud zvláštní, zabíhající snad až přes přilíš do ilustrování otázek filosoficko-mystických, tak že tím mnohé pěkné jeho dílo pro širší obecnost až nesrozumitelné se stává. Tím více vynikají práce Maxovy výtečností své kresby a svého koloritu, tak že tam, kde s těmito přednostmi také nehledanost zobrazeného předmětu se pojí, vždy spatřujeme obraz v každém ohledu dokonalý.“ *Sv. Máří Magdalena* podle Weitenwebera k těmto obrazům patří. Stejně jako u tohoto, tak i u většiny dalších obrazů, ke kterým se Weitenweber ve *Zlaté Praze* vyjadřoval, se už nevěnoval popisu obrazu, protože texty většinou doprovázely reprodukováná díla.

Ještě toho roku se Weitenweber věnuje Maxově kompozici *Rozum a srdce*, známé také pod názvem *Vivisektor*.¹²¹ Opět reprodukováný obraz „maxovského“ námětu Weitenweber líčí v reáliích dobově aktuálního pozitivismu, o kterém sám říká: „Byl čas, kdy rozum a srdce byly v rovnováze; tu byla doba klasicismu. Následovala doba, kdy srdce vládlo nad rozumem, doba

117 *Politik*, roč. XXI., čís. 29., 29.1. 1882, str. 2.

118 *Světozor*, roč. XVI., čís. 50., 7.12. 1882, str. 599.

119 *Světozor*, roč. XIII., čís. 11., 14.3. 1879, str. 130.; *Světozor*, roč. XIII., čís. 19., 9.5. 1879, str. 227.; *Světozor*, roč. XIII., čís. 46., 14.11. 1879, str. 551.

120 *Zlatá Praha*, roč. II., čís. 17., 24.4. 1885, str. 226.

121 *Zlatá Praha*, roč. II., čís. 29., 17.7. 1885, str. 418.

apotheosy citu- čas romantismu; za našich dnů konečně panuje rozum nad srdcem: žijemeť v době pozitivismu.“ Stejně jako pozitivistická teorie používá tří stádií pokroku, používá i Weitenweber tři fáze stavu lidského smýšlení. Pozitivismus však Max vyjádřil pouze v osobě vivisektora, celková nálada obrazu, kde převládá cit nad rozumem, je tedy dle Weitenweberovy „stupnice“ vlastně romantická, tedy novoromantická. Weitenweber nehodnotí obraz po malířské stránce, pouze se věnuje podtextu a dějové stránce díla. Vzhledem ke kvalitě rytiny se mohl vyhnout hodnocení, aby nekritizoval Maxovu práci podle špatné rytiny, neboť originál nemusel vůbec vidět.

V následujícím článku si už ale Weitenweber Maxových malířských kvalit všímá.¹²² Oceňuje jeho kompoziční schopnosti i malířský přednes, které podle něj dokážou i z malého obrázku udělat velké umělecké dílo: „Třeba umělec zachytil pouze „hlavu“ svého modelu- nevyjde z jeho rukou přece nikdy obraz „prázdný“; dovedeť vložit i do pouhé tváře tolik významu, že by stejné množství „myšlenky“ vystačilo některému méně bohatě nadanému malíři třeba na celý „historický“ obraz.“

Jak již bylo zmíněno v kapitole týkající se Renáty Tyršové, o Maxově obrazu *Astarta* se vyjádřil i Weitenweber.¹²³ Na stránkách Zlaté Prahy se Weitenweber v ne příliš obsáhlém článku rozplývá nad obrazem, jehož „působivost jest úchvatná“ a který pochopitelně patří k nejlepším obrazům Maxovým. Weitenweber zmiňuje obraz E.K. Lišky se stejným námětem, jeho kvalitu však bohužel s Maxovým plátnem neporovnává; pouze konstatuje, že Max zvolil za námět odlišnou část Byronovy básně.¹²⁴ Tu samou část, kterou si dle Tyršové vybral i Max, ale kterou Max nesprávně zpracoval, totiž okamžik, kdy se Astarta zjevuje Manfredovi. Chybějícího Manfreda v kompozici bychom sice mohli omluvit podobnou Maxovou hříčkou, ale i ta byla umělci vytýkána. A to Nerudou v případě obrazu *Kristus křísí dceru Jairovu*, kde Nerudovi vadí, že Max nezobrazil obličej Kristův. Celý Weitenweberův text má tedy podobu spíše oslavy dalšího výjimečného díla Maxova a tvoří tak jakýsi protipól ostře vyhraněné kritice z pera Tyršové.

Ani *Nebes královna*, další z Maxových obrazů, které se dočkaly reprodukce na stránkách Zlaté Prahy, doplněné komentářem Weitenwebera, neunikne nadšenému oku kritika a je opět

122 Zlatá Praha, roč. III., čís. 27., 18.6. 1886, str. 430.

123 Zlatá Praha, roč. IV., čís. 10., 28.1. 1887, str. 159.

124 Liška obraz vystavil na výroční výstavě KU v roce 1882. Ve své kritice k výstavě jej hodnotí Jan Lier. Pokrok, č. 119, 30.4. 1882.

považována za Maxovu nejlepší práci.¹²⁵ Stejně jako obraz *Dokonáno jest!*, jehož část byla publikována roku 1886, čtyři roky poté, co o obraze referoval Miroslav Tyrš v Národních listech¹²⁶. Weitenweberův názor na toto dílo je pozornému čtenáři již dopředu znám. Jakýkoliv náznak symbolického výkladu, jaký podal ve svém referátu Tyrš, ale napadne. Weitenweber se omezuje pouze na vylíčení mistrovské dovednosti, s jakou dokázal Max ve tváři umučeného Spasitele zachytit velikost této božské oběti, symbolický význam obrazu pouze zmiňuje. Navíc nám tato zpráva dokazuje, že ne všechny obrazy, které byly v 80. letech reprodukovány, byly reprodukce nově namalovaných Maxových obrazů.

Velice zajímavou poznámku nalézáme ve Weitenweberově textu týkajícím se obrazu *Madonna*.¹²⁷ Weitenweber v něm vyzdvihuje Maxovu schopnost realisticky znázornit postavu Madony, kterou by podle Weitenwebera nebyl nikdo ze zastánců realistické i idealistické malby ochoten a schopen namalovat. Celý článek je zakončen téměř programovou proklamací o oprávněnosti kladného hodnocení Maxova díla, jejíž pravdivost ale byla časem popřena a ani postupná rehabilitace Maxova díla nevrátí Maxovi význam, kterého se mu dostávalo v 70. a 80. letech 19. století.¹²⁸

Weitenweber se také zmiňuje o výstavě Maxových obrazů v Rudolfinu, kde byla vystavena mimo jiné i *Madonna s dítětem*. Tento obraz, který byl malován jako oltářní malba včetně oltáře či hořících svící, upoutal Weitenwebera především svou precizní kresbou a dokonalou harmonií barev.

Ačkoliv od druhé poloviny 80. let nebyla Maxovi pražská kritika příliš nakloněna, především pro jeho stále stejně chorobná témata, o Maxově technické zručnosti nebylo pochyb, měl Max v Praze jednoho skálopevně přesvědčeného zastánce, a to v osobě Viléma Weitenwebera. Od roku 1887¹²⁹, kdy se začal v tomto duchu Weitenweber vyjadřovat, snad nebylo článku, kde by Weitenweber neoznačil aktuální mistrovo dílo za jeho vůbec nejlepší práci. Zda-li je za tímto obchodní strategie, čiré přátelství nebo skutečný obdiv k Maxovým obrazům, je otázkou. Faktem je, že některá plátna z tohoto období reprezentují Maxovu tvorbu

125 Zlatá Praha, roč. IV., čís. 16., 11.3. 1887, str. 254.

126 Národní listy, roč. XXII., čís. 35., 5.2. 1882

127 Zlatá Praha, roč. VI., čís. 10., 25.1. 1889, str. 119.

128 „V tom pak právě vězí kouzlo umění Maxova, že v pozorovateli dovede povzbuditi tutéž náladu myslí a týž proud reflexe vlastní, kterým při tvorbě svého díla dal se nésti jeho tvůrce sám. A proto zůstane Gabriel Max umělcem pro všechny časy velkým a jeho díla nepomíjejícími skvosty mezi výkony souvěkého výtvarného umění...“; Cit. v pozn. 127.

129 „Pokládáme „Astartu“ Maxovu za jednu z nejzdařilejších jeho prací a návštěvu její výstavy za pravý požitek pro každého, jenž dovede si vážiti pravého, nad všelikou všednost povznešeného umění“. Cit. v pozn. 123.

právě jako Maxova stěžejní díla. Navíc v roce 1886 vyšla obsáhlá stať o Maxovi z pera Agathona Klemta, o dva roky později vychází první vydání Mannovy publikace. Zdá se tedy, že v druhé polovině osmdesátých kulminoval zájem o Maxovu tvorbu a je tedy možné, že Weitenweber se na tomto úmyslně podílel; vyloučit ale nelze ani osobní přesvědčení o kvalitě Maxových prací.

Jakýmsi uzavřením kapitoly s názvem Gabriel Max a Vilém Weitenweber je poměrně obsáhlá stať v recenzi výstavy Krasoumné jednoty roku 1896. Max nebyl jediným autorem, komu věnoval Weitenweber obsáhlejší článek. Už roku 1879 napsal obsáhlý referát pojednávající o životě a díle Václava Brožíka, který publikoval ve Světozoru.¹³⁰ Z tohoto pohledu je patrné, že ačkoliv tomu dnes tak není, ve své době byli tito dva autoři hodnoceni přibližně stejně vysoko; bohužel pro Maxe však byl Brožík o deset let mladší, takže jeho vzestup postupně ubíral na pozornosti věnované Maxovi, jehož dílo se dostalo do neblahých stereotypů jeho opakujících se „originálních“ námětů. Ve výše zmíněné stati tedy Weitenweber zmiňuje tři obrazy, které na výstavu Max zaslal. A hned na úvod jej obhajuje, proč i on může vystavovat v oddělení věnovaném domácím umělcům.¹³¹ Je velice pravděpodobné, že právě tento Weitenweberův názor odráží Maxovy pohnutky, které nejspíše Weitenweber jako dobrý Maxův přítel znal. Weitenweber se věnuje popisu obrazů, protože ani jeden z nich nebyl reprodukován. Dva obrazy jsou dle Weitenwebera typicky maxovské- jedná se o malbu opice a o malbu choré dívky. Přestože se jedná o stále stejná témata, která Max maluje už několik let, nezazlívá mu Weitenweber jeho stále se opakující náměty, ale naopak konstatuje, že se jedná o malby, které si může dovolit namalovat jen skutečný mistr jako je Max. Malba v nejlepším smyslu maxovská neznamená nic jiného, než známý námět provedený brilantní technikou. Právě dokonalá technika byla jistě jedním z důvodů, proč dokázal Weitenweber „odpustit“ Maxovi jeho stále se opakující náměty.

Poslední Weitenweberova zmínka o Maxovi se datuje do roku 1897, kdy Weitenweber referuje o umělecké výstavě Krasoumné jednoty.¹³² Max zde vystavil tři svoje práce a hned u té první se Weitenweber pozastavuje- sám je překvapen, že Maxův obraz neoplývá žádnou

130 Světozor, roč. XIII., čís. 3., 17.1. 1879, str. 27- 30.

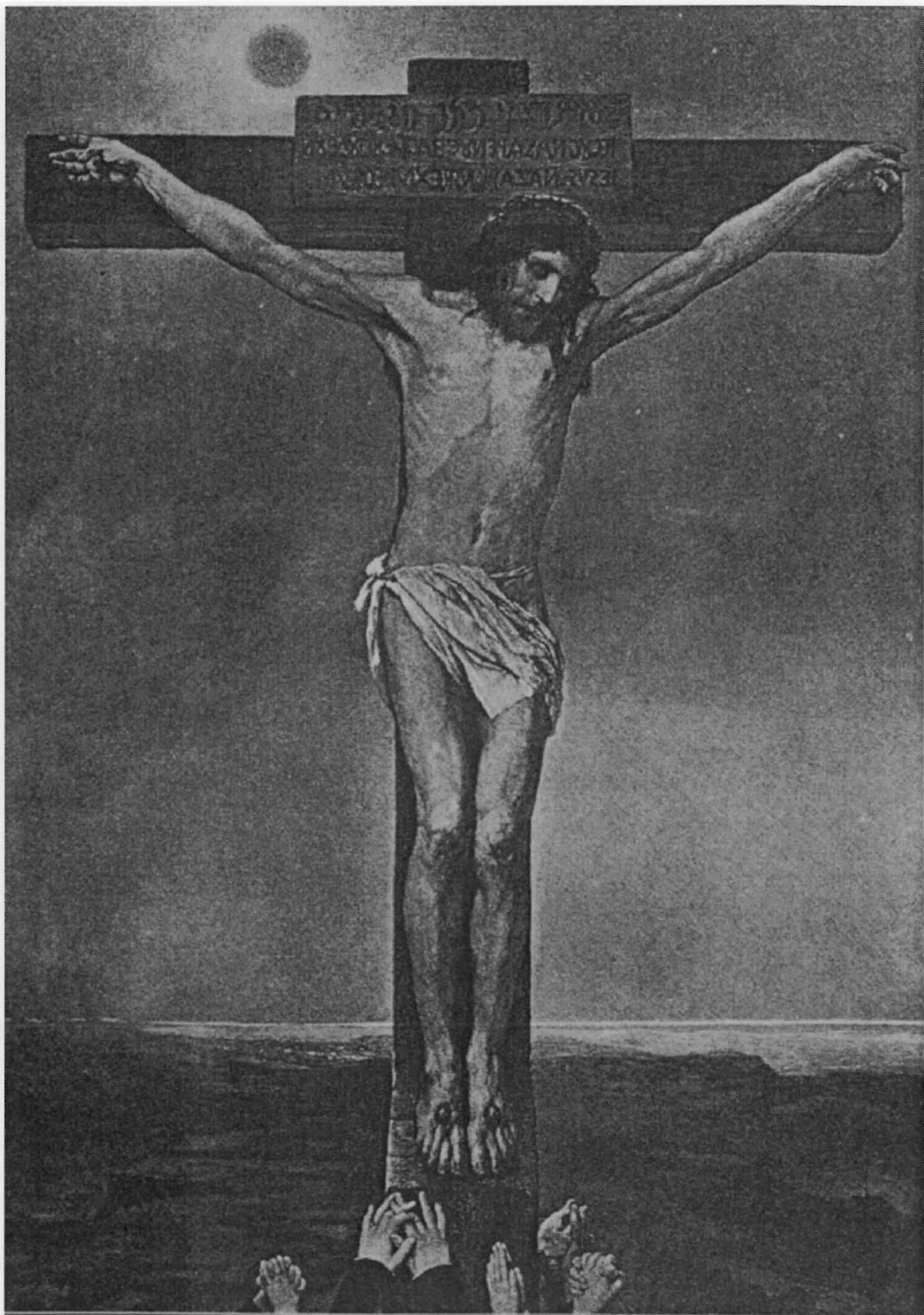
131 „Mezi práce umělcův domácích, zavěšené ve „veliké síni druhého patra“, umístěny byly i tři malby proslulého mistra Gabriela Maxa. Plným právem. Vždyť mistr Max jest také Pražanem... a Pražanem býti nepřestal; přes svůj již déle než třicetiletý trvalý pobyt v Mnichově. A synem české země také dosud také cítí. Vždyť obeslal naši též nezapomenutelnou „jubilejní“ v době, kdy leckterý německý Čech- ovšem jen na vlastní škodu- hrdě ji ignoroval.“; Zlatá Praha, roč. XIII., čís. 27., 15.5. 1896, str. 322-4.

132 Zlatá Praha, roč. XIV., čís. 32., 18.6. 1897, str. 379.

mystikou či chorobnou postavou dívčí, proto si neodpustí lehce ironickou poznámku, že to je důvod, proč obraz stojí méně než ostatní Maxova díla. Zbývající dvě malby však už podle názvu Weitenweberovi napovídají, že se jedná o díla typicky maxovská. Ale jako by už v této poslední recenzi došla i Weitenweberovi trpělivost; postrádáme jeho nadšení pro Maxovy obrazy a brilantní techniku, s přímým odsouzením se ovšem také neshledáme. Více reakcí na Maxova díla už u Weitenwebera nezaznamenáváme; o pět let později navíc Weitenweber na konci roku 1901 umírá.¹³³

Weitenweberovy texty, především ty z 80. a 90. let dokazují, že zájem o Maxovu tvorbu byl mezi pražským publikem stále velký. Samozřejmě, že Max nebyl jediným autorem, o kterém Weitenweber referoval. Weitenweber byl jakýmsi komentátorem, dodával články k reprodukováným malbám. Ale stěží si lze představit, že by se na stránkách časopisu objevovala díla, kritikou již vlastně z naprosté většiny opomíjená, pokud by si je čtenáři nepřáli, resp. pokud by se stále neobjevovala s úspěchem u pražského publika na pražských výstavách, ať již u Lehmana, nebo na výročních výstavách. Weitenweber se v jako jiných případech věnoval především vysvětlování kontextu díla, takže kde se jedná o antickou báji, stejně jako většina jeho kolegů, vypráví celý mýtus, aby čtenáře zasvětil do taje obrazu. Weitenweber nereferoval o Maxově obrazu, aby nezdůraznil jeho skvělé technické provedení, či obraz alespoň neoznačil jako jeden z Maxových nejlepších, ačkoliv bychom jiných než takovýchto obrazů, pokud bychom vybírali jen podle Weitenwebera, v 80. a 90. letech ani nenašli.

133 Zlatá Praha, roč. XIX., čís. 6., 29.11. 1901, str. 72.



XIII. Dokonáno jest!

13. Gabriel Max a Mikuláš Lehmann

Pražský c. k. umělecký závod Mikuláše Lehmana patří k osobnosti Gabriela Maxe stejně neodmyslitelně jako jeho jedinečná témata, alespoň co se pražského prostředí týče. Nebyl to samozřejmě jen Max, s jehož jménem se u Lehmana setkáváme. Několik let po úspěchu Maxovy *Sv. Julie* se objevil na české výtvarné scéně Václav Brožík. A právě Brožíkovu *Sv. Irii*, s Maxovou *Sv. Julií* tolikrát spojovanou, zakoupil právě Lehmann.¹³⁴ Postupně se u něj prodávaly i další Brožíkovy práce, Lehmann postupně vytvořil stálou uměleckou výstavu, čítající desítky výtvarných děl, uskutečnil také výstavy jednotlivých umělců, např. Josefa Mánesa.¹³⁵

Kromě Maxe, Lehmannova „kmenového autora“¹³⁶, prošly jeho uměleckým závodem snad všechny velké osobnosti českého umění poslední třetiny 19. století. Ale takové pozornosti, jaké se dostalo Maxovi, se už žádnému jinému umělci nedostalo, protože žádný z pozdějších autorů nedokázal svými díly navázat na věhlas a senzaci Maxových obrazů, především *Veraikonu*. Lehmann převáděl nejen Maxovy práce do barvotisků i do mědirytin o různých velikostech a na různě kvalitní papíry, které samozřejmě zákonitě oceňoval, největší úspěch mu přinesl Maxův *Veraikon*, jehož mědirytiny Lehmann obstaral ještě deset let po jeho prvním vystavení.¹³⁷ Ale nebyl to jen *Veraikon*, který Lehmann nechal přenést do mědirytin, této „pocty“ se dostalo například i obrazu *Dokonáno jest!*.¹³⁸ Úspěch Maxova *Veraikonu* přinutil Lehmana vydat fotografickou reprodukci tohoto díla dva roky poté, co byl obraz vystaven. Lehmann dokonce inzeroval ve Světozoru, kde obecnstvu oznamuje, že reprodukce tohoto proslulého díla jsou již v jeho závodě k mání¹³⁹. Lehmann také umně využil zájmu

134 „Svatá Irie“ stala se majetkem pana Mikuláše Lehmana, obchodníka v obrazech.“; Národní listy, roč. XIII., čís 299., 31. října 1873, str. 2.

135 Prah, R.; Mikuláš Lehmann. Kapitola z dějin pražských galerií umění. in: Staletá Praha XXIII - Pražské památky 19. a 20. století, Praha 1997, str. 23-38.

136 Cit. v pozn. 135., str. 33.

137 „Zdařilou mědirytinu dle G. Maxova obrazu „Ježíš Kristus“ dokončil pro zdejší umělecký závod Mikuláše Lehmana vídeňský rytec W. Wörnle u velikosti 100x73 cm. Na prvé tři výtisky s remarkou na atlase v ceně po 150 zl. Předplatili se císařové rakouský, ruský a německý. Co nejdříve vyjde dílo to také ve výtiscích s remarkou na čínském papíře po 100 zl., uměleckých exemplářích po 50 zl.; výtisky před písmem po 24 zl. Později vyjde všeobecné vydání s písmem po 12 zl.“; Světozor, roč. XIX., čís. 39., 11.9. 1885, str. 619.

138 „K Maxovu obrazu *Dokonáno jest* podotýkáme, že nákladem dvorního uměleckého ústavu Lehmannova vydány právě W. Wörnlem znamenitě provedené veliké mědirytiny po 12 zl.“; Světozor, roč. XXI., čís. 20., 8.4. 1887, str. 318.

139 „Původní fotografie obrazu *Ježíš Kristus* od Gabriela Maxe. Vyhovující četným přáním, která všude, kde proslulý obraz tento vystaven byl, jako v Praze, ve Vídni, v Londýně, v Berlíně a j. V ten smysl projevena byla, aby dílo toto autenticky reprodukováno bylo, dali jsme zhotoviti fotografie bezprostředně podle

ohledně *Veraikonu*, takže zorganizoval celou pouť obrazu po Evropě; obraz se dostal jak do Ruska, tak do Anglie. A právě odtud máme další zprávy a reakce, které jasný úspěch tohoto díla hodnotí. Z těchto zpráv mimo jiné ale vyplývá, že zdejší autoři článků o umění měli, i když samozřejmě s menší prodlevou, k dispozici zahraniční články o Maxových obrazech. Z těch i odvozovali své kritiky a referáty týkající se děl, které neznali z pražských výstav.

Jak již bylo výše zmíněno, asi největšího úspěchu dosáhl Max, a potažmo Lehmann, díky obrazu *Veraikon*. Tento obraz, který Max namaloval v roce 1874, se dostal do Lehmannovy stálé umělecké výstavy v polovině prosince 1874, o čemž nás zpravuje Lehmannův inzerát v Bohemii, který o tři dny později doplňuje i obsáhlejší „Kustnotiz“. Ve Světozoru se zmínka o *Veraikonu* objevuje až v únoru 1875.¹⁴⁰

Zajímavým příkladem Lehmannova obchodního ducha je případ, který se udál během „turné“ *Veraikonu*. Lehmannova cena, kterou za obraz požadoval, byla vysoká i na ruského cara.¹⁴¹ Lehmann se snažil prodat dílo, pokud by se už s ním měl rozloučit, za zcela astronomickou částku. Prodej obrazu by totiž znamenal ukončení jeho putování po Evropě, které bylo samo o sobě jistě velice výnosné, protože výstavy navštěvovali tisíce lidí¹⁴². Zajímavé ovšem je, že ve své době tak slavný obraz je dnes znám pouze z barevných reprodukcí, které vydal právě Lehmann.¹⁴³ Světozor anoncoval Lehmannův úmysl zaslat obraz na výstavu do Ruska už v roce 1876, ale až v roce 1879 o úspěších obrazu na ruských výstavách referuje.¹⁴⁴ Lze se domnívat, že obraz byl zaslán opravdu až s takovým zpožděním. Navíc podle výše zmíněné reklamy na fotografie zobrazující tento obraz, kde je výčet míst, kde již obraz byl vystaven, Moskva chybí.¹⁴⁵

Je otázkou, kdy navázal Lehmann s Maxem čilý obchodní styk. Zatímco Neruda píše už roku 1873 o zakoupení Brožíkovy *Sv. Irie* Lehmannem, o Maxovi a Lehmannovi se prvně dočítáme na stránkách Světozoru a v Nerudových kritikách až od roku 1875, prvně právě v souvislosti s *Veraikonem*. Každopádně od roku 1874 se v majetku c. k. uměleckého závodu páně Lehmannova objevily ty nejzásadnější Maxovy práce. Do roku 1892, kdy vystavil

originálu v následujících formátech...“; Světozor, roč. XI., čís. 12., 23.3. 1877, str. 144.

140 Světozor, roč. IX., čís. 7., 12.2. 1875, str. 80.

141 „Cář Alexandr, dav si obraz ten ukázati ve svém zimním paláci, chtěl jej zakoupiti. Avšak cena, již nynější majitel(pražský obchodník p. Lehmann) zaň žádal- 80.000 rublů- byla mu prý přec poněkud přílišnou.“ ; Světozor, roč. XIII., čís. 11., 14.3. 1879, str. 130.

142 „Návštěva obnáší dle tvrzení „Tygodnika“ denně 300-400 osob“.

143 Jedna z takových reprodukcí je v inventáři zámku Blatná.

144 „Pan Lehman hodlá zaslati výtečný Maxův obraz „hlavu Kristovu“ na rozličné výstavy do Ruska.“; Světozor, roč. X., čís. 33., 18.8. 1876, str. 460.

145 Světozor, roč. XI., čís. 12., 23.3. 1877, str. 144.

Lehmann *Věštyni Prevorstskou*, se v jeho salonu objevilo minimálně deset velkých Maxových obrazů, jak se dočítáme z tisku. Na výročních výstavách vystavil Max ve stejném období pouze osm maleb. Po roce 1892 se však údajně radikálně mění- zatímco u Lehmana už nezaznamenáváme žádný Maxův obraz, výroční výstavy začíná mnichovský umělec zásobovat nevídaným množstvím svých prací, takže od roku 1893 až do jeho smrti se v Praze prezentovalo, alespoň podle katalogů výročních výstav, hned 34 děl. Jako první se do pražského Lehmannova závodu dostává až obraz zobrazující Kristovu tvář otisknutou na tvář Veroničinu. A ještě zajímavější je, že tento obraz se stal Maxovým nejproslulejším dílem! Proč jeho slavná pouť začala právě v pražské galerii Lehmannově, je jednou z otázek, na které lze odpovědět pouze hypoteticky. Je velice možné, že se zde projevil skvělý Lehmannův odhad, že Lehmann vycítil včas a jako první komerční potenciál tohoto díla, které bylo mnohými přes jeho zřejmě bravurní technické zpracování odsuzován.

Mikuláš Lehmann stál také s největší pravděpodobností také za jednou z prvních Maxových monografií.¹⁴⁶ Tento krok je velice logický a pokud nebudou v budoucnu přeloženy konkrétní důkazy o opaku, není důvod o tom pochybovat. Lehmann byl, řečeno dnešní terminologií, výhradním zástupcem Maxe v Čechách. Do jeho pražského závodu se však dostávaly nejen práce, které Max vytvořil krátce po svém odchodu do Mnichova, ale průběžně Lehmana zásoboval svým obrazy i během života v bavorské metropoli. Snad pro jejich komerční úspěch v Praze, snad jako důkaz, že ač působící v Mnichově, zůstává stále Čechem. Monografie shrnující dosavadní Maxovy úspěchy tak byl poměrně logickým marketingovým tahem, který jako by „legalizoval“ význam Maxova výtvarného díla a komerční úspěch jeho obrazů. První vydání knihy vyšlo roku 1888 v Lipsku a o jeho vydání nás informuje Světozor.¹⁴⁷ Autorem publikace je Nicolaus Mann, Mikuláš Lehmann.¹⁴⁸ O dva roky později, při příležitosti Maxových padesátin, vyšlo druhé rozšířené vydání. Lehmann, který do svého závodu zakoupil Maxovy práce už v 70. letech, věděl o umělci patrně ze všech nejvíce. Jako jeho prodejce a obchodní zástupce měl nejlepší přehled o Maxových výtvorech,

146 Tento poznatek publikoval ve své studii Roman Prahel, *Staletá Praha XXIII - Pražské památky 19. a 20. století*, str. 38. Domněnku potvrzuje nekrolog Maxe uveřejněný v *Národních listech*, kde se píše, že Lehmann byl Maxovým biografem. *Národní listy*, roč. LV., čís. 327., 26.11. 1915, str. 3.

147 „Zajímavá brošurka o prof. Gabrielu Maxovi a dělech jeho tyto dny vyšla nákladem J.J. Webera v Lipsku. Spisovatel její, Nicolaus Mann, osvědčuje velikou znalost věci a pochopení pro zvláštní mysticko-melancholický tah v povaze mistrově.“; *Světozor*, roč. XXII., čís. 51., 16.11. 1888, str. 815.

148 Koncese vystavená na Lehmannovo jméno byla vydána na jméno Nicolaus Lehmann. Roman Prahel, *Staletá Praha XXIII - Pražské památky 19. a 20. století*, str. 29. Odstraněním písmen LEH tedy skutečně dosáhneme jména Nicolaus Mann.

stejně jako se mohl Maxovým prostřednictvím dozvědět o jeho dětství. Přestože v pozdějších letech Maxova mnichovského pobytu se setkáváme s tím, že Maxovy obrazy zakoupil např. mnichovský závod Neumannův, který obrazy zapůjčil i na výstavu do Prahy¹⁴⁹, patřil bezesporu Lehmann k Maxovým skvělým zástupcům. Do jaké míry v tom hrál fakt, že Lehmann působil v Maxově oblíbené Praze, nebo spíše Lehmannovy obchodní schopnosti, zůstává otázkou, kterou bez konkrétních písemných dokladů lze jen těžko zodpovědět. Samozřejmě je nutno počítat s faktem, že ne všechny práce byly prodávány přes prostředníky, přes galerie či umělecké závody, jako byl ten Lehmannův. Některé zakázky si zřejmě vyřizoval sám Max, protože byl osloven přímo zákazníkem. To bude i případ prodeje repliky *Veraikonu* do Spojených států, o kterém nás zpravuje Světozor: „Před několika týdny poslal nový variant Krista přes oceán americkému objednateli.“¹⁵⁰

Aby to však nebylo tak jednoduché, je třeba zmínit ještě jednu okolnost. V souvislosti s Maxem se často dočítáme, že Max byl jediný, kdo z „Němců“ obeslal jubilejní zemskou výstavu. V katalogu této výstavy se dozvíme, že Maxe zastupovaly dva obrazy a dva grafické listy¹⁵¹. Prvním obrazem byla *Madonna*, druhým byl obraz *Dokonáno jest!*, který je uveden jako majetek Mikuláše Lehmana, zároveň je u tohoto díla nákupní cena 33.000 fl. Je tedy otázkou, zda-li po téměř deseti letech od prvního vystavení v Praze se Lehmannovi nedařilo obraz prodat, ať pro vysokou cenu či nezájem publika, či se obrazu nechtěl zbavovat „lacino“, podobný postup už zvolil v případě *Veraikonu*. A především zda-li bylo vystavení těchto dvou děl na jubilejní výstavě výhradně Maxovou či Lehmannovou iniciativou. Jediným vodítkem pro to, že Max sám chtěl být něčím reprezentativním zastoupen- obraz *Dokonáno jest!* takovým díle bezesporu byl- a že tedy i za vystavením obrazu *Dokonáno jest!* bude jeho iniciativa, je tedy nejspíše avizované vystavení obrazu *Věštkyně Prevorstská*, který ale Max nestihl včas dokončit.¹⁵² Že se jednalo o obraz speciálně pro Prahu pak nejspíš potvrzuje i skutečnost, že na výroční výstavě 1892, kde bylo toto plátno představeno, už byla malba zakoupena Krasoumnou jednotou pro Galerii žijících umělců v Rudolfinu.¹⁵³

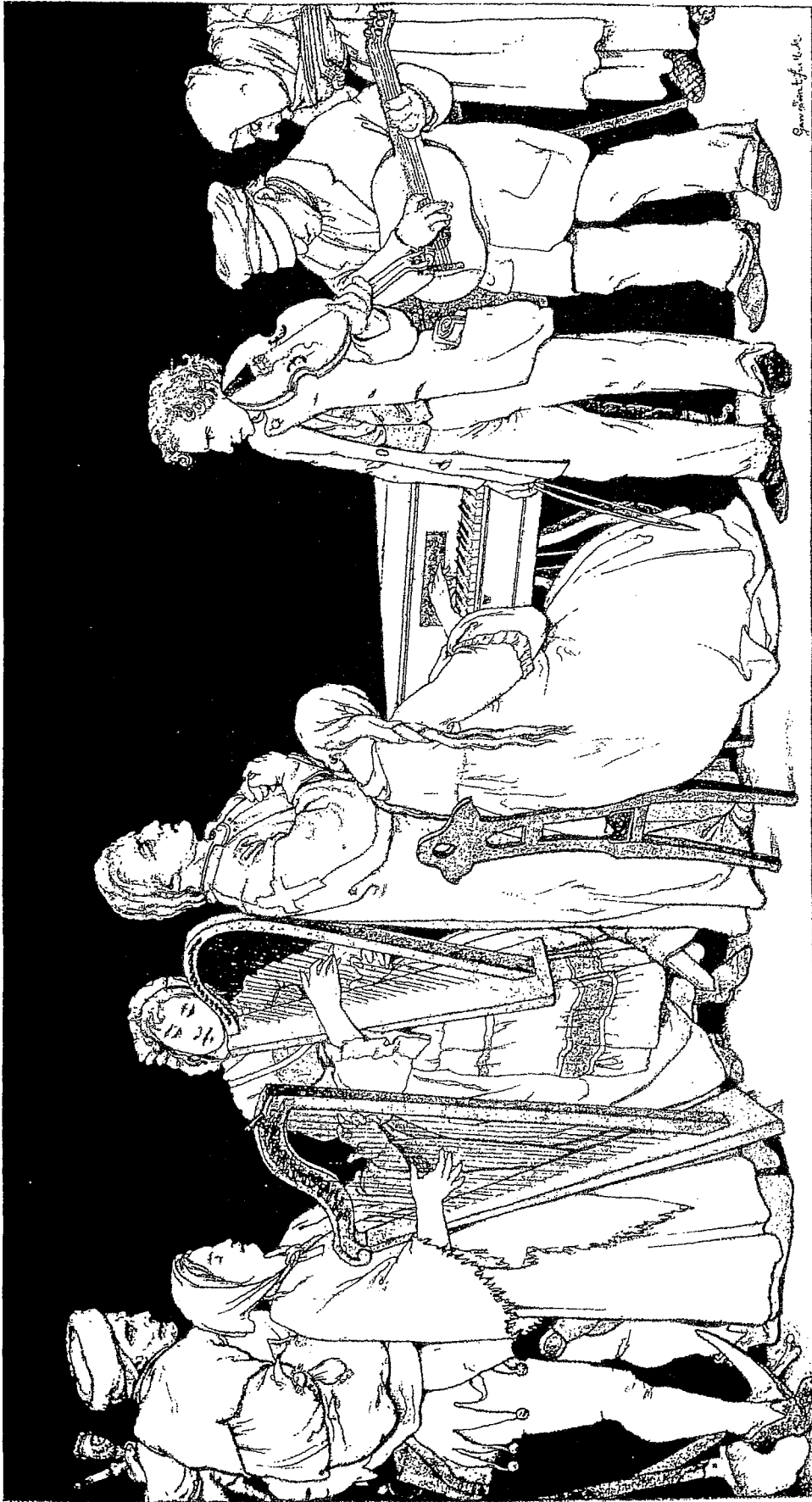
149 „Výstava obrazů prof. Gabriela Maxa v Pražském Rudolfině, zejména Madonny z loňské jubilejní výstavy Mnichovské a nejnovějšího díla mistrova Vidění, zahájena bude 22. března t.r. Výstavu podnikne Mnichovský umělecký závod Neumannův.“; Světozor, roč. XXIII., čís. 18., 22.3. 1889, str. 215.

150 Světozor, roč. XV., čís. 29., 15.7. 1881, str. 350.

151 Es ist vollbracht!, č.k. 120., str. 16.; Madonna, č.k. 132., str. 17.; Stiche nach Gabriel Max, č.k. 1186-1187., str. 81.; Katalog der Kunstaussstellung, Allgemeine Landesausstellung 1891 in Prag, Prag 1891

152 Zlatá Praha, roč. IX., čís. 13., 12.2. 1892, str. 156.

153 Seznam umělecké výstavy roku 1892, Praha 1892, č.k. 227., str. 11.



Cantabile.

Die schönsten Augen. Trau' dich nicht, dass dich die schönsten Augen.

XIV. Die schönsten Augen

14. Gabriel Max a Otakar Hostinský

Připomínat význam Otakara Hostinského pro českou kulturu poslední třetiny 19. století, stejně jako pro první dekádu století 20., o vlivu jeho myšlenkového odkazu po jeho smrti nemluvě, rozhodně není tématem této práce. Protože se ale Otakar Hostinský ve svých několika výtvarných kritikách zabíral díly Gabriela Maxe, je více než na místě věnovat této významné osobnosti samostatnou kapitolu, stejně jako zmínit některá zásadní fakta z Hostinského života, která mohou objasnit jeho postoj k Maxovi.

Hostinský studoval v letech 1867 až 1868 v Mnichově, do Prahy se vrátil na podzim roku 1868. V tomto roce publikoval také svou první studii, do *Politik* zaslal text o Wagnerově opeře *Die Meistersinger von Nürnberg*. Od roku 1869, v pouhých 22 letech, se začal aktivně podílet na chodu Umělecké besedy, kde hned v následujícím roce přednášel o Matejkově obraze *Unie lubelská*. Byl to jistě právě jeho mnichovský pobyt, díky kterému „přičichl“ k Matejkově tvorbě. A s velkou pravděpodobností se tam musel seznámit, ať již přímo, či nepřímo, také s tvorbou svého krajana Maxe, či dokonce s Maxem samotným. Od roku 1869 začal publikovat první hudební kritiky, na sklonku roku promoval a začal pracovat jako profesionální žurnalista.

Přestože Hostinského písemný odkaz byl podroben několikrát zkoumání několika badatelů, podařilo se autorovi této práce objevit velice podstatný článek, který se shodou okolností vztahuje ke Gabrielu Maxovi a který dosud Hostinského biografům unikal. Miloš Jůzl ve své biografii Otakara Hostinského uvádí rok 1869 jako rok, kdy Hostinský započal svou aktivní dráhu výtvarného a především hudebního kritika a uvádí z tohoto roku pouze větší studii *Umění a národnost*, vydanou na stránkách Dalibora. Hostinský se v ní zabývá otázkou *národního vkusu*, řeší, zda-li má být umění národní a vlastenecké. Hostinský na tuto otázku odpovídá kladně, jsa velkým a horlivým vlastencem. Podle závěrů tohoto článku pokládá za nejdůležitějšího zástupce národního umění zpěvohru- operu.

Jůzlovi, stejně jako předchozím zpracovatelům Hostinského odkazu, ale unikla kritika, která byla otištěna v několika číslech *Pokroku*- první část vyšla 19. května 1869, poslední část byla vydána 16. června téhož roku.¹⁵⁴ Hostinský v této recenzi hodnotí pražskou výroční výstavu.¹⁵⁵ A Stejně jako Neruda, i on hodnotí hned na úvod své recenze Maxovu *Sv. Julii*,

154 *Pokrok*, čís. 24., 19.5. 1869

155 Hostinský se v kritice z této výroční výstavy dostal i do ostrého střetu jedním z vystavujících malířů. Josef

kerou pokládá za nejlepší obraz celé výstavy. Vzhledem k tomu, že se Hostinský pohyboval mezi lety 1867 až 1868 v Mnichově, lze předpokládat, že mohl tento obraz znát z autopsie, případně se k němu mohl dostat silný ohlas, který tato práce způsobila; sám Hostinský o rozšíření reprodukci tohoto díla ve své kritice mluví. Navíc se jednalo o dílo Hostinského krajana, což by jeho zájem o toto dílo jistě umocnilo. Samozřejmě ale nelze ani vyloučit, že Hostinský viděl obraz poprvé až na Žofíně, nebo jej znal pouze z reprodukce, která vyšla už roku 1867 v Květech. Každopádně jej malba, stejně jako Nerudu, velice oslovila, považuje ji za nejlepšího reprezentanta historické malby. Obdivuje Maxovu kompoziční schopnost, jeho umné zachycení mrtvého těla Juliina, považuje Maxe za obhájce neoprávněnosti kritiky mnichovské školy. „Bezprávím kaceřované“, jak píše Hostinský, se s velkou pravděpodobností vztahuje především na Jana Matejka, o kterém bude už v následujícím roce Hostinský přednášet v rámci svých aktivit v Umělecké besedě. Zajímavá je zde spojitost s Nerudou, který taktéž doslova protěžoval Matejka, jehož tvorba jednoduše, řečeno duchem Hostinského názoru, více odpovídala duchu českého národního umění. Ač byl Matejko Polák, byla Praze jeho tvorba bližší než tvorba Maxova- tvorba domněle německá, ale nikoliv německá svou podstatou, ale místem vzniku. Že byla Maxova tvorba vnímána v Německu naopak, že Maxova sentimentalita a potažmo námětové spektrum nevychází z tradic německého umění, ale slovanského, svědčí například těsně po Maxově smrti vydané kompendium, kde je Max zastoupen jako jeden z významných žáků Pilotyho školy.¹⁵⁶

Hostinského recenze Maxovy *Sv. Julie* není jediným setkáním Maxe malíře a Hostinského výtvarného kritika. O tři roky později, kdy Max vystavil na výroční výstavě svoje *Adagio*, se zabývá Hostinský i tímto obrazem.¹⁵⁷ Nevěnuje mu sice tolik pozornosti jako *Sv. Julii*, jeho článek je však v mnoha směrech také velmi zajímavý. Hostinský především brání Maxovu myšlenku dát výtvarnému dílu hudební název a uvádí hned několik příkladů, kdy se naopak dostává výtvarná terminologie do hudebně kritické oblasti.¹⁵⁸ Chválí Maxe za „lahodný“

Scheiwl reagoval otištěným inzerátů na stránkách Pokroku, kde se ohrazuje proti Hostinského odsouzení Scheiwlova obrazu sv. Aloisius, a vyčítá Hostinskému omyly, kterých se ve svém kritickém rozboru dopustil. Zároveň Hostinského upozorňuje, že jím vystavený obraz byl malován na zakázku, takže Hostinského kritika malířova výběru témat je bezpředmětná. „Je nám líto, že obvyklou hantýrku uměleckých kritiků cizích do češtiny překládáte.“ stojí mimo jiné v Scheiwlově inzerátu. Do jaké míry je tento výrok pravdivý ale není autor této práce schopen zodpovědně zodpovědět. Jisté je pouze to, že Hostinský skutečně mohl během svého pobytu v Mnichově čerpat poznatky z výtvarné kritiky právě i v zahraničí.

156 Haack, F.; Die Kunst des XIX. Jahrhunderts, Esslingen 1918, str. 250- 253.

157 Pokrok čís. 119., 30.4. 1872, str. 1 a 2.

158 „Že může býti velmi těsná vzájemnost mezi dojmy nejrůznějších odvětví uměleckých, o tom nebude zajisté nikdo pochybovati; vždyť čerpává básník přechasto podněty k tvoření svému z krásy výtvarné (buď v přírodě buď v umění), hudebník zase z básnictví atd., proč by tedy nemohl také malíř nazvati své dílo „adagio“ nebo

kolorit obrazu, stejně jako za vynikající kompozici a přesnou kresbu, a neváhá *Adagio* stavět na roveň Maxově *Sv. Julii*. Zajímavý je ještě dovětek, který skýtá tatáž kritika. „Škoda, že své krajany Gabriela Maxe, jehož „*Adagio*“ patří bez odporu mezi nejprvnější okrasy letošní výstavy a Jaroslava Čermáka, jehož genre „*Zrcadlo*“; v menší rytoně Biotově (č. 264) zajisté každého zajímá, nemůžeme nazvat umělci „domácími“. Hostinský tímto výrokem nezpochybňuje Maxovo češství, dá-li se to tak říci. Stále jej totiž nazývá krajanem. Ale neskrývá rozčarování nad faktem, že nejlepší díla českých autorů jsou díla Čechů žijících v zahraničí, čerpajících podněty výtvarných center jako byla Paříž či Mnichov. Pro Hostinského jako velkého vlastence to musel být fakt skutečně nepříjemný, protože ukazoval, jak slabá je domácí výtvarná produkce.

V roce 1873 se pak vyslovuje Hostinský k dalšímu Maxovu dílu, *Vdově*, kterou ale velice, stejně jako Tyrš, zkritizoval a zařadil mezi nejslabší práce Maxovy.¹⁵⁹ Důvody jsou prosté: „hluboká poesie, která tak výmluvně hovoří z mnohých jeho ostatních děl, mizí zde téměř úplně a také smyslný dojem barvy není tak harmonický a lahodný, jak by se u „Maxe“ očekávat mohlo.“

Roku 1879 zasílá Hostinský do Květů dva články týkající se výtvarného umění. První je Hostinského ohlas na uměleckou výstavu žofínskou.¹⁶⁰ Pro téma této práce v něm nacházíme podnětnou část, týkající se Hostinského hodnocení Maxova vlivu na mladé pražské malíře. „Značí-li Knöchlov obraz „*Hadumoth a Sudifax*“ (dle Scheffla) jakýsi obrat v dosavadní jeho manýře, můžeme jej vítati, třeba by první krok na nové dráze nebyl hned korunován rozhodným úspěchem. Zvláštní směr Maxův může býti na nějaký čas dobrou školou pro malíře (a Brožíkovi zajisté jí byl), avšak nesmí se stát zásadou a životním programem; v rukou nápodobitele ztrácí veškerou zajímavost svou- to dokazuje i Knöchlovo „*Na břehu mořském*“.

Tím druhým článkem je recenze mnichovské mezinárodní umělecké výstavy.¹⁶¹ V tomto posudku Hostinský shrnuje nízkou úroveň moderního umění vůbec, jsa hlavně nespokojen s úrovní historické malby, která je dle jeho názoru především v německé škole výjimečně špatně zastoupena. Podstatně lépe je dle něj zastoupen německý žánr, do jehož okruhu už patří i náš

„allegro“ nebo „scherzo“, kdyby dovedl svými prostředky docíli, podobný dojem, jaký mívá právě nějaká hudební skladba téhož rázu. Nemluvilo by se tak často o „rhythmu“ linií, o „stavbě a souměrnosti“ hudební skladby, o barvě tónů a o tonu barev, o „křiklavém“ koloritu o „odstiňované“ „průhledné“ hře atd.“

159 Pokrok, čís. 155., 7.6. 1873, str. 2

160 Květy, roč. I., čís. 3., březen 1879, str. 376-379.

161 Květy, roč. I., čís. 10., říjen 1879, str. 493-502.

krajan Max, jehož obraz *Vražednice dítěte* „pravdivostí svou zajisté vždy docílí hlubokého dojmu citového“. Hostinský řadí Maxe k „monachisovaným“ autorům, stále jej ale považuje za autora českého. Dokládá to v závěrném odstavci svého pojednání, kde říká, že kromě Čechů žijících v zahraničí žádný jiný svými díly výstavu neobeslal. Z již zmíněných uvádí Maxe, Mařáka, Straširypku a Brožíka, dále jmenuje např. Knöchla, Seiferta, Maxova mladšího bratra Jindřicha, krajináře Hauptmanna či Fanny Assenbaumovou.

Tato kapitola by se nemohla pokládat alespoň z části za úplnou, pokud bychom nezmínili Hostinského text „Jak se vykládají skladby instrumentální“.¹⁶² Jedna z Maxových „hudebních“ ilustrací zde slouží jako příklad možného výkladu hudebního díla, v tomto případě Beethovenovy *Apassionaty*. Výklad několika hudebních teoretiků Hostinský doplňuje právě příkladem Maxe, který si toto hudební dílo vyložil zcela originálně po svém, takže zatímco někteří v něm spatřovali Shakespearova Krále Leara či Bouři, Max ilustroval úvodní party této skladby vyobrazením Ukřižovaného.

Hostinského textů týkajících se Maxe je tedy poskrovnu. Především ale kritika *Sv. Julie* je velice přínosná, protože nabízí další pohled na toto dnes již vlastně klasické výtvarné dílo českého umění 19. století. Hostinského vztah k Maxovi nelze na základ těchto několika málo textů tak dobře stopovat, jako tomu je např. u Nerudy či Weitenwebera, i tak lze ale odhadnout, že Maxovy práce by se postupně stávaly čím dál častěji terčem Hostinského kritiky, jak sám Hostinský naznačil už roku 1873. Podstatné je především národnostní vnímání Maxova umění v Hostinského očích.

Miloši Jůzlovi unikla ještě jedna Hostinského výtvarná kritika, která se ku štěstí pisatele této práce zaobírá Maxovými díly. V roce 1877, tedy v roce, kdy Hostinský několikrát přispěl svými články do Lumíru, se v tomto časopise objevila také kritika na Maxovy obrazy *Jidáš Iškariotský* a *Máří Magdalena*, které byly vystaveny u Lehmana.¹⁶³ Signaturu H., kterou nese i tento text, Jůzl počítá mezi Hostinského signatury¹⁶⁴, a vzhledem k již výše zmíněnému faktu, že Hostinský v tomto roce do Lumíra přispěl několikrát, je jeho autorství zřejmé. Hostinský považuje, stejně jako jiní autoři, tyto dvě díla za pendanty k *Ježíši Kristu*, dle jeho názoru je ale nepředčí. Z těchto dvou maleb považuje za výrazně lepší *Jidáše*, *Máří Magdalena* je dle Hostinského snad až „příliš zběžně a spěšně malována“.

Poslední zmínka pochází z roku 1894; Hostinský zmiňuje Maxe v katalogu vydaném k

162 Dalibor, ročník II., 1874, číslo 41, 42, s. 321-323, 329-330.

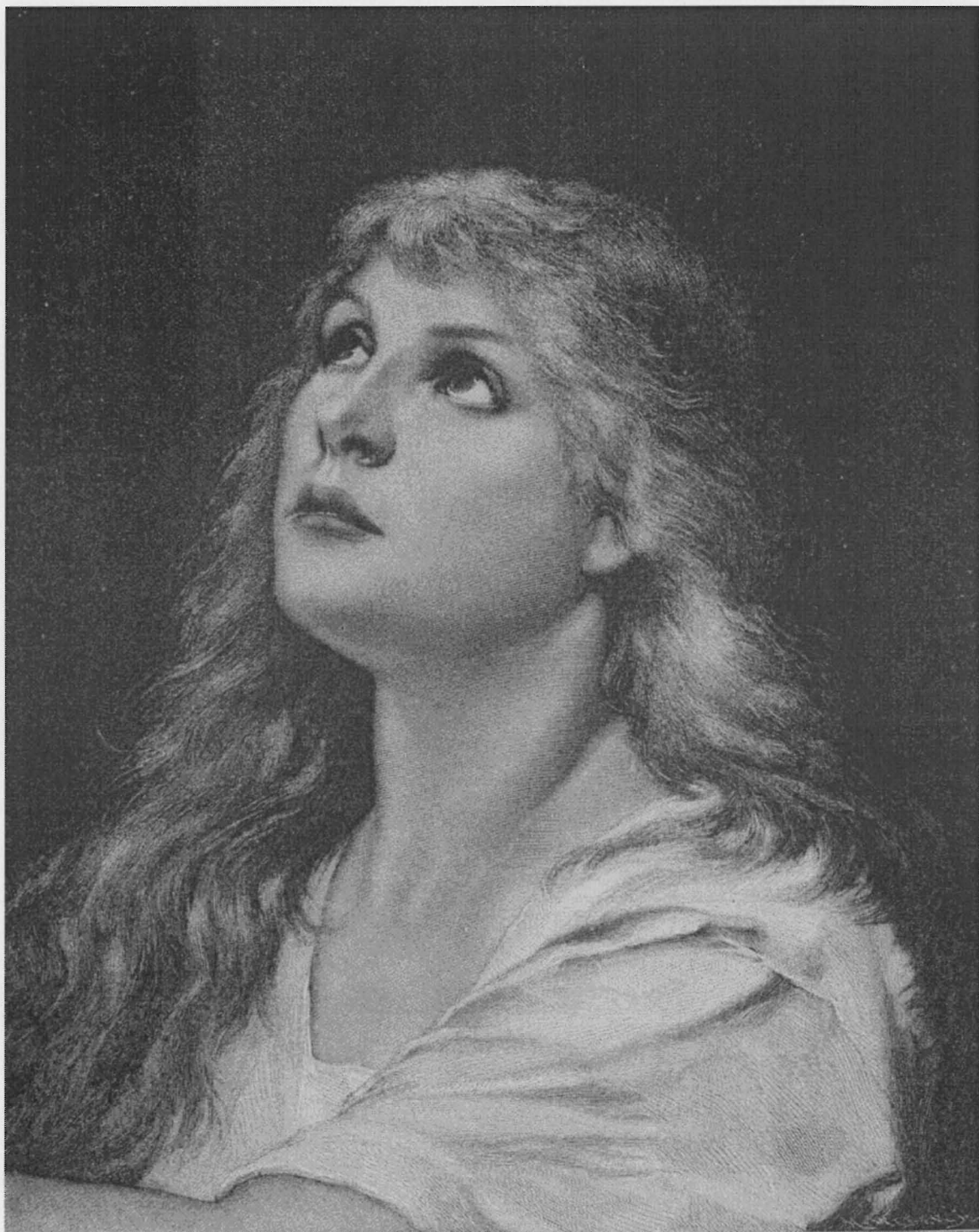
163 Lumír, roč. V., čís. 12., 30.4. 1877, str. 192.

164 Miloš Jůzl, Otakar Hostinský, Praha 1980, str. 370.

Všeobecné jubilejní zemské výstavě.¹⁶⁵ Hostinský však Maxe odsuzuje jako nevlasteneckého, německého krajana, kterého srovnává s Čermákem, který, na rozdíl od Maxe¹⁶⁶, vydržel i v zahraničí být dobrým Čechem a Slovanem, zatímco Max je pro Hostinského už v polovině 90. let symbolem „vynikajícího malíře mnichovského- ničím více.“ Ve světle Hostinského textu Umění a národnost vlastně nelze očekávat nic jiného. Hostinský tak jako první odstříhl Maxe od Prahy, se kterou jej pojilo jen pouto v ní prožitého dětství a mládí.

165 Skupina XXIV. na Všeobecné zemské jubilejní výstavě roku 1891 v Praze, Praha 1894, str. 18.

166 „Avšak byli i jiní, zejména němečtí krajané naši, kterým za hranicemi tak svědčilo, že novému působišti se úplně přizpůsobili a všech bližších styků s domovem svým nenáhle pozbyvali.“ Cit. v pozn. 165.



XV. Důvěra

15. Gabriel Max a Agathon Klemt

Výčet osobností, které je nutno zmínit, pojednáváme-li o vztahu Gabriela Maxe a Prahy, je třeba obohatit ještě o jméno Agathona Klemta. Tento pražský rodák, který se narodil roku 1830 a o padesát devět let později zde také zemřel, byl malířem diletantem, který našel svoje uplatnění na půdě výtvarného umění v oblasti literární a kritické. Jeho obrazy jsou známé pouze z výstavních katalogů, nejznámějšími byla velká historická plátina *Pád Babylonu*¹⁶⁷ z roku 1873 a *Poslední hodokvas Bedřicha Falckého* z roku 1882.¹⁶⁸ Byl autorem několika pojednání, ať již to bylo *Glasmalerei*, stať o Dürerově Růžencové slavnosti či *Zur Orientierung auf dem Gebiete der bildenden Kunst*.

Pro nás nejpodstatnější je ovšem jeho obsáhlá monografická studie, kterou vydal roku 1886 jako přílohu časopisu *Graphische Künste*.¹⁶⁹ Jedná se o monografické pojednání o životě a díle Gabriela Maxe. Celá práce je svým rozsahem i množstvím životopisných dat souměřitelná s o dva roky později vydanou Mannovou publikací, jejíž autor mohl z Klemta výrazně čerpat, zdrojů ale bylo v té době přeci jen už několik, a navíc, Lehmann, jako autor tohoto pojednání, měl s Maxem přímý kontakt, který autentičnost a množství věrohodných faktů zaručoval.

Klemt představuje veškeré významné Maxovy práce, stejně jako poskytuje souhrnné informace o jeho ilustrační tvorbě, která, pomineme-li Purkyněho zmínku, zůstávala v Praze celkem bez povšimnutí. Zajímavé také je, že v Klemtově studii v *Graphische Künste*, se objevují výhradně Maxovy ilustrace, ještě k tomu nikoliv jen ilustrace k hudebním kouskům; jak si můžeme přečíst v poděkování redakce, většinu z nich zapůjčil k reprodukování Lehmannův salon. Jedná se o zcela jedinečný doklad Maxovy kreslířské tvorby, se kterým Praha kromě několika mála výjimek nepřišla vůbec do styku.¹⁷⁰ Z hlediska textu se ovšem jedná o velice podrobnou práci, která shrnuje dosavadních 46 let Maxova života.

Nejednalo se ovšem o první setkání Klemta s Maxovou tvorbou. V roce 1883 vydal a přeložil Agathon Klemt monografickou studii *Gabriel Max*¹⁷¹, jejímž autorem byl Angličan

¹⁶⁷Autor této práce se domnívá, že může Klemtův obraz ztotožnit s Klemtovým obrazem, který se před třemi lety objevil na aukci výtvarného umění ve Vídni Aukční katalog Im Kinsky, Wien, 6.4. 2006, položka 563.

¹⁶⁸Roman Prah, Malíři v generaci Národního divadla; in: Dějiny českého výtvarného umění III./2, Praha 2001, str. 80.

¹⁶⁹Agathon Klemt, *Gabriel Max und seine Werke*, Wien 1886.

¹⁷⁰Z kreseb byla v Praze v 80. letech reprodukována kresba Sirotek, zde se ale jedná výhradně o Maxovy rané práce a prvotín, případně ilustrace z let 70.

¹⁷¹Atkinson, Beavington, J.; *Gabriel Max*, Leipzig 1883

J.B. Atkinson a až teprve o tři roky později vydal Klemt svou vlastní studii pro Graphische Künste. Klemtovo vydání Atkinsonovy studie doprovází celá řada poznámek, jejichž autorem je Klemt, a ty dokazují, jak velký přehled Klemt o uměleckém dění měl. Cituje výroky a citáty mnichovských, vídeňských i anglických kritiků, týkající se známých Maxových děl, jejichž existence a snadnější dohledání je pro případné zpracovatele Maxova díla velkým přínosem. Z hlediska pohledu na Maxe jako na autora není mezi pohledem Klemtovým a Atkinsonovým rozdíl. Oba jej považují za zjev zcela mimořádný, jehož tendence ve výtvarném umění jsou jedinečné a vychází víceméně už z jeho povahy. Atkinson však přesto nezůstává zcela nekritický, stejně jako jiní autoři, i on se domnívá, že např. v obraze *Vražednice dítěte*, zašel Max za hranici, která ohraničuje umění. Tento obraz podle něj již není uměleckým dílem.¹⁷²

Podle Tomanova slovníku a podle již zmíněného „objeveného“ obrazu vykazovala Klemtova malba značný vliv Makarta, takže se lze domnívat, že Klemt inklinoval k Pilotyho škole nejen co by malíř, ale také co by kritik. Nelze ani vyloučit vliv vztahu mezi Klemtem a Lehmannem. Klemt totiž u Lehmana několikrát vystavoval, a nelze tedy vyloučit, že celá studie mohla být Lehmannem u Klemta jakožto u předního literárně aktivního výtvarníka objednána. Tomu by nahrával fakt, že Lehmann zapůjčil i velké množství ilustrací. Maxových obrazů v Praze bylo v době vydání, tedy v roce 1886, celkem málo, u Lehmana se objevilo v posledních málo letech jen několik prací, což dokládá pozvolnou ztrátu Lehmannova významu. Je tedy možné, že Klemt se ujal celé iniciativy dobrovolně, vyloučit jeho osobní zaujetí pro Maxovu tvorbu, kterou z pražských výstav bezesporu znal, totiž rozhodně nelze. Navíc vzhledem k faktu, že Klemt se nejdříve rozhodl pro přeložení cizího díla, se lze domnívat, že výběr nebyl náhodný, pouze anglický autor Klemta předstihl. V té době se jednalo o jednoho z českých v zahraničí nejúspěšnějších umělců, takže je možné, že Klemt toto pojednání plánoval. Klemtova práce působí ucelenějším a erudovanějším dojmem, omezuje se ovšem pouze na svoje vlastní úvahy a názory, takže zatímco k Atkinsonovu pojednání přiložil mnohé výroky ostatních zahraničních kritiků, ve své studii tyto názory zcela programově vynechává, přestože jím vybrané výroky byly zásadně vůči Maxovi pozitivní.

Kromě tohoto pojednání zaznamenáváme Maxovo jméno ještě ve výtvarné kritice výroční výstavy, kterou do Prager Tagsblatt zaslal Klemt roku 1885.¹⁷³ Všimá si Maxova obrazu *Credo*, které oceňuje jako psychologickou studii k tak významným obrazům, jako je *Kateřina*

172 Cit. v pozn. 171. str. 25-26.

173 Prager Tagsblatt, roč. IX., čís. 132., 14.5. 1885, str. 1.

Emmerichová, o kterém se zmiňuje, že jej právě získala mnichovská Pinakothek. Klemtova kritika se „trefila“ zrovna do hluchého období, kdy Maxova činnost v Praze nebyla nijak aktivní, další obraz zaslal až za pět let, kdy už byl ovšem Klemt po smrti. To, že se Klemt Maxovi věnuje jen touto krátkou zmínkou, pak ostře kontrastuje s faktem, že o rok později Klemt publikuje již výše zmíněnou studii, kde jako poslední nejnovější obraz uvádí *Astartu*.



XVI. Václav Brožík, Sv. Irie

16. Gabriel Max a ohlas jeho vlivu

Hlavní těžiště této práce spočívá v analýze textů, ze kterých vystupují názory jednotlivých osobností na Maxovu tvorbu. Přestože se v některých případech kapitoly překrývají, rozřídění názorů „Prahy“ na jednotlivé autory výtvarných kritiků vyžaduje ještě jednu zvláštní kapitolu, ve které se jednotlivé ohlasy různých autorů prolínají. Navíc se jedná o kapitolu, bez které by bylo možno tuto práci pokládat za nekompletní, protože se jedná o velice podstatnou část Maxova „pražského života“.

Gabriel Max působil v pražském prostředí nejen jako osobitý umělec na výtvarnou kritiku a pražské publikum, ale také, a to velice silně, působil na generaci mladých českých autorů, jejichž kroky, stejně jako kroky Maxovy, pražská kritika sledovala. Ohlas Maxova díla lze zaznamenat i v některých kritikách na díla jiných umělců, proto je zde na místě si i tato jména a některé názory na jejich dílo, ovlivněné Maxem, připomenout.

Většinou se jednalo o autory, které Maxův vzhlas natolik zasáhl, že se za ním odebrali do Mnichova, kde pokračovali jako „epigoni“ na šíření Maxova umění, nebo pouze prošli obdobím jeho silného vlivu. Mezi tyto autory patřil Jakub Schikaneder, Hanuš Knöchel, Alfred Seifert, Emanuel Krescenc Liška a další, také zahraniční umělci, s jejichž jmény se však v české výtvarné kritice setkáváme velice zřídka. Maxova bratra Jindřicha Maxe a jeho švagrovou Luisu Ehrlere-Maxovou samozřejmě do Mnichova vedl rodinné okolnosti. Zcela specifickou roli ve vztahu k Maxovi pak hraje rané dílo Václava Brožíka, konkrétně obraz *Sv. Irie*.

Tyto dvě linie, jednu autorsky velice početnou, jedno zastoupenou pouze Brožíkem, tvoří jeden ze stavebních kamenů vztahu Prahy k Maxovi, protože většina ohlasů na díla v maxovském duchu je nepříznivých. V případě Brožíka se nejdříve hovoří o Maxově vlivu v kladném smyslu, s postupným profilováním Maxova díla však dochází k vystřízlivění, takže koncem 80. let pražští kritici s radostí konstatují, že Brožík se z Maxova vlivu definitivně vymanil. Přitom sám Brožík údajně popíral, že by Maxova *Julie* na něj měla vliv.¹⁷⁴ Což je ovšem v rozporu s tím, že pražští referenti tento vliv viděli i v jiných dílech Brožíkových. Pokud byl Max vnímán jako zcela specifická umělecká osobnost, pak jakákoliv nápodoba jeho stylu či námětů se setkávala s ještě větším odsouzením než u samotného Maxa. Časově lze tyto ohlasy zaznamenávat od poloviny 70. let 19. století. Hanuš Knöchel studoval v Mnichově u

174 Toman, P.; Nový slovník československých výtvarných umělců, Ostrava 1993, I.díl, str. 104.

Pilotyho od roku 1874, Seifert pobýval v Mnichově dokonce už od roku 1869. Schikaneder odešel do Mnichova koncem 70. let, Liška roku 1878. Poslední dva jmenovaní tak mohli být i zapsáni v Maxově ateliéru, protože Max byl profesorem na akademii mezi lety 1878- 1883.¹⁷⁵ Brožík se objevil v Mnichově roku 1873.

Brožíkova *Sv. Irie*, kterou zakoupil roku 1873 Lehmann, byla s Maxovou *Sv. Julií* spojována snad každým, kdo o tomto Brožíkově obraze psal. Jak píše Neruda, „někteří tomu chtějí, že Maxova „*Juliána*“ a Brožíkova „*Iria*“ jsou pandány, tato tedy, co pozdější, že nemá zúplna zásluhu „samostatné umělecké aktivity.“ Téma, celkové ladění obrazu i malířský přednes by tomu skutečně odpovídal, ale jak poznamenává Neruda, Brožíkovo plátno zachycuje děj, je tedy plátnem malíře historických obrazů. To Maxe označuje za žánristu. Jak bylo uvedeno již v kapitole týkající se Tyrše, ten vytýkal Brožíkovi, že od Maxe převzal zcela zbytečně efektní, nikoliv ale efektivní prvek přehnaně dlouhé draperie.¹⁷⁶ U Brožíka se v souvislosti s Maxem zastavil i Tyrš v hodnocení jeho obrazu *Vdova odsouzenkova*, kde zaznamenává ale už doznívající vliv Maxův.¹⁷⁷ Nutno ovšem podotknout, že tyto malby od sebe dělí dlouhých sedm let. Především ale Tyrš zdůrazňuje, že Brožík „k pouhým nohsledům jeho á la „Hans“ Knöchel nikdy nenáležel.“. Ve stejném roce, kdy byla vystavena u Lehmannna *Vdova odsouzenkova*, tedy roku 1880, Tyrš v příspěvku věnovaném Brožíkově úspěchu na umělecké výstavě v Berlíně vyjádří myšlenku, že zatímco Max dokázal získat pouze malou zlatou medaili, Brožíkovi se podařilo získat velkou.¹⁷⁸ Tyršova snaha ukázat, že Brožík již předčil svým uměním Maxa, čímž by jej i jakoby odstříhl od jeho dřívějšího vlivu, je zde evidentní. I Mádl v rámci referátu ze zemské výstavy zmiňuje nesporný Maxův vliv na Brožíka, dle Mádla jeví se výrazně na *Sv. Irii*, ze kterého se ovšem již vymanil.¹⁷⁹

Také Jakub Schikaneder se setkal s problémy, co se týče přílišného vlivu Maxova na jeho dílo, který je patrný z jeho obrazu *Jarní idyla*, který ovšem „oné chorobnosti prost jest“, jak říká Tyrš.¹⁸⁰ Neruda si roku 1876 zase všímá, že Schikanederův obraz *Poslední dílo* „v maxovský žánr zasahá“, přitom Schikaneder odjel do Mnichova až o dva roky později. I to je důkaz, jak mocně v Praze působilo Maxovo dílo.¹⁸¹

175 200 Jahre Akademie der bildenden Künste München, München 2008, str. 568.

176 Tyrš, M.; Rozhledy v umění výtvarném, in: Osvěta, roč. IV., díl I., 1874, str. 78.

177 Národní listy, roč. XX., čís. 233., 28. 9. 1880, str. 3.

178 Národní listy, roč. 20., čís. 262., 31.10. 1880, příloha str. 1.

179 Květy, roč. XIII., čís. 11., 1.11. 1891, str. 697.

180 Národní listy, roč. XXIII., čís. 154., 30.6. 1883, str. 3.

181 Národní listy, roč. XVI., čís. 139., 20. května 1876, str. 1.

Nejčastějším cílem kritiky se jako „nohsled“ Maxův stával Hanuš Knöchel. Pro Nerudu byly všechny elegické obrazy vyčerpány Maxovým *Adagiem*, takže Knöchlovo dílo *Vdova se sirotkem*, o kterém se zmiňuje v referátu z výstavy Umělecké besedy v dubnu 1878, označuje jen za napodobivou vnucující se elegii.¹⁸² A stejný názor zveřejňuje i v článku týkajícím se výstavy výroční, zveřejněném jen o čtrnáct dní později. Zatímco Tyrš hovoří o o Knöchlovi jako o nohsledovi, podle Nerudy se dostal Knöchel do chorobné manýry. Velice podobného výrazu použil i Tyrš v hodnocení Maxova obrazu *Světlo*. Jan Lier ve své kritice výroční výstavy 1880 použije pro Knöchla výrazu Maxián¹⁸³, o dva roky později však už Lier potvrzuje, že Knöchlovův pobyt v Římě měl na umělce blahý vliv a podařilo se mu vymanit se z Maxova vlivu.¹⁸⁴

Konečně nesmíme zapomenout ani na dva členy klanu Maxů. Gabrielova bratra Jindřicha a jeho švagrovou Luisu Ehrler-Maxovou, jejichž práce byly Maxem ovlivněny přímo a nejvíce. Zmínky o jejich dílech nejsou zas tak časté, přestože oba v Praze vystavovali, Max-Ehlerová dokonce velice často a hojně.

S Emanuel Krescencem Liškou se setkáváme také hned v několika případech. Jedním z prvních je Nerudův článek z roku 1879, kde Neruda při hodnocení jeho obrazu *Šťěstí lásky* doufá, že je Liškova umělecká osobnost natolik silná, aby se z Maxova vlivu vymanila. V Liškově nekrologu Mádl píše, že „Podlehnutí tenkrát svodu G. Maxe platilo takorča za povinnost mladých malířů v Mnichově.“ Mádl zmiňuje okolnosti, za jakých Liška přišel na téma *Astarty*, které později zpracoval i Max. I Liškova *Astarta* však byla podle Mádl v maxovském duchu.

Jedna zmínka, týkající se vlivu Maxa na pražské mladé umělce, se týká i Maxe Pirnera, jehož cyklus *Démon lásky* Mádl představoval.¹⁸⁵ V recenzi třetí výstavy Ruchu Mádl zmiňuje, jak se Pirnerův obraz z cyklu tematicky blíží Maxovým obrazům, na rozdíl od něj však není jen sentimentální. Pirnerovi se podařilo zachytit citovou hloubku zobrazovaného děje, to pak s celou atmosférou pastelů vytváří „uzavřený a citově soustředěný celek.“

Maxovo *Adagio* se stalo pro Nerudu jakýmsi měřítkem pro hodnocení prací jiných autorů, takže hned dvakrát použije Neruda srovnání s *Adagiem* v kritice obrazů Hanse Knöchla. „Hned jediným Maxovým „*Adagiem*“ byl směr ten nadobro vyčerpán a vše ostatní trpí již

182 Národní listy, roč. XVIII., čís. 91., 12. dubna 1878, str. 3.

183 Pokrok, čís. 140., 11.6. 1880

184 Pokrok, čís. 119., 30.4. 1882, str. 1.

185 Ruch, roč. IX., čís. 11., 15.4. 1887, str. 175.

dojmem nápodobivosti. Jsou to pak elegie, které se vnucují“, zoufá si Neruda v jednom ze svých referátů, týkajícího se výstavy Umělecké besedy roku 1878¹⁸⁶; stejný obraz pak cituje i o 14 dní později opět na stránkách Národních listů, kdy se i na žofínské výstavě opět setkal s podobně laděným obrazem Hanse Knochla: „ Do přímo chorobné manýry dostal se rovněž mladistvý Hans Knöchel. Již u příležitosti poslední výstavy Umělecké besedy(kde Knöchel byl podepsán co Jan, ne co Hans) vytkli jsme umělci tomu, jehož talent je z mnohého patrný, že dostal se příliš věrně do šlépějí Maxových. Podotkli jsme a opakujem nyní, že téma, jaké má Knöchel také na obrazech žofínských je známým Maxovým „*Adagiem*“ již odbyto provždy.“

Jak je z těchto textů patrné, Max silně ovlivnil celou řadu mladých českých malířů, z nichž mnozí z povědomí českých dějin umění vypadli, často protože to nebyly jen jejich malby, které se podobaly Maxově tvorbě, společný s ním mají i podobný životní příběh- přišli studovat do Mnichova a v Mnichově, případně jinde v zahraničí, se i usadili.

186 Cit. v pozn. 182.



XVII. Otče náš!

17. Závěr

Množství textů, které jsou součástí katalogu této práce, nám naznačuje, jako moc byl v pražském prostředí druhé poloviny 19. století malíř Gabriel Max sledovaným autorem, ačkoliv vlastně většinu svého života prožil v Mnichově. Jeho vztah k Praze, který chtěla tato práce osvětlit, se dělí do několika etap, má mnohé fasety, vyvíjí se. Množství sesbíraného materiálu ovšem dokazuje, že jeho ohlas a vliv, přestože jeho umění nebylo vždy hodnoceno v Praze kladně a Max odsud vlastně již jako mladý nadaný umělec nadobro odešel, byl i zde silný a dlouhodobý. Dobové texty jsou rozesety po novinách a časopisech za období několika desítek let; první obraz Max vystavil jako končící student pražské akademie roku 1858, poslední výroční výstava Krasoumné jednoty se účastnil o rovné půlstoletí později. Pražskými deníky a magazíny prošly zmínky a reprodukce desítek Maxových děl, a jistě by se na jejich stránkách neobjevily, kdyby po nich nebyla poptávka.

Otázka Maxovy národnosti není vůbec podstatná, přesto je v tomto směru možno sledovat jistý posun vnímání Maxe. Na začátku své kariéry byl Max nadaným českým malířem, u kterého se zřejmě předpokládalo, že i mnichovská etapa pro něj bude jen přechodná. Ani během jeho letitého pobytu v Mnichově však pražští kritici Maxe neoslovovali jinak než náš krajan, slovutný náš krajan apod., ačkoliv pobýval v Mnichově již více než dvacet let.¹⁸⁷ Až koncem století, především u Mádla, se začíná Max řadit nejen do školy mnichovské, jak se dělo již v podstatě již po vystavení jeho prvních děl vzniklých v Mnichově, ale i národnostně k Němcům, protože s Němci vystavoval.¹⁸⁸

Maxovo výtvarné dílo patří bezesporu jak do dějin českého, tak i do dějin německého výtvarného umění. Už roku 1918, krátce po Maxově smrti, je Max v německé literatuře považován duchem za umělce slovanského.¹⁸⁹ A také Mann ve své monografii považuje Prahu za místo, které nejvíce ovlivnilo Maxovo smýšlení a podmínilo rozvoj jeho umění spiritistickým a kontemplativním směrem.¹⁹⁰ Přitom právě Maxovy náměty byly v Praze

187 Viz. např. Zlatá Praha, roč. II., čís. 18., 8.5. 1885, str. 244. a další články z roku 1885 v tomto časopise publikované, převážně z pera Viléma Weitenwebera.

188 Největší německý mistr pražského původu, G. Max, převzal vedení. Zlatá Praha, roč. XX., čís. 30., 22.5. 1903, str. 359.

189 „Max stammt aus Böhmen, aus Prag; und von der Empfindsamkeit des Ostens ist auch er erfüllt.“; Haack, F.; Die Kunst des XIX. Jahrhunderts, Esslingen 1918, str. 250.

190 Mann, N.; Gabriel Max und seine Werke. Eine kulturhistorische Skizze, 2. Ausgabe, Leipzig 1890, str. 8.

odmítány pro jejich chorobnost. Čeští kritici vnímali vliv mnichovské školy na kolorit Maxových obrazů. Výběr Maxových témat sice vnímali také jako vliv Mnichova, ale vzhledem k Maxově originalitě, která neměla v Mnichově předobraz, se muselo jednat spíše o snahu vymezit se vůči Maxovým námětům, potažmo mnichovské výtvarné škole.

Velice často, a nebylo to jen v souvislosti s *Adagiem*, se u hodnocení Maxových výrazů setkáváme s hudebními výrazy. Zatímco Neruda při popisu *Sv. Julie* básnil¹⁹¹, u Hostinského či Mádla se setkáváme se znějícími mocnými akordy a dalšími hudebními termíny.¹⁹² Hudební povaha Maxova byla také často zmiňována, ilustrace hudebních skladeb z roku 1862, stejně jako později názvy jeho obrazů- *Adagio, Allegro*; a právě na tuto povahu slovanských, resp. českých umělců, někteří kritici poukazovali a zdůrazňovali, že tato Maxova vlastnost má kořeny v jeho rodné zemi. Zároveň ale odsuzovali obrazy, do kterých Max svoje představy transponoval.

Jen velice zřídka jsme se u Maxových děl setkali s výtkami vůči jeho malířským dovednostem. Max byl vnímán a respektován jako brilantní technik, jakých v našem umění druhé poloviny 19. století mnoho nenajdeme. Narážel ale ve volbě témat, která se zdála zprvu velice originální, jejich variace, ač velice originální, však už přišly pražským recenzentům jako stálé opakování stejného vzorce, a to v podstatě u některých hned na začátku 70. let.

Je nutno také zdůraznit, že neúspěch Maxových obrazů u pražských kritiků v některých případech vychází zcela protichůdně oproti ohodnocení těchto děl na oficiálních výstavách v zahraničí.¹⁹³

Pro české výtvarné umění druhé poloviny 19. století představuje Gabriel Max mnohem významnější kapitolu, než by se mohlo na první pohled u umělce žijícího přes 50 let v Mnichově zdát. Maxova činnost se výrazně dotýká dějin odborné české výtvarné kritiky, s jejichž počátky je jeho jméno v díle významných kritiků spojeno, stejně jako je jeho vliv patrný a zřejmý na výtvorech celé jedné generace českých umělců, kteří za Maxem, tímto uzavřeným podivínem, přesídlili do Mnichova, kde Max vyučoval jak soukromě, tak jeden čas také na mnichovské akademii. Tato práce se pokusila vztah Prahy s Maxem zachytit nejen ve výkladu výběru z mnoha kritických textů, ale také v jejich pokud možno co nejúplnějším- přesto zřejmě ne zcela úplném- sesbírání a publikování, aby právě i rozsah těchto prací

191 Cit. v pozn. 60.

192 Viz. např. „A vskutku jest naladění Maxova obrazu takové, že by v oboru hudby nebylo vhodnějšího pojmu k naznačení jeho, než právě- „adagio.“; Cit. v pozn. 158.

193 Pecht, F.; Gabriel Max. eine Charakteristik, in: Zeitschrift für bildene Kunst, roč. XIV., 1878, str. 333.

naznačil, jak moc se o Maxovi psalo. Některé texty jsou často jen popisy zobrazených obrazů, někdy vyprávějí zcela jiný příběh, některé reprodukce doprovázejí básně.¹⁹⁴ Naprostou většinu ovšem tvoří texty, ve kterém se setkáváme s hodnocením Maxových obrazů.

Vztah Prahy k Maxovi procházel vývojem, stejně jako procházel vývojem vztah jednotlivých kritiků k Maxovi. Někteří kritici řadili Maxe v závěru jeho života k německým mistrům; někteří, kteří jej považovali stále za Čecha, resp. českého umělce, zemřeli dříve než Max. Koneckonců do dnešních dnů má české a německé, případně rakouské výtvarné umění mnoho podobných osudů, u kterých nelze stanovit, do kterého tábora daného umělce řadit. U Maxe ale není primárním problémem otázka jeho národnosti. Prahu více tíží jeho dílo a ještě více jeho zhoubný vliv na mladé malíře. Je s podivem, že jedinou výtkou směřující k Maxovu vlastenectví, zaznamenáváme pouze u Jana Liera v roce 1883.¹⁹⁵ V jeho vrcholném a pozdním období to po něm už také mohl málokdo chtít, neobjevují se ale ani sebemenší náznaky v jeho začátcích, kde by autoři hovořili o očekávání, po jakém vlasteneckém tématu po úspěchu *Sv. Julie* sáhne apod. Max vlastně veškerá národnostní a vlastenecká témata vyčerpал *Sv. Ludmilou a Libušinou vizí*, jedním z jeho vůbec prvních obrazů.

Pokud tato práce ukázala, jak moc se na Maxe za ty léta zapomenulo, kolik dříve Max pro Prahu znamenal, ukázala ještě jednu důležitou věc. Písemné zmínky, kritiky a články týkající se předních českých umělců 19. století, představují neocenitelný dobový dokument jejich vnímání, umožňující rekonstruovat důležité etapy jejich života, jsou stále rozesety po nepřeborném množství časopisů a noviny. Jména jako Vilém Weitewer či Jan Lier jsou neoddělitelně spjata s vývojem českého výtvarného umění 19. století, bohužel ani po více než sto letech se jejich důležitému odkazu nedostalo náležitého zpracování. Množství zpráv, které nám byly zachovány, které představují jeden z klíčových materiálů pro studium dějin českého umění 19. století, není nekonečné, ale je dost velké na to, aby jejich zpracování bylo úkolem pro několik generací. Snad tato práce pomůže ke složení této pomyslné mozaiky alespoň jedním nepatrným kamínkem.

194 Např. Světozor, roč. XXII., čís. 5, 30.12. 1887, str. 72. a73., reprodukci doprovází báseň sv. Julie od Jaroslava Vrchlického.

195 „Z vlastenecké- řekněme ješitnosti- byli bychom si jen přáli, aby byl Max v obraz „české dívky“ malou koncesí zdravé skutečnosti učinil. Pleť tohoto, jinak dobře slovanského dítěte mohla by cizince snadno svést k víře v bludnou francouzskou představu, že v Čechách jest přec jen vlast „des Bohémiennes“- cikánek.“; Pokrok, čís. 96., 22.4. 1883, str. 2.

18. Seznam vyobrazení

- I. Panna Orleánská na hranici, reprodukce Světozor, roč. XVII., čís. 20., 11.5. 1883, str. 229.
- II. Podobizna Gabriela Maxe, reprodukce Světozor, roč. XXIII., čís. 48., 18.10. 1889, str. 565.
- III. Svatá Julie, reprodukce Květy, roč. II., čís. 18., 31.10. 1867, str. 149.
- IV. Světlo, reprodukce Světozor, roč. VIII., čís. 2., 9.1. 1874, str 17.
- V. U hadačky, 1887, reprodukce Zlatá Praha, roč. VI., čís. 50., 1.11. 1889, str. 592.
- VI. Madonna, reprodukce Zlatá Praha, roč. XXXII., čís. 11., 24.12. 1914, str. 121.
- VII. Madonna, 1862, reprodukce z knihy Nicolaus Mann, Gabriel Max, Leizig
1890, str 21.
- VIII. Kristus křísí dceru Jairovu, 1875, reprodukce Světozor, roč. XI., čís. 19., 11.5. 1877, str.
209.
- IX. Nucená dražba, 1870, Světozor, roč. VIII., čís. 8., 20.2. 1874, str. 89.
- X. Svatá Alžběta v dětském věku, 1881, reprodukce Světozor, roč. XVIII., čís. 14., 21.3. 1884,
str. 160.
- XI. Astarta, 1886, reprodukce Světozor, roč. XXI., čís. 7., 14.1. 1887, str. 100.
- XII. Madonna, 1888, reprodukce Zlatá Praha, roč. VI., čís. 10., 25.1. 1889, str. 112.
- XIII. Dokonáno jest!, 1881, reprodukce Světozor, roč. XXI., čís. 20., 8.4. 1887, str. 305.
- XIV. Die schönsten Augen, 1862, Klemt, A., Gabriel Max und seine Werke, Die graphischen
Künste, čís. 9., 1886, str. 7.
- XV. Důvěra, reprodukce Zlatá Praha, roč. VIII., čís. 8., 1891, str. 93.
- XVI. Václav Brožík, Svatá Irie, 1873, reprodukce Světozor, roč. XII., čís. 40., 4.10. 1878, str.
497.
- XVII. Otče náš!, 1887, reprodukce Světozor, roč. XXII., čís. 9., 27.1. 1888, str. 137.

19. Seznam použité literatury

- 200 Jahre Akademie der bildenden Künste München, München 2008
- „...z lásky k umění a sobě pro radost“: umělecká sbírka Heinricha Gomperze (1843-1894) (katalog výstavy, Moravská galerie). Ed. Kateřina Svobodová. Brno 2004
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Band XXIV. a XXV., Leipzig 1930
- Atkinson, Beavington, J.; Gabriel Max, Leipzig 1883
- Blažíčková, N.; Jaroslav Čermák a jeho doba, Litomyšl 1976
- Börsch-Supan, H.; Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870. München 1988
- Braunfels, W.; Lexikon der christlichen Ikonographie, Band VI, Rom- Freiburg- Basel- Wien 1974
- České malířství 19. století. Katalog stálé expozice Sbírký umění 19. století. Klášter sv. Anežky České. Ed. Naděžda Blažíčková-Horová. Praha 1998
- Dějiny českého výtvarného umění, díl 3, 1780/1890. Ed. Taťána Petrasová – Helena Lorenzová. Praha 2001
- Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930. Ed. Barbara Eschenburg. München 1995
- Dvořáková, Z.; Miroslav Tyrš: prohry a vítěství, Praha 1989
- Horst L.; Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. München 1978
- Hostinský, O.; O umění, Praha 1956
- Hostinský, O.; Studie a kritiky, Praha 1974
- Hostinský, O.; , Výtvarné umění;in: Skupina XXIV. Na Všeobecné zemské jubilejní výstavě roku 1891 v Praze, Praha 1894
- Jubilejní výstava zemská království českého, Praha 1891
- Kapitoly z českého dějepisu umění, Praha 1986
- Katalog der Kunstausstellung, Allgemeine Landesausstellung 1891 in Prag, Prag 1891
- Katalogy výročních výstav Krasoumné jednoty pro Čechy; od roku 1858 do roku 1915
- Klemt, A., Gabriel Max und seine Werke, Die graphischen Künste, čís. 9., 1886
- Künste, K.; Ikonographie der christlichen Kunst, Band II., Freiburg 1926

Mann, N.; Gabriel Max und seine Werke. Eine kulturhistorische Skizze, 2. Ausgabe, Leipzig 1890

Matějček, A.; Národní divadlo a jeho výtvarníci, Praha 1954

Mokrý, F.; Život a dílo Jaroslava Čermáka, Praha 1930

Muggenthaler, J., Pieterse, M. C., Schuster, P. K.; Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840–1915, München 1988

Neklidem k Bohu: náboženské umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914, Olomouc 2006

Neruda, J.; Výtvarné umění a hudba, Praha 1962

Obrazárna v Čechách 1796-1918 (katalog výstavy, Národní galerie). Ed. Vít Vlnas. Praha 1996

Ottův slovník naučný, svazek XVI. a XVII., Praha 1901

Padesát let Umělecké Besedy 1863- 1913, Praha 1913

Paní Renáta Tyršová, Praha 1926

Pohribný, A.; K.B. Mádl: výbor z kritických projevů a krátkých spisů, Praha 1959

Prahl, R., Dobrou noc, krásné umění v Čechách? Ke krizi v české malbě 70. let 19. století; in: Umění, roč. XXXII., 1984, str. 507.- 527.

Prahl, R., Mikuláš Lehmann. Kapitola z dějin pražských galerií umění, in: Staletá Praha. Pražské památky 19. a 20. století, Praha 1997, str. 23- 38.

Prahl, R.; Z malířských salonů v Praze před sto lety (katalog výstavy). Klenová 1980

Purkyňová-Pokorná, R. Život tří generací, Praha 1944

Ryneš, V.; Atributy v umění, Roztoky 1971

Schweers, H.F.; Gemälde in deutschen Museen. München 1994

Skupina XXIV. na Všeobecné jubilejní výstavě roku 1891 v Praze, Praha 1894

Štěpánová, I.; Renáta Tyršová, Praha-Litomyšl 2005

Toman, P.; Nový slovník československých výtvarných umělců, Ostrava 1993

Teeuwisse, N.; Vom Salon zur Secession, Berlin 1986

Tyrš, M.; O umění, svazek I.-VI., Praha 1937

Tyršová, R.; Miroslav Tyrš, jeho osobnost a dílo, svazek II., Praha 1932

Umění na Jubilejní výstavě před sto lety, Praha 1991

Volavka, V.; Karel Purkyně, Praha 1962

Volavková, H.; Výtvarná kritika Jana Nerudy a Karla Purkyně; in: Umění, roč. XV., Praha 1967, str. 66.-82. a 177.- 200.

Volné směry 1898, Praha 1898

Výtvarné umění 1964, Praha 1964

Noviny a časopisy

Besedy lidu, odpovídající ročníky

Bohemia, odpovídající ročníky

Česká revue, roč. VI., Praha 1903

Květy, odpovídající ročníky

Lumír, odpovídající ročníky

Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 1889

Národní listy, odpovídající ročníky

Osvěta, odpovídající ročníky

Pokrok, odpovídající ročníky

Politik, odpovídající ročníky

Prager Tagblatt, odpovídající ročníky

Ruch, odpovídající ročníky

Světozor, odpovídající ročníky

Union, odpovídající ročníky

Večerník právo lidu, odpovídající ročníky

Zlatá Praha, odpovídající ročníky

20. Soupis obrazů Gabriela Maxe, zmíněných či recenzovaných v pražských denících a časopisech¹⁹⁶

- 1858 – Richard Lví srdce u mrtvoly svého otce*, Bohemia
- 1863 – Jidáš odmrštěn Velkou radou; Politik, Bohemia
- Madonna s dítětem*; Politik, Bohemia
- 1865 – Sv. Ludmila*; Politik, Bohemia
- 1867 – Sv. Julie; Květy, Česká včela
- Sv. Ludmila, Česká včela
- 1868 – Markétka, Květy
- 1869- Sv. Julie*; Pokrok, Bohemia, Národní listy, Ruch, Politik
- 1871 – Adagio; Světozor, Bohemia
- Anatom; Světozor, Bohemia
- Kristus na kříži(akvarel); Světozor
- 1872 – Adagio*; Národní listy, Pokrok, Bohemia, Politik
- Zátíší*; Národní listy, Bohemia, Politik
- Pohádka jarní; Světozor
- 1873 – Vražednice dítěte; Politik
- Vdova*; Pokrok, Světozor, Politik
- Pozdravení(Růže); Pokrok, Světozor
- Zátíší; Bohemia
- Verblüht; Bohemia
- Sirotek; Světozor
- 1874 – Ježíš Kristus*; Lumír, Bohemia, Lumír
- Světlo; Světozor, Bohemia
- Pohádka jarní; Bohemia, Světozor

¹⁹⁶Obrazy, které byly v Praze u Lehmana či na výročních výstavách vystaveny v roce, k jakému je dílo přiřazeno, jsou označeny *. Zmínky jsou řazeny chronologicky, pokud byly obrazy citovány vícekrát, jsou i vícekrát uvedeny v tomto seznamu. Pro větší přehled jsou vypsány pouze ty obrazy, kterých se text bezprostředně týká. Soupis všech zmínek konkrétních názvů by tabulku velice znepráhlednil. Pokud byla práce vystavena na přelomu roku, jsou uvedeny oba roky jako roky, kdy bylo dílo zmíněno/vystaveno, protože o něm mnohá periodika referovala až v roce následujícím. Za názvem díla jsou uvedena periodika, ve kterých byly obrazy zmíněny. Katalogy výročních výstav zde uvedeny nejsou. Obrazy, u kterých nebyl napsán název, ale jen zevrubný popis(např. Studijní hlava) zde taktéž nejsou uvedeny.

- Julie(Shakespearova); Světozor
 - Nucená dražba; Světozor
 - Podzimní veselí?; Lumír
- 1875 – Ježíš Kristus; Pokrok; Světozor, Politik, Bohemia
- Kristus křísí dceru Jairovu*; Národní listy, Bohemia
 - Ahasver u mrtvoly dítěte*; Národní listy, Bohemia
 - Orang- Utang*; Pokrok, Bohemia
 - Mignon; Pokrok
 - Julia Capulet; Politik
- 1876 – Ježíš Kristus; Pokrok, Světozor
- Tannhäuser a Venuše; Pokrok
 - Kristus křísí mrtvou(Kristus křísí dceru Jairovu); Světozor
 - Lví nevěsta; Světozor
 - Der Wirthin Töchterlein; Světozor
 - Gloster a Anna; Světozor
- 1877 – Jidáš Iškariotský*; Lumír, Národní listy, Světozor, Politik
- Máří Magdalena*; Lumír, Národní listy, Světozor, Politik
 - Kristus křísí dceru Jairovu; Světozor
- 1878 – Tannhäuser a Venuše; Pokrok
- Poslední pozdrav; Politik
 - Novicka; Lumír
- 1879 – Sv. Cecilie; Národní listy, Světozor, Politik
- Ježíš Kristus; Světozor
 - Vražednice dítěte; Světozor, Politik, Květy
 - Suleika; Světozor
- 1880 – Sv. Cecile; Pokrok
- Psyché; Světozor
 - Die Ritter von Vysehrad; Politik
- 1878 - Novicka; Lumír
- 1881 – Markétka; Světozor, Národní listy
- Sv. Alžběta; Světozor, Ruch

- Sourozenci; Světozor, Ruch
 - Regina coeli; Světozor
 - Ofelie; Světozor
 - Otče náš; Světozor
- 1882 – Dokonáno jest*; Národní listy, Politik
- Panna Orleanská na hranici; Světozor, Politik
 - Cestou k domovu; Světozor
 - Liebespaar; Politik
- 1883 – Česká dívka*; Světozor, Politik, Pokrok
- Sulejka; Světozor
 - Dame in der Kirche; Politik
 - Dokonáno jest!; Urbánkův věstník biografický, Ruch
 - Poslední pozdrav; Ruch
 - Panna Orleánská na hranici; Světozor
 - Rozum a srdce(Vivisektion); Politik
- 1884 – Sv. Alžběta; Světozor
- Pokolenní; Zlatá Praha
 - Ifigenie*; Světozor, Bohemia, Politik, Lumír
 - Heimatslose; Politik
 - Christus am Kreuz; Politik
 - Heil. Julia; Politik
 - Heil. Elisabeth; Politik
 - Heil. Ludmilla; Politik
 - Rozum a srdce(Vivisektion); Politik
- 1885 – Credo*; Pokrok, Světozor, Prager Tagsblatt, Politik, Lumír
- V Zadumání; Světozor
 - Stigmatisovaná Kateřina Emmerichová(1885); Světozor, Zlatá Praha
 - Ježíš Kristus; Světozor
 - Máří Magdalena; Zlatá Praha
 - Spasitel uzdravující nemocného hochu; Zlatá Praha
 - Rozum a srdce (Vivisektor), Zlatá Praha

- Sirotek; Ruch
 - Žebračka; Ruch
- 1886 – Nebes královna; Světozor
- Penelope; Ruch
 - Astarta; Světozor
 - Anděla; Zlatá Praha
 - Dokonáno jest; Zlatá Praha
- 1887 – Astarta*; Světozor, Zlatá Praha, Politik
- Nebes královna; Zlatá Praha
 - Dokonáno jest; Světozor, Zlatá Praha
 - U věštkyně; Světozor
 - Ježíš u Marie a Marty; Světozor
 - Mladé štěstí; Světozor
 - V blouznění; Světozor
 - Sirotek; Světozor
 - Vesnická čarodějka; Světozor
 - Sv. Julie; Světozor
- 1888 – Madonna s dítětem; Světozor
- Bublínky; Zlatá Praha
 - V rozjímání; Světozor
 - Ahasver nad mrtvolou dítěte; Světozor
 - Pozdravení(Růže); Světozor
 - Na věky s Bohem!; Světozor
 - Mír; Světozor
 - Atropa Belladonna; Světozor
 - Otče náš!; Světozor
 - Náměsíčná; Světozor, Zlatá Praha
- 1889 – Madonna*; Světozor, Zlatá Praha, Politik, Květy
- Vidiny*; Zlatá Praha, Politik, Květy
 - Lacryma*; Zlatá Praha, Politik, Květy
 - U hadačky; Světozor, Zlatá Praha

- Allegro; Světozor
 - Věneček; Zlatá Praha
 - Mignon; Světozor
- 1890 – Sv. Cecilie; Národní listy
- Mateřská láska; Zlatá Praha
 - Vestálka; Zlatá Praha
 - Alžběta se modlí za Tannhäusra*; Zlatá Praha, Politik
 - Rozloučení; Zlatá Praha
 - Modlitba; Světozor
 - Lacryma; Zlatá Praha
 - Čarodějka; Zlatá Praha
 - Podzimní veselí; Zlatá Praha
- 1891 – Důvěra; Zlatá Praha
- Madonna*; Jubilejní výstava zemská království českého, 1891
 - Dokonáno jest!*; Jubilejní výstava zemská království českého, 1891
- 1892 – Věštkyňe prevorstská*; Zlatá Praha, Politik
- Kritický dýchánek; Světozor
 - Římská matka; Světozor
 - Naděje; Světozor
 - Touha; Světozor
- 1893 – Studie; Zlatá Praha
- Pandora; Zlatá Praha
 - Madonna; Politik
 - Římanka; Světozor
 - Astarta; Zlatá Praha
- 1894 - Pithecanthropus alalus; Zlatá Praha
- Nevěsta korinthská; Zlatá Praha
 - Odsouzené; Zlatá Praha
 - Modlitba; Světozor
- 1895 – Nemesis; Světozor
- Syringa*; Zlatá Praha, Politik

- 1896 – Má dáti a dal*; Zlatá Praha
 - Traviata*, Zlatá Praha
 - Studienkopf; Národní listy, Politik
- 1897 – Jitro*, Zlatá Praha
 - Selene*; Zlatá Praha
 - Siderie*, Zlatá Praha
 - V odkvětu*, Zlatá Praha
- 1898 – Stigmatisovaná*, Zlatá Praha
 - Skizza podobizny dra. E.H.*; Politik
 - Má dáti a dal; Volné směry
- 1899 – Sv. Alžběta, Zlatá Praha
 - Florence*; Politik
 - Seherin von Prevorst(akvarel)*; Bohemia
- 1900 – Klekání*; Bohemia, Politik
 - Trojspolek*; Bohemia, Politik
 - lex Heinze*; Bohemia
- 1901 – Dokonáno jest!; Politik
 - Zamilovaný vodník*; Bohemia, Politik
- 1902 – Kristus*; Bohemia, Politik
- 1903 – Podzimní rej*; Zlatá Praha, Politik
 - Extasovaná Lenormandová*, Zlatá Praha, Bohemia, Politik
- 1904 – Čas a prostor- sen života*; Bohemia
 - Slavík*; Bohemia
- 1905 – Vdova(Nucená dražba)*; Politik
- 1906 – Faust und Gretchen*; Politik
- 1912 – Po bouři bývá jasno; Besedy lidu
- 1918 – Po bouři bývá jasno; Besedy lidu
- 1920 – Zvěstování; Besedy lidu

21. Soupis obrazů Gabriela Maxe, vystavených na pražských výročních výstavách Krasoumné jednoty¹⁹⁷

1858 – Richard Löwenherz an der Leiche seines Vaters; č.k. 329.

1863 – Matka boží s Jesulátkem; č.k. 318.

- Jidáš od vysoké rady odmrštěn; č.k. 333.

1865 – Svatá Lidmila; č.k. 288.

1869 – Heilige Julia; č.k. 59.

1872 – Adagio; č.k. 158

- Still-Leben; č.k. 348.¹⁹⁸

1873 – Vdova; č.k. 265.

1874 – Světlo; č.k. 309.

- Jarní báchorka; č.k. 314.

1881 - Markétka¹⁹⁹

1883 – Česká dívka; č.k. 86.

- Studie; č.k. 190.

1884 – Ifigenie; č.k. 119.

1885 – Credo; č.k. 382.

1890 – Alžběta se modlí za Tannhäusra; č.k. 249.

1892 – Věštkyňe Prevorstská u vidění; č.k. 227.²⁰⁰

1893 – Madonna; č.k. 35.

- Schutzengel; č.k. 35a.

- In Andacht; č.k. 35b.

1895 – Syringa; č.k. 35.

- Hlava- studie; č.k. 385.

1896 – Má dáti a dal; č.k. 153.

¹⁹⁷Názvy děl jsou uváděny v jazyce, jakým byly psány v autorovi této práce dostupných příslušných katalogích.

¹⁹⁸Obraz je v katalogu uveden jako majetek Heinricha Liebiga, z jehož odkazu přešel do sbírek dnešní Oblastní galerie v Liberci.

¹⁹⁹Obraz není uveden v katalogu výstavy. V úvodu recenze výstavy 1881 uveřejněné ve Světozoru zmiňuje

Vilém Weitenweber, že tohoto roku není zastoupen ani Max. O dvě čísla později však přináší recenzi tohoto díla, aniž by zmínil, že bylo dílo na výstavu dodatečně zařazeno.

²⁰⁰Pro obrazárnu v Rudolfině zakoupeno Krasoumnou jednotou pro Čechy

- Traviata; č.k. 248.
- 1897 – Selene; č.k. 111.
 - Sideria; č.k. 144.
 - Jitro; č.k. 180.
 - V odkvetu; č.k. 190.
- 1898 – Skizza podobizny dra. E.H.; č.k. 98.
 - Čistota půl zdraví; č.k. 165.
 - Stigmatisovaná Tyrilka Marie Mörlová z Kalternu na parádním loži. *118*
Skizza podobizny; č.k. 168.
- 1899 – Florence; č.k. 151.
 - Prevorstská věštkyně (kresba); č.k. 454.
- 1900 – Klekání; č.k. 218.
 - Trojspolek; č.k. 230.
- 1901 – Zamilovaný vodník; č.k. 527.
- 1902 – Kristus; č.k. 570.
- 1903 – Podzimní rej;
 - Extasovaná Lenormandová;
- 1904 – Čas a prostor- sen života; č.k. 902.
 - Slavík; č.k. 918.
- 1905 – Dražba; č.k. 138.
 - Florence; č.k. 268.
 - Zlatovláska; č.k. 279.
 - Traviata; č.k. 280.
- 1906 – Faust a Markétka; č.k. 665.
- 1908 – Má dáti, dal; č.k. 240.
 - Opice; č.k. 248.
 - Liléne; č.k. 248.
 - Pohádka jara; č.k. 500.

22. Soupis obrazů Gabriela Maxe vystavených v uměleckém závodu Mikuláše Lehmana²⁰¹

Ježíš Kristus (Veraikon), 1874- 1875²⁰²

Orang- Utang, 1875

Několik méně patrných skic a pěkná hlava studijní²⁰³, 1875

Křtění Krista, 1875-1876

Ahasver u mrtvoly dítěte, 1875- 1876

Jidáš Iškariotský, Máří Magdalena, 1877

Sv. Cecílie, 1879

Dokonáno jest!, 1882

Astarta, 1887

Věštkyň převorstská u vidění, 1892

201 Seznam je sestaven pouze na základě dostupných informací v denících a časopisech. Skutečný počet u Lehmana vystavených Maxových obrazů nelze s přesností určit.

202 Obraz byl vystaven v polovině prosince 1874.

203 Z výstavy Lehmannovy, Národní listy, 11. prosince 1875, autorem Jan Neruda.

23. Katalog textů týkajících se či zmiňujících Gabriela Maxe²⁰⁴

1858

Bohemia, roč. XXXI., čís. 134., 15.5. 1858, str. 992.

Die Prager Kunstaussstellung

XIV.

/.../

Ein gleichfalls schwaches Product ist Nr. 329 "Richard Löwenherz an der Leiche seines Vaters." Der junge Maler desselben, Gabriel Max, Sohn und Neffe zweier Zierden vaterländischer Kunst, wird sich die Mühe nicht verdrießen lassen, tüchtige Studien zu machen, um ihnen beiden zu gleichen.

/.../

1862

Národní listy, roč. II., č. 132, 5.června 1862, str. 2.

Letošní umělecká výstava

VI.

/.../

Konečně litujme upřímně, že scházejí v našem katalogu jména mnohých našich domácích umělců, jakož jsou: Josef Mánes, Hellich, Frant. Čermák, Emanuel Max, Vacek, Müller, Lhota, Kandler, Kollert, Wiehl, Koutský, A. Wildt, Navrátil, Schuller, Amalie Mánesová, Vorlíček, Dvořáček, Ranzmaier, Herold, Gabriel Max, Weidlich, Sauer; neméně naši v cizině žijící krajané, sochaři Levý a Antonín Herold, malíři Jos. Führich, Soběslav Pinkas, Jaroslav Čermák, Kratzmann, Polák, Trenkwald, Svoboda, Petr Maixner, Zenker, Riedel. (Karel Purkyně)

1863

Politik, roč. II., čís. 145., 27.5. 1863, příloha str. 1.

Umělecká výstava 1863

VI.

/.../

Č. 333. „Jidáš odmrštěn Velkou radou“ od Gabriela Maxe v Praze. S radostí jsme zjistili, že pan Max, který v posledních letech nesoutěžil, splňuje, co sliboval jeho talent. Nesouhlasíme s volbou námětu, zvláště u tak mladého malíře, jenž v nádherné přírodě kol dokola ho obklopující by našel dosti veselých námětů. Kdyby byl obraz objednan pro nějaký kostel, bylo by to něco jiného. Na tomto obraze musíme pochválit malířovu energii, že zobrazil tento námět v životní velikosti a provedl jej tak dokonale.

V tmavém předpokoji sedí římský soudce, po stranách stojí židovští učenci nebo kněží v dlouhých hábitech, u jejich nohou zoufalý Jidáš. Po podlaze jsou roztroušeny stříbrňáky; skrz poněkud vysoko umístěné okno vidíme, jak náš Pána, jako „ecce homo“, je ukazován lidu. Tušíme hluk a pohyb oslněného davu a je nám úzko, že jsme sami tomto tmavém pokoji s lhostejným Římanem, s těmi přísnými, všeho lidského zbavenými kněžskými a s největším hříšníkem světa, „který pak odešel a pověsil se“. V uspořádání obrazu je několik chyb. Především nás ruší, že Jidáš nemá před sebou prostor; jeho postava je vůbec nejslabší. Hlava není správně kreslena, výraz je

204 Katalog byl uspořádán chronologicky podle data vydání. Kde nebylo možno určit den vydání, bylo postupováno dle měsíce či čísla vydání. Při shodě data vydání jsou články řazeny podle abecedy. Výňatky z textů jsou pokud možno přepsány včetně kontextu, v jakém byly publikovány, ač se přímo Maxe netýkají. Autorské značky pod články jsou značkami, které se objevily v původních materiálech. Jména v závorkách jsou jména autorů za těmito značkami ukrytými, pokud jsou známá. Pokud je pod článkem jméno pouze v závorce, vychází autorství z dostupných informací v literatuře. Články Karla Purkyně z *Politik* byly přepsány z českého znění, publikovaném v Purkyňová-Pokorná, R. *Život tří generací*, Praha 1944

ošklivý, oči jsou vyvaleny přehnaným způsobem, nahá prsa a ramena nejsou náležitě nakreslena, nejsou vůbec dokončena; postavy kněží nám vedle klečícího hříšníka připadají příliš dlouhé; gesto římského pochopa je trochu chtěné a zdá se nám vůbec zcela lhostejné. V otázce malby musíme být spravedliví k zjevnému talentu Maxovu. Jeho schopnost napodobovati zdá se nám zcela zvláštní; jednotlivé části tohoto obrazu nám připomínají překvapujícím způsobem malbu Jaroslava Čermáka. Totéž platí o č. 318 o „Madoně s dítětem“ od téhož autora, kde ruka matky jak v provedení, tak v barvě nám rovněž připomíná Čermákův obraz. Shledáváme, že označení „Madona“ je pro tento obraz nesprávné. Dítě sotva patří této matce a také její hlava se nám zdá příliš malá vedle chlapcovy. Přes všechny chyby vidíme i na tomto obraze rozhodné nadání pana Maxe, které se ještě více uplatňuje v jeho „Písničkách beze slov“, v cyklu fotografií podle jeho kreseb ilustrují Beethovenovy, Mozartovy a Schubertovy skladby, často s velkým pochopením. Zatím co přejeme synovi časně zemřelého sochaře Josefa Maxe štěstí a přízeň mocných pro jeho budoucnost, přecházíme k obrazu „Drahomíra u mrtvolvy svého syna sv. Václava“ od Františka Sequense v Plzni. Právě tak jako Max, je i Sequens mladý umělec vysloveného nadání. Škoda jen, že pan Sequens obraz dosti nepropracoval, že celek zůstal nehotový; také se mu do obrazu vplížily chyby v kresbě, kterých by se byl, jak se rádi domníváme, vyvaroval při klidnějším a pomalejším pracovním postřehu. Na tomto obraze chválíme volbu scény (pokud se pamatujeme je to prvně, kdy naříkající matka je zobrazena u světcovy mrtvolvy). S uspořádáním skupin jsme rovněž srozuměni. Tři hlavy mnichů zleva jsou velmi dobře ztónovány a také mrtvola přirozeně leží. Zde jsme se již dostali do říše zmíněných již nedopatření. Levá ruka jako by tomuto Václavovi nepatřila; jaké tu má mrtvý král dlouhé nohy a nekrálovské boty! Nad ním se sklánějící matka by byla v pohybu dosti dobře myšlena, avšak chybí provedení; její levá ruka, obličej s tupým výrazem v očích by potřebovaly důkladných změn, právě tak jako v pozadí stojící příliš dlouhé dámy z jejího doprovodu.

Loňského roku jsme měli příležitost vyslovit se příznivěji o tomto malíři, a sice když jsme posuzovali jeho obraz představující sv. Prokopa. (oltářní obraz pro plzeňský hlavní kostel.) Zdá se, že pobyt v malém městě mladšímu malíři nesvědčí; chybí mu tam styk s kolegy, i když nějaký tamější přítel umění j mu nakloněn, nenahradí mu přece jen živý styk s umělci. Přejeme panu Sequensovi, aby, je-li to jen poněkud možné, strávil ještě nějaký čas v městě, kde vzkvétá umění, a jsme přesvědčeni, že v krátkém čase pocítí své rodné město výtečnými pracemi. Totéž zbožné mínění „o užitku ze změny pobytu“ máme ostatně také o Gabrielu Maxovi a mnoha jiných našich mladších umělcích.

/.../

(Karel Purkyně)

Bohemia, roč. XXXVI., čís. 131., 4.6. 1863, str. 1461.

Kunstaustellung

/.../

Gabriel Max, der Sohn des unvergeßlichen Joseph Max, hat ein sehr großes Bild ausgestellt, "Judas von hohen Rathe abgewiesen"(K.N. 333). Gabriel Max hat schon als Knabe Proben eines ungewöhnlichen Talentes abgelegt- in neuerer Zeit haben seine von der photographischen Anstalt Jägermeyers zu Wien vervielfältigten zeichnungen nach berühmten oder Bekannten Tonwerken vieles Aufsehen erregt, warmes Lob und scharfen Tadel gefunden, was gerade sein übles Zeugniß für die Sache selbst ist, denn nur das wirklich Bedeutende vermag den Streit der meinungen aufzuregen. Die Musiker hatten gegen die Wahl der Stücke und die Richtigkeit der Interpretation Allerlei einzuwenden, die vielen gräßlich todtentanzhaften Scenen, die wilden Phantasien a la Callot -Hoffmann, die einschneidende Ironie bei Illustrirung der(erbärmlichen) "schönsten Augen" Stighellis überraschten fast befremdlich bei einem so jugendlichen Künstler- aber Geist, Kraft, Leben mußte man überall anerkennen, die milde, rührende Schönheit des in ruhigem Todeschlummer daliegenden Mädchens, in der Spinnstube einen großartigen, schier michelangelestes Zug, der freilich bei dem dargestellten gegenstand und dessen humoristischen Zügen sich eigen ausnimmt u.s.w. Wer diese früheren Leistungen kennt, bringt für den "Judas" den rechten Maßstab mit. Er wird die bedeutenden Vorzüge des Gemäldes leichter finden, er wird durch das Befremdende weniger beirrt werden- und als Summe so viel herausbringen, daß Max nur noch eine Katharsis, eine innere Klärung und Reinigung seines Talentos durchzumachen hat, um das Vollbefriedigende zu leisten. Dann wird ihn freilich Schönheitssinn und richtiger tact davor bewahren, je wieder eine solche Schreckgeschalt zu malen, wie dieser Judas mit seinem käseweißen Gesicht, blauen Lippen und rothen Harren ist, und er wird selbst für den Ausdruck der fürchterlichsten Verzweiflung schönere Linien finden(er sehe doch Raphaels Ananias) und wahrere Geberden wählen, denn die Verzweiflung fährt allenfalls mit beiden Fäusten in die Haare, aber sie legt nicht kraftlos den Arm über den Kopf, um sich im Nacken zu fassen. Die beiden Priestergestalten sind vortrefflich- wie gemessen und edel ist der im Grunde doch teuflische Sohn ausgedrückt, der um die Lippen des einen zuckt, wie schtroff und herb ist die Würde des anderen, der den verzweifelnden

Verräther mit seinem eiskalten "da steh' Du selbst zu" abfertigt. Trefflich ist der gleichgiltig schreibende Römer, ein Materialist vom Wirbel bis zu Zehe, den selbst die ungeheuerste Begebenheit nicht aus seiner blasierten Ruhe aufzuschrecken vermag.

/.../

Bohemia, roč. XXXVI., čís. 133., 7.6. 1863, str. 1483.

Kunstaussstellung

/.../

Eine "Madonna mit dem kinde"(K.N. 318) von Gabriel Max ist wieder voll eigentlicher Originalität, voll Lebenskraft und Geist, und überall ein ungemeines Talent des Künstlers manifestirend, aber auch total von den Kunsttraditionen abweichend; mit Unrecht, denn hier haben die Traditionen ihre volle Berechtigung. Wir wollen seine toten Typen nach Didrons byzantinischer Ikonographie, aber wir wollen auch nicht Abraham und die Patriarchen als Kabylen und Beduinen, nicht Christus als aufgeklärten Rabbi, und was sonst der mitunter unleidlichen Darstellungen moderner Kunst ist, welche(wir erinnern auch an Elise Schmid's Drama Judas) die Bibel durch die Brille moderner Bildung oder Mißbildung ansehen lassen. Diese Vorwürfe treffen Gabriel's Madonna nur sehr bedingt, es ist immer ein schönes, edles Weib- nur ohne den specifischen Marienzug. Jedenfalls sehen wir weiteren Leistungen des jungen Künstlers mit wahrer Theilnahme und den besten, aber auch nicht geringen Erwartungen entgegen, zu denen ein so eminentes aber auch klärungsbedürftiges Talent wie das seine berechtigt.

/.../

1865

Bohemia, roč. XXXVIII., čís. 138., 10.6. 1865, str. 1739-40.

Kunstaussstellung

/.../

Daß die "heil. Ludmila"(K.Nr. 288) von Gabriel Max nicht die heil. Ludmila der Legende, sondern Shakespeares ermordete Desdemoda- "ach wie tsehest Du nun aus, o Kind des Jammers, gleich wie dein Tuch"- eine wunderbare Mischung von Frauen des Todes und reizvoller Schönheit des Weibes, also, freilich in ganz anderer Art, etwas der Art ist, wie die antike Kunst mit ihrer Medusa wollte: darüber sind alle Stimmen einig- und es spricht auf das stärkste für den jungen Künstler, daß er jene Mischung, die so leicht zu einem Abwege führen könnte, mit der insbesondere die romantische Poetenschule in Frankreich einen wahrhaft unfitilichen Mißbrauch getrieben hat, so rein, unbefangend und wahr hinzustellen vermochte. Sein Bild macht den erschütternden Eindruck der letzten Scene einer Tragödie, es hat dazu etwas fascinirendes, man steht mit innerlichem Grauen und doch wie gekannt davor. Daß Gabriel Max in diesem Augenblicke in München bei Piloty seine Studien macht, ist bekannt, welche außerordentlichen Fortschritte er in dieser Schule an Technik und Factur gemacht, zeigt sein Bild. Gabriel Max ist ein Mensch von genialer Begabung- eben deswegen aber müssen wir wünschen, daß alle guten Sterne über seinem Haupte walten. Dürfen wir nach diesem Bilde und nach seinen Illustrationen zu musikalischen Werken, die eben so geniale als wilde Phantasieen enthalten(man möge sich z. B. Des Blattes erinnern, wo der Tod in tollem Galopp mit einem Karren voll Leichen hinjagt) schließen, so wäre es allgemach an der Zeit, daß er, wie einst Göthe und an eben der Stelle, unter dem Himmel Italiens, im Anblick der ewigen Kunstwerke, die dort ganz anders aussehen und wirken, als wenn man sie in irgend eine nordliche Galerie herübergeschleppt hat, Maß, Klarheit, innere Harmonie suche und finde. Gabriels unvergeßlicher Vater, dem unsere Stadt so manches herrliche Denkmal zu verdanken hat, starb, wie wir alle wissen, mitten im kräftigsten Mannesalter und konnte den Seinigen nicht viel mehr hinterlasse, als einen hochgeachteten Namen- sind unter den Wohlhabenden unseres Vaterlandes nicht einige Kunstfreunde, die dem Sohne zu Gute kommen lassen werden, was wir dem Vater schuldig geworden? Denen die herliche Begabung des jungen Künstlers genügende Bürgschaft einer großen Zukunft ist, und die ihm mit für den Einzelnen vielleicht nicht allzuschweren Opfern den Weg nach Florenz und Rom bahnen? Die Kunstgeschichte des Vaterlandes würde einst, angesichts der Werke, die wir jetzt vorläufig nur erst hoffen, dann aber sicher erwarten dürfen, die Edlen mitpreisendem Danke zu nennen sicher nicht unterlassen. Wir aber würden uns glücklich schätzen, wenn uns gelungen seyn sollte, hier in einigen Worten anzuregen, wovon vielleicht die Zukunft des jungen Künstlers abhängt. Sollte man es uns aber übel denden, daß wir hier ganz gegen echte Recensenten-Sitte warm geworden, und will man sich sofort abkühlen. So besehe man die unsern von Maxens sogenannter Ludmila hängenden Bilder "Erkönig"(K.Nr. 223) von Anton Bauer und "St. Hubertus"(K.Nr. 224) von B. Budde. Weil Göthe den Erkönig in so wunderschönen

Versen gesungen, so meinen die Maler, er müsse sich gemalt eben so schön ausnehmen; meist steht er dann aus, als sey König David unter die Gespenster gegangen. Das Budde bei seinem St. Hubert den Hirsch nicht naturalistisch, sondern als Bisson auffaßt, wäre höchlich zu loben, sähe die Wundererscheinung nur nicht aus, wie ein auf ein Brett gemaltes, aus der Coullisse herausgeschobenes theatralisches Verfaßtstück.

Politik, roč. IV., č. 162., 15.6. 1865, str. 1.

Výstava obrazů 1865

I.

Naše letošní výstava vykazuje na poli historické a genrové malby málo vynikajících čísel, ale je tu přece několik obrazů, které nám způsobují radost tím větší, protože pocházejí od domácích malířů.

Č. 350. „Zvěstování Panny Marie“ od Fr. Sequense z Plzně, toho času v Římě. Sequens dodržuje, co slíbil. Jeho obraz můžeme označit za velký pokrok, jak se jen zřídka přihází. Před třemi lety viděli jsme od Sequense obraz „Sv. Prokopa žehnajícího havíře“, malovaný ještě pod vlivem antverpské školy, k níž náležel. Loňský obraz „Zavraždění sv. Václava“ ukazoval již na jinou dráhu, po které nyní Sequens velmi šťastně kráčí, jsa v krásném Římě obklopen skvostnými díly světovými, Guirlandajovými, Perruginiovými, Franciovými a Giovanna da Fiesole. Jen málokdy najdeme obrazy tak zvané staroitalské nebo staroněmecké, které by nebyly pouhými napodobeninami. Jednoduchost, vroucnost, půvab, žhavost barev, božská harmonie, bývají jen zřídka vlastnictvím epigonů. Umělci obyčejně přejímají od svých mistrů formu, ale zde se setkáváme s dílem, které přírodu přejímá samostatně a samostatně tvoří.

/.../

U Gabriela Maxe si vážíme kresby i komposice. A to plným právem. Max studoval ve Vídni, nyní je ve škole Pilotyho v Mnichově, u tohoto německého Gallaita, kde také vznikl náš obraz č. 288 „Svatá Ludmila“. Po dobu svých studií naučil se vlastně velmi málo malovat. Jak je tomu dlouho, co němečtí umělci vytýkali Francouzům a Belgičanům, že se pachtí za okázalými efekty. Zvláště tak zvaná mnichovská škola zlomila zcela rozhodně hůl nad tak mnohým nevinným cizincem, jehož jediné provinění spočívalo v tom, že snad jednou namaloval hlavu mrtvolky trochu přirozeně a samet měkce. Co však udělali títo mnichovští kritikové, o kterých musíme ještě podotknout, že jejich malba mrtvol je ponejvíce nepřirozená a jejich malba sametu příliš tvrdá. Šli do vykřičených Antverp pěkně do školy, špatně se tam učili a předkládali pak trpělivému německému obecenstvu svou nedovařenou polévku jako nově objevenou medicínu. Piloty z Mnichova representuje tuto školu.

Shodujeme se ovšem s Goethem, že je pochybené, když všichni chtějí být básníky, ale nikdo ševcem, než v umění se nám přece jen zdá, že básník má přednost před ševcem. Je zcela v pořádku, když se jako pozadí namaluje obyčejná zeď- samo sebou se rozumí, že se železné náčiní musí jinak pojet než hedvábní, atlas a peří jinak než vlasy, ale knoflíkovou díрку zobrazit se zrovna takovým důrazem a zájmem jako oko, starý globus zdůraznit mnohem víc než hlavu učence, to se nám zdá být pochybené.

Ale dosti. Vraťme se k Maxovu obrazu. Zardoušená svatá Ludmila, opřená o židli u své postele. Arrangement figury je velmi dobrý. Hlava by mohla být lépe kreslena. Zlatavé obrazové světlo je přehnané. Pan Max má pozoruhodný talent a proto si pokládáme za povinnost připomenout mu jeho komposice „Písně bez slov“, kde se jeho talent plně uplatnil. Více jednoduchosti a klidu- měl by jít brzo studovat do Říma, kam ostatně náleží, a mohli bychom jistě vbrzku referovat o výtečných výsledcích.

/.../

(Karel Purkyně)

1867

Česká včela, Příloha k časopisu Květy, ročník II., č. 4., 21.2. 1867, str. 14 a 15.

Max, učeň Pilotyho, syn českého sochaře J. Maxe, vymaloval velký a technickou se vyznačující obraz z dějin českých, představující vévodkyni českou sv. Ludmilu, která v křečovitém svjění se zardoušením podléhá a na pohovku svou klesá. Obraz tento v uměleckém spolku mnichovském vystavený vzbuzuje všeobecný obdiv zároveň ještě s dvěma obrazy dvou jiných učňů Pilotyho, totiž Markarda a Lizenmayera. Tento poslední obral si za předmět známou anekdotu, která Marie Terezie v zahradě schönbrunnské přikládá k prsu dítě chudé ženy. Markard vyobrazil skalnatý háj cypřišový římské vilky a tajemné temno jeho.

Česká včela, příloha k časopisu Květy, ročník II., č. 9., 2.5. 1867, str. 35.

Gabriel Max. Navštěvovatelé pražských uměleckých výstav pamatují se snad ještě na historický obraz „Richard Lví srdce u mrtvoly svého otce“, který, je tomu as deset let, vystaven a přese všechny vady mladické přece pozornost přátel umění na se obrátil svými vlastnostmi, které svědčily o nadání mladého umělce Gabriela Maxe, syna zasloužilého sochaře Maxe. Gabriel Max osvědčil také smysl pro smělou a geniální původnost uveřejněním řady naskicovaných kreseb, děsných a fantastických, k základním myšlénkám znamenitých skladeb Beethovenových, Schumannových a jiných. Toto nadání mladého umělce došlo nejlepšího vývinu, když Gabriel Max před několika lety se dostal do Mnichova do školy Pilotyho, tohoto mistra barvitosti a skupinování. Nyní požívá již jméno Gabriela Maxe uměleckého významu a nejnovější obraz jeho z Mnichova na pařížskou výstavu poslaný, vzbuzuje všeobecnou pozornost uměleckého světa. Předmět obrazu je vzat z dějin pronásledování křesťanů v Římě a vylíčení jeho připomíná na znamenitý dojmavý obraz Dela Roche-ův, představující mrtvolu mučnice plovoucí na vodě a ozářenou svitem měsíce. Obraz Maxův představuje mladou křesťanskou mučnici na kříži. Všechna líčení obrazu vyslovují se o mocném dojmu, jaký činí pohled na mrtvolu zemřelou po trapných mukách v samotě na Campagně římské dívky, u jejíž nohou v ranním svitu klesá zoufale a lítostně mladík z orgií se vracející, jenž bezpochyby mrtvou v životě byl miloval. Od 10 let nevyvolal žádný obraz v Německu tak velikého nadšení jako tento Maxův, jenž zdařilými fotografiemi již je snásobněn.

Květy, roč. II., čís. 18., 31.10. 1867, str. 151.

Sv. Julie. (vyobrazení na str. 149.) Oznamili jsme již svým časem, jakou sensaci způsobil obraz sv. Julie od Gabriela Maxa, rodáka pražského, syna to známého u nás sochaře Maxa.- Již před desíti roky vzbudil na pražské výstavě pozornost Maxův obraz „Richard Lví srdce u mrtvoly otcovy;“ byla to sice začáteční práce, avšak ze všeho bylo již patrné značné nadání. V Mnichově se na to Max vedením Pilotyho zdokonalil znamenitě a nejnovější jeho Julii porovnávají s Dela Roche-ovou mučennicí, plovoucí při svitu měsíce po vodě. Leží v skutku zvláštní půvab a milá vroucnost citu v tomto předmětu, při němž se každý pozastaviti musí.- legenda o sv. panně a mučennici Julii zní takto: Svatá Julie pocházela z bohatého rodu karthagského a vynikala krásou těla i vznešenými cnostmi. Když r. 439 Vandalové města dobyli, byla Julie zajata a jednomu syrskému kupci, Eusebiovi, prodána. Eusebius byl počestný muž a ačkoli pohan, v ničem své otrokyni nepřekážel, čeho její náboženství žádalo. Jen k tomu ji napomínal, aby se příliš nepostila, by tělesná její краса neutrpěla. Kdysi vzal Euseb Julii s sebou na cesty do Gallie, kamž ho obchod vedl. Vyplouli na lodi a když přistáli na Corsice, vystoupil Euseb na zem za příčinou obchodu. Obyvatelé ostrova, dosud pohané, slavili právě slavnost na počest svým bohům. I Euseb se připojil k modloslužebníkům, avšak Julie s ošklivostí se vyslovila o modlářích i o slavnosti. To popudilo vladaře ostrova, i vytýkal Eusebiovi, proč takovou otrokyni trpí. Tento ale počal velebiti Julii a vynášel veškeré její cnosti. Na to vladař Julii chtěl od Eusebia koupiti za čtyry jiné otrokyně, avšak Eusebius nechťel se jí za žádnou cenu zbýti. To vladaře rozhněvalo, i přemýšlel o pomstě. Uchystal hody, pozval k nim Eusebia a tak dlouho mu připíjel, až se stal napilým a usnul. Zatím dal přivésti Julii a poručil jí, aby ihned se klaněla bohům. Julie s ošklivostí to odepřela a vyzývala boha křesťanského. Tu kázal vladař pannu mrskati, vlasy jí vyrvati a konečně na pustém břehu ostrova na kříž ji pověsiti. Když Euseb se probudil, spěchal ještě ověncen k pustému břehu, tuše neštěstí. Na cestě uviděl kříž a na něm svou milovanou Julii; klidně se usmívajíc a k nebi pohlížejíc vypustila právě duši. Tu Euseb vrhl se jí k nohous, složil k nim svůj věnec a slib učinil, že stane se křesťanem.

Obraz G. Maxův „Svatá Julie“ jest nyní výhradným majetkem B. Bruckmanna v Mnichově.

1868

Květy, ročník II., č. 28., 9.7. 1868, str. 223.

Gabriel Max, náš krajan, který čtenářům Květů znám jest svatou Julií, vystavil právě v Mnichově nový obraz, jenž budí všeobecnou pozornost. Předmět obral si z Goethova Fausta a sice Markétku, která v hlubokém žalu ponořená, klečí před obrazem Madony v mřížích zastřeným a sotva viditelným. Výraz jest prý dojemný; avšak postava a šat Markétčin neshoduje prý se s typickou podobou Markétčinou, jak dle tradice se vyobrazuje, a z této stránky jest prý Maxova Markétka spíše služkou.

Bohemia, roč. XLII, čís. 101., 28.4. 1869, str. 1372.

Die Prager Kunstausstellung

Den allgemeinen Eindruck, den unsere diesjährige Ausstellung auf uns macht, haben wir in einer kurzen Uebersicht schon ausgesprochen. Er war ein befriedigender, und je mehr wir in das Detail eingehen, desto angenehmer fühlen wir uns berührt, denn der "Perlen" gibt es gar viele. Doch wollen wir diese nicht gleich alle auf einmal hervorziehen, um mit ihnen zu prunken; wir lieben eine gewisse Ordnung und haben unsere Gründe schon des öfteren auseinander gesetzt, warum wir glauben, daß dem historischen Bilde der erste Rang unter den Werken bildender Kunst gebührt und sich die übrigen Gattungen ihr anreihen. Wir bleiben auch diesmal bei dieser Eintheilung in unserer Besprechung und beginnen sie mit dem Bilde, das wir für das Beste dieses Faches halten.

Es ist dies die "heil. Julia" von Gabriel Max. Mit gerechtem Stolze können wir auf diesen Künstler sehen, der unter uns aufwuchs und sich so entfaltete, daß das, was er nun- allerdings von der Fremde aus- bietet, unsere langgehegten Erwartungen nur rechtfertigt.

Wer erinnert sich nicht an seinen "Judas," den er vor wenig Jahren ausgestellt hatte. Schon damals war sein ganzer Geist, sein eminentes Talent scharf ausgeprägt, aber die Form war uneben, der Ausdruck spröde; fast hart stieß uns beides ab, wo wir mit ganzer Seele genießen wollten. Und jetzt?!- Die Fremde hat ihren Einfluß bei ihm geltend gemacht und dieß in ihrer unmittelbaren Einwirkung. Wenn er ehemals, wie die früheren "Münchner," in völliger Verachtung der Farbe nur Gedanken stylisierte, so ist nun zu dem Gedanken auch die Form und die Farbe der jetzigen Münchner gekommen und das hat ihn zum Meister gestempelt.

Wir wollen uns enthalten das Bild zu Beschreiben, denn durch die photographischen Vervielfältigungen ist es allgemain bekannt geworden; aber was diesen Copien ganz fehlt, das ist der Eindruck der Stimmung, in die uns das original versetzt und die uns hinwegträgt über alles Mäkeln, in das wir uns mit kritisirender Zergliederungssucht einlassen möchten.

Weniger glücklich kommen wir in dieser Beziehung bei einem andern historischen Bilde weg, das- wenn wir so sagen dürfen,- selbst eine Geschichte hat und bei der vorjährigen deutschen Ausstellung in Wien die allgemeine Aufmerksamkeit so auf sich zog, daß es von der Regierung für die kais. Akademie angekauft wurde. Wir meinen "Jerusalem nach dem Tode Jesu Christi" von Ludwig Mayer. Es ist dies eine sehr lebhaft Schilderung jener Schrecken, die das Hereinbrechen ganz abnormer Naturereignisse beim Tode des Heilands unter seinen Feinden und seinen Anhängern verursachte. Durch die Mitte rennt Ahasverus, rechts und links reiche Gruppen der Stadtbewohner und im Hintergrunde Golgotha, wo das Versöhnungswerk sich vollzieht- über das hin aber auch der rasende Sturm schon sauft. Es kann keine Frage darüber sehn, daß uns da ein eminentes Talent entgegentritt, ein Talent, das seinen Meister Führich in vielem schon durchgegangen ist, aber ein Talent auch, das im Outriren Heil, im Häufen eines und desselben Motivs eine verstärkte Wirkung sucht. Was sollen z. B. Alle die schrecklichen Finger bedeuten, die alle und noch dazu in fast unmöglichen Stellungen auf die Kreuzigung hinweisen? Wo der Moment so klar ausgesprochen ist, da erscheint dies "zu viel" nur störend. Wenn bei Mayer- wie es bei Gab. Max schon geschehen ist- die Drangperiode überstanden seyn wird, wenn er- vielleicht auch fern von der Heimat(was wir ihm recht sehr wünschen möchten) das künstlerische Gleichgewicht erlangt haben wird, dann werden wir auch an ihm nur Schönes finden. Eines aber müssen wir doch beifügen, daß nämlich einzelne Details wie z. B. Das Kind rechts im Vordergrunde, überraschend wahr und schön in der Farbe sind und das das Ganze namentlich der Hintergrund vortrefflich gestimmt ist.

Und damit wären wir eigentlich mit den historischen "Perlen" fertig. Was wir noch auf der Ausstellung von Bildern dieser Art haben, ist sehr rasch aufgezählt, denn es reducirt sich auf einige weinge Werke, denen wir unseren nächsten Artikel widmen wollen.

/.../

Bohemia, roč. XLII., č. 104., 1.5. 1869, str. 1413.

Die Prager Kunstausstellung

Wenn wir in den vorangehenden Zeilen unsere Befriedigung über diese zwei österreichischen Künstler, über Max und Mayer aussprachen und es den Bemühungen des Comite's zum Verdienste anrechnen müssen, deren Werke uns vorgeführt zu haben, so können wir doch auch nicht umhin recht aufrichtig zu bedauern, daß aus uns unbekanntem und nicht erkärbaren Gründen das Bild Makart's "die pest von Florenz" nicht auch herangezogen wurde, obwohl, wie wir zu wissen glauben, die Gelegenheit dazu geboten war.

/.../

Národní listy, roč. IX., čís. 127., 8.5. 1869, str. 2.

Z letošní umělecké výstavy

„Nepořádek je pořádkem,“ toť heslo jinde i u nás při pořádání výročních, takzvaných trhových výstav uměleckých. Dobré heslo, máme-li vzhled k tomu, že podobná výstava je obrazem produkce nejmodernější, nejrůznější a žádný žánr že o sobě při ní nevystačuje až na zvláštní klasifikaci či dle školy, či dle předmětů. K nepořádku také my se přihlásíme v tomto svém posouzení, jenže, nepřejíce rafinovanému naplnění, schovávajícímu sobě nejlepší kousek až na konec obědu, sáhnu s přirozenou chutí po nejlepším hned, po bezvýznamném ale vůbec ne.

Předesíláme, že třeba by se letošní výstava honosila ničím tak úchvatně velkým jako vloni obrazem Matejkovým, je přece zas poměrně lepší výstav, jaké byly vůbec za let posledních, - jen umění vlastní, domácí, je s tím to také letos valně nepokročilo kupředu, avšak o tom trudno již mluvit! V Německu - a odtud se bere „Vlastenecká“ společnost stále ještě výstavní svou, dávno již vyšeptalou stravu - pominula již doba „duchaplných kartónů“, „sépiových myšlének“ vyvedených na všelikém reliéfu atd., doba, která tak velice vlastní své německé velikosti se obdivovala, živou barvou povrhla, uhel na pravou barvu své živosti duševní povznesla, rampouchem místo štětcem kreslila a brzy by to byla tak daleko přivedla, že několikásáhový prázdný kartón byl by býval pro „neobmezenost myšlenky“ vrcholem vši malířské duchaplnosti.

Báli se barev jako poustevník hříšného těla, teď se zas Němci vracejí k síle přirozené, avšak ještě jí nemají, ještě zeje prázdnota, katzenjammer teprv sama sebe ohmatává. Myšlenek naleznem tuze, bolestně málo, myšlenkové poezie ještě málo. Nejobyčejněji se musíme spokojit s nějakou poezií světla, někdy dostanem kousek poezie formy, a jsme rádi, vidíme-li dosti ještě často pravdu, reální, umělecky neidealizovanou. Pravdu, o které Fénelon praví, že „se nalézá jen ve hloubi myšlenek“, tu pravdu nemyslíme, nýbrž jen pravdu podobizen, nechť již podobizna lučiny, háje, jezera neb čehokoli, jen když ne přírodě nevěrna.

Nejzajímavější je nám obraz Pražana Gabriela Maxe (syna dobrého, nyní již zemřelého sochaře Josefa Maxe). Před málo lety opustil na štěstí své pražskou akademii, na níž již tak mnohý talent vybledl v nicotu, a odebral se k mnichovskému mistru Pilotymu; to bylo velké štěstí jeho. Piloty v témž místě, kde kartónová duchaplnost k výstřednosti spěla, či abychom byli spravedliví, pouze myšlenkou působiti chtěla, zasadil se za rovné právo také ostatních faktorů, platných v umění výtvarném. Spílali mu „koloristů“, vytýkali mu neněmecký, francouzský směr, kolorista ale je přežil, třeba by ho odpůrci také někdy byli vyhnali až k schválnostem, k jakés výstřednosti. Tuto schválnost, zdá se dle popisů, zdědil žák jeho Hans Makart, tvůrce často nyní jmenované trilogie „Sen zhýralcův“, z ní však se vybavil již náš krajan Max, tvůrce „Julie“, k níž od známého „Jidáše“ učinil krok mistrovský.

Obraz Maxův upoutá na první pohled. Kdo umí náhodou německy, může si vyčíst z vedle přibitého výkladu, jakýže to vlastně předmět. Julia či Juliana byla otrokyní křesťanskou a náležela kupci Evsebiovi, který byl „jak se zdá vzdor svému pohanství dosti pořádný člověk“ (dí výklad). Evsebius, cestující za obchodem na Korsiku, vzal otrokyni s sebou. Pohané se na ni rozlítli, a když se Evsebius vracel od hostiny k ránu domů, našel na cestě Julii na kříži přibitou a již mrtvou.

Kdo viděl některou z četně rozšířených fotografií nebo pěknou řezbu ve Květech, přisuzoval již myšlence samé značnou oprávněnost, v barvách působí však nyní neodolatelně na nás. Kouzlo obrazu leží ve značném jeho souladu, v krásné té harmonii mezi poetickou myšlenkou a poetickým provedením. Je ráno, tiché ráno. Jitřenka leskne se na hladké, šedomodré obloze. V dálce zcela malý proužek moře dýše rudost červánků, po zemi je rozestřen ještě temný sen. Do šedosti oblohy vztýčena je klidná, mrtvá tvář Juliina, u kříže dole klečí Evsebius. Ruka jeho tiskne růžový věnec ku kameni, tvář jeho hledí vzhůru k mučednici - avšak v tváři té není víc ta náruživost, která strhla věnec s hlavy, je v ní onen hluboký, tragický klid po velké bouři, při plné ještě váze činu se již zběhlého, lid, v němž je mohutný pocit zároveň úvahou, z níž vyzrává člověk nový. Nic nerozptyluje pozornost, neruší dojem němeého jitra a tragického momentu v něm. Max je básníkem z boží milosti.

Chcem-li, můžeme také vytýkat. Řeknem, že mladistvému umělci nedostačila trpělivost na promodelování rukou Juliiných, že také nestačila na říznost roucha klečícího muže, avšak málo tím řeknem. Co nás nejvíce těší, je nepopíratelná umělecká míra Maxova. Máme zde na obraze zsínalou mrtvolu v rodícím se teprv světle, avšak žádný efekt jen dost málo protivný, ač příležitost přec tak blízká. Viktor Hugo by o tom napsal kapitolu, která by se musela „číst bez nervů“, Valdes Leal byl by namaloval něco, aby divák „hned si nos zacpal rukou“, jakž Murillo o jeho obrazech dí, mladý geniální Max je na počátku, a přec již v pravé míře: namaloval utrženou fialku, plně, tragicky dojemnou.

(Jan Neruda)

Politik, roč. VIII., čís. 132., 13.5. 1869, str. 1. a 2.

Kunstaussstellung.

Die diesjährige Kunstaussstellung auf der Sophieninsel gibt einen neuen Beleg dafür, was Prag in der Kunstwelt bedeuten könnte, wenn nicht so mannsache Faktoren, aber besser gesagt der Mangel derselben, dieser Bedeutung entgegenarbeiten würden. Vor Allem mangelt unseren Künstlern ein wirklicher Konzentrationspunkt, von welchem aus die verschiedenen künstlerischen Bestrebungen einen richtigen Impuls erhalten und in welchen sie andererseits wieder zusammenfließen würden. Besonders fühlbar scheint aus dies gerade in der Sphäre der bildenden Kunst zu sein. Wir haben zwar eine diesbezügliche Akademie, aber ihre Mittel sind so beschränkt, daß sie nur vegetiren, nur kümmerlich fortkommen kann, durchaus aber nicht in der Lage ist, wirkliche Talente zur vollen Entfaltung und künstlerischen Vollendung zu bringen. In dieser Beziehung würde die Realisirung des Planes, ein Künstlerhaus zu errichten, ein erster Schritt zu einem solchen Konzentrationspunkte sein, die bildende Kunst würde in demselben eine bleibende Stätte finden, ein Daheim, in welchem sie ruhig und sicher einer permanenten Entfaltung entgegengehen könnte.

Die Bildung eines Vereines böhmischer Künstler, die vor Jahren mit wahren Enthusiasmus begrüßt wurde, hat gerade in dieser Sphäre der Kunst nicht, wie man zu erwarten berechtigt war, die Hoffnungen erfüllt; theils, weil demselben die Mittel fehlten, theils, vielleicht auch weil der Zweck des Vereines nicht in jener Weise berücksichtigt und präcisirt war, wie dies in anderen Großstädten der Fall ist. Der hiesige böhmische Künstlerverein hat zu viele Elemente des Dilettantismus in sich aufgenommen, als daß er wirklich künstlerisch Vollendetes zu leisten im Stande wäre.

Nicht als ob wir ihm daraus einen Vorwurf machen würden, die Verhältnisse zwangen wohl zu der Herbeiziehung der Kunst so fremdartiger Elemente, um durch massenhaften Beitritt vor Allem die einige Existenz zu sichern; aber es ist nothwendig, diese Thatsache zu konstatiren. So scheint uns gerade die so überaus wichtige Sektion der bildenden Kunst am meisten stümmüthlich behandelt, was sich wohl am Besten daraus erklärt, daß gerade diese Sektion am Wenigsten den Dilettantismus verträgt und der Meister in allen Zonen es liebt, auf eigene Faust, und ungestört den eigenen Intentionen zu leben.

Wenn dennoch die Kunstaussstellung alljährlich viel Bedeutendes und Sehenswerthes bringt, so ist das nur ein Zeichen, welch' ungeheurer Fond künstlerischer Produktivität in unserer Mitte lebt, der nur einer ergiebigen Unterstützung bedarf, um nach allen Seiten hin volle und üppige Blüthe zu schlagen.

Auch die diesjährige Kunstaussstellung bietet viel des Sehenswerthen, in erster Reihe namentlich im Gebiete der Malerei. Den Glanzpunkt dieser Abtheilung bilden drei Bilder, die in richtiger Erkenntniß, als Perlen der ganzen Exposition, neben einander postirt wurden. Es ist dies die „heilige Julia“ von Gabriel Max, der „Chiemsee“ von Hans Gude und eine „Studie“ von J. Brandeis.

Zwei dieser hervorragendsten Kunstwerke sind neben vielen andern ausgestellten Bildern von unseren Landsleuten gefertigt; der eine, Gabriel Max, ist ein ausstrebendes großes Talent, das sich schon jetzt eine bedeutende Stellung in der Kunstwelt erobert hat; der andere, Johann Brandeis, ist ein bereits anerkannter Künstler, bei dem wir nur bedauern, daß mit der Künstlerschaft nicht das materielle Wohl in einem jene begünstigendem Verhältnisse steht. Der „heiligen Julia“ von Max liegt die Idee zu Grunde, der Kampf des Christenthums mit dem Heidenthume. Der Kampf neigt bisher auf Seite des letzteren, Julia ist für die Idee des Christenthums aus Kreuz genagelt worden. Aber diesem Opfer liegt auch schon das Heidenthum zu Füßen, die soeben im Rausche der Bachanalien den Götzen bekränzten. Die aus Kreuz genagelte Julia ist diese personifizierte Liebe, sie hat ausgehant für die Idee, die sie erfüllte. Auf ihrem Antlitze lagert jener göttliche Friede, der nur das hohe Bewußtsein der Wahrheit zielt, jene Fülle von unendlicher Liebe, die einst den hohen Schöpfer des reinen Christenthums erfüllte. Doch scheint uns, als wenn der schöne Kopf Julias, nicht allein das Symbol der rein geistiger, ekklesiastischen Liebe predigen würde, er trägt vielmehr auch den Hauch der irdischen, rein menschlichen Liebe, die so zahllose Blumen der Poesie erschlossen hat. Julias ganzer üppiger Körper, der schwellende frische Mund, das rührend geschlossene Auge, haben trotz des unheimlichen Zwielfichtes des anbrechenden Tages nichts Modriges, nichts vom Heiligenschauer hoher, Gott geweihter Räume; sie tragen das Gepräge schönster Sterblichkeit, dem beinahe herauschenden Athem der geopfertem irdischen Liebe. Wir möchten dies eher als einem Vorzug, denn als einen Fehler des Werkes bezeichnen, weil es die ganze Sympathie des Betrachters in Anspruch nimmt. Das Bild wird nicht so gut eine Kirche, als einen Salon zieren. Ebenso klar ist die zu Füßen Julias kniende Figur, die gleich jener den vollen Duft der Poesie athmet. Das schöne Bild ist durch einen gelungenen Kupferstich populär geworden, und wir können nahezu bloß auf letzteren hinweisen. Was wir nur wünschen, ist, daß der junge Künstler auf dieser Bahn fortschreiten möge, dann haben wir noch Großes von ihm zu erwarten. Jener Eigenthümlichkeit des Max'schen Bildes ist es zuzuschreiben, daß die „Studie“ von Brandeis seinen schroffen gegenfaß zu der Legende bildet.

-Umělecká výstava na Žofíně. Našemu výtvarnému umění schází především pravý, čilý i širší kruhy obecnstva zahrnující život umělecký, jakým se hudba i literatura česká alespoň poněkud již honositi může. Neboť ani tiché, prah skromné umělecké dílny obyčejně nepřesahující působení několika jednotlivců, nám dosaváde neodcizených, ani okamžikem se rodící a okamžikem zase zanikající- třeba sebe okázalejší- choutky a záliby četných diletantů nemůžeme nikterak nazvat životem uměleckým: pravé umění u nás posud nežije, nýbrž jen živoří, diletantismus žije sice, jest ale za to velmi neumělecký. Musíme si tudíž pomáhati všemožným způsobem, především pak prostředky takovými, které by pozornost obecnstva alespoň po několik neděl poutaly k zájmům čistě uměleckým, a tak poněkud nahraditi mohly i nedostatek jiných řádných pomůcek vzdělávacích. A mezi těmito prostředky jsou zajisté každoroční výstavy „uměleckou jednotou“ pořádané velmi důležité a vydatné. Samo sebou se rozumí, že hlavní tendencí jak při pořádání, tak při posuzování těchto výstav musí býti jejich poučnost pro laika i pro umělce, řekli bychom, jejich stránka umělecko-pedagogická; nejkonstruktivnější jsou ale především díla výtečná, díla rozhodně šťastná a zdařilá, pak i plody- aspoň v jednom ohledu- rozhodně nešťastné a nezdařilé, jelikož se z prací pouze korektních, prostředních sotva něčemu dobrému přiučíme, sotva něčemu nedobrému odnaučíme. A s tohoto hlediště musíme se přiznati, že nás pestrá směsice obrazů na Žofíně právě vystavená velice zajímá; každý téměř obor malířství jest totiž zastoupen nejméně jedním, někdy i několika plody mistrovskými, k nimž směle poukazovati smíme co ku vzorům, kterým po boku stojí- nebo spíše visí četná, ne méně poučná a zajímavá folie- odstrašujících příkladů. Nejskvělejším representantem honosí se bez odporu malba historická: totiž „svatou Julii“ mladistvého našeho rodáka Gabriela Maxe v Mnichově, obrazem kamenotiskem a fotografií již velmi rozšířených a všeobecně známým (číslo 59.) Že si nová mnichovská škola Pilotyho nejraději obírá předměty co možná nejbohatší na obtíže technické, hlavně v barvě, osvětlení stínu atd. A že se jí obyčejně více méně daří, docíliti jakéhosi efektního výsledku, jest při rozhodně koloristickém směru jejím velmi přirozeno a pochopitelné. Že se ale jeden z její vyučencův odvážil na předmět i pojmutím i komponováním i specificky malířským provedením stejně choulostivý, ba nepříznivý a nebezpečný, to nedokazuje toliko genialnost umělce, jenž tak nesnadnému úkolu nad míru skvěle dostál, nýbrž podává zároveň i jakousi apologii této školy, tak často- a na mnoze také bezprávím kacířované. Hned nemalebá forma kříže, zvláště jest li na něm zároveň i tělo rozepjaté, bývá skaliskem pro výtvarné umělce velmi povážlivým; Max ale vyhnul se mu v skutku duchaplným uspořádáním celého obrazu: postavil kříž šikmo, k tomu poněkud dále ze středu, ku pravé straně, a přerušil, nebo vlastně zakryl tělem a šatem Juliiným pravidelné, jednotvárné jako kontury hlavně uprostřed komposice, tudíž na místě nejdůležitějším. Dále jest tělo již mrtvé nejnešťastnějším předmětem umění výtvarného, neboť po smrti nastává úplná negace života a tím i výrazu duševního, mizí tudíž všechna poesie, ustupujíc hnusné, neestetické prose; chce-li však umělec přece podati mrtvolu, nezbývá mu pro to jiného prostředku, než vypůjčiti si tu trochu poesie ze života, vkřísiti mrtvolu takřka k novému žití, zaměnití smrt v pouhý lehký spánek a obelstítí nás takto sladkým krásným klamem. Že Max tomuto požadavku, na který ostatně křesťanské umění bohužel tak rádo zapomíná, úplně vyhověti dovedl, aniž by zároveň bylo utrpělo rozhodné, realisticky věrné naznačení smrti, jest zajisté jednou z jeho nejpřednějších zásluh. Krásná panenská tvář Juliina, jakoby v klidný sen pohroužena, líčí nám svatou mučedlnici, jakou byla za živa nikoliv ale ubité, utrýzněné a stýrané tělo bez ducha; avšak kolorit zsinalé tváře jest přece velmi charakteristický, mrtvý, dusný klid ranního šera velmi šťastně naznačen, aniž by se nám přes to přese všechno pohled ten hnusil, nebo jen v nejmenším děsně a nepřijemně působil, poněvadž v něm nenalzáme ni žádných stop agonie aneb ošklivých následků krutých muk samých; skvrny krve na přibitých ku kříži dlaních postačily malíři úplně. A nyní přirovnáme „svaté Julii“ s tohoto stanoviska přečetné „ecce homo“, spasitele na kříži, rozličné mučenníky a j. v.; jak trapně dojmají, ba někdy všecken lidský cit urážejí díla třebas i mistrů na slovo vzatých!- - Velmi dobrou pomůckou ku sesílení a precisování dojmu, jaký si umělec přeje docíliti, jest naznačení jeho již v díle samém. Tak jeví na našem obraze u kříže klečící Eusebius tváří i celou postavou svou totéž rozzechvění u tichém žasnutí a obdivu nad čarovně velebným zjevem šlechtěné mučennice, jaké i my hned při prvním pohledu na Maxovo dílo cítíme, a cítiti musíme; než právě zde nacházíme jakousi vadu- poměrem k výtečným vlastnostem „sv. Julie“ arci méně závažnější. Umělec kladl totiž na onen všeobecný psychologický reflex tak příliš velkou váhu, že poněkud zanedbal ostatní individuální charakterisování osobnosti a okamžité situace historického Eusebia, jak nám je legenda vypisuje; jako Maxův pohan mohli bychom i my- a každý jiný, třeba docela cizí- klečeti před touto Julií,-vinné ratolesti a věnc z růží zdají se skoro býti jen nahodilým, zevnějším přídatkem. Provedení technické smíme zajisté nazvati dokonalým; korektní kresba, krásně modelované tělo, lehká a volná draperie, jednoduché, však velmi důmyslně volené pozadí a nad míru harmonická a přirozená barva celého obrazu jsou faktury, jichž resultatem, při tak genialním pojmutí a přispůsobení si látky nemůžeme býti, než dojem úplně jednotný, prostý a klidný, však právě proto také okouzlující.- Mimo „s. Julii“ vystaveno ještě několik maleb historických, z nichž ovšem žádná nerovná se arcidílu Maxově; mezi nimi jsou jen dvě historické v užším slova smyslu: Ludvíka

Mayera z Vídně „Jerusalem při smrti Ježíšově“ (č.31) a Karla Javůrka „Drahomíra u mrtvoly svat. Václava“. První obou hned při vchodu naši pozornost poutá, a cenou svou právě tak daleko pod „sv. Julii“, jako nad „Drahomírou“ stojí.

Otakar Hostinský

Politik, roč. III., čís. 137., 19.5. 1869, str. 1.

Kunstaussstellung.

Zwischen den beiden von uns bereits besonders hervorgehobenen Bildern, der „hl. Julia“ von Max und der „Studie“ von Brandeis, fesselt die prachvolle Landschaft „der Chiemsee“ von Hans Gude ganz besonders unser Interesse.

/.../

Politik, roč. VIII., čís. 178., 30.6. 1869, str. 2.

Unsere Kunstinstitute.

Von Medardus

/.../

Von älteren Künstlern sind namentlich mit vieler Pietät erwähnenswerth: der im nationalen Geiste schaffende Historienmaler Hellich, dann Lhota, Kandler, Franz Cermak, der in Wien lebesfroh thätige Karl Svoboda, (Fresken von ihm im Ferd. Lustschloß und in neuen Opernhaus zu Wien), Brandeis, (namentlich im Portät), Peter Maixner, der treffliche, in ethnographischen Apergus und im Ornamentalen sein fühlige Josef Manes, der in Architekturmalerei höchst gediegene Würbs, der überaus geistvoll minutiöse Landschaftsmaler Havranek, in dessen Landschaften der aufmerksame Betrachter so zu sagen das Gras wachsen hört, dann Gareis, Barvitijs, der Genremaler Manes, - der in eine Peruginische Verhimmelung sich verlierende Sequenz- vor allen aber die höchst bedeutenden Talente Jaroslav Cermak und Gabriel Max, die im Jahrwafter der überaus packenden französischen Technik gewaltigen Zielen zusegeln, wobei zu wünschen ist, daß sie nicht scheitern an dem Klippen des Manierismus.-

Pokrok, čís. 74., 9.7. 1869

Z umělecké výstavy na Žofíně. Obraz „sv Julie“ od Gab. Maxe, jenž v letošní výstavě všeobecnou budil sensaci, koupil (za 6000 zl.) rytíř z Leitenbergrů.- Celkem koupeno z výstavy letos obrazů nejméně za 20.000 zl.

1871

Světobzor, roč. V., čís. 8., 24.2. 1871, str. 92.

Slavný malíř Gabriel Max vystavil dva nové obrazy ve Vídni „Adagio“ (jarní fantazie) a „Anatom“. Obrazy tyto vzbudily v Mnichově a Štutgartě veliký obdiv.

Světobzor, roč. V., čís. 23., 9.6. 1871, str. 272.

Umělecká výstava na Žofínském ostrově.

/.../

Předměty náboženské zobrazují: Dieckova „Svatá Cecílie“ a „Kristus na hoře olivetské“, Ehrhardtovo „Vzkříšení Páně“ (s lacině efektním ozářením), Ittenbachova „Madonna“, G. Maxe malý zdařilý akvarel „Kristus na kříži“ a j. v. Výtvar smělé, původní obraznosti a pečlivě, mistrné ruky jest Führichova kresba: „Křesťanská obec pod ochranou P. Marie“, ač zelotickým duchem, jí vanoucím, poněkud odpuzuje.

/.../

Bohemia, roč. XXXIV., čís. 139., 13.6. 1871, str. 2146.

Die Kunstaustellung.

/.../

Schließlich bedauern wir aufrichtig vom Gab. Max weder das „Adagio“ noch den „Anatomen,“ sondern zwei Blätter aus jenem geistreichen Cyklus ausgestellt zu sehen, welche, in ihrem Zusammenhange gelassen, als ein Ganzes außerordentlich wirksam sind- so herausgerissen aber nur befremden, weil jedes Verständniß für deren Bedeutung abgeht. Und noch ein Bedauern müssen wir aussprechen, daß so viele unserer heimischen Künstler sich von der Ausstellung fernhalten. Da haben wir Kandler, Rud. Müller, Meixner, Wachsmann, Viktor Barvitijs und eine ganze Reihe anderer Namen, der Professoren an der Akademie gar nicht zu gedenken. Sie Alle malen

sicherlich- warum sollen wir an ihren Schätzen nicht auch theilnehmen dürfen? Und Hawranek? Wo ist er heuer geblieben?

/.../

1872

Bohemia, roč. XXXXV., čís. 96., 21.4. 1872, str. 1576.

Die Kunstausstellung.

Daß neben Kaulbach Alles andere verhältnißmäßig klein erscheint, ist nach dem Gesagten nicht allein durch das riesige Format bedingt, welches der Meister wählt: zum Glücke schließt aber selbst Kaulbach nicht aus, daß wir uns auch an anderen Gaben den Kunst erlernen können, die weniger Ansprüche auf unsere Nerven machen und ganz geeignet sind, das etwas gestörte Gleichgewicht unseres Inneren wieder herzustellen. In diesem Behufe können wir nichts besseres thun, als von dieser einen schrecklichen Berühmtheit „Peter Arbucz“, zu einer anderen nicht weniger gekannten berühmten Schönheit zu übergehen, zu dem „Adagio“ von Gabriel Max. Dieser unser so rasch bekannt gewordene Landsmann, auf den wir mit Recht stolz seyn können, hat mit Makart, einem anderen vielgenannten Oesterreicher und Piloty-Schüler, auch das Gemeinsame, daß er der Schule nicht treu blieb, sondern seine Eigenart sich sehr energisch bewahrte. Und gerade dieß undefinirbar Eigene ist es, was an Max so sehr gefällt, was ihn gesucht macht und, mit Vergnügen constatire ich dieß: seinen Bildern so große Preise sichert. Er ist aber auch merkwürdig productiv.

Seit der „süßen Gekreuzigten“, wie seine auch bei uns gesehene und im Besitze des Herrn von Leichtenberger befindliche „Julia“ genannt wird, seit diesem unendlich anziehenden Bilde, das den Weltruf des Künstlers begründete, hat Max eine ganze Reihe von Bildern geschaffen, alle Meisterwerke des Coloris und der Empfindung, wahre Stimmungsbilder des Lebens. Ich will nur an seine herrliche Composition „Gretchen“ an „Mephisto im Faustkleide“, den „Anatom“, das „Weisenkind“, die „heil. Elisabeth“ und sein neuestes Bild „Die Kirchenmäuse“ erinnern, die doch nur einen Theil seiner Thätigkeit ausmachen. Unter diesen ist das „Adagio“ Eines der bekanntesten. Wir haben es nun vor uns, und eigentlich ist es uns auch schon wieder entritzen, denn gleich nach der Eröffnung der Ausstellung ist es um den verhältnißmäßig kleinen Betrag von 400 fl. rh. gekauft worden, muß aber (zur allgemeinen sei es gesagt) noch auf der Ausstellung bleiben. Sie fragen, was es vorstellt dieses Adagio? Die Antwort ist etwas schwierig, vorausgesetzt, daß man den Inhalt des Bildes mit dem Titel in Einklang bringen will. Nun- denken Sie sich einen ganz schütter mit jungen Bäumen besetzten Garten, dessen dünner und niederer Zann die Aufsicht in das freie Feld einer grenzenlos nüchternen Gegend gestattet. Das ist der Ort der Handlung. Sie sehen, daß Max in der Anlage des landschaftlichen Theiles seines Bildes keinen zeichenbaren Reiz suchte, aber er alle seine Zauber ausgegossen, das ist die Stimmung, mit welcher er dieses nichtssagende Motiv seiner Landschaft belebte. Ueber die traurige Fläche ist nämlich ein warmer Frühlingsabend, de die Blütenknospen aufbricht, hingehaucht, die schmale Eichel des blassen Mondes erhellet kaum noch den grauwarmen Himmel, in dessen äußerster Tiefe der Abendstern stimmert, und die Erste hat sich schon in das Dunkel der kommenden Nacht gehüllt, so daß die im Vordergrunde sitzende Gruppe klar und hell aus der dunklen- Masse hervortritt. Diese Gruppe aber ist sehr eigen. Auf die primitive Bank unter den zwei Birken, von denen wir aber kaum mehr als die kahlen Stämme zu sehen bekommen, hat sich ein liebliches Paar niedergelassen. Sie- den Kinderjahren kaum entwachsen, neigt das Köpfen und blickt zu dem Baumkreis herab, das sie traumverloren durch die seinen Finger gleiten läßt. Und Er- er ist so recht die Sphinx, die in Räthseln zu uns spricht. Ein junger Mensch, offenbar kleiner, jünger, schwächlicher als das Mädchen, sitzt er am anderen Ende der Bank, stößt den Kopf in die rechte Hand, welche auf der Banklehne ruht, und sieht, das blasse, durchgeistete Gesicht zu ihr gewendet, das Mädchen mit seinen großen, klaren Augen forschend an.

Pokrok čís. 119., 30.4. 1872, str. 1 a 2.

Umělecká výstava na Žofíně

II.

/.../

Mezi samostatně komponovanými genry vyniká především dílo našeho na slovo vzatého krajana Gabriela Maxe. Jmenuje se - „Adagio“ (č. 158). Již název zavdává příležitost k různým poznámkám; mnohému zdá se to býti pouhou podivnástkou, libovolným pletením dojmů malebných a hudebných, mnohý zase hledá v tom nejhlubší významnost. Název „Adagio“ jest v malířství ovšem něco nezvyklého, nového, snad dosud unicum, ale má jistě totéž právo, jako kupř. Název „elegie“, „idylly“ - pro hudbu instrumentální- o titulech všelijakých „programních“ skladeb, zejména salonních, jimž se nyní již nikdo nediví, ani nemluvíme. Že může býti velmi

těsná vzájemnost mezi dojmy nejrůznějších odvětví uměleckých, o tom nebude zajisté nikdo pochybovat; vždyť čerpává básník přečasto podněty k tvoření svému z krásy výtvarné (buď v přírodě buď v umění), hudebník zase z básnictví atd., proč by tedy nemohl také malíř nazvat své dílo „adagio“ nebo „allegro“ nebo „scherzo“, kdyby dovedl svými prostředky docílit, podobný dojem, jaký mívá právě nějaká hudební skladba téhož rázu. Nemluvílo by se tak často o „rhythmu“ linií, o „stavbě a souměrnosti“ hudební skladby, o barvě tónů a o tonu barev, o „křiklavém“ koloritu o „odstiňované“ „průhledné“ hře atd. Atd.-- kdyby mezi oborem barev a linií a oborem tónů nebylo ve vnímající osobnosti pražádného styku, kdyby jich obou dojmy byly tak docela různé, tak docela nesrovnatelné. A vskutku jest naladění Maxova obrazu takové, že by v oboru hudby nebylo vhodnějšího pojmu k naznačení jeho, než právě- „adagio.“ To jest pojem dosti široký, nevylučuje nic, ponechává jinak obrazotvornosti zcela volnou ruku, nečiní ani dílu, ani diváku násilí. Mnohému arci to všechno nepostačuje; hledá on v jednotlivostech obrazu toho jakési nitky, které by se snad spřísti nechaly v celý román, nebo alespoň v celou novellu. Kdo jest ta půvabná dívka se smutně sklopenýma očima, hrající si mechanicky s větvičkou, utrhnutou snad s kvetoucího keře nebo stromku, jež na obraze vidíme, kdežto její myšlenky vážně se zabývají něčím- nebo někým vzdáleným? Proč na ni mladý chlapec, sedící jí po boku tak pozorně a pátravě hledí? Proč on jest tak bledý a ona růžových lící? Jsou to bratr a sestra a nebo sobě cizí? - Ze sta odpovědí na takovéto otázky zdá se nám býti věru devět a devadesát zbytečných. Že jest to sladký bol lásky- snad první lásky, co zde srdce dívčino tísní, to jest tak přirozené a na bíledni ležící, že sotva kdo na jiné myšlenky připadá. Že pak taková sladká tíseň mladou dívku třeba dosti náhle tak přeměnití může, že to i hochu, jehož bledá tvář prozrazuje jakýsi sensitivní naturel nejjemnějšího pozorování schopný, dosti nápadným býti může, aby polo zvědavě polo soucitně oko své na krásnou zadumanou tvář upřel- to vše jest zajisté ne méně přirozené. Výklad ten jest jednoduchý, snad příliš jednoduchý a všední, ale- postačuje zde úplně; pátrati po dalších podrobnostech jest ne toliko zbytečné, ale i nemístné, poněvadž naši mysl pravého malebního dojmu jenom vzdaluje. A ten jest věru překrásný: kolorit lahodný a zároveň charakteristický (zejména krajina pod večer tak trfně podaná), technika ovšem skvělá komposice výborná, jelikož žádná vedlejší věc naši pozornost hlavní neodcizuje na déle než na pouhý okamžik, výraz tváří překvapně pravdivý, líbezný, hluboce dojemný. Vůbec celý obraz dotýká se diváků způsobem nejsympatičtějším, a neváháme na vzdor všelikých pochybnostem, vysloviti zde tvrzení, že jest Maxovo „adagio“ ve svém oboru právě tak mistrovské, jako byla ve svém jeho „sv. Julie“, již jsme r. 1869 v těchže místnostech seznali.

III.

././

Škoda, že své krajany Gabriela Maxe, jehož „Adagio“ patří bez odporu mezi nejprvnější okrasy letošní výstavy a Jaroslava Čermáka, jehož genre „Zrcadlo“; v menší rytoně Biotově (č. 264) zajisté každého zajímá, nemůžeme nazvat umělci „domácími“; nebyli bychom alespoň nuceni k trudnému vyznání, že v oboru genu jest naše domácí umění jako obyčejně jenom velmi skrovně zastoupeno.

O.H. (Otakar Hostinský)

Politik, roč. XI., čís. 121., 2.5. 1872, str. 2.

Kunstaustellung

II.

././

Auch das bereits vielbesprochene „Adagio“ unseres durch seine „heilige Julia“ so schnell berühmt gewordenen Landsmannes Gabriel Max (Nr. 158) hat einen ähnlichen „stillen“ augenblick zum Vorwurf. Freilich ist es hier nicht das ruhige beseligende Gefühl des vollen Glücksgenußes in der Gegenwart, wie in den beiden ... angehenden Bildern, sondern vielmehr ein „zartes Sehnen, süßes Hoffen“, noch dazu vielleicht durch einen Tropfen Wehmuth geirübt. Es ist eine jener Stimmungen, von denen man kaum jagen kann, ob in ihnen Lust oder Leid, Weune oder wehe der Liebe vorwiegt, die das Sprichwort „weß das Herz voll ist, deß strömt der Mund über“ zu Schanden machen, da sie trotz, oder vielmehr wegen der überquellenden Gemüthobewegung unaussprechlich bleiben; kurz, es ist eine jener Stimmungen, die immer zum Malen oder Musiciren mehr reizen, als zum Dichten in Worten. Und in der That, wenn zu Maxens Gemälde Musik gemacht werden sollte- gesetzt z.B. es wäre genau so, wie wir es hier sehen, ein musikalisch zu begleitendes „lebendes Bild“ oder aber eine Situation in einem Singspiel (um bei einem blos genrehaften Sujet nicht das tönende Wort Musikdrama zu gebranchen)- so könnte man sich gewiß nichts anderes ersinnen, als ein zartes, inniges „Adagio“. Damit ist die allerdings etwas befremdende Benennung des Bildes jedenfalls so weit begründet und gerechtfertigt werden muß- denn das zum geflügelten Worte gewordene Lessing'sche Diktum vom „Titel“ und „Speiszettel“ dürfte auch auf Werke der bildenden Kunst anzuwenden sein. Daß es aber gerade Max war, der auf diesen eigenthümlichen Gedank verfiel, wird jeden weniger Wunder nehmen, wenn er sich erinnert, daß ja schon in einer der letzten

Ausstellungen mehrere Aquarelle dieses Künstlers mit musikalischen Mottos (Notencitaten aus Beethoven'schen und Schuhmann'schen Klavierkompositionen) versehen waren; und dies scheint mir denn doch viel kühner und gewagter zu sein, als die gegenwärtige Benennung „Adagio“. Was nun das Bild selbst anlangt, so ist zunächst klar, daß es ungleich höher steht, als Flüggens's „Familienglück“, mit dem es auch die koloristische Tendenz zum guten Theile gemein hat. Die Komposition ist abgerundeter und konzentrierter, die wirklich meisterhafte Farbgebung bei weitem ruhiger und minder ostentativ. Die Landschaft, die an dem Totaleindrucke einen nicht anerheblichen Antheil hat, ist durchaus keine „schöne Gegend“ - eher das vollkommenste Gegentheil daran - aber vortrefflich gestimmt (man sehe nur den dämmergrauen Abendhimmel mit dem einsamen Sterne am Horizont und der blaßen Mondsichel!) und wie dazu geschaffen, um die figurale Hauptgruppe bedeutungsvoll hervortreten zu lassen. Die spärlichen Details, die man in der Landschaft überhaupt zu sehen bekommt (meist noch ganz dürre oder erst blühende Bäume und Sträucher) sind ungemein trenn wiedergegeben. Die beiden Figuren des Bildes endlich, das anmuthige, träumerische Mädchen und der es gleichsam mit den Augen belanschende sinnige Knabe sind unbeschreiblich sympatisch und wohl tadellos zu nennen, sowohl was zeichnerische und farbliche, als auch was Feinheit der psychologischen Auffassung und Wahrheit ihrer Wiedergabe anlangt. Von Seite des Publikums erfährt dies Bild die verschiedenartigsten, oft sehr detaillirten Ausdeutungen. Für seinen eigentlichen malerischen Werth ist dies zwar ziemlich gleichgültig, aber das Anreizende, das jedenfalls in ihm liegt, ist ein gutes Zueigniß für den Geist seines Urhebers; denn „denken und denken lassen“ ist das angeborene Motto eines jeden wahren und ganzen darstellenden Künstler.

Národní listy, roč. XII., čís. 133., 15.5. 1872, str. 1.

Salóny žofínského

IV.

/.../

Co se týče podobizen, chceme mluvit jen o nejvšeobecněji, jen o stanovisku uměleckém; chce-li někdo dle toho soudit o té oné podobizně vystavené, nechť přiloží měřítko sám. Ne snad že by práce domácích našich portrétistů nezasluhovaly povšimnutí pro technickou svou stránku, ale přec jen se pohybují na půdě sterilní, jež k tomu ještě je omřížena a zbytečným ohledem střežena.

Vlastně má portrétista ten úkol velmi pěkný! Zachovat štětcem svým pomíjející rysy lidské tváře, ale nejen zachovat rysy, nýbrž i obrazící se v nich povahu duševní. Jakž ale, není-li v nich prazádná povaha způsobu vyššího, nebo řeckně raději jemnějšího a duševnějšího, zobrazena? Kdosi žádal, aby byli portrétisté v službě obce. Nikoli aby snad malovali jen osoby obci důležité, tak aby povstaly galerie, jako například pražských primátorů na radnici pražské nebo benátských dóžů v Palazzo ducale, nýbrž aby ten, kdož dožádán, by nechal se portrétovat, viděl v tom vyznamenání za duševní činnost svou, aby bez ohledu na jakýkoli úřad veřejný povstaly galerie génů, jakou je ta překrásná „italských malířů“ v akademii benátské. Abychom nezapomněli, ještě jednu koncesi učinil ten jistý kdosi. Připustil, aby se portrétovali také lidé rozhodné a vzácné krásy, muži i ženy, zvlášť ale ženy, „die Schönheitsgedanken der Natur“. Příroda jest tak bujná, že hravě a rychle zase zničuje, co třeba nejkrásnějšího stvořila, umění má tedy formy ty řídké krásné zachovat pro pochoutku potomstva. Viz co příklad mnichovskou galerii krasotinek, vskutku zajímavou.

Pak by ovšem portrétista měl práci velmi pěknou. Klade-li nám podobizna otázku, jaký byl as duch vyobrazeného, umělecký štětec malířův by zároveň dal odpověď. Avšak pozice jeho je jiná! Obyčejně pracuje na objednávky a každá zakázka je mu vítána. Málo je těch, kteří jako zesnulý mladý Purkyně mají bezohlednosti dost, aby, nelíbí-li se jim tvář, odepřeli práci. „Co vám dám za podobiznu svou?“ tázal se ho jistý objednavatel. „Tisíc zlatých!“ - „Příliš mnoho!“ - „Cožpak myslíte, že mám s bramborovou tvář se mazat za bagatel?“ Ovšem není ani žádoucí, aby bezohlednost taková byla všeobecná, není jí také třeba. Průměrně najde si malíř ve většině lidských tvář přece něco. U ženských spokojenost, vědomí rodinné důležitosti, nebo i trochu alespoň chtíče, aby uznána byla hezkost; u mužných ditto spokojenost s minulým životem, spokojenost s celým „tak dobře spořádaným“ světem a pak to vědomí: „Mám chválabohu dost, abych mohl i na malíře několik těch stovek si obětovat!“ Ten výraz ovšem malíř „vkouzlí“ do obrazu již, když jen věrně kreslí. Ale žádá se věrnost jednak co největší, kožich a prsten musí být stejně pečlivě jako vráska v obličejí malován, jinak musí zas dáme vždy přilichotit kousek sladké poezie do oka, trochu éteričnosti do masa a pleť dovolí se obyčejně pak učinit tak zvláštní, že bez líčidla není v skutečnosti ani vůbec možná.

Přecházíme k dalším obrazům figurovým, k žánru, a zastavíme se hned u čísla 158: „Adagio“ od našeho krajana Gabriela Maxe. Obrázek nevelký, ale vyvolává celou řadu kontrovers, jakž o ceně umělecké, tak o myšlenkovém obsahu. Je to obrázek na všechnen způsob poetický. První jaro, první láska, tichá, tichounká touha i v přírodě i v srdci lidském, a vše to obestřeno dumným světlem klidného podvečera. Klidná, prostinká krajina. Nevzrostlé, jednobarevné ještě trávníky, několik cestiček písčových, několik stromečků, na nichž skoro

bezlistých propukává květ. V popředí bříza, pod ní dřevěné sedátko, na jehož jednom konci sedí 17- 18leté děvče, na druhém 13-14letý hoch. Takto nikde živoucího tvora, vyjma na stromku ptáče. Ptáče zpívá svou „píseň lásky“, patrně to jediný zvuk kolem, ale souhlasící as sladkým bolem svým s vnitřním naladěním obou mladých lidí. Máme také podat výklad z domyslu? Ona miluje zajisté, ale předmět její lásky někde téká po chladné dále, hoch miluje též a miluje zas právě jí, je mladší sice, ale dívá se tak toužně po ní- vždyť to zná každý z vlastního hošství, stejně mladá drůbež nevábila, dívčiny už rozkvětlé byly ideálem.

Je v to nesmírně mnoho jemné poezie vdechnuto, jako bychom čtli nějakou povídku Björnsonovu. Přední zvláštnost obrazu je ta neskonale harmonie ve vzduchu i po zemi. Vidíme tu zase šerivé jen světlo, jako u „Juliány“ téhož umělce, jenže je elegický tón zde zcela jiného druhu, kterýž dojem se ovšem hlavně řídí předmětem.

Přec je při všem ideálním prodchnutí i dosti realismu v obraze. Především ta pravdivost vůbec, ten tón přirozený, ta barva plná prodřimlé jarní mízy. Ano Max přičinil leckde reálnosti naschvál víc, například v té chorobně vypadající tváři hochově, v rouchu dívčině, z něhož nám ani porousanou spodničku neodpustil. Vůbec zvolil na roucho to jen dvou barev, modré a bílé, tedy barev spíše křiklavých; arcí umírnil modrou barvu, avšak dívka sedí v popředí, vše ostatní je hnědě ztemnělé, a tedy vystupuje postava dívčina skutečně poněkud al fresco.

„Adagio“ nazval Max dílo své. Chtěl tím jen všeobecné naladění vyjádřit a volil šťastně. Zajisté, že má malř právo na název hudební, jeť mezi tóny barevnými a hudebními zvláštní příbuznost. Píšícím o malbě obyčejně napadá nějaký výraz, nějaká paralela z oboru hudebního a naopak opět tak. Kdo viděl veselé barvy italských mistrů, ihned porozumí, že také takzvaná „italská“ hudba plyne ze srdce národa, a kdo spatřil jediného andílka od Belliniho, jak vesele hude Madoně, vidí kresbou i barvou vyjádřeno, že malba u hudba jsou příbuzny, a to velmi blízce.

(Jan Neruda)

Bohemia, roč. XXXXV., čís. 117., 16.5. 1872, str. 1956.

Die Kunstaussstellung

VII.

Wenn wir nach dem Besuche bei Ramberg uns den neuen und neuesten Einsendungen zuwenden, so fesselt uns vor Allen ein räumlich nicht großes, aber ungemein interessantes Bild, das sein origineller Schöpfer: Gabriel Max „Stilleben“ genannt hat. Jedermann kennt wohl den Begriff des „Stillebens“ in der Kunstsprache: Die Darstellungen nämlich von Gegenständen aus der leblosen Natur. Da Max diesen Titel auf sein Bild selbst hinaufgemalt hat, so lag ihm offenbar daran, das demselben nichts Anderes unterlegt werde, als waas eben der Titel sagt, eine Bescheidenheit, die den Interpreten zur Verzweiflung bringen könnte, wenn man nicht annehmen dürfte, daß Max den Doppelsinn auf das Stilleben des Mädchens, welchesar darstellte und auf die Art bezogen haben wollte, mit welcher er alles Nebensächliche auf dem Bilde behandelte. Ich möchte sagen, daß er das Stilleben in objectiver und subjectiver Beziehung zur Anschauung brachte. Ein junges Mädchen im mittelalterlichen Costume sitzt am Spinette und begleitet ihr Lied: „O komm Du lieber Mai“, dessen Melodie in sorgsam geschriebener ganz klarer Partitur das vor ihr aufgeschlagene Notenheft enthält. Von demselben Tische, auf dem das Spinette steht, ist der Teppich etwas zur Seite geschoben und so Raum für eine blühende Tulpe und eine Hyacinthe- die Frühlingkinder- geschaffen, während zwischen dem herbeigesehnten Mai und diesen Gegenwartsanzeigern ein Damenfluß liegt- das Zeichen der noch herrschenden Kälte.

Das ist Alles. Gewiß ein sehr einfaches Motiv Max hat aber dem Ganzen eine Unmittelbarkeit der Auffassung aufgeprägt, dasselbe mit so vielem Fleiße und doch der ganzen Fülle seiner feinem und genialen Technik gemalt, jedes Zipfelchen des Bildes von der Tapete ab, die den Hintergrund bildet, bis zu der kleinen Stimmungslandschaft, die ein Bild im Bilde, das Innere des Spinettes ziert- so vollendet, daß es wie eines jener alten niederländischen Meister wirkt, deren Namen unvergänglich ist. Einer unserer Industriellen, Baron Heinrich Liebig hat es jüngts in München erworben, aber Max es vorerst noch uns auf die Ausstellung geschickt, bevor es der beneidenswerthe Besitzer in sein Reichenberger palais wohl für immer verschwinden läßt.

/.../

Národní listy, roč. XII., čís. 140., 23.5. 1872, str. 1.

Salony žofínské

V.

Máme tu ještě jeden obraz Maxův, „Zátiší“. Vlastně je zde, nejvšeobecněji vzato, tatáž základní myšlenka co v „Adagiu“- touha. Mladé děvče sedí u staromódního klavíru a hraje si „Příjď, o krásný máji“. Jí samé, ohnivě brunetě jižní pleti, nemusí právě máj teprv přijít; ona je co do věku v něm, ale patrně přeje sobě všeho ostatního májového, předně as „lásky květu“. Je nebohá, má-li do něho ještě tak daleko jako příroda venku, neboť na

klavíru leží štucl, za ním jsou kvítka sice, ale jen hyacinta a tulipánek, květiny to kultury domácí, ještě zimní. Celý obraz je poněkud antikizován, ale přitom je soulad barev, celá kresba, zkrátka vše opět mistrovské.

/.../

(Jan Neruda)

Politik, roč. XXI., čís. 146., 28.5. 1872, str. 4. a příloha str. 1.

Kunstaussstellung.

V.

Unser Landsmann Gabriel Max scheint es schon mit den Titeln seiner Bilder ganz besonders auf das Publikum abgesehen zu haben. Da nennt er z. B. ein Genre „Adagio!“ Der Philister kann nicht begreifen, wie ein Bild, auf dem es- etwa mit alleiniger Ausnahme eines einzigen zwischernden Vogels auf dürrer Aste- ganz still hergeht, nach einem Musikstück soll getauft werden können und schüttelt bedenklich den Kopf. Ein anderes Gemälde von Max, das gleichzeitig mit Brožíš „Záviš“ in die Ausstellung kam, heißt nun wieder- wie nicht nur der Katalog, sondern auch die Aufschrift des Bildes selbst besagt- „Stilleben“, ohne doch ein todter Oase, eine aufgeschnittene Melone oder ein Bierglas sammt Rettigzubehör zu sein. Auch diese Benennung verräth den geistreichen Künstler; denn in der That scheint hier der Gesamteindruck entschieden die Hauptsache zu sein, so daß dies Bild- etwa als „Stimmungsinterieur mit Staffage“- viel eher in die Rubrik „Stilleben“ zu rangiren als den „Gattungsbildern“ oder „Genres“ beizuzählen wäre, bei deren Besprechung ich es übrigens das letztmal auch sbsichtlich übergangen habe. Max ist es hier jedenfalls vortrefflich gelungen, die Jahreszeit nicht etwa in weiter, freier Landschaft, sondern im engen Stübchen zu charakterisiren. Einige frische, blühende Wintergewächse als hoffnungsreiche Vorahnung des kommenden Frühlings, daneben ein alter, vertrockneter Strauß als bleiche Reminescenz an den verstossenen Sommer, ferner ein Muff, der der uns die Fröste der Gegenwart recht deutlich zu Gemüthe bringt, aus denen sich das Mädchen so sehr herausseht, das auf einem altmodischen Spinett das Lied spielt : komm, lieber Mai, nud mach' die Bäume wieder grün“ (man beachte das abermällige Herzenziehen der Musik bei Max!)- das alles versetzt uns in die Zeit, wo der noch schlaftrunkene Lenz leise und schüchtern auf die beeisten Fensterscheiben zu klopfen beginnt, um den Winter zum Kampfe auf Leben und Tod zu fordern. Das Ganze ist wirklich virtuos gemalt, wenn man aber des Künstlers Meisterschaft im Kolorit so recht würdigen will, muß man die Stimmungen seiner beiden Bilder vergleichen: in den Farbentönen „Adagio“ die frische kühle Abendluft der freien Landschaft, in denen des „Stillebens“ wieder die gemüthliche Atmosphäre des warmen Wohnzimmers, und beides so harmonisch, so präcis. Doch, ich spreche vom Vergleichen beider Bilder, da doch leider nurmehr das Eine davon vorhanden ist! Das „Stilleben“ nämlich hat nur ganz kurze Zeit in unserer Ausstellung zustirt und ist nebst einigen anderen sehr interessanten Werken (Brožíš „Zavis“, Feuerbachs „Romeo und Julie“, Gyerimski's effectvoll und charakteritisch kolorirten „Juden an der Weichsel“ u.a.m.) bereits verschwunden.

/.../

Světozor, roč. VI., čís. 35., 30.8. 1872, str. 416.

Gabriel Max vystavil v Mnichově nejnovější svůj umělecký výtvar „Pohádka jarní“, který dochází všeobecného obdivu všech znalců umění malířského. Tento obraz přešel v majetek jistého Pražana (za 10.000 zl.), který též jiný dosud nedokončený obraz téhož mistra, představující křesťanku v katakombách, zakoupil za 6.000 zlatých. Jest naděje, že obě tato mistrovská díla v příští umělecké výstavě v Praze spatříme. Ještě jiný obraz maluje neunavený Max a sice pro vídeňskou světovou výstavu. Předmětem jeho jest mladá vražednice vlastního dítěte v okamžiku, kdy svůj plod zahrabává. Dojem tohoto obrazu jest prý uchvacující.

1873

Politik, roč. XII., čís. 28., 29.1. 1873, str. 7.

Unser Landsmann Gabriel Max, dessen „Hl. Julie“ sich bekanntlich einen Weltruf erworben, ist abermals mit einem größeren Gemälde beschäftigt, das von der unerklärlichen und beinahe krankhaften Neigung dieses sinnigen und hochbegabten Künstlers zum Schauerlichen zeugt. Das Bild sucht den Seelenkampf einer Mutter zu veranschaulichen, die eben im Begriffe, ihr Kind in's Wasser zu werfen, dasselbe noch ein Mal vor der scheußlichen That küßt und liebkost.

Světozor, roč. VII., čís. 19., 14.2. 1873, str. 223.

Umělecká výstava na Žofíně.

II.

/.../

Od Gabriela Maxe pochází Vdova, jak mapy a paletta atd. Na zemi vysvědčují, vdova to po malíři, jejížto nábytek po smrti manželově o veřejné dražbě se prodává. Nevíme už, který z umělců mnichovských při mezinárodní výstavě umělecké k nám pravil: „Max maluje vždy jednu a tutéž ženskou, a to nešťastnou, aby předc něčím interessantní byla.“ Výrok to přtkrý, však žel! Níkoli zcela nespravedlivý. Julie, u anatoma, Adagio, v katakombách, Alžběta, toť je řada jednotlivých postav ženských neukojených, slepých, nešťastných neb mrtvých, která se v nejednom vzhledě variaci na jedno a totéž thema podobá a ku které se i tato „vdova“ druží. Duševní chudoba i čelnějších malířů v úkazu tomto způsobem věru nápadným se odráží. Žeť směr podobně chorobný však předc četně obdivovatelů nachází, charakterisuje arcí i dobu naši.- Že též mezi umělci stoupenců našel, o tom, zdá se nám, i tato výstava svědectví vydává. Gysisův obraz Po nemoci patrně podobným duchem prodchnut jest. Ženská churavě vypadající sedí u zdi, v ruce hrnec s květinou držíc. Celek je dost hezky navržen, avšak předc jen nedostatečně proveden, zvlášt bílý polštář ode stěny rovněž bílé velmi mdlé se odráží.

M.T. (Miroslav Tyrš)

Politik, roč. XII., čís. 66., 8.3. 1873, str. 5.

Artistisches.

Nichts wirkt auf die Bestrebungen größerer Künstlerkreise- selbst innerhalb einer festgeschlossenen „Schule“- so verflachend und geistebtönend, als eineübermäßige Einförmigkeit der Richtung; auch in der Kunst ist das Monopol Fehl am Ort. So müssen wir denn schon aus diesem Grunde das etwas buntere, mannigfaltigere Leben, das sich nun bereits auch bei uns zu regen beginnt und so manche Blase an die Oberfläche treibt, die ganz andere Farben spielt, als man bisher zu sehen gewohnt war, aufrichtig, ohne jeglichen Rückhalt willkommen heißen, und gegen jede ernste Kunstrichtung, sie mag von der speciellen Ueberzeugung des Einzelnen noch so sehr abweichen, immerhin einen gewissen Grad von Toleranz zu bewahren trachten. Mit um so größerer Freude kann man natürlich jedes künstlerische Element begrüßen, daß en so bedeutungsvolles Moment der modernen Kunstentwicklung repräsentirt, wie es bei der koloristischen Tendenz der neueren Franzosen und unter den Deutschen (nebst Piloty-Schule) vorzüglich Hanns Makart's ohne Zweifel der Fall ist. Einen Koloristen erstes Ranges haben wir allerdings bereits aufzuweisen: Gabriel Max. Doch kann dieser unser Landsmann auf die hiesigen Künstlerkreise nur in beschränkter Weise durch das temporäre Ausstellen dieses oder jenes seiner Werke einwirken, da es unserer Stadt leider noch immer nicht gelingen will, die besten einheimischen Künstler an sich zu ziehen und auf die Dauer zu fesseln. Weilt ja doch auch Jaroslav Cermak in der fernen Fremde- in Paris- und in Prag braucht man einen Mann, der schon durch seine blosse Gegenwart belebend und fördernd auf unser gesamtes Kunstleben einwirkte- und man braucht ihn wahrlich nothwendig, zumal für unsere Malerakademie.

/.../

Národní listy, roč. XIII., čís. 96., 8.4. 1873, str. 2.

Matejkův „Báthory“

/.../

Avšak, daleká většina navštěvovatelů bude sobě toho as jen nejasně vědoma, zato musí být každý unešen a oslněn skvoucí obrazu barvou. Scéna je sice zimní a nebe severně chmúrné, avšak jasu a lesku, třpytu a zázračné měkkosti i hebkosti je zde tolik, že oku až teplo. Matejko je koloristou první třídy. Učil se u Pilotyho v Mnichově, kde také výtečný náš krajan Max; ale jako by se byli ti dva o barevnou duhu rozdělili: u Maxe je vždy tí pošmurný a barva přitemnělá, u Matejka je plna slunečného lesku, hravá a švitořivá. Jsou, kteří poněkud právem Matejkovi vytýkají jistou křídovitost v barvě neb to, že nechává obrazy své ovládat jedinou křiklavější barvou- v „Báthorym“ například žlutí-, avšak je to již jeho základní zvláštností, aniž by se mohlo říci, že základní chybou. Matejko je koloristou první třídy, on není přítom koloristou italským, aniž francouzským, aniž německým, a pro barvitost jeho obrazů nemáme výrazu, než je přímo orientálně bohata.

(Jan Neruda)

Politik, roč. XII., čís. 140., 22.5. 1873, str. 1.

Kunstaussstellung.

III.

/.../

Nicht so Günstiges kann man von einem Oevre unseres Landsmanns Gabriel Max berichten, das zwischen den

beiden Achenbachs fast wie ein- Schächer zwischen zwei Erlösern hängt. Die „Witwe“, deren Hab und Gut von der unbarmherzigen Gerichtsprosa zur Versteigerung gebracht wird, gehört wohl zu den schwächsten, vielleicht auch zu den älteren Werken des Künstlers, der sich durch seine „Julie“ und sein „Adagio“ eine seltene Gunst bei unserem Publikum erworben hat.

Man vermißt daran zunächst die elegante Präcision, mit der Max sonst seine geistreichen Ideen malerisch zu veranschaulichen weiß; das Ganze ist etwas matt und todtschlächtig, und weit davon entfernt in ähnlicher Weise poetisch anregend zu wirken, wie etwa das vorjährige „Adagio“. Dazu kommt noch, daß das Antlitz der jungen Witwe Max von dem gegen ihn bereits oft genug erhobenen Vorwurfe, er wiederhole sich zu lehr in seinem Frauenköpfen, durchaus nicht zu sichern vermag; im Gegentheile erblicken wir hier nur die Variationen eines uns gar wohlbekannten Gesichtsthemas,- aber keine die früheren irgendwie überbietende Variation. Daß sich trotz dieser Mängel in dem Bilde doch so manche schöne Einzelheilt findet, versteht sich bei einem Künstler wie Gabriel Max wohl von selbst.

Im Kolorit zeigt sich die Individualität seiner Richtung natürlich abermals in der entschiedensten Weise ausgeprägt; der Totaleindruck ist aber nicht ganz befriedigend, der Farbenakkord klingt ein wenig trift und zaghaft. Das letztere mag man immerhin mit der beabsichtigten Charakteristik erklären; uns scheint es, daß hier die elementare Wirkung des Kolorits, die doch nur ein bloßes Mittel zur Verstärkung des im Kerne der Darstellung selbst enthaltenen Ausdruckes sein sollte, bei der Schwächlichkeit und Energielosigkeit eben dieses Ausdruckes sich gar zu sehr in den Vordergrund drängt. Eine etwas entschiedenere Auffassung und prägnantere Wiedergabe der Gesichtszüge der Witwe- und das Gleichgewicht zwischen Kolorit und Gedanke wäre hergestellt gewesen.

/.../

Pokrok, čís. 155., 7.6. 1873, str. 2.

Umělecká výstava na Žofíně

I.

/.../

Düsseldorfský mistr B. Vautier osvědčuje se svým „Pohřbem dítěte“ opět co jeden z nejprvnějších genristů severoněmecké školy. Klidná harmonická barva, mistrovská přesně charakterisující kresba a důmyslná kompozice jsou ovšem hlavními zásluhami i této jeho práce. Rozkošný bezprostřední humor, jemuž odolati nelze, jeví se v malbách dvou jiných düsseldorfských umělců: v Sonderlandově „Nevítaném hostu“ a v Dieffenbachově „Děvčeti s výrem“; oba tyto obrazy jsou také co do malířské techniky velmi zdařilé, tak že se bez odporu druží k nejlepším genrům výstavy.

Totěž nelze bohužel říci o „Vdově“ našeho v Mnichově žijícího krajana Gabriela Maxe. Původce „Sv. Julie“ nebo „Adagia“ poznáváme jenom dle způsobů malby, ba možno i říci, že jenom dle manýry; hluboká poesie, která tak výmluvně hovoří z mnohých jeho ostatních děl, mizí zde téměř úplně a také smyslný dojem barvy není tak harmonický a lahodný, jak by se u „Maxe“ očekávati mohlo. „Vdovu“ sluší zajisté počítati mezi nejslabší práce tohoto geniálního umělce.

O.H. (Otakar Hostinský)

Světozor, roč. VI.- VII., čís. 24., 13.6. 1873, str. 284.

Gabriel Max, náš krajan, vystavil v Mnichově nový svůj obraz, jenž vyniká jednoduchostí a poetičností. V areně očekává mladistvá křesťanská mučednice blízkou smrt. Litě šelmy již se na ni rozbíhají, v tom padne k nohous jejím- růže. Panna vděčně zvedá zrak a poslední svůj pohled věnuje dárci krásného květu. Obraz ten důstojně prý se řadí k „Sv. Julii“ a „Adagiu“ téhož geniálního umělce.

Pokrok, čís. 172., 24.6. 1873

Nový obraz Gabriela Maxe. Neobyčejnou pozornost u znalců i umělců vzbudil nový obraz Gabriela Maxe, jenž vystavila v posledních dnech umělecká jednota mnichovská Max náleží k nejvýtečnějším umělcům slavné školy Pilotovy. Nový obraz jeho, kterýž je již zakoupen, má prostý nápis: „Pozdravení“ a představuje jeden z nejstrašnějších dějů, jakéž si umělec za předmět malby zvolit může. V římské areně nalézá se mladistvá dívka, dravé zvěři vydaná, kteráž bezděky uvádí na mysl křesťanskou mučednici. Dravá zvířata, jimž je panna v oběť vydána, jsou již puštěna; po levé straně bezbranné dívky zápasí levhard nebo mladý pardal s hyenou o vítanou kořist, kdežto v pravo kočičím krokem vstupuje vyzdviženou mříží na práh krví potřísněný starý tygr, upírající bodavé, hrůzyplné zraky na nešťastnou oběť. Pozorovatel tuší, že bude dívka v nejbližším okamžení hladovou šelmou rozedrána... Tu padne jí k nohous červená růže a panna, opírající se jednou rukou o stěnu arény, s úžasem pohlíží vzhůru, aby vypátrala osobu, kteráž jí toto poslední pozdravení posílá. Technické provedení této

originální myšlenky jest až do nejmenších podrobností zdařilé a svědčí o dokonalosti mistrově.

Bohemia, roč. XXXXVI., čís. 210, 3.9. 1873, příloha str. 1.

Aus der Wiener Weltausstellung. Die Kusthalle.

II.

/.../

Hielte es bei Gabriel Max doch auch so leicht seine künstlerische Absicht zu erforschen! Der aber, als lyrischer Farbenpoet, malt für die Phantasie, für das Gefühl, und weiß beiden so zu scheicheln, daß sie den Verstand, diesen Erzkritikus gar nicht zu Worte kommen lassen. So träume und fühle denn Jeder vor diesen drei Bildern von G. Max, deren Titel selbst der Katalog nicht genau angibt („Gretchen“, „Scene in der Katakomben“, „Die Braut“), was ihm das Angenehmste dünkt. Der Maler hat sich sichtlich bestrebt, uns zu befriedigen, lohnen wir ihm durch denselben guten Willen; er hat es um uns verdient.

Lumír, roč. I., čís. 37., 11.9. 1873, str. 448.

- Brožíkův nejnovější obraz, jenž jest vystaven u Lehmana, jmenuje se „Justice na Bílé Hoře“ a podává nový doklad skvělého koloristického nadání mladistvého umělce, jak známo, nyní v Mnichově meškajícího. Obraz ten kloní se ke způsobu Gabriela Maxe tak rozhodně, jako snad žádný jiný před tím, ač ovšem známou již individualitou Brožíkovu jeví hned při prvním pohledu. Jakási ostrost rysů jest příčinou, že se zejména tváře zdají býti poněkud tvrdě a nedosti hluboce modelovány; barva však činí výtečný dojem netoliko svou harmonií a klidností, nýbrž i nad míru šťastnou charakteričností celkového naladění. Za soumraku navštěvují pozůstalá místa popravy. V pravém pozadí trčí na kolu kus lidského těla, obklopený množstvím havranů; na levo o něco blíže spatřujeme dámu, ana odchází z děsného místa, podpírajíc se o dva ji vedoucí muže vznešeného stavu. V samém popředí stojí uprostřed mladá ženská postava s děckem na ruce. Výraz jejího obličejje jest bez odporu ztelný: hluboký žal i okamžité zděšení. Avšak výraz ten nemá v obraze samém pevný bod, na němž by tkvěl, k němuž by se co ku svému pramenu a původu nutně vztahoval. Kůl se zbytky lidského těla stojí za zády ženské postavy, hledící zrovna před sebe, jako by z obrazu ven. Následkem toho není také v její tváři dosti individuálního dramatického života; docela všeobecné naladění mysle ji opanovalo. Mimo to jest zde naznačení bolu obmezeno výrazem obličejje; proto jest dojem dotčeného již skupení odcházejících tří postav nepoměrně mocnější a také významnější, třeba by tyto byly již více v pozadí a my jim neviděli přímo do tváře. Dáma jest bolem úplně zmožena a div, že neomdlévá; oba mladí muži pak odvádějí ji s nejněžnější šetrností. To vše naznačil Brožík výhradně šťastnou komposicí- což pro tak rozhodného koloristu ovšem jest zásluha všeho uznání hodná. Neváháme stavěti skupení to, co se týče koncepce, nad hlavní postavu obrazu a podotýkáme jenom ještě, že podobným způsobem někdy též u Maxe to, co má státi teprve v druhé řadě, více poutá než výraz hlavní osoby. Že navzdor vytknuté zde vadě jest Brožíkův obraz přece jenom dílo, které by každého přítele umění velice zajímati muselo, i kdyby v něm nestopoval nepopíratelné pokroky vyvinujícího se vzácného talentu, rozumí se samo sebou. Mnichov poskytne Brožíkovi bohdá dosti prostředků a pomůcek, aby se onen vývoj díti mohl všestranně a harmonicky.

Bohemia, roč. XXXXVI., čís. 218., 12.9. 1873, příloha str. 2.

Aus der Wiener Weltausstellung. Die Kunsthalle.

III. Zehn Cabinetes deutscher Kunst

/.../

Über zwei sinnige Bilder, über die man in dem Betreben, ihr Verdienst ins rechte .. zu stellen, einige Seiten schreiben möchte, sich kurz fassen müssen, thut einer für ihren Stoff schwärmenden Feder wahrhaftig fast wehe. Allein, was ist zu machen? So seien diese beiden gemüthreichen Bilder von Gabriel Max nur vorübergehend gewürdigt. Das Vorzüglichere hat der Maler selbst mit „Stilleben“ bezeichnet. Da sitzt das anspruchslose Mädchen und spielt auf einem „Spinett“ das alte Lied: Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün! und ist so ganz und gar von Zauber dieser Melodie befangen: Sie kennt noch keine andere Sehnsucht; ihr heimliches Stübchen ist ihr die Welt, die ganze Welt, die sie, bis der Mai ihren Wunsch erfüllt, durch ein paar Blumensträuße verschönt. Und Alles, was sie umgibt, ist so ruhig, so rein, wie ihr jungfräuliches Herz. Eine Idylle von bezaubernder Innerlichkeit. Am zweiten Bilde sehen wir eine noch immer ausfallend hübsche Frauengestalt halb entkleidet an ihrem Bette sitzen; sie variirt wohl zum erstenmal in hrem Leben das Thema, das G. Max mit dem einem Worte: „Verblüht“ bezeichnet. Der Morgen graut, gegenüber schimmern noch die Lichter jenes Tanzsaales, wo es ihr sählings klar wurde, daß sie nicht mehr als Königin des Festes gefeiert wird.

Světlozor, roč. VI.-VII., čís. 37., 12.9. 1873, str. 435.

Sirotek. (Vyobrazení na str. 437.)

U klášterní fortny ozval se zvonec za temného nepřijemného večera. Fortnýřka vyhledla ven a spatřivši zakuklenou postavu ženskou táže se, co by si přála. Žena skuhrá nesrozumitelným hlasem několik slov, z nichž jeptiška jenom tolik vyrozumívá, že prosí o přístřeší. Otevře tedy dvěře pohostinného kláštera: avšak sotva se to stalo, vkročí neznámá do síně a rychlostí blesku se sehne, něco na zem položí a pak pryč od kláštera pádí. Fortnýřka ještě nežli dvěře zavřítí mohla, slyší pláč dětský a pozvednouc zívitek vidí roztomilé děčko. Darma čeká chvíli, žena neznámá více se nevrací. Proto se ubírá se sirotekem k velebné matce. Svolána ihned porada klášterní a usnešeno sirotečka podržeti a vychovati. Na první pohled oblíbila si roztomilé děvčátko jeptiška, jenž k němu brzy mateřskou láskou přilnula. Ona je pěstuje a oštruje, ona je jako oko v hlavě hlídá a s ním se laškuje. A co ji táhne k malému sirotečku? jaké to city vzbuzují se v ní při celování děcka neznámého původu? Je z rodu lepšího, byla už nevěstou a malovala si nejlepšimi, růžovými barvami příští svůj život, najednou však opustil ji milenec a s ním rozbourány všechny její krásné sny. Tak opuštěný nebyl snad nikdo na světě jako ona, tolik žalu nepocítila snad žádná dcera jako ona. tato osamělost hnala ji do kláštera a tady z nejmilší lásky ujímala se a dobře činila především děvčatům opuštěným, děvčatům sirotkům. Proto se ujala i tohoto sirotečka a malé poupátko jako by v ní tušilo pravou matku, jako by poznávalo vřelou její lásku, nežně se k ní tulí.

Světlozor, roč. VI.-VII., čís. 39., 26.9. 1873, str. 464.

Pan Václav Brožík dokončil v Mnichově obraz „Svatá Irina“ (dle portugalské legendy), jenž ve výstavě tamější jednoty umělecké poutá k sobě obecnou pozornost. Znalci staví jej po bok slavnému obrazu „Sv. Julie“ Gabr. Maxe taktéž našeho krajana. Nejnovější tento Brožíkův výtvar bude co nejdříve v stálé výstavě Lehmannově v Praze vystaven a fotograficky rozmnožen.

Lumír, roč. I., čís. 42., 16.10. 1873, str. 508.

-Brožíkova „Svatá Irina“ přibyla tyto dny do Lehmannovy stálé výstavy. V Mnichově způsobilo nejnovější dílo našeho umělce velkou sensaci a bylo všeobecně považováno co důstojný pendant „Svaté Julie“, kterouž jak známo, jiný náš krajana, Gabriel Max, vydobyl sobě slavného jména evropského. Nelze upřít, že „Sv. Irina“ dosti silně upomíná na „Sv. Julii“ avšak Brožík jeví se v ní přece již samostatnějším než v leckterém starším obraze, při němž na nějaké určité dílo Maxovo třebas ani nemyslíme. Zajímavým dokladem překvapujícího pokroku, jež Brožík za poslední doby v Mnichově učinil, jest zajisté porovnání „Sv. Irina“ s jeho „Justicí na Bílé Hoře“, v níž patrně zevnější nápodobením Maxe dostoupilo svého vrcholu. V každém ohledu stal se Brožík jemnějším a vkusnějším, jeho bujný malířský talent nalezl již cestu k pravé míře, on počíná konečně z cizích směrů nejen opakovati, ale také sobě asimilovati, co se mu zdá býti vhodným, zkrátka: on vstoupil nejnovějším obrazem svým do nové a můžeme směle říci, že skvělé fáse uměleckého rozvoje. „Sv. Irina“ činí dojem hluboký. Španělská legenda vypravuje, že cizí muž, jenž pohostinství jemu poskytnutého zneužil, Irině v noci unesl na hory, tam oloupil, pak zabil a pod růžovým keřem pochoval. Brožík zobrazil situaci, jak zločinník sklesnuvší právě dívku zdvihá, aby ji k onomu keři dovlekl. Skupení obou postav jest nad míru šťastně komponováno; vyniká krásou stavby i lahodností rysů. Tím předčí toto dílo rozhodně všechny dřívější obrazy Brožíkovy, ano v jistém ohledu též „Sv. Julii“, již kladla ovšem látka sama co do kompozice některé překážky, které zůstaly i pro geniálního Maxe téměř nepřekonatelnými. Kolorit „Sv. Irina“ jest výtečný; dokonalý soulad barev účinkuje netoliko svou měkkostí a něžností příjemně na oko, ale i velmi charakteristicky.

Jako Max a vůbec valná většina moderních umělců, klade i Brožík náladu nejen do figurální části svého obrazu, nýbrž stejnou měrou i do jejího okolí a pozadí, obmezujícího se třeba jenom nejjednodušším motivem krajinářským. Ranní šero s hasnoucí již záplavou na východě jest podáno se skvělým opravdu úspěchem a také popředí sluší nazvati zdařilé, neboť při dostatečném detailování přece pozornost k sobě nepoutá více, než záhodno. Skupení samo účinkuje velice malebně; zejména koloristický kontrast obou postav má v sobě zvláštní smyslný půvab i vedle poetického významu svého. Co se výrazu tváře týče, jest Irina pojmuta v okamžiku, kdy stopy života ji neopustily ještě na dobro, tak že dosud nečiní úplný dojem chladné tuhé mrtvolky. Snad vrah sám pátravým okem pohlédl právě na oběť svou, aby se přesvědčil, je-li opravdu již mrtva, avšak pohnut zraky své pomalu od ní odvrací. Aspoň nejvíe jeho obličej přímo divokou surovou povahu loupežnickou, nýbrž jakýsi zušlechťující reflex dojemného zjevu zavražděné dívky obdržel již vrch. Legenda vypravuje, že vrah po letech litoval svého činu a k hrobu Irině putoval; Brožík naznačil však tento obrat již v první chvíli bezprostředně po spáchané vraždě - a učinil zajisté zcela dobře. Zdá se nám ostatně, že šel v mírnění výrazu skoro již daleko; neboť bez zevnější pomůcky na zemi ležící zbraně sotva bychom poznali, že muž, jenž s Irině tak šetrně nakládá, ji sám zavraždil. S druhé strany zase nelze zneuznati, že by pro jednotnost dojmu celkového jakési nebezpečí spočívalo v tom, kdyby snad živostí a silou výrazu vrah navzdor temnějšímu koloritu celé postavy více pozornosti budil,

než mrtvá, klidná dívka, která přece měla být hlavní osobou této scény. Také ve kresbě Brožík valně pokročil; jest na „Sv. Irii“ již mnohem lépe promyšlena a mnohem bedlivěji provedena, slovem zralejší, než na dřívějších jeho obrazech.- U příležitosti úvahy o „Justici na Bílé hoře“ byla na tomto místě vyslovena naděje, že se vývoj vzácného talentu Brožíkova v Mnichově dítí bude všestranně a harmonicky; naděje ta počíná se vyplňovati dříve a skvěleji, než-li jsme tehdy sami očekávali si troufali. „Svatá Irie“ jest dílo, které našemu umělci může rozhodně uznání získati i všude v cizině, a které pro něho bude míti bohdá tentýž ne-li ještě větší význam, jako pro Gabriela Maxe svého času „Svatá Julie“. Václav Brožík učinil první krok do světa.

Národní listy, roč. XIII., čís. 299., 31.10. 1873, str. 2.

Brožíkova „Svatá Iria“

Stojíme před zvláštním zjevem. Před rozhodným talentem, jenž je jako poupaty obalený růžový keř, a ta poupata již již se barví a rozpukávají. Před obrazem, z něhož pávě poznáváme rozhodnost talentu toho, ale ještě sobě nedovedem dle něho říci, jakže as značný stane se talent ten.

Uvítali jsme hned první, tenkrát z Drážďan zaslaný obraz Brožíkův, „Závišovu svatbu“. Práce počátečnická, ale kdo na ni pohlédl, řekl: „Malíš z milosti boží!“ Smělý ve světle a barvě, hluboce snažlivý v charakterizující myšlence, ale ještě potýkající se s formou. Od té doby spatřili jsme více obrazů Brožíkových, zdá se, že pracuje rychle. Všechny byly pozoruhodny, každý jinak, patrně se mladý sokol zkoušel v letu výš a níž, volněji a zas hbitěji. Nyní náhle objevil se s „Irií“ svou. Je to obraz překvapující. Vše jako by bylo na něm v mohutném varu, barva a světlo se vaří, myšlenka kypí, linie se ještě zcela neusadila, ale ve všem tom je rozhodná poezie a před námi stojí uznaný malíř poeta.

Pověst o svaté Irii je brzy dopověděna. Byla zbožna a žila v klášteře (dle portugalské legendy u svých rodičů). Jistý nápadník její, oslyšený, najal na ni vraha. Ten ji zabil a hodil do řeky Nabao, odkudž mrtvola její dostala se do Taja, až vlnami zanešena je na břeh k Santaremu. Brožík se ale držel legendy, vypravující, že vrahem pohřbena „pod keř růžový“. Čin je na Brožíkově obraze již dokonán, ale nedlouho as, tvář ubité je sice bledá, zmodralá, na levé obnažené ruce však žijou ještě „růže panenského těla“. Vrah mrtvou zdvihá, aby ji přivlékl blíž k růžovému keři, tím pak dovedl Brožík vzor dvěma jen postavám, že skupení tvoří pyramidu, že je dobře zakončeno. Skupení to stojí, věrně dle legendy, na hřebenu hory, a vypíná se tedy volně do vzduchu.

Někteří tomu chtějí, že Maxova „Juliána“ a Brožíkova „Iria“ jsou pandány, tato tedy, co pozdější, že nemá zúplna zásluhu „samostatné umělecké aktivity“. Jsou pandány a nejsou. Vidíme-li fotografie obou děl vedle sebe, mají všeobecně cos podobného spolu: podobně se vršící linie, vždy po dvou osobách, vždy po ubité mučednici. Ale kdyby oba obrazy skutečně visely podle sebe, velký rozdíl byl by hned nápadný, ve vnitřním jich obsahu i v technické jich úpravě. Co do kresby lze činit výtky jak Maxovi, tak Brožíkovi, v barvě je Max o něco již usedlejší, ale rozkypělost barvy není přec zas jen rozhodným pokleskem pro obraz Brožíkův. Na obraze Maxově je čin již delší donu vykonán, o pachatelích nemáme stopy, náhoda sem z noční radovánky přivedla toho muže klečícího u nohou Juliániných- mrtvola vychladlá, v přírodě chlad blížícího se jitra, zapomenutá již radovánka, v lebce rodící se budoucnost: velmi šťastně hodí se ten tón vychladlý, ten vzduch promrzlý po „Juliánu“ a Max uhodil na tón ten virtuózně.

Nuže tragiku mají ovšem oba obrazy podobnou v sobě, ale Max je žánrista, Brožík historik- základní je v tragice té rozdíl: „Juliána“ je obraz nálady, je to elegie, „Iria“ je obraz činu, je to drama. Na obraze Brožíkově je také dokonán čin, mrtva již oběť, ale činitel je ještě v plné práci, jakou mu ukládá čin jím právě spáchaný. Náruživost vše zde ještě jako ta nasycená barva, jako ty těžké oblaky nad hlavou vrahovou, věšticí budoucnost, i jako ty vzdálené červánky krví zborceného rána.

Kdo chce, může i zde ještě Brožíkovi ledacos vytýkat. Snad najde, že pravá plec vraha není přece dost vypracována. Že Portugalsko nemá as světlých blondýn, jakou je zde svatá Irie, že také nejsou nohy její od kolenou dolů modelovány. Že flóra je tam as trochu jiná. Že snad v trávě ležící palcát a ta rána na krku se zcela neshodují. Že naskytuje se pochybnost stran světla, až příliš nepokojného i na rozbřeskující se ráno. Ale ke všem těm výtkám dojde trochu pozdě, neboť prvním pohledem na obraz je divák ihned zaujat plně, jako vůbec každým dílem rozhodně poetickým a silným. A značný, rozhodný pokrok nemůže ani nejpřísnější soudce upřít dílu tomu naproti dřívějším dílům Brožíkovým ve směru technickém. Krajinářská stafáže je zde již skutečnou kajinou, vzduch vzduchem atd.

Brožík má k velkému svému talentu také příkladnou opravdovost a poctivou uměleckou snahu, on sobě dovede sám říci, čemu a kde se má ještě naučit. Že dovede sám sobě uložit míru, toho důkazem je právě jeho „Svatá Irie“. Neníť na obraze tom ani protivně honěná se za efektem, ani zas zabíhání do liché sentimentálnosti, a příležitost k oběmu byla přec velmi blízka!-

„Svatá Irie“ stala se majetkem pana Mikoláše Lehmana, obchodníka v obrazech. Pan Lehmann nenechává

sobě vůbec ujít příležitosti žádné, aby získal pro rozkvetlý závod svůj práce vynikajících umělců mladých. Také se jemu prvnímu podařilo, že v Praze založil a udržel stálou výstavu uměleckou. Odporuji jeho snahu podpoře českého obecnstva.

(Jan Neruda)

Světlozor, roč. VI.-VII., čís. 44., 30.10. 1873, str. 524.

Brožíkův nejnovější obraz „Sv. Irie“ (Irena), o němž nedávno jsme byli zmínili, vystaven jest právě ve stálé výstavě p. M. Lehmana ve Ferdinandově třídě. Obraz ten, jímž Brožík jeví velikou příbuznost s Maxem („Sv. Julie“), vyniká hlubokým poetickým pojmutím, zdařilou kresbou a harmonickým koloritem, a značí rozhodný krok ku předu, k němuž mladému umělci, jenž nyní bohaté své nadání zajisté plnou silou rozvine, gratulujeme.

1874

Světlozor, roč. VIII., čís. 2., 9.1. 1874, str. 15.

Světlo. (Vyobrazení na str. 17.)

Nynější proud časový nepřeje náboženskému malířství, ačkoliv obraz hluboce cítěný a nadšením provanutý nemine se ani nyní účinku. J. Rafael a Tizian co náboženští malíři působí na nynější pokolení více uměním svého štětece nežli obsahem svých obrazů. Okouzlují nás skoro jen výtečným představením toho, co je čistě lidské, co je a ostane po všechny doby nedotknutelným idealem umění. To vědí také velmi dobře naši náboženští malíři a proto u představování svém užívají poutavých prostředků, kterých dřívější doba naprosto neznala. Umělce tohoto druhu můžeme rozdělit ve dvě velké skupeniny: buď mají díla jejich ráz duchovního boje nynější doby a pak se stávají obrazy tendenčními, nebo za druhé jsou to pouhé genrové obrazy s náboženským příděchem. K umělcům posledního druhu počítati můžeme i krajana našeho Gabriela Maxe, jehož dílo podobné druhu s názvem „Světlo“ podáváme vyobrazením, které je podle fotografie zhotoveno. V obraze tomto sloučeny jsou velmi šťastně všechny dobré vlastnosti Maxovy. Umělec zavedl nás do prvních dob křesťanství, které pronásledováno jsou všemi mukami, muselo se před spustlým, mravně skleslým, zuřivě ukrutným Římem utéci do temných katakomb, kde vedlo život vznešeně nadšený, který nevyvratné kořeny zapouštěl. Vidíme vchod do takovéto podzemní chodby, v níž se křesťané k náboženským výkonům scházeli. Vstupuje právě věřící a jakási vrátná podává mu lampu na cestu tmavou, spletenou. Vrátná ale, mladé to ušlechtilé děvče je sama slepá čili oslepená a že právě ona rozdává světlo na cestu „nového života“, v tom spočívá šťastná invence umělce, jenž prostředkem tak jednoduchým dosahuje tak velkého účinku, tak povzbuzujícího dojmu. Je to výkon velmi jednoduchý, myslí chápavě ale poskytuje se tu předmět a podnět k celé řadě myšlenek přede vším náboženských. Z temna jeskyně září elegické světlo lamp, s ním však slučuje se jasné světlo denní vchodem sem vnikající, tak že přiměřeným tonem osvětlují nám ušlechtilou postavu dívčí, před světem nešťastnou, jelikož je světla očí zbavena, uvnitř ale blaženou, jak z celé její postavy viděti, a to proto, že osvícena je světlem pravé víry, světlem duševním.

Osvěta, roč. IV., leden 1874

Rozhledy v umění výtvarném

Jsou to tenkrát jenom tři díla umělecká, o nichž z vlastního dosud svěžího názoru zprávu podáváme, avšak každé z nich má za to pro nás zajímavost zvláštní. Mírně tím poprsí Strakovo, jež Bohuslav Schnirch v Římě zhotovil, dále pak pomník knížete Milana, s kterým Myslbek v Bělehradě o cenu závodil, a na konec sv. Irii, již Brožík z Mnichova sem zaslal.

/.../

Podobná zběžnost jak při kresbě a modelaci těla na mnoze i v rouchu se jeví a zvláště je to bílý šat Irie, který nahoře v řasách velmi jemných se sbíhá, což patrně látku zvláště tenkou a jemnou naznačuje, kdežto dolejší část, ač z téhož kusu sestávající, samé široké plochy vykazuje, a tím, jakož i jinakou povahou svou, tkanivo zcela jiné, mnohem těžší a silnější na mysl nám uvádí. Takovéto pak bezúčelné vlečení se roucha po zemi, jak zde spatřujeme, není k tomu ani originální* ; pochází z té doby Maxovy, kde umělec tento již v bizarní manýru svou zabřednul, a je z obrazu jeho „V katakombách“ nazvaném dostatečně známo. Dosud mysli mistři jak největší tak nejmenší vždy, že v rouchu formy těla se obražeti mají, i aby se to způsobem nejsprávnějším stalo, kreslil v nejnovější době a pokud víme zvlášť nad Isarou ovšem překonaný Rafael všechny postavy nejdříve nahé, než je jakýmsi šatem přioděl. Kreslíme všechno geniálně z hlavy a přizpůsobujeme takovému počínání též náhledy a theorie svoje. Škoda jen, že tyto theorie nejsou ani dobré ani nové a že celý středověk, zvláště německý, oplývá nejhojnějšími k nim příklady. Tenkrát vyskytla se poprvé ta přese všechnu potřebu dlouhá roucha postav ženských, pod nimiž nohy i chodidla zcela nevyprávělně zmizely. Než tehdy uváděla se aspoň jedna příčina:

cudnost, proti kteréž již vykukování jediného prstu by prohrěšením bylo bývalo. Moderní umění nemá ovšem ani omluvy takové.

/.../

*Víme, že roucho zde též kompozici podporuje; avšak znatelnost okončin nebyla by při uspořádání poněkud jinakém věc pokazila.

Dr. Miroslav Tyrš

Světozor, roč. VIII., čís. 8., 20.2. 1874, str. 90.

Nucená dražba. (Vyobrazení na stránce 89.)

Je to divadlo smutné, hotová tragedie, jaká se nám tu před oči staví. Kdo zažil a prodělal dobrovolnou dražbu, dovede si představit, jaká je dražba nucená. Prodávající dobrovolně za rozličnými příčinami, neradi se loučíme s věcmi a předměty které zdomácněly v příbytku a v společnosti naší, že spoutány jsou s nimi mnohé upomínky, že druží se k nim kusy našeho života, že nám k srdci přirostly. A jaké pocity zmocňují se člověka, jenž okolnostmi neutěšenými donucen je zbavit se a rozloučiti se nejen s milými, nýbrž i s nejnütnějšími a nejpotřebnějšími věcmi? Byla rodina, vedla dosti skvělou domácnost, rpzličné však nehody rozvrtaly sloupy, o které se rodina opírala. Než budova předce ještě stála. Najednou zemřel manžel, živitel a celá budova řítí se a rozpadá. Muž se uvázal k větším břemenům nežli bylo radno a najednou hrnou se věřitelové. Padne za oběť dům, padly i skvosty a rozličné cenné předměty, bez kterých se opuštěná žena mohla obejít. A nyní věřitelové neuprosní vymohli si právo k dražbě a prodávají všechno šmahem. Za chvíli bude matka a sirotek bez přístřeší, bez nábytku, bez oděvu. Která žena je dosti silná, aby jí pohroma taková životní síly nezlomila?

Lumír, roč. II., čís. 13., 26.3. 1874, str. 155.

V Mnichově vystaven nový obraz Gabr. Maxa. Představuje tanec při venkovské slavnosti.

Národní listy, roč. XIV., čís. 111., 24.4. 1874, str. 1.

Ze salónů žofínských

I.

Budtěž letos dovoleny procházky zcela volné po místnostech umělecké výstavy. Není výstava zajisté posud úplna, bude se znenáhla, až do konce svých dnů doplňovat jako leta jiná. Avšak již nyní je návštěva hojna, a proto musíme se svou zprávou začít již také my.

Věřu že je potěšitelné pozorovat, jakž konečně přec začíná klíčit živější smysl pro umění výtvarné. Ovšem- teprv u nás v Praze začíná! Obrazárna pražského uměleckého spolku vlasteneckého je sice podnes navštěvována skoro jen cizinci, zcela jistě pro tutěž příčinu, pro kterou Pražan neuzná za dobré podívat se také na steré ještě jiné znamenité, nebo alespoň pozoruhodné předměty své domácí. Produkce výtvarných umělců domácích je počtem svým arci posud velmi slaba. Akademie odchovávající umělce nové je také stále ještě vedena silami nerozhodnými, k tomu ještě Němci a jinými cizinci- vždyť rozhoduje o vedení jejím naše chvalně známá „vlastenecká“ šlechta! Avšak když se vyskytne něco mimořádného, nějaká výstava, o níž se ví, že potrvá jen dočasně, tu sobě obecenstvo pražské přece přispíší- viz nyní, na samém počátku již značnou návštěvu v salónech žofínských, všimni sobě vyšlapané mozaiky před výložkou Lehmannovou atd. Proto též poukazovali jsme již po více let k tomu, že snadno lze výročních výstav pražských použít k odchovávání systematickému vypůjčováním vynikajících děl nalézajících se v soukromí pražských bohatců a vypůjčováním z ciziny. Děje se sice již částečně, ale u míře velmi skromné, snadže k vůli místnostem, kteréž sotva že výročnímu trhu obrazovému stačí. Avšak čím méně bude výstava trhem, tím ve mnohém ohledu líp pro ni a líp také pro nás.

Z domácích umělců nalézáme tu letos prozatím jen(uvádíme je v pořádku seznamním) Piepenhagenové, Václava Kroupu, Viléma Riedla, Václava Brožíka, Františka Knoblocha, Matěje Wehliho, Eduarda Steffena, Bernarda Linka, Antonína Waldhausera, Antonína Knöchla, Canona(Straširybku), Leopolda Stefana, Bedřicha Havrána, Hynka Persee, Arnoltinu Hodákovou, Leopolda Ehrlera, Šafařoviče, Karla Würbse, Hugo Ullíka, Quidona Mánesa, Aloisa Kirniga a Aloise Petráka. Pohřešujem velkého specialistu Jaroslava Čermáka, historiky Františka Čermáka, Javůrka a Lhotu, mladistvého, ale velmi nadaného Ženíška, Popelíka, Kautského, Bohuslava Kroupu, delikátního Novopackého, svémravného, sentimentálního, ale vždy poutavého Maxa, velkého lyrika krajináře Mařáka aj., z nichž mnohý nejspíš ani se nedostaví. Na jméno Mařákovy byli jsme hned připomenuti zvláštním suzlením myšlének. Kresby jeho a rytiny dle nich jsou zvlášť českému obecenstvu dobře známy. Malými jen prostředky působí ony- ovšem jiným směrem, zato ale stejnou silou- jako rytiny dle obrazů Calamových. Svěžest, šťavnatost, prostota a smělost zároveň vyznačuje krajana našeho právě tak jako geniálního Švýcara, u obou působí příroda obyčejně velkolepostí svou, neporušeným klidem, nejraději bez stafáže. Arci že působí například osamělost Calamových alp jinak než snivé ticho českých krajin Mařákových, ale poetický

dojem je stejně rozhodný, a proto, jak již někdy bývá, stavěla sobě naše paměť jména obou tak různých krajinářů vždy vedle sebe. A když jsme čtli ve výstavním seznamě(č. 206) „Artur Calame, syn Alexandra“, spěchali jsme ihned na dotyčné místo.- „Campagna di Bordighera, na pomoří mezi Nizzou a Janovem nedaleko Mentone“- tedy žádné snivé sluje alpské, žádné večerní paprsky, pohrávající sobě se sněhem, žádný pěnivě se rozbíjející potok, u jehož pádu lidská noha snad ani nikdy posud nestála. Místo lámavých alpských světél je tu klidný svit a jasný vzduch italský, místo velkolepých výtvarů přírody bujná vegetace jižní a místo rozhledu z alp polozakrytá vyhlídka na modré moře. Poetická utajenost otcova přešla sice na syna, také u tohoto vidíme krajinářské zátiší, ale ráz kresby a barvy, ačkoli obě je výborné, je zcela jiný. Snadže tu vidíme ostatně jen pomník, jež namaloval syn otci,- umřel Alexander Calame právě v Mentone.

Pro nás jsou tu ovšem obrazy důležitější než Calamův. Před jinými velký obraz (č. 57) Václava Brožíka „Otakar II. Strojící se k poslední válečné výpravě“. Brožík patří mezi naše miláčky. Vidíme v něm velký talent, jenž může snadno dospět na geniálního mistra, rádi bychom sřežili každý jeho krok a viděli v každé jeho práci nový pokrok rozhodný. Ve mnohém jeví nejnovější dílo jeho pokrok skutečný, dospělosti úplné ovšem nedosáhne se hned tak snadno, ta stojí mnoho a pilné práce, studia a sebezapření.

Brožík ještě poněkud váhá rozhodnout se pro směr určitý, přirozeným způsobem musí na jeho mladistvého, rychle chápavého a bohatě reflektujícího ducha každý lákavý příklad nebo vzor mít značný vliv. Předně vidíme jeho „Svatou Irii“ a vzpomněli jsme si na Maxe, nyní vidíme Otakara a vzpomínáme na Matejku. On je nenapodobuje, on právě studuje, a to je potěšitelné. Jsme však již nyní přesvědčeni, že pro sentimentálnost Maxovu nebude u něho nálady, z Božíka, až se úplně vyvine, bude as umělec eminentně historický, doufáme, že malíř pak momentů silných, dramatických. Obraz historický může nám podat jen moment jediný, náladu, vůli atd. Před činem, čin sám nebo následky činu. Posud vybíral Brožík sobě momenty jen předcházející nebo následující. „Záviše“ zde nepočítáme, je to obraz „ceremoniální“, ale připomínáme zavražděnou svatou Irii, vykonanou justifikaci bělohorskou, nynějšího Otakara před bojem atd. Vlastní moment dramatický žádá ovšem především úchvatnou kresbu, a právě na další ještě pěstování kresby Brožíka co nepřátelštěji upozorňujem.

/.../

(Jan Neruda)

Bohemia, roč. XXXXVII., čís. 124., 6.5. 1874, příloha str. 2.

Die Kunstaussstellung.

/.../

So könnte ich noch cum gratia in infinitum herumwandern und langweilige Nonnen mit abgestandener Poesie, Bauern und Bauerinnen, balgende und schlafende Kinder in allerei möglichen und auch unmöglichen Gestalten zeigen,- aber ich will kurz nur noch sagen, daß Julius Kökert (Nr. 12) jährlich an glänzender Farbe gewinnt, an Poesie aber jährlich verliert, F. Dürk (Nr. 21) immer süßlicher und leider auch flauer wird, und in der Familie der Maxe die „schmerzlichen“ Gedanken nicht ausgehen. Denn wenn der berühmte Gabriel nicht schmerzelt, so thut es sein Bruder Heinrich, der uns heuer mit seinem ersten Bilde und „ihrem letzten Schmucke“ überraschte. Eine junge Witwe verkauft nämlich ihr Haar an einen Friseur. Was fängt sie dann an? Immerhin hat dieser Max von seinem Bruder sehr viel gelernt und wir begrüßen ihn mit vielem Vergnügen auf diesem Felde, das ihm so viel des Ruhms bringen möge, wie seinem Bruder.

/.../

S.S.

Světozor, roč. VIII., čís. 19., 8.5. 1874, str. 224.

Umění milovné obecenstvo mnichovské schází se nyní v tamějším bývalém domě Liebigově, kde náš krajan Gabriel Max vystavil nový obraz, představující rekyni Shakespearovy truchlohry „Romeo a Julie“ v okamžiku, když vypivší osudný náboj v spánku smrti podobný usíná. „Nürnb. Corr.“ praví o tomto obraze, že „jest to dílo v každém ohledu mistrovské.“

Bohemia, roč. XLVII., čís. 141, 23.5. 1874 str. 3.

Die Kunstaussstellung

VI.

/.../

Nebst diesem meister der Komposition hat uns die neue Ausstellung auch einen virtuoson Meister der Farbe gebracht: Gabriel Max. Zwei seiner vielangefeidneten und vielbewunderten Bilder sind ausgestellt. Das Eine davon: "Frühlingsmärchen" haben wir zur Zeit seines ersten Erscheins, im Jahre 1872 schon gewürdigt. Das andere: "Licht!" dürfte aber, obwohl auch schon durch die Photographie viel verbreitet, doch den meisten von uns

neu seyn; für alle Fälle ist es hier noch nicht ausgestellt gewesen und bildet mit einem Hauptreiz unseres Salons. Es stellt ein junges Mädchen dar, welches der mörderischen Arena entronnen und blid geworden am Eingange der Katakomben den eintretenden Christen das "Licht" reicht, mit dessen Hilfe dieselben dann zu den heiligen Stätten ihres Gottesdienstes gelangen. Der schmerzelnde Zug, der den meisten und gerade den gelungensten Werken dieses vorzüglichen Künstlers eigen, tritt in diesem "Lichte" besonders hervor. Wir sehen noch die Wunden am Arme der Märtyrerin, welche ihr die wilden Thiere der Arena geschlagen und ihr durchgeistetes Gesicht spricht von dem Seelenleiden, welches ihr die Blindheit schafft;- haben wir uns aber einmal mit dem Gegenstande so abgefunden, daß er uns beim Genuße des Werkes selbst nicht stört, dann müssen wir der Kunst des meisters alle Bewunderung zollen, denn Alles und Jedes daran ist mit einer soliebevollen Sorgfalt und vollendeten Sicherheit durchgeführt, daß man bei eingehendster Kritik nur immer wieder diese Hand anstaunen kann, welche mit scheinbar einfachsten Mitteln eine solche feine, ruhige und doch so plastische Wirkung erzielt.

/.../

S.S.

Světlozor, roč. VIII., čís. 22., 29.5. 1874, str. 259.

Umělecká výstava na Žofíně.

III. Genre.

/.../

Náš krajan Gabriel Max opět dvě repliky předmětu, jež po léta maluje, k nám poslal. O Händelovi víme, že jednou 62 variací na jedno a totéž téma složil. Ne zcela tak veliký je dosud počet variací Maxových, avšak jak věci se ukazují, obáváme se, že by závod před sthnutím se ukončil. A předce časy pro podobné naivnosti již před stoletím uplynuly. Avšak Maxovy výtvořky nejsou ani naivní. Tatáž více méně nešťastná, neukořená ženská v tolika exemplarech do světa vyslaná toť má téměř již ráz chorobnosti do sebe. Přístupmež blíže! Každá zná „Pozdrav“ Maxův, malou tu křesťanku mezi dravými šelmami v circo, k jejížto nohoum růže právě sletěla. V jarní bájce, o které nejdříve promluvíme, tatáž dívka, jen že v letech již valně pokročilých a následkem toho poněkud přitloustlá před námi sedí; též nohoum přiměřeně přibýlo, jsou ještě větší než ony, na které v zmíněném obraze krvelačný tygr z mříží mlzně se dívá; i růže značně rozkvetla. Zde však, bohudík! obdoba přestává. Na místo tvrdé dlažby amfiteatru měkká tráva jarní, na místo strmých zdí, jak jinde též, kvetoucí jabloň s ptáčkem, na místo medvěda, jenž s jinou bestii po straně se rve, dvě bílé oděné družičky a za nimi jiná větší, jež na růžovém polštáři věnec a závoj nese. Je to zobrazení sna povzbuzeného básní v rozevřeném svazku, jenž děve na klínu leží? V těch letech bývají prý, ač ovšem ne v každém srdci, sny podobné časté a důtklivé. Nemají však rekyně báhorky cností a zvláštních předností nitřních, pak se obáváme, že zůstane snem, co v duchu svém vidí. Vnějšek a tvář nemají nic krásného, milého, příjemného do sebe. Zvlášť nos je nepopíratelně ošklivý, formy pro poetický dojem „jarní bájky“ nepoeticky ztučnělé; že slečna o velké noze žije a tudíž skromnějším nápadníkem své tužby neukojí, již svrchu vytknuto bylo. Výraz neurčitě-určitého snění je dobře podán, jen že bychom dle typu na tak sentimentální dámu nesoudili. Takováto neshoda mezi výrazem a typem však ničí jednotu dojmu a stává se tím pro účinek obrazu osudnou. Max je podobně jako Mackart malířem rozpoložen, jen že opět hudebního, tím více musí o to dbát, aby žádná nevyrovnatelná dissonance ve výkonech jeho nás nerušila a neurážela.- Světlo jmenuje se obraz druhý, kterým opět v doby pronásledování křesťanstva se vrací. Slepá dívka forem velmi etherických sedí u vchodu do katakomb, by rozžaté kahánce podávala těm, kteří do tmavých chodeb jejich putují. Myšlénka dobrá, poetická, ale příliš unyle, chabě a slabovitě provedená, a poněkud vněšně vylíčena. Velmi značně počítáno na dojem světlého roucha, jež zcela bezúčelně po zemi se vleče. Předc je nám s těmi dvěma palmovými větvemi v cestě, pakli do nitra chceme. Vstupující v duchu činíme bezděky opatrně velký krok přes tento značný kus čisté látky, spomínáme si, že v podzemí je vlhko, a nechceme ji potřísnit. Kresba, jak při Maxovi samo se rozumí, je správná, kolorit, jak žel též samo sebou rozuměti se počíná, je namnoze fádňí a jednotvárný. Neutěšený to úkaz: nevšední talent upadá v manýru! Porovnejme z téhož okruhu myšlének a příběhů „Julii“, která jméno Maxovo poprvé roznesla, připomeňme si ono případně pojmenované „Adagio“, v kterém co vyvolený malíř hudební nálady před nás předstoupil, a musíme říci- Max nepokračuje, ba kráčí na zad; a pokud sama sebe opisuje, jest, jak obyčejně kopie špatnější než original.-

/.../

M.T. (Miroslav Tyrš)

Bohemia, roč. XLVII., čís. 348., 19.12. 1874, str. 5.

(„Jesus Christus“ von Gabriel Max)

In der permanenten Gemäldeausstellung des Hrn. Nicolaus Lehmann ist gegenwärtig ein neues Bild von unserem Landsmanne Gabriel Max exponirt, das unstreitig zu dem Bedeutendsten gehört, was dieser geniale Künstler

bereits geschaffen hat. Das Bild zeigt ans gemaltem Byssus einen Christuskopf, der einem magischen Eindruck auf den Beschauer übt. Das Antlitz des Gekreuzigten ist fast mit zuviel realistischer Wahrheit dargestellt, Bart und Haare triefen vor Blut und von dem dorngekrönten Haupte zeigt sich Blutgerinsel über die blasse Stirn bis hinab an die Augen; an der linken Wange glänzt noch eine nicht getrocknete Thräne; es ist, als sähe man den Dulder gerade in demselben Augenblicke vor sich, da er in unsäglichem Schmerze die Worte rief: " Vater! Warum hast Du mich verlassen!" und gleich darauf mit dem Rufe: " Es ist vollbracht!" die Augen schloß. Es ist ein ergreifender Anblick; man fühlt sich im Innersten bewegt und doch vermag man nicht, das Auge vom Bilde zu wenden. Gabriel Max hat sich hier als ein vollendeter Meister der Technik bewährt. Diese tritt um so frappanter hervor, wenn man einige Schritte von dem Bilde zurücktritt. Dann erscheinen die Augen des Christuskopfes nicht mehr geschlossen, sondern das todte Antlitz, verwandelt sich in ein lebendes, aus dessen Augen dem Beschauer milde, seelenvolle Blicke entgegen leuchten. Es ist ein eigentümlicher, unbeschreiblicher Eindruck, den dieser Wechsel in dem Ausdrucke des Christuskopfes hervorbringt. Der Effect wird dadurch erzielt, daß der Künstler den tiefen Schatten an dem oberen Lide des geschlossenen Auges derart angebracht hat, daß derselbe in einiger Entfernung selbst wie ein offenes Auge erscheint.- Wir sind überzeugt, daß es Niemanden gereuen wird, das neue Meisterwerk unseres Landsmannes geschaut zu haben. Im ersten Augenblicke wird das Bild für Manchen etwas Befremdendes haben; in dem Maße aber, als er sich mit der originalen Auffassung befreundet, wird auch sein Interesse und seine Bewunderung für dasselbe steigen.

Lumír, roč. II., čís. 52., 24.12. 1874, str. 632.

Jiný krajan náš G. Max vystavil v závodě Lehmannově obraz Krista. Umění křesťanské může se vykáhati celou řadou tak zvaných „pravých obrazů spasitelových“ tj. Tváří ve způsobě otisku na roušce sv. Veroniky. Nejstarší obrazy ukazují nám typus byzantský- jaký to rozdíl mezi nimi a obrazem Maxovým! Moderní malíř pojal svou úlohu moderně. Jest to tvář krásná, měkká, v rysech znamenat lahodu nevýslovnou: ale zdá se to spíše tvář dívčí; mimovolně si vzpomeneš na sv. Julii téhož mistra. Slovem – není to tvář spasitelova, schází v ní něco, co naše představy a náš cit od dětinství s námi vzrostlé žádají. Řekl bys, že smyslná krása tváře příliš poutá, k čemuž přistupuje nad to mocný efekt- pathologický. Při výtečné technice je dojem celku nad obyčej mocný, ale zbude v něm vždy něco chorobného, něco toho živlu, který se ozýval v mystickém klášterním kultu „nebeského ženicha“ neb svaté panny.

1875

Politik, roč. XIV., čís. 21., 21.1. 1875, str. 1.-3.

Künstlerbriefe.

Von Medardus.

IV.

Ein Christuskopf.

Der viel bewunderte Christuskopf (curiositatis causa auf altem Byssusstoff gemalt) unseres genialen Landsmannes Gabriel Max ist wohl ein Unikum in Beziehung auf malerische Auffassung des leidenden Menschheitsideals.

Christusbilder würdig darzustellen, war von jeher, namentlich in jenen Jahrhunderten, in welchen die damals lebende Welt gläubiger empfand als die gegenwärtige, eine der höchsten Aufgaben der bildenden Kunst, und dieser künstlerische Vorgang immer nur auf die Phantasie des gläubigen Künstlers basirt, weil es sich nicht, bei jeglichem Abgang eines Originals, um die Aehnlichkeit eines Porträts handelte.

Das echte Bildniß Jesu, welches Uchoma, König des osrohenischen Reiches zu Edessa, ein Zeitgenosse der beiden römischen Kaiser Augustus und Tiberius besessen, sowie auch ein Gemälde derselben Art, welches der Evangelist Lukas gemalt haben soll, gehören beide in das Nebelreich der Sage, und können also nicht, wie vielseitig behauptet wurde, als Typen angesehen werden für das Bildniß, welches Kaiser Alexander Severus um 230 n. Ch. in seinem Palaste besaß, noch auch für jenes noch existirende Mosaik im museo cristiano des Vatikan, welches ebenfalls dem 3. Jahrhundert angehört, also das älteste Kontersei ist, wie sich die Heiden beiläufig Christus dachten. Es ist ein bärtiger Philosophen-Prophilkopf, in der rohesten Weise koncipirt, und in der härtesten Linienführung ausgeführt,- ein schroffer Gegensatz zu der weit früheren heidnischen Bildnißmalerei eines Parrhasios und Polygnotos.

Wichtiger sind die gemalten Brustbilder in den Calixtinischen und Pontianische Katakomben bei Rom, an deren Typus die byzantinische und alt-italienische Malerei festgehalten hat bis beinahe in die Malerepoche der

Quattrocentisten,- aber alle diese Versuche wurden weit überflügelt durch den gläubigen Idealismus der folgenden Periode, der es sich zur Aufgabe machte, bei dem Mangel eines porträtähnlichen Vorbildes, das Angesicht des Gottmenschen aus den unvergänglichen Lineamenten sittlicher Würde und Schönheit zu gestalten und gleichsam ein Abbild seines geistigen Schaffens und Wirkens, wie es die Evangelien geschildert zu liefern.

Und in der That, diese Meister (Raphael, Michel Angelo, Tizian, P. Veronese) haben in ihren Christusköpfen den Typus jenes göttlich durchgeistigten Menschheitideals geliefert, wie er kaum dem Urschöpfer selbst mit seinem Adam gelungen, ein Menschheitsideal, das eben als Kunstprodukt durch die Wahrheit der schöpferischen Intuition viele Hypothesen der Darwinistischen Zuchtwahltheorie über den Haufen wirft, und wenn auch diesem system zufolge alle biologischen Vorgänge auf mechanisch wirkende Ursachen, auf Kräfte zurückgeführt werden müssen, welche der Materie selbst eingepreßt sind, so ist denn doch damit bloß das physische Inslebentreten des Menschen erklärt, keineswegs aber die Erscheinung, die Lichtwelt seines inneren Wesens, d.h. seines geistigen Gehalts, von welchem nicht einmal ein Billiontheilchen des leisesten Schattens eines Härechens weder im Schimpanse noch im Gorilla nachgewiesen werden kann.

Die Macht der Kunst ist eingreifender und nicht selten überzeugender, als die Macht der Wissenschaft.

Pheidias schuf das Ideal des Zeus in dem Koloß zu Olympia, zu welchem die Stelle des Homer in ihrer überaus prägnanten Schilderung (Ilias I. 528 ff.) das Vorbild lieferte. Die zu Grunde liegende Vorstellung war die des allmächtig herrschenden, überall siegreichen Gottes, in huldvoller Gewährung menschlicher Bitten. Es war eine sitzende Figur auf einem mit Gold und Elfenbein verzierten Throne, etwa vierzig Fuß hoch, auf einer Basis von beinahe zwanzig Fuß. Der Oberleib war unbedeckt, ebenfalls von Elfenbein, der faltenreich herabwallende Mantel von purem Golde. In der rechten Hand trug er die ungeflügelte Siegesgöttin (Nike) mit dem Oelzweig, in der Linken das Scepter als Symbol der Herrschergewalt über Himmel und Erde, aber in seinem Antlitze war die höchste Würde mit Milde und Güte unbeschreiblich gepaart. In ihm schauten die Griechen wie Ot. Müller sagt, den Zeus gegenwärtig, ihn zu sehen war ein Nepenthes (Kummerentlastung), ihn vor dem Tode nicht erblickt zu haben, beinahe ein solches Unglück, wie in die Mysterien uneingeweiht zu sterben.

Solchen Eindruck machte die gewaltige Schöpfung des Künstlers in der Periklei'schen Zeit, also in einer Epoche, wo bereits der Skepticismus der naturforschenden Neugier das religiöse Bewußtsein erschüttert, wo die Sophisten sich bemühten der Sittenverderbniß des Volkes zu fröhnen, und die feine Ironie des Sokrates in dem Kreisen wissensdurstiger Jünglinge Hesiod's Theogonie mit allen erlaubten Waffen der Negation zu bekämpfen begann.

Aber dieser Eindruck war nur eine Machtäußerung des sinnlich schönen Ideals, er bemächtigte sich bloß der noch immer lebendigen religiösen Vorstellung, nicht des religiösen Gemüths, die heidnische Gottesidee, selbst bei den Philosophen, war noch nicht über die Peripherie des Naturlebens herausgetreten, und ihr letztes Ziel demgemäß sinnlicher Eudämonismus. Anders ist die Wirkung der Christusgestalt, des christlichen Zeus. Nachdem seine bildliche Darstellung sich aus den starren Fesseln des Byzantinismus befreit hatte, trat an die verschiedenen, im Laufe der Jahrhunderte aufeinander folgenden Kunstgenossenschaften des christlichen Abendlandes die Aufgabe heran, im Gegensatz zu dem chrysoelephantinischen Prunke des Heidenthums, die schlichte Gestalt des Gottmenschen hinzustellen, dessen Wirken und lehre dahin zielte, die ganze Welt und das ganze Menschen leben nach allen seinen sittlichen Beziehungen mit dem Bande einer gottinnigen Liebe zu umspannen und dieses Streben durch das Opfer des eigenen Leidens und Sterbens zu besiegeln.

Nach diesen zwei Richtungen haben auch die späteren Künstler sein Wesen aufgefaßt, nämlich als den durch Lehre und Wunderwerke thätigen, und als den durch Leiden und Tod für die Menschheit sich opfernden Erlöser, und formten sein Antliß so ziemlich analog der Prosopographie in dem apokryphen Briefe des Lentulus (Statthalters in Judäa unmittelbar vor Pilatus), welchen er an den römischen Senat geschrieben haben soll. Christus erscheint hier als männlich schöne Gestalt, mit ovalem Antliß, gewölbten Augenbraunen, schönen Augen, regelmäßiger nase, lockigem Haupthaar, den Vollbart nicht eben stark, kurz und gespalten, von weizengelber Gesichtsfarbe, der Ausdruck aller Züge ernst und doch mild. An den Aeußerlichkeiten dieses Idealkopfes haben so ziemlich bis auf unsere Tage alle Malerschulen festgehalten und ihn gleichsam als Typus festgestellt; was aber den seelichen Ausdruck betrifft, traten verschiedene Modifikationen ein, je nach der Skala der Glaubenstärke des jeweiligen Künstlers.

einen fast burlesken Gegenfaß zu dieser Auffassung bilden die holländer, zumeist Rembrandt, sowohl in seinen Tafelbildern, als auch in seinen Radirungen. Trotzdem aber, daß seine Christusgestalten sich als behäbige, holländ'sche Spitzbürger präsentiren, ist doch in allen diesen Darstellungen ein tief religiöses Gefühl unverkennbar, welches namentlich durch die Lichteffekte, in welche er sozusagen diese Gestalten taucht, noch ahnungsvoller gehoben wird, und welche den Betrachtenden mit eigenthümlichem Schauer erfüllen, und ebenso fesseln wie die Huldgestalten Raphael'scher Madonnen.

Wenn man über die Deutschen hinwegschreit, deren bedeutendsten Meister: Cornelius, Overbeck, Veit,

Schadow mit vielem Glücke die alte Tradition des Christusbildes kultivirten, stoßen wir erst bei den neueren Franzosen auf eine radikale Umbildung desselben, deren vorzüglichster Repräsentant Ary Scheffer genannt werden muß. Die krankhaft sentimentale Empfindsamkeit, welche er in seinen früheren, genrehaften Balladenbildern zur Schau getragen (Franceska von Rimini, Eberhard der Greiner, Gretschen in der Kirche, am brunnen) sollte auf dem Gebiete der religiösen Malerei einer erhabenern Extase weichen, und die Vision des Uebernatürlichen (wie es Vitet in der „Revue des deux Mondes“ 1858 gesagt) fühlbar wiedergegeben, und auf der Leinwand festgehalten werden.

Um diesen Zweck zu erreichen, bemühte sich Ary Scheffer mit der traditionell überkommen, typischen Gestaltung des Christusbildes zu brechen, und einen neuen, idealen Typus zu finden, in welchem der Leib in einer noch sprechenderen Verklärung, gleichsam ganz durchdrungen von der ihm eingebornen Göttlichkeit, über die Linien irdischer Beschränkung hinwegschreitend, eine reinere Schönheit darbieten sollte, als sie bisher von allen früheren Meistern, selbst von den Cinquecentisten je erreicht worden war. Auf diesem plausiblen Wege entstanden: Christus und der Satan, Christus und Johannes, der Judaskuß, Christus über Jerusalem weinend, der kreuztragende Christus, Ecce homo (Christ av roseau). Wenn wir aber näher auf sein Bemühen eingehen, und seine Bilder mit jenen des überwundenen Standpunktes (wie Ary meinte) vergleichen, werden wir nur allzubald gewahr, daß sein neuer Idealtypus des Heilands wieder einen starken Beigeschmack von jener krankhaften Empfinddelei habe, an welcher seine heilige Monika und die Gretschenbilder laboriren, und daß diese Verhimmelung ebensowenig lebensfähig ist, als sie der reinmenschlichen Vorstellung unseres Jahrhunderts von Jesu entspricht.

Man vergleiche nur zum Beispiel Tizian's Christuskopf im „Zinsgroschen“ mit irgend einem von Ary Scheffer gemalten Christusköpfen und wird den großen Unterschied augenblicklich gewahr.

Mit einer eben so freien Auffassung des Christusideals tritt uns unser Gabriel Max entgegen in seinem Bilde, welches soeben die Runde durch die Welt machen wird.

Merkwürdigerweise ist Gab. Max als malerischer Lyriker ein Pendant zu Ary Scheffer, idem Beiden, so sehr sie auch in ihrer malerischen Stoffwelt differiren, ein gemeinsamer Zug krankhafter Empfindsamkeit zugesprochen werden muß. Der einzige Unterschied an diesem gemeinsamen Merkmal ist nur der, daß Scheffer's Sentiment als echt französisches Ragout, Maxen's Empfindsamkeit aber als echt deutsch duftender Gemüsekuchen sich präsentirt. Dies hat freilich nur Bezug auf seine eigenthümlich, stets originell koncipirten Genrebilder, nicht aber auf den gegenwärtigen ausgestellten Christuskopf.

Betrachten wir nun das Bild. Auf dunklem Grunde hängt lose ein aufgerolltes, stark verwittertes, ursprünglich aus rohen Fäden gesponnenes, schmutziges Leinwandstück, aus dessen Mittelraum, beinahe in plastischer Schärfe (bewirkt eben durch den Gegensatz des grauweiß gemalten Leinwandstoffes und des dunkel gehaltenen Hauptobjektes) der Kopf des bereits in seinen Leiden gestorbenen Heilands hervortritt.

Es ist das ovale Antlitz eines allzuzarten, beinahe weiblich schönen Jünglings, übergossen mit der lividen Farbe des Todes, man könnte sagen Abadona's, wie ihn Klopstock an seiner Messiasde geschildert, aus dessen milden Zügen der Ausdruck einer bescheidenen (nicht triumphirenden) Befriedigung über das vollbrachte Opfer, wie der Abglanz des scheidenden Tages hervorleuchtet. Der traditionelle Vollbart und das üppig wallende Haar deuten wohl auf Männlichkeit, die Dornenkrone auf den vollbrachten Kreis seiner Leiden, das über Stirn und Wangen rieselnde Blut auf die Hinfähigkeit seiner Menschwerdung. Alle diese Momente schließen sich zu einer harmonischen Einheit zusammen, welche uns durchaus nicht in Zweifel läßt, daß hier der Abschluß eines vielbewegten, schwergeprüften Lebens vorliegt. Tritt man ganz nahe heran, sieht man die Augen geschlossen, die Augenlider herabgesenkt wie im sanften Schlafe, - zwei Schritte zurück, und die Augen öffnen sich und blicken uns an aus ihren tief umschatteten Höhlen beinahe in heiterer Ruhe, als ob sie den Triumphwahrhaft leiblicher Wiederbelebung feierten. Dieser Effekt ist dadurch hervorgebracht, daß der Maler in den Schatten der gesenkten Augenlider in ganz leisen Contouren die Pupillen hineingemalt, welche aber erst beim Zurücktreten des Betrachtenden perspektivisch zum Vorschein kommen, beim näherem Hinzutreten jedoch wieder in Schattenfragmente der Augenhöhlen zerfallen. Die Wirkung dieses Vexiraugenspieles ist Anfangs eine verblüßende, bei oftmaligem Zusehen eine gespenstische, und zuletzt so beunruhigend, daß man diesem foppenden quid pro quo zu entfliehen sucht.

Světozor, roč. IX., čís. 7., 12.2. 1875, str. 80.

„Kristus“ od Gabriela Maxa, jenž zdobí stálou výstavu Mikuláše Lehmana, řadí se důstojně k nejlepším výtvorům slavného tohoto umělce a poutá posud především pozornost navštěvovatelů bohaté sbírky Lehmannovy. Umělec snažil se vyjádřiti v jediné hlavě všekero duševní utrpení Kristovo, při tom však měl obličej výrazem svým jevití, že Kristus milerád podstoupil všekero to utrpení. Spojiti tedy tělesné utrpení a

duševní bol s obětavou klidností toť byl úkol umělcův, jemuž také geniálním způsobem dostál. Hlava přivádí nám velmi účinnivě na mysl celý děj utrpení a působí na nás proto až magickým dojmem. Obličej ukřížovaného jeví se ovšem až příliš realistickým, co se týká výrazu utrpení, kterýžto dojem zvýšen je ještě tou okolností, že vlasy a vousy jsou krví potřísněny. Než tato patologická opravdovost mírněna je nebeským klidem, tak že pak celá hlava působí na pozorovatele utěšeným souladem a budí pocit vděčného obdivu. Pozorovateli pak bezděky připadá, jako by trpitele božského viděl před sebou zrovna v tom okamžiku, když po nesmírných bolestech zvolal: „Otče, proč jsi mě opustil!“ a hned potom při slovech: „Dokonáno jest!“ ducha svého vypustil. Při Maxovu Kristu bylo by zbytečno mluvit o znamenité technice; to je u Maxe věc slavně známá; modelace je výtečná a kolorit, jak jsme už naznačili, až příliš pravdivý. Poznamenati ještě chceme, že hlava Spasitelova malována je na plátně tak pravdivě malovanou tkaninu z byssu egyptského představujícím, že pozadí by se mnohému mohlo zdáti nehotovým. Však ta barva a ten základ ke koloritu hlavy dobře sluší. - Zmínivše se podrobněji o znamenitém díle Maxově, nemůžeme mlčením pomínouti nedůstojného mamu optického s očima Kristovými, jenž nám skutečně dovede dvojí, ovšem jenom částečný výraz v obličejí Kristově představití. V jisté vzdálenosti jeví se nám totiž Kristus s očima otevřenými a přistoupíme-li k obrazu, jsou oči zavřeny. Klam takový dlužno však z ohledů estetických naprosto odmítnouti. To je prostředek opravdu neumělecký a pustí-li se člověk do podrobného studování toho mamu, přijde k poznání, že umělec i falešné kresby musel upotřebiti, aby účele svého dosáhl. Stín okrouhlý, jakým on vyznačil oko otevřené, je totiž takový, že při blízkém pohlížení na oči je zhoľa nemožným. Při vzdáleném pohlížení je ovšem na místě stín dole pod okem, jenž se nám pak z blízka jeví jakožto oko zavřené, avšak na oku zavřeném a vypouklém je takový mohutný stín nemožný a nesmyslný. A pravdu toho neumlí ani ta okolnost, že se takovým prostředkem způsobiti může optický klam a tím vložití ovšem i dvojí výraz do obličejí. Na okolnost tuto nikdo veřejně neupozornil; naopak pokládáno to umělci za velkou zásluhu. Hlava Maxova toho naprosto nepotřebovala; byla by umělecky dokonalá i bez tohoto- profánního prostředku.

Politik, roč. , čís. 57., 26.2. 1875, str. 2.

Die slawische Kunst. Čermák. Matejko.

/.../

In künstlerischer Beziehung tritt die Ueberlegenheit Matejko's auf's Klarste hervor, wenn man mit seiner Schöpfung die in den anderen Sälen ausgestellten Gemälde einiger berühmter Meister vergleicht. Da ist z.B. eine „Julia Capulet am Hochzeitsmorgen“ von Gabriel Max in München. Man kann sich keine widerwärtigere Karrikatur der herrlichen Julia Shakespeare's denken, als dieses im Zustande der Verwesung ruhende Weibsbild. Läßt sich in Todtenbildern diese anwidernde Farbe der Verwesung wenigstens vom realistischen, wenn auch niemals vom künstlerischen Standpunkte entschuldigen und begreifen, so wird sie hier, wo nicht die zerstörende Gewalt des Todes, sondern der Schlaf zu schildern ist, geradezu verwerflich. „Das Begräbniß des Timoleon“ von Guiseppe Sciutti ist ein unentwirrbarer Knäuel von Menschenköpfen oder vielmehr Farbenklexen. In „Venus und Adonis“ von Lindenschmitt feiert die Gliederverrenkung widerwärtige Orgien und von Blocks „Simson und Delila“ kann man nur sagen, daß hier dieses ebenso unpoetische, als zum Ueberdruß behandelte Thema in der denkbar materiellsten Weise wieder aufgestrich wird. Unter allen diesen verunglückten Produkten einer Kunstrichtung ohne Schwung und Ideal, macht Matejko's Schöpfung den Eindruck einer grünenden Oase inmitten des heißen Wüstensandes.

/.../

F. Lipnicki

Bohemia, roč. XXXXVIII., čís. 98., 9.4. 1875, příloha str. 4.

Kunstnotiz.

(Der Christuskopf von Gabriel Max) der im verflossenen Winter hier in Prag in Nicolaus Lehmann's Kunstsalon ausgestellt war, befindet sich gegenwärtig in London und findet auch dort allseitige Bewunderung. In der Nummer der „Daily News“ vom 5.d. findet man eine Besprechung der „französischen Galerie“, und in derselben steht am Schluffe folgende Stelle: „In der oberen Localität ist ein Gemälde separat ausgestellt, das geeignet ist, viel Discussion und Verwunderung hervorzurufen. Es ist ein Gemälde von Gabriel Max aus München, auf welchem das Haupt der Erlösers auf einem Tuch, nach Art des Schweißtuches oder der Sancta Veronica dargestellt ist... Auf den alten Bildern dieser Art sind die Augen gewöhnlich offen dargestellt, auf diesem Gemälde ist der Maler so vorgegangen, daß er sie zuerst wie im Todesschlaf geschlossen zeigt, und daß später, nachdem man das Antliß einige Minuten betrachtet hat, die Augen sich zu öffnen scheinen, und den Beschauer mit einem milden, traurigen Blick ansehen. Die Illusion ist eine der eigenthümlichsten, deren wir uns, in der Malerei begegnet zu seyn, errinern; aber was noch sonderbarer ist, das ist der Umstand, daß, wenn man einmal

mit dem Geschichte mit den offenen Augen vertraut worden ist, es nahezu unmöglich wird, dasselbe in einer Gestalt zu sehen so daß dies Gemälde in Wirklichkeit ein wunderbares Bild wird.“- Und in der „Morning Post“ vom selben Tage ließt man über denselben Gegenstand:“ In einem anderen Gemach kann man ein Bild von sehr bemerkenswerthem Charakter und hoher Meisterschaft schauen, ein dornengekröntes Haupt des Erlösers von Max, das zweifelsohne zur Illustration der wohl bekannten Legende wie auf einem Tuch ausgedrückt erscheint. Das betreffende Tuch ist in seiner Textur so geschickt nachgeahmt, daß es die Illusion begünstigt, als ob das Gesicht in Wirklichkeit auf Linnen gemalt wäre. Die Aschenfarbe des Fleisches verräth die Blässe des Todes; um die Augen und den Mund spielt ein himmlischer Zug von Güte, und die Aufmerksamkeit wird insbesondere durch den eigenthümlichen Ausdruck der über die Augen gesenkten Lider angezogen, die aber noch nicht so vollständig geschlossen sind, um die Augen selbst gänzlich zu bedecken, in denen noch ein Gefühl des Gehens wunderbar zu wirken scheint. Obzwar in gewissen Einzelheiten das Realistische über das Poetische so vorherrschend ist, daß es der idealen Schönheit Eintrag thut, zeigt dieses Werk, das auf 6000 Pfund Sterling (60.000 fl.) geschätzt wird, eine wunderbare Zartheit der Ausführung“. (Auch Max Schlesinger kömmt in einem Londoner Feuilletonbrief auf das Bild zu sprechen und sagt über die Behandlung der Augen gnz treffend: „Dergleichen ist Kunststück, nicht Kunst, und besitzt als technische Zugabe zu dem Max'schen Bilde nur untergeordneten Werth.“)

Pokrok, čís. 107., 18.4. 1875

Český malř v Londýně. Časopisy londýnské rozepisují se velmi pochvalně o známém obrazu „Hlava Kristova“ od Pražana Josefa Maxe. Když obraz ten byl v Praze, vyslovily se o něm i zdější listy velmi příznivě, avšak u Angličanů vzbudil právě nadšení.

Bohemia, roč. XXXXVIII., čís. 148., 30.5. 1875, str. 4.

(Ein neues Bild von Gabriel Max) befindet sich gegenwärtig in der permanenten Gemäldeausstellung von Nicolaus Lehmann (in der Ferdinandsstraße neben dem Sparcassagebäude.) Daß Gabriel Max ein genialer Künstler sei, daß er zugleich originelle Gedanken habe, das wird wohl nur von Wenigen mehr bestritten werden. Max hat sich binnen kürzester Zeit einen weitverbreiteten Ruf errungen, der sich nicht mehr auf dessen österreichische Heimat und auf dessen Bildungsstätte Deutchland allein beschränkt, sondern den Namen Gabriel Max auch auswärts, namentlich in England bekannt gemacht hat. Bei mehr als einem siner Bilder aber, an denen Composition wie Technik gleich sehr bewundert werden, schüttelt der Kunstfreund bedenklich den Kopf, weil es ihm scheint, als ob der Künstler doch manchmal allzusehr nach dem Effecte hasche, und um originell zu seyn, zu den sonderbarsten Mitteln greife. So wird auch angesichts des neusten hier ausgestellten Bildes von Gabriel Max sicherlich gar manches Bedenken laut werden, ja mancher Beschauer wird vielleicht geradezu mit Widerwillen seinen Blick von dem Gemälde abwenden. Dasselbe stellt nämlich- einen todten Orangutang vor- also einen Gegenstand, bei dem man jedenfalls zweifelnd fragen muß, wie derselbe dazu gekommen ist, als Vorwurf künstlerischer Behandlung zu dienen. Auf einem neben dem todten Thiere liegenden gemalten Zettel theilt der Künstler in holländischer Sprache mit, daß das Thier, dessen Contersei sich hier präsentirt, vom 26. Sept. bis 14. Oct. 1874 im Thiergarten zu Amsterdam gelebt habe. Zum weiteren Verständnisse mag vielleicht dienen, daß Gabriel Max ein großer Freund von Naturstudien ist, und daß er namentlich in seinem Hause auch allerhand Thiere, darunter mehre Affen, zu halten pflegt. Diese Vorliebe läßt ihn nun auch die Thiere mit ganz anderen Augen ansehen, als dies bei anderen minder thierfreundlichen Naturen der Fall seyn mag, und so hat er denn auch den verendeten Orangutang zum gegenstande seines Studiums und seiner Palette gemacht. Hat man sich erst mit diesem abstoßenden Objecte des Bildes etwas vertraut gemacht, dann kann man allerdings nicht verkennen, daß auch hier wieder der geniale Künstler den Pinsel geführt hat. Das Thier hat sich in seinem Käfige auf seinem aus einer wollenen Pferddecke bestehenden Lager im Todeskampfe zusammen gekauert, es hat alle vier Hände über einander gelegt und bildet so einen förmlichen Knäuel, von dem sich der große häßliche Kopf um so markirter abhebt. Bei aller Häßlichkeit aber gemahnt der Kopf doch unwillkürlich an Darwin's Lehre, nach welcher der Affe- nicht wie dieser Lehre irrthümlich nachgeredet wird, als ein Bruder- wohl aber als ein degenerirter Seitenverwandte des Menschen dargestellt wird. Der Künstler hat in das Affengesicht einen wehmüthigen Ausdruck gelegt, man sieht es den Augen förmlich an, daß sie sich unter einem heftigen Kampfe für immer geschlossen haben. Wenn man sich auf diesen Standpunct bei Beutheilung des Bildes stellt, dann wird man es goutiren und es sogar sehr gut finden; sonst aber nicht.

Pokrok, čís. 151., 2.6. 1875

Nový obraz G. Maxe. Nevím, který velký muž to řekl, aneb neřekl-li to, mohl to alespoň říci, že genialnost jest jakousi duševní chorobou, ovšem pro toho, jenž jí postižen bývá, chorobou v přemnohých případech velmi

příjemnou. Byť by bylo slovo „choroba“ i příliš silné, tolik však jest jisto, že duch geniální nekráčí vždy vyšlapanou stezkou duchů normálních; ba že tu i tam si poskočí stranou časem i tak povážlivě, že mnohý soumar, zvyklý odměřenému kroku podle taktu kývadla sekundového nad skokem takým až i lítostně zatřepe hlavou. To mne napadlo již v Mnichově, když jsem v jedné z posledních výstav tamějšího „kunstvereinu“ poprvé spatřil jeden z nejnovějších obrazů rodáka našeho Gabriela Maxe, představujícího v životní velikosti i úplně pravděpošlého Orang- Utanga! Věřu, jest to podnik, na nějž se odvážití může jen muž jména Maxa! Avšak i Max cítil jaksi potřebu omluviti se před obecnstvem, proč právě předmět takový, vynikající jedině svou ošklivostí, zvolil pro toto své dílo. Krátká cedulička pohozená na roztroušené otýpce sena, vedle níž na bílé houni svrchu dotčená opice právě dokončila čtrnáctidenní běh života svého, vypravuje nám (totiž těm, kdož rozumějí řeči holandské), že dotčený (frowentliche- samice) Oran- Utang žil v zoologické zahradě společnosti „Natura artismagistra“ v Amsterdamě, a že jej na památku na pobyt svůj v Amsterdamě dle přírody vymaloval Gabriel Max. Jiný by k tomu také sotva byl vládnul dostatečnou trpělivostí. A přece, při vši zpotvořenosti tohoto opičím pačlověka, jenž v případě tomto slavnému rodáku našemu ještě po smrti vítaným byl modelem, nepůsobí obraz Maxův tak protivně, jak by se mysliti mohlo po pouhém přečtení popisu jeho.- Tajemství toho leží právě v neskonale pravdě a v skutku geniálním provedení obtížného úkolu. To však opět jenom souvisí s individualitou Maxovou. Max se totiž v poslední době zabývá silně se studiem lebek a vůbec forem opičích v porovnání s lidskými a sjednal sobě studiem tímto tak bystrý zrak, že i opici dovede tak individuálně pojmout, jako malíř obyčejný pouze při člověku činiti si zvykl. Viz téhož umělce jinou opici „Mignon“. Svrchu jmenovaná společnost amsterodamská, vědouc o této libůstce Maxově, darovala mu tedy pošlou tu opici, jež se tímto dílem stala pověstnou.- Každým způsobem jest „Orang- Utang“ Maxův velmi zajímavým obrazem, byť by se i umělec proti zákonu věčně pravdivému, jež mu velí, aby sobě vždy jen volil předměty i podobou svou krásné, prapohansky byl prohrěšil.- Obraz nalézá se nyní v Lehmannově permanentní umělecké výstavě, a jest prý již prodán.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Národní listy, roč. XV., čís. 340., 11.12. 1875, str. 3.

Z výstavy Lehmannovy

/.../

Z domácích umělců tu vidíme novější věci od Klemta, Gabriela Maxe, Havránka, Chittussiho, Brožíka, Huttaryho, Sieburga. Gabriel Max vystavuje vedle několika méně patrných skic pěknou hlavu studijní a očekává se od téhož již v nejbližší příští dny ještě obraz rozměrů velkých, o němž již napřed jdou zvěsti lákavé.

/.../

(Jan Neruda)

Bohemia, roč. XXXXVIII., čís. 348., 17.12. 1875, příloha str. 2.

(Salon Lehmann.)

Seit vorgestern sind in der permanenten Gemäldeausstellung des Hrn. Nicolaus Lehmann (in der Ferdinandstraße neben der böhm. Sparcassa) zwei neue Bilder von Gabriel Max ausgestellt. Das eine derselben stellt die Erweckung von Jairus Tochterlein durch Jesum dar. Die Geschichte dieser Erweckung ist bekannt. Der Synagogen-Vorsteher Jairus war zu Jesus gekommen, um ihn sußfällig zu bitten, sein todtkrankes Tochterlein zu heilen. Bevor aber noch Jesus in das Haus des Synagogen- Vorstehers kam, war das Kind bereits verschieben. „Und Jesus“ - so erzählt das Evangelium Marcus die Geschichte weiter- „ließ sich von Niemandem begleiten, als von Petrus, Jacobus und dessen Bruder Johannes. Als er in des Vorstehers Haus kam und das Gekümmel, Weinen und Weheklagen wahrnahm, da trat er näher und fragte: Warum lärmt und weinet ihr so? das Mädchen ist nicht todt, sondern schläft nur. Sie verlachten ihn; er aber trieb Alle hinaus und ging mit des Kindes Eltern und seinen Begleitern in die Kammer, wo das Mädchen lag. Er ergriff es bei der Hand und sprach zu ihr (syrisch): Talitha kumi! d.h. Mädchen, ich befehle dir, stehe auf! Das Mädchen, das zwölf Jahre alt war, stand alsbald auf und ging zum Erstaunen aller Anwesenden herum.“ In gleicher Weise erzählen auch Lucas und Matthäus das Begebniss. Gabriel Max hat nun auf seinem Bilde auch die Begleiter Jesu und die Eltern des Kindes hinausgeschafft, Jesus befindet sich in der Kammer mit dem todten Kinde ganz allein. Das letztere liegt auf einem Ruhebetten; die weißen Linnen, in welche die Leiche gehüllt war, sind zu Häupten desselben zurückgeschlagen; am unteren Ende sitzt Jesus und hält die rechte Hand des Todten fest in seiner Linken. Noch in einem zweiten und zwar wesentlichen Punkte weicht Gabriel Max von der Bibelerzählung ab. Er läßt nämlich die Todte nicht plötzlich erwachen, sondern läßt das Leben allmählig in sie zurückkehren; er hat das Jähe des Wunders fallen gelassen und damit- möchten wir sagen- das ganze Geschehniß in ein natürlicheres, und deshalb um so ergreifenderes Licht gestellt. Das Bild macht einen merkwürdig rührenden Eindruck; es ist, als ob man es sähe, wie das Lebensfluidum aus der Hand Jesu in die des todten Kindes hinüberströmt. Jesus erscheint da nicht als der

Staunen erregende Thaumaturg, sondern als der gefühlvolle, von Liebe überströmende Menschenfreund. Mit unverwandten Blicken betrachtet er das vor ihm liegende todte Kind, als ob er ängstlich die Secunden zählen würde, die das Leben wiedekehrt. Und in der That beginnt an dem Halse und in den Wangen des Kindes bereits ein ganz kleiner Auslug von Lebensröthe sich wieder zu zeigen, während die nackten Arme noch die Leichenfarbe tragen. Gabriel Max hat in diesem Bilde sich neuerdings als der geniale Künstler bewährt, der nicht blos den Pinsel meisterhaft zu führen, sondern auch seinen Gestalten Geist und Leben einzuhauchen versteht. Das Bild hat uns mit manchen kleinen Sünden wider den Geschmack, die sich Gabriel Max in jüngerer Zeit erlaubt hatte, wieder völlig, ausgesöhnt. Gabriel Max müßte indess nicht er selbst seyn wenn er nicht auch hier wieder eine kleine Zuthat hinzugefügt hätte, welche den Beschauer seines Bildes auf den ersten Blick frappirt, um nicht zu sagen stört. Auf den linken Arm des todten Kindes hat er eine Fliege gemalt. Der Künstler hat damit wohl andeuten wollen, daß des Synagogen-Vorstehers Töchterlein wirklich todt war, da das Krabbeln der Fliege sie unempfindlich läßt, allein als eine kleine Marotte will uns die Fliege trotzdem erscheinen. In der äußeren Erscheinung Jesu hat Max statt der traditionellen rothen Tunica mit blauen Oberkleid, dunkle Gewänder gewählt; und man muß gestehen, die Gestalt Jesu hat dabei wesentlich gewonnen. Der Effect ist ein überraschend schöner.- Das zweite ausgestellte neue Bild von Gabriel Max ist von kleineren Dimensionen als das vorerwähnte und zeigt uns Ahasverus vor der Leiche eines Kindes. Der Contrast ist allerdings ein sehr gewaltiger: hier der ewige Jude, der seit Jahrhunderten verzweifelnd den Tod sucht und ihn nicht finden kann, und da das Kind, dessen vielversprechendes Leben kaum begonnen hatte, bereits vom Tode geknickt!

/.../

Politik, roč. XIV., čís. 353., 22.12. 1875, str. 1.- 3.

Künstlerbriefe.

Von Medardus.

VI.

Christus und des Jairus Töchterlein.- Ahasver.

Die permanente Kunstausstellung, welche im vorigen Jahre zur Weihnacht den fascinirend fesselnden Christuskopf mit dem Vexiraugenspiel von Gab. Max gebracht, bietet uns auch heuer zwei merkwürdige Kunstwerke desselben Meisters: „Christus und des Jairus Töchterlein“ und „Ahasver an der Leiche eines Kindes“ als ästhetisch verdauliches morceau friand zum geistigen Genuß.

Um das Publikum zu orientiren, und dem genialen Künstler gerecht zu werden, hat die Kritik diesen zwei Bildern gegenüber einen etwas schwierigen Stand.

Zumal vor dem größeren Bilde (Christus und des Jairus Töchterlein) muß man, um den Intentionen des Künstlers folgen zu können- was doch mit einiger Athemnoth geschieht- von der Wesenheit Jesu Christi, wie sie in den drei synoptischen Evangelien geschildert ist, völlig absehen, mit aller typisch-traditionellen Ausdruckweise des Christusideals, welche beinahe alle großen Meister der mittelalterlichen Kunstepochen eingehalten, gänzlich brechen, und sich auf jenen Standpunkt des Anthropomorphismus stellen, welcher selbst die leiseste Andeutung einer geistartig verklärten Leiblichkeit eines inkarnirten Gottessohnes ausschließt. Es ist dies der Standpunkt der Antinazarener, welcher eine durchaus realistische, stellenweise an's Derb-Naturalistische streifende Gestaltung jenes Ideales anstrebt, welche Gestaltungsweise namentlich bei der neueren französischen Schule, und auf eine ganz interessante Art bei dem Düsseldorfer Maler Eduard v. Gebhardt (das letzte Abendmahl, die Auferweckung der Jairustochter) zu nicht ganz unberechtigter Geltung gebracht worden ist.

Das gegenwärtige Bild unseres Gabr. Max soll auch eine Auferweckung des Töchterleins Jairus, vorstellen, bedarf aber sehr der Versicherung, daß die auf demselben befindliche Gruppe die Tochter des Jairus, und die an ihrem Sterbebette sitzende Gestalt der wunderwirkende Heiland sei. Es könnte auch Hus, oder Melancton, oder ein anderer, mit den Gesichtszügen menschlich reiner Anmuth ausgestatteter kirchlicher Reformator sein, welcher das sterbende Mädchen an seinem Sterbelager getröstet.

Aber wie gewaltig virtuos ist das Bild gemalt, wie herrlich wirksam ist es durch den Gegensatz nicht-komplementärer Farben.

In diesem Gegensatze ist der Künstler wahrhaft bewundernswerth. Goethe in seiner Farbenlehre behauptet, daß ein Kunstwerk in der Farbe blos schwarz und weiß kaum in der Malerei vorkommen könnte. Einige Arbeiten von Polydor aber geben uns davon Beispiele, sowie unsere Kupferstiche, oder Radirungen und geschabte Blätter. Alle Arten von Camayeu oder Farbe in Farbe, laufen am Ende doch dahin hinaus, daß ein geforderter Gegensatz oder eine farbige Wirkung angebracht wird.

So hat Polydor in seinem schwarzen und weißen Freskogemälden ein geldes Gefäß, oder sonst etwas der Art angebracht. Max läßt, vielleicht instinktiv in Folge seines angeborenen Farbensinnes, zu Seiten des weißgebeteten Lagers eine gelbwollene Decke (courte-pointe) herabfallen, und die Leichenfarbe des Mädchens

selbst hat nicht jenem peinlich lividen Ton des vollzogenen pathologischen Processes, sondern vibriert zwischen den ganz zart gehaltenen Tinten des Weiß und einer ganz abgeblaßten Orange, als hätte der Meister hier symbolisch durch die Farbe bloß die Möglichkeit des wiederkehrenden Lebens andeuten wollen. Auch aus den ganz leise geöffneten, und gleichsam unter den Lidern lächelnden Augen quillt schon der stille Schein der aufflackernden Lebensflamme.

Zu Füßen des Mädchens sitzt der Lebensretter (nach Angabe des Künstlers „Christus“) das Gesicht dem Mädchen sinnend zugewendet, so daß bloß das Einviertelprofil desselben für den Betrachter zur Betrachtung übrig bleibt. Er trägt ein schwarzes Gewand (Unterkleid und Talar) beiläufig ganz in der Art und Weise wie die Gewandung eines Hus, oder auch Luther's, oder Melachton's (dem er auch frappant ähnlich steht), oder eines anderen Predigers im Reformationszeitalter. Mit seiner linken Hand hält er die Rechte des Mädchens gefaßt, als ob hier eine ähnliche elektromagnetische Einströmung des Lebensfunken in den Körper derselben stattfände, wie sie beiläufig Michel Angeli in seinem herrlichen Freskobilde „Die Belebung Adams“ auf einem der fünf viereckigen Deckenbilder in der Sixtina versinnlicht hat.

Diesen mystischen Vorgang hat aber Michel Angelo mit dem gewaltigsten Pathos einer gläubig wirkenden Phantasie zur Anschauung gebracht. In erhabenem Fluge schwebt die mächtige Gestalt Gott-Vaters, umringt von einer Schaar tragender und getragener Genien zur Erde nieder, und läßt aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halbbelebten ersten Menschen hineinströmen. Es gibt im ganzen Bereiche der Kunst (sagt mit Recht Burckhardt) kein Beispiel mehr von so genialer Uebertragung des Uebersinnlichen in einem völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auf dem Bilde unseres Max aber scheint doch die Belebungs-, oder eigentlich Wiedererweckung des Jaurustöchterleins sehr zweifelhaft wegen der allzu realen Vermenschlichung der Christusgestalt, welcher man in dieser Fassung eine über den Naturgesetzen stehende Omnipotenz kaum zuschreiben möchte. Eine banaler weltliche Erscheinungsform der Christusgestalt hat wohl kein anderer Maler der ganzen Kunstsphäre, welche man Malerei nennt, als Rembrandt, und doch wirken alle seine religiösen Bilder im religiösen Sinne. Hätte Max auf seinem Bilde eine leise Lichtausströmung um das Haupt seines Christus als symbolisches Merkmal seiner himmlischen Sendung bloß angedeutet- es sei keineswegs gemeint ein plastisch abgezierter Heiligenschein- dann wäre auch die wahre Bedeutung des Bildes mit einem Schlage hergestellt und dem Gläubigen begreiflich, ob auch der Ungläubige diesen Lichtschein als ein pathologisches Phosphoresciren des Hauptes erklären möchte.

Die Jaurustochter- ob sie es ist, weiß man auch nicht recht, denn Vater und Mutter, die es bestätigen könnten, sind abwesend- auf einem Konvolut weißer Linnen gebetet, ist jedenfalls eine leiblich verwandte Schwester der gekreuzigten Märtyrerin Julia, der prachtvoll strahlenden S. Lucia, der blinden Dulderin in dem ergreisenden Katakombenbilde „Licht“, und selbst eine zärtliche Cousine jener Schwärmerinnen, welche uns in den traumhaften Frühlingbildern „Frühlings Adagio, Frühlingsphantasie“ so sehnsuchtsvoll anmuthen, und in denen allen sich eine gleiche Tiefe des Gemüthes dieselbe sentimentale, beinahe von einem krankhaften Reiz angehauchte Stimmung, derselbe wehmüthige Zauber des Kolorits ausspricht, so daß es scheint, es könnte diese stete Wiederkehr derselben Vorzüge, wie auch der oft gleichmüßig sich vordrängende Schatten derselben Mängel das Resultat eines Manierismus sein, welcher den hochbegabten Künstler leicht zu einem Stillstand seines künstlerischen Strebens verleiten müßte.

Das zweite Bild, „Ahasver an der Leiche eines Kindes“ hat der Idee nach eine noch tiefere Bedeutung als das erste, deren Versinnlichung aber die künstlerische Ausführung noch weniger entspricht. Die Legende von Ahasver, dem Ewigen Juden entstand am Ende des 13. Jahrhunderts, wurde zuerst von Mathäus Parisensis erzählt und wurde später auf das jüdische, in aller Welt zerstreute, nirgend heimische Volk gedeutet. Nach der gewöhnlichen Sage ist der Ewige Jude der Schuhmacher Ahasverus zu Jerusalem, der Jesu von der Schwelle seines Hauses hinwegstieß, als er auf seinem Wege nach Golgatha unter der Last des Kreuzes zusammenbrach, und daselbst ausruhen wollte; einer anderen Version zufolge ist der Ewige Jude der Thürsteher des Pilatus, Kartaphilus, der Jesum, als er ihn aus dem Gerichtssaale seines Herrn führte, mit dem Faust in den Rücken schlug. Zur Strafe für diesen Frevel wurde der Bösewicht verdammt, nicht sterben zu können und immer umherzuwandeln, bis ihm Christus beim jüngsten Gericht das Urtheil sprechen wird.

Auf diesem Bilde ist nun wieder ein bedeutungsvoller ideeller Gegensatz, wenn auch nicht ganz klar in der künstlerischen Versinnlichung, so doch in der poetischen Intention mächtig ausgesprochen. Im Vordergrund auf seinem Lager ein lieblich strahlendes, kaum einjähriges Kind, mit den Gesichtszügen eines Engels, als ob es an der Schwelle des Lebens vor seinem Qualen zurückbebt, und sich in die Arme des Todes geflüchtet hätte, um sich wieder in sein Paradies zurücktragen zu lassen,- im Zwielflicht der Mittelstube die knorrige Gestalt des Ahasverus mit dem bemodsten Haupte einer urweltlichen Karyatide, welche die Last der Jahrhunderte mit Grausen trägt. Um den Gegensatz prägnanter zu gestalten, war es jedenfalls angezeigt, die Gestalt des Ahasverus auch in den Vordergrund zu stellen und die klagende Mutter an das Lager des Kindes zu fesseln. Damit war dem

Künstler die Gelegenheit geboten, die Physiognomie eines Seelenlebens zu malen, in welcher Zeit und Raum keine Spur zurückgelassen, also ein männliches Gorgonenhaupt mit versteinerten Gesichtszügen, wobei auch der Urtypus der semitischen Race, in manchen Lineamenten zum Ausdruck gebracht, einen Faktor abgegeben hätte, die Deutung der Legende auf das Judenthum zu veranschaulichen. Wenn man noch die Lichtessekte in Anschlag bringt, welche in dem perspektivischen Hintergrunde mit allem Reiz eines mystischen clair-obcur sich geltend machen, muß man wohl zugeben, daß die koloristischen Vorzüge die vielleicht eigenwilligen Mängel der Komposition weit überbieten. Zu denken aber gibt dieses merkwürdige Bild jedenfalls sehr viel, eben das sicherste Merkmal seines künstlerischen Werthes.

!...!

Národní listy, roč. XV., čís. 357., 29.12. 1875, str. 1. a 2.

Kristus křísí dceru Jajrovu, Ahasver u mrtvolý dítěte

Nechtěli jsme obšírněji psáti na tomto místě o nových, nyní u Lehmannů vystavených obrazech Maxových. To z dobrých příčin. Zažili jsme z Maxových děl již tolik upřímné radosti, považujem Maxa za tak rozhodně geniálního umělce, že bychom rádi při každém novém díle jeho pronesli vždy co nejupřímnější hosana! Při pohledu na nejnovější oba plody jeho ale naskytly se nám některé vážné námitky a pochybnosti, které bychom byli raději nyní zamlčeli, hlavně při pevné víře naší, že již zas dříve další námitky ty učiní naprosto zbytečnými. Jeť právě Max příliš ochotným myslitelem, bystrým autokritikem a snahyplným umělcem, než aby nedovedl učinit korektury sám sobě, zvláště když se korektury ty, vůči jeho mistrné technice, musí obmezit na úvahu, dovedl-li myšlenkovému obsahu jednotlivého díla svého provedením dodati zcela plného, plastického života. Avšak obrazy jeho budí příliš velkou pozornost pražského obecnstva, jehož je Max rozhodným miláčkem, a nemůžeme proto naprosto opomenout příležitosti přispěti něčím k tomu, by obecnstvo domáhalo se úsudku samostatného, k jehož vypěstování není v Praze právě nadbytek popudu. Kdyby se to nestalo při dílech, která jsou vůbec a bez námitky pozoruhodná, kdy jindy byla by příležitost k tomu! Hlavně se tu obracíme k obrazu „Kristus křísí dceru Jajrovu“, jež patrně také Max sám považuje za dílo přednější.

Max co malíř drží se středu mezi idealismem a realismem. Idealistou je tím, že pokládá „důstojné znázornění idey za hlavní podmínku obsažného díla uměleckého“; on ale nepokládá přitom část technickou za věc vedlejší, on se učil a studoval velmi mnoho a je zároveň mistrem malířské techniky. Vždy byli velcí umělci výtvarní právě tak nadšení idealisté jako výteční, hravě všechnu technickou obtíž překonávající realisté- Gabriel Max je tedy zcela dle toho, aby proslul co umělec velký. Podívejme se, jak se dařilo právě vyslovené jeho ideální snaze zde. Zvolil si teď jednu motiv biblický, ale nikoli proto, jak učinili mnozí jiní, aby na něm ukázal jen svou technickou zručnost. Chtěl vyobrazit, jak Kristus vzkřísuje dceru Jajrovu, a chtěl to učinit originálně. Myslíl sobě Krista ze stanoviska co nejvznešeněji humánního. Nechtěl mít Krista co lékaře křisitele, také ne co divotvorce křisitele, jeho Kristus křísí mrtvého k životu jen silou své všeobšíhlé, vše překonávající lásky k lidstvu. Dobře! Zajisté není láska, i ta vznešená láska k lidstvu, věcí, která by štětcem představit nedala. Vznesenou jemnost lásky vidíme na tak mnohých madonách, vznesenou mužnou lidumilnostvidíme tu vyjádřenu také na mnohých tvářích Kristových, předně u mistrů italských (Schiaffone, Paolo Veronese). Vzneseně přísnou tvář soudce Krista vytvořil Buonarroti, proč by nemohla být vytvořena vzneseně láskyplná tvář Krista křisitele? Ale zde je základní chyba Maxova obrazu: my diváci tu tvář Kristovu nevidíme, je od nás na tři čtvrtiny odvrácena, to, co zde má hlavně a jedině mluvit, výraz tváře Kristovy, nemluví. Vysoce poetickou je myšlenka Maxova zajisté, jenže každý as přisvědčí, že může poetická myšlenka dojít na obraze výrazu jen tenkrát, když se jí dodá oduševněné formy. Z té idey, kterou malíř vkládá do obrazu svého, musí dle celého obsahu jejího vytvořit se tvář s plnou pravdou a silou výrazu. Jakž ale máme studovat výraz, jak být pohnuti pravdou, unášeni silou a nadšení poezí myšlenky, když tvar její, zde tedy Kristovu láskyplnou tvář, ani nevidíme. Nepřisuzoval sobě Max snad dostatku duševní plastiky? Sklesla mu v momentu plodném tvůrčí síla? Zajisté, že Max sám cítil nedostatek ten. Alespoň také nám byl ukázán průvodní list, jež Max přidal ku svému obrazu. Praví v něm, že žádá od diváka především „víru“. Jakou víru? Máme jemu samému věřit, že chtěl k výrazu přivést mocnost lásky? My mu věříme, ale my výrazu toho nevidíme. Či vírou jinou, nábožnou? Tu on, zdá se nám, částečně sám odmítá, opíraje se o mocnost čistě lidské lásky, ale i kdyby neodmítal, zajisté by nežádal od nikoho, aby například na těch četných madonách, jimž malíř nedovedl nebo ani nechtěl dodati jemného výrazu vznesené lásky nebo bolu mateřského, oko také spočívalo s vírou,- divák třeba vroucně věří v madonu vůbec, ale on na tom onom obraze nevidí ji znázorněnu. Tím méně arci pomůže víra tam, kde umělec vyhnul se vůbec tvořivému výrazu.

„Kristus křísí dceru Jajrovu“ je obraz v ohledu tom prazvláštní. Je to přec obraz figurální, na obraze figurálním je přec výmluvně individualizování tváří věcí hlavní, ale právě tomu se vyhnul Max skoro úplně. Lukášova blahověst vypravuje nám děj následovně: „A všed(Kristus) do domu, nedopustil s sebou vjíti žádnému

než Petrovi a Jakobovi a Janovi a otci a mateři té dívky. A plakali všichni a kvíleli nad ní. On pak řekl: „Neplačte; neumřelať dívka, ale spí.“ I posmívali jemu, vědouce, že umřela. On pak ujav ruku její, zavolal, řka: „Dívko, vstaň!“ Zde máme tedy tři postavy apoštolů, otce, matku, nářek i posměch, nejružnější motivy, Max je prostě vynechal. Na jeho obraze vidíme jen mrtvou, právě se k životu probouzející dívku a sedícího na jejím loži Krista. Kristus drží ji za ruku, tím ji křísí. Tatáž myšlenka ovšem, jaká u Buonarrotiho: bůh se u Buonarrotiho dotýká ruky Adamovy a tím dotknutím přechází jiskra života do těla prvního člověka. Ale u Maxa je zcela odůvodněno, že také nechává život se proudit z dotknutí boha. Vypravujeť tatáž právě kapitola Lukášova dříve, že chorá žena jedna uzdravena tím, že v tlačenci dotknula se roucha Kristova. „Dotekl se mne někdo; neb já vím(cítil jsem), že moc ode mne vyšla,“ praví Kristus.

Vskutku a velice poetické je na obraze Maxově to lehýnké problýsknutí života v očích dívčích. Ta hlavička dívčí, jakož i hlava Kristova jsou modelovány s takovou plastikou, že obdivuhodno,- v tom je Max specialitou. Mnohý mu vytkne, že Kristova hlava není držena v onom typu, který se zakořenil hlavně v době malířů nazarénů. Jsou lidé, kteří by rádi u věcech náboženských měli všude nehybné, naprosto nezměnitelné, a přenášejí nehybnost tu i do umění, zapovídajíce všechnu tvořivost. Ovšem byla snaha ta obdobně již i před našimi nazarény, mnozí staří mistři libovali sobě v konzervativním rázu motivů z náboženské historie vážených, mnozí novější se z toho emancipovali, nazarénové zůstali v nehybnosti. Výborný znalec Svoboda praví v příčině té: „Té (tvořivé) ctižádosti „nazarénové“ nemají, v jichž madonách jeví se také záliba v raffaellovských tazích lícních; je to tím trestuhodnější, že lidé nábožní by zvláště svědomitě měli šetřiti cizího majetku duševního. Užívá-li malíř typických tváří nebo vůbec tvarových motivů, jež byli vytvořili umělci jiní, přiznává se tím ku své tvůrčí mdlobě.“ A na jiném místě: „Kostelní obrazy mají povznášeti hlavně ideální svou důstojností; malíři zůstaň zcela a zcela ponecháno, aby účele toho dosáhl výraznými pomůckami volně volenými. Je v tom, „hřích proti svatému duchu“ umění, když kvůli úzkoprsým předsudkům obmezuje se volnost umělecké tvořivosti; obrazotvornost umělcova má při tvoření býti všech pout prostá, umění musí co nejvyšší výkvět duševního života býti volné.“- U Maxova Krista řekne snad mnohý: mohl by to být také Hus,- nu dobře, co na tom, co dál?

Při dalším rozmlouvání o technické stránce obrazu přišli bychom k tomu, že bychom v kresební úpravě přáli sobě ještě některé jiné, již podřízenější změny a co do barvy že bychom sobě snad vzdechli: „Bože, proč jen jsi stvořil tolik mnichovské křídý!“ Temná postava Kristova ostře se odlišuje od bělostné postavy dívčí, od bílého lože, bělavé dekorace. Ta dívka mohla by se popsat jako Lesueurův „Svatý Bruno“ (v Louvru), jenž „v modrém oděvu leží na modré pokrývce ložní, nad níž kvůli barevnému souzvuku visí modrý baldachýn“. Avšak tu stojíme před virtuosem, který sobě určil právě provést něco zcela zvláštního, čeho jiný nedovede, a on toho dovedl výtečně, běloba a černě harmonují, jsou zde „disharmonii rozluštěnou“. V tom ohledu lze se na Maxově obraze naučit velmi mnohému. O té dotěrné mouše, kterou Max namaloval na svislou ruku dívčinu, „aby bylo vidět, že tělo, dotknutím mouchy nepodrážděné, je tedy ještě mrtvo“, nebudem mluvit, nemůžem ji chránit a bylo by líp, kdyby byla ihned odehnána. V té maličkosti je tolik strojenosti, že přechází až v titěrnost,- každá strojenost je nechutná, titěrnost už docela.

Zbývá nám „Ahasver“. Opět překrásně modelovaná a malovaná hlava, opět síla virtuózních, krásných jednotlivostí- jen kdyby nebylo to nešťastně umístěné a pranešťastně zaobalené dítě v popředí. Při „Ahasveru“ se ostatně musí říci, že myšlenkový obsah dosáhl plného výrazu svého, tomu obrazu rozumí každý, i kdyby tu nebylo zrovna titulu „Ahasver“, obraz ten mluví na diváka oním plným, dojemně elegickým akordem, jakým promluvíly už Maxovy obrazy mnohé.

Nemůžem sobě pomoci, musíme sobě vždy a vždy zas vzpomenout na Maxovo nepřekonatelné „Adagio“. Copak pravil ten titul „Adagio“? Nebyl ale dojem na všechny diváky přec jen stejný, co do poetičnosti zcela konformní? Tenkrát Maxa ani nenapadlo, aby byl připojil ku zcela přec všeobecnému nadpisu nějaký výklad. (Jan Neruda)

1876

Světlozor, roč. X., čís. 1., 7.1. 1876, str. 7.

Výtvarná umění.

Nové dílo Gabriela Maxe. S radostí zaznamenáváme v umění malířském nový výtvar Gabriel Maxe: „Kristus křísí mrtvou.“ kterýž obraz se této doby v umělecké výstavě Mikuláše Lehmana nalezá. Obraz ten představuje, jak již z názvu samého viděti, Krista křísícího mrtvou dceru Jairovu a prostředek dokonání tohoto divu jest vřelá, vznešená láska. Koncepce tato jest nová, hluboká a jedinečně opravdová nejen v čistě lidském, nýbrž i v symbolickém smyslu, jakož Max vůbec v ladném slučování opravdově lidského s ideálním a symbolickým dávno

mistrem býti se osvědčil. Originální jest čistě lidské znázornění Krista, leč vzhledem k motivu a celé situaci jest znázornění toto zcela ospravedlněné. Ona velkolepá protiva dojemného bezvládní stuhlého ještě děcka proti všemocné nad smrtí vítězíci lásce, která z krista září, zvýšena jest ještě více virtuositou malby, s kterouž se u Maxe vždy shledáváme a kterou se zejména tento obraz v čelo všech dosavadních jeho výtvorů staví a přes to, že z různých stanovisek zcela různě posuzován býti může (mnozí z pozorovatelů např. Jsou toho náhledu, že by mohl obraz ten představovati také obyčejného lékaře na lůžku nemocné, jiní soudí opět jinak) přece všeobecnou pozornost budí.

bk.

Světlozor, roč. X., čís. 9., 3.3. 1876, str. 139.

Lvova nevěsta. (Vyobrazení na str. 133.)

Čtenářové naši měli už několikrát příležitost obdivovati se uměleckým plodům krajana našeho Gabriela Maxa; mnozí z nich kochali se také prohlížením některých jeho originálů, jenž byly tady v Praze vystaveny. Ti ovšem pozorovali také zvýšený efekt, jaký působí kolorit Maxův, který nemůže vyjádřiti ani nejdokonalejší dřevoryt. Nicméně i při našem vyobrazení jeví se uznané přednosti mistrovského štětce Maxova: neobyčejně obsáhlá fantazie, bohatost myšlenek, hloubka citu. V obraze tuto podaném představuje Max závěrečnou, scenu známé básně Chamissovy s úplnou výmluvností mistrného štětce svého.

Chamisso líčí způsobem dramatickým, kterak ke králi pouště vstoupí do klece dcera strážcova, oděná v roucho svatební. Od mládí svého se lvem si hrávala, on jí přivykl a veselou dívku velice si oblíbil. Nyní ale odrostlá dívka, nevěsta, přichází, aby se lvem se rozloučila a jemu si postěžovala, že ji otec donutil, aby si vzala cizince, kterého nemiluje. Dala lvu poslední políbení, ženich přichází, lev ale počíná zuřiti a staví se ke dvěřím na stráž, aby mu nevěsta nemohla uniknout. U vchodu stoje zuřivě řve; ženich strhne pokřik. Dívka blíží se ke dvěřím; tu lev zhubí krásnou postavu, že zkrvácena a bezducha padne na zem. A když zhubil nejmilejší svou družku, položil se k své oběti, pochmurným pohledem stíhaje ženicha, kterýž dobře mířenou ranou zasnoubil jej s milou mu nevěstou.

Max, jak praveno, zobrazil poslední scenu, kdy lev žárlivý v zuřivosti své nevěstu usmrtil, aby se jinému nedostala. Již východu nestřeží, nýbrž položil se vedle své nevěsty a v smrti ji objímá bolestně, avšak předce zuřivě pohlížeje za mříže na ženicha, který pěstounku jeho, ač ho nemilovala, chtěl pryč odvésti. Ženich pak s puškou v ruce hotoví se vykonat pomstu na sokovi, který chťúcům jeho vyrval kořist nejmilejší.

Předmět tento oděl Max v čarovné kouzlo svého koloritu, dobře se na všechny strany postarav, aby v žádném směru cit neurazil. Tragické rozuzlení provedeno tu zajisté s největší delikatností.

Světlozor, roč. X., čís. 16., 21.4. 1876, str. 252.

Na umělecké výstavě rakouského uměleckého spolku vystaven je nejnovější Maxův obraz „Der Wirthin Töchterlein,“ malovaný podle balády Uhlandovy.

Národní listy, roč. XVI., čís. 131., 12.5. 1876, str. 1.

Ze salónů žofínských

III.

/.../

Není naší povinností, abychom se seznamem v ruce probírali kus po kuse výstavu celou. Poukázali jsme již k tomu, co letos z cizích zásilek stojí především za povšimnutí. Poukážem později ještě k některým ze zásilek těch, alespoň tím oním pozoruhodných, osatku nechť sobě dle své chutě všimne navštěvovatel výstavy sám. Jeden se baví hravou, snadno pochopitelnou jednotlivou myšlénkou, druhý bude vyhledávat myšlénky hlubší. Tomuto, a vůbec každému laikovi, který naučiti se chce ostřejšímu úsudku o dílech výtvarných, doporučujem opětně spis našeho krajana doktora Vojtěcha Svobody*. Najde v něm názory zdravé, najde jasně a prostě vyslovená pravidla ta, jež pak vyhledávat si může sám při obraze každém. Tím větší bude z výstavy pak rozkoš jeho.

Ovšem ale je povinností naší sledovat zvláště produkci domácích. Múza výtvarná je ještě chudobkou v Čechách, ještě skoro chudším děckem než literatura. Ne snad chudší co do odměny hmotné- obraz a socha platí se bohudíky nepoměrně líp než jakákoli práce literární-, ale chudší co do počtu těch, kteří se službě její zcela věnují. Měli jsme a máme jednotlivé výtvarníky vysoko vynikající, svého Führicha, Karla Svobodu, Josefa a Quidona Mánesa, Levého, Jaroslava Čermáka, Gabriela Maxa, Canona a j.j., ale skoro všichni trávili a tráví nejméně dobou tvořivosti své mimo vlast, k nám přichází z nich jen měsíční paprsek, jen z obrazu ob-raz. Žádný z nich ne nestává středem umění domácímu, aby při osobním styku na výsluní talentu jeho vyhřívaly se,

* Německy psaný ten spis má titul „Die Poesie in der Malerei“ a vyšel r. 1861 v Lipsku. Česky vyjde teď snad dosti brzo.

zrálý talenty mladší. Naše „akademie“ tím středem není. Díváme-li se dnes na výtvary akademiků mladých, velmi citelně to poznáváme. Nejsme pro vázaný nebo snad docela pro školský cop, jsme plně pro svědomitou ochranu všeho individuálního, co vězí v duchu nadaného mladíka, ale má-li se talent vyvinout výš, nesmí být ponechán jen samu sobě, přičemž v nejšťastnějším případě doškrábe se při vlastním zdravém jádře na nějaký naturalism, v méně šťastném ale rychle zkrní, nýbrž musí obdržovat pilný, čistě umělecký návod. Stopy směrného toho návodu pohřešuju na akademických mladých, a přec jsou mezi nimi talenty pozoruhodné. V dotýčných kruzích rozumějí požadavku námi zde naznačenému, my zůstavujíce již věc tu všeobecnou obracíme se prostě k jednotlivým letos vystaveným obrazům malřů českých. Jsou i počtem slaběji letos, aspoň posud, zastoupeni než například malři belgičtí.

.../

(Jan Neruda)

Světozor, roč. X., čís. 19., 12.5. 1876, str. 292.

Mnichovské zprávy zvěstují o čilé umělecké činnosti v tamějších dílnách malřských. Ředitel Piloty pracuje pilně na alegorickém obraze, jenž má zdobiti radnici.- Defregger maluje obraz „návrat vítězů,“ jenž představuje tyrolské střelce, vracející se z vítězné bitky s Italy.- Řek Gysis, jehož poslední obraz „Pout“ vzbudil v Mnichově nadšené podivení, dohotovuje velký alegorický obraz.- G. Max maluje velkolepou scénu mezi Glosterem a Annou (Richard III.). - S. Flüggen dokončuje právě „mladou nevěstu, přijímající dary svatební.“

Národní listy, roč. XVI., čís. 139., 20.5. 1876, str. 1.

Ze salonů žofínských

IV.

.../

Mladistvý Jindřich Max, bratr Gabrielův, dostavil se nyní také s obrázkem jedním, nadepsaným „První ztráta“ (č. 292). Mladá matka v smutku, stojící u prázdné kolébky, na kamnech ještě zbytky léků- vše je tím pověděno. Obrazem Jindřichovým vane týž elegický tón, jaký obrazy bratra jeho, avšak také u něho lze dobře pozorovati svědomitost, jakou v kresbě i barvě věnuje podrobnosti každé.- Poněkud v maxovský žánr zasahá také obraz Schikanedrův, „Poslední dílo“. Neznáme malře toho, je prý to jeden z mladých akademiků našich, v tom případě lze mu předpověditi pěknou budoucnost. Velmi rozumně rozdělené a použité světlo, účinná perspektiva již nyní zračí rozhodný talent, předmět obrazu pak volen s řídkým jemnocitem. V podstřešní komůrce, cihlami vydlážděné, leží při zapadajícím slunci chorý mladý malř, hledící z lože svého na obraz svůj, na své „dílo poslední“. Obrázek výmluvný a harmonickým provedením svým příjemný.

.../

(Jan Neruda)

Světozor, roč. X., čís. 29., 21.7. 1876, str. 412.

„Hlava Spasitelova“ od Gabr. Maxa, která je našemu obecenstvu známa z výstavy Lehmannovy, vystavena byla tyto dni v Lublani a došla tam, jako všady jinde, všeobecného uznání a podivu.

Pokrok, čís. 218., 8.8. 1876

-Maxův „Ježíš Kristus“. Čtenářstvo naše pamatuje se zajisté ještě na velezajímavý obraz slovatného krajana našeho G. Maxa, představující tvář Kristovu (tak zvané Veronikon), jenž před nějakou dobou po delší čas vystaven byl ve výstavě závodu Lehmannova. Obraz tento všeobecný vzbudil obdiv, mimojiné také tím, že oči Kristovy z blízka jevíly se otevřené, z dálky pak zavřené, tak jako by skutečně před očima našima opakovalo se to, co se dělo mezi slovy Spaitelovými: „Otče, otče, proč jsi mě opustil?“ a „Dokonáno jest!“- I mimo Prahu obrátil obraz tento na sebe všeobecnou pozornost, ba v Londýně tak velice se líbil, že tisícové hrnuli se do „French Gallery“, aby spatřili arcidílo, o němž anglické časopisy s pochvalou téměř až neslýchanou se vyslovovaly. Neobyčejný úspěch tento přiměl firmu Lehmannovu k tomu, aby dílo Maxovo dala fotograficky rozmnožiti, čehož bylo tím více zapotřebí, ona již počala kolovati ohyzdná jakási padíla, právě to karikatury překrásného originálu. Authentické fotografie tyto (dílem z dílny Hanfstaenglovy v Mnichově, dílem z c.k. Dvorního závodu Oskara Kramera ve Vídni) vyšly v pěti velikostech (v ceně 1-36 marků) a podávají obraz bez odporu tak věrně, jak jen možno fotografií dostihnouti originál. I proměnu pohledu velmi dobře lze pozorovati. Firma Lehmannova se přechetným ctitelům G. Maxa podnikem tímto nemálo zavděčila.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světozor, roč. X., čís. 33., 18.8. 1876, str. 460.

Pan Lehman hodlá zaslati výtečný Maxův obraz „hlavu Kristovu“ na rozličné výstavy do Ruska. Obraz ten posud na všech stranách došel účastenství a uznání. Pan Lehmann tedy zajisté přijde vhod mnohým ctitelům štěte Maxova, že se postaral o dokonalé fotografie toho obrazu, které se v různé velikosti prodávají.

1877

Národní listy, roč. XVII., čís. 87., 29.3. 1877, str. 1.

Pašijové obrazy

Lehmannova pro Prahu tak důležitá stálá výstava honosí se novými dvěma uměleckými díly od Gabriela Maxe. Uvádějí se nám co pandány proslulé Maxovy „Hlavy Kristovy“- nevíme ale, zdali dle plné intence umělcovy. Kdo viděl Maxova Krista, jenž pouf svou nyní koná na Rus, a pamatuje se na hluboký myšlénkový klid mistrné hlavy té, ovšem spíš by nějakou Mater dolorosa očekával co pandán k ní než hlavu Máří Majdalény a Jidáše. Tyto dvě hlavy hříšníků, jedna co reprezentace nabytého klidu, druhá co reprezentace nejtrpčí mravní odplaty, jsou vůči oně hlavě Kristově, prodchnuté výrazem takměř nadpozemským, spíš pouhou meandrovsky klikatou obrubou než pravým pandánem. Avšak pohlédme na oba nové obrazy zcela prostě a bez paralely, vezměm je, jak o sobě jsou.

Gabrielomaxovský typ je plně u obou. Jsou z onoho reflexivního, elegického kruhu, jenž obepíná veškerá díla Maxova, částečně až do citové churavosti,- „Juliána“, „Adagio“, „Světlo!“, „Pitevna“, „Lví nevěsta“, „Růže v cirku“, atd. Chudoba myšlénková se Maxovi věru vytknout nesmí, jeho díla vypravují velmi mnoho a diváka takřka nutí, aby určitým směrem cítil a myslil dál. S moderním lyrickým epem bychom je srovnali, kdyby se nám jednalo o vytknutí paralely z umění slovesného. Ve většině Maxových obrazů chvěje se myšlénka jako obnažený nerv, elegický cit přechází do rozchvívajících bolesti, a ne každý divák je se směrem tím spokojen. Také má divák pravdu, žádá-li elegie bez přebíhající zimnice. Z dvou nově vystavených obrazů vyhovuje Majdaléna oprávněnému tomu požadavku divákovu myšlénkově úplně, Jidáš pak budí zimnici znovu. Tolik musí se ale říci, že Max je v obou rozhodně původním. On nekráčí nikde cestou vyšlapanou. On užívá nábožensky dějinných motivů známých, ale vyhýbá se tvarové tradici všech mistrů, kteří jich užili před ním. Max neopakuje tvarové myšlénky po nikom, každá jeho hlava vzrostla organicky dle myšlénkového jádra svého, jeho hlavy jsou individuální, jako také příroda tvoří každé individuum co zcela nové. Zvláště estetik Svoboda pilně obrací pozornost malířův k této tvořivosti přírody.

S „Majdalénami“ mělo výtvarné umění již dosti obtíže. Krásná, smyslnosti naprosto oddaná hříšnice-mravním svým vědomím zdrcená kajícnice- těžké spojení. Raffaelovská panenská jemnost by se tu právě tak málo hodila jako hrubá realnost, umučenost askétky právě tak málo jako kyprost bakchantky nebo lesk Venuše. Jest celá řada Majdalén, rytinami také dosti známých. Carraciho Majdaléna, která vnitřní bol svůj dosti lacino naznačuje vyceděnou velkou slzou. Cigoliho prostovlasá, kyprá, nad knihou vyložená Majdaléna- „pokání v negligé“. Reniho farizejská, citem svým na aplaus pracující Majdaléna. A jiné. Jedna koketou kypře luznou, druhá koketou citového patha, u obou se zdá, že očekávají návštěvu mužskou, na niž chtějí učiniti dojem. Do červena uplakané oči odpovídají našemu pojmu o Majdaléně právě tak málo jako na odív vyložená plná ňadra. Max šel cestou zcela svou. Celistvý ráz jeho Majdalény je hlavně realistický, avšak oko vyjadřuje zcela určitou fázi duševní, tato Majdaléna je mravně očištěna, dosáhla vnitřního klidu a v oku je jas klidu toho. Maxova kající kráska je „ženou z lidu“, tvar jejího obličje je, zvláště v dolejší kulatě vystupující části, skoro mužského rázu, jaký vídáme také na středověkých madonách. V tom je vyjádřena náruživost i síla vůle zároveň, a této mužné vůli věříme výsledek a obrat. Výraz zraku jde z hloubi duše. Maxova Majdaléna je samostatný typ, velmi pozoruhodný; typickým se ale nestane v smyslu tom, že by jej jiní as jakožto vzorný následovali. Co se technického provedení týče, je obraz arci maxovsky mistrný. Jen rukoum bychom přáli více půvabu, a co se týče žluté a bílé barvy roucha- barvy to, jež Max velmi rád vedle sebe klade-, je položena ovšem s obratností naprosto řídkou- ale krásně to sestavení proto přece není.

Spíš by se mohl Maxův Jidáš stát typickým. Patrně to výrazem svým reprezentant onoho ideálního, v krásném písemnictví již všelijak vysloveného náhledu, že Jidáš byl heros, muž, jenž věřil plně v moc Kristovu, v to, že pán a učitel jeho může vysvobodit židovský národ z pout cizáckých, z odvislosti politické, a jenž chtěl tedy Krista ke konečnému činu jaksi donutit. Jidáš je mrtev. Vidíme svršek jeho těla v mohutném větvoví olivovém, hlava klesla stranou na větev, provaz se přetrhl, hladoví dva velcí havrani napínají se zkoumavě již k obličejí. Tvář Jidášova není protivna, vidíme v ní neskonale smutek, vyšlý ze zdroje myšlénkového. Přec je dojem děsný a vzbuzuje tím estetickou pochybnost. Oběšenec samovrah budí cit nepřijemný a takový cit není cílem uměleckého

díla. Třeba připustíme, že nás umění nemusí vždy povznést nad sám život, k tak hrůzným životním efektům přihlížíme na díle výtvarném přec jen s chutí nevalnou.

Ovšem se musíme opět obdivovat technickému mistrovství, jakým také tento Jidáš proveden. Velice zajímavě bylo, kdyby Maxův Jidáš byl v některé výstavě vyvěšen co pandán vedle Jidáše Thomasova, jenž za noci na Golgátě s hrůzou spatřuje kříž, na němž zítra bude Kristus viset. Thomasův Jidáš je poeticky daleko mohutnější, Maxův je technicky daleko virtuóznější.

(Jan Neruda)

Politik, roč. XVI., čís. 92., 4.4. 1877, str. 1. a 2.

Maria Magdala und Judas Ischariot. Zwei Gemälde von Gabriel Max.

In diesen Trübsal blasenden Zeitläuften findet man noch immer sporadisch vertretene Menschenkinder, welche die poetisch durchwitterten Erinnerungen ihrer Jugendjahre nicht ganz verwunden, und auch den Wunderglauben in Märchen und Legende, den ihnen Großmütterchen beim Spinnrocken oder Strumpfstriicken beigebracht, trotz aller Wucht der zeitgenössischen Freigeisterei nicht zu ersticken vermochten.

So ist's auch mit den religiösen Reminescenzen und Traditionen, welche uns die Bibel, die Geschichten der Märtyrer und Heiligen überliefert, deren sinnenfällige Gestaltung die Kunst übernommen und Jahrhunderte lang bis auf unsere Tage herab wenigstens in den symbolischen Aeußerlichkeiten festgehalten, so daß eben in dieser Darstellungsweise die gläubige Welt zur Zeit, als Familie, Staat und Kunst mit der Religion in engster Verbindung standen, ihren höchsten idealen Genuß und genugsame Befriedigung fand.

Aber o Jammer! In dieser luftigen, philosophisch-konfusen Gegenwart, wo mit den Gasen der Encyclopädisten so zu sagen die Handschuhmacher in ihren Raisonements selbst die alkalisch ätzende Negation eines Voltaire überbieten, wo die Unvernunft des Wollens und das Elend des Daseins aus den Kategorien des Pessimismus die herrlichsten Giftstoffe fabriciren, an denen selbst die Riesenthiere der tertiären Erdformation, die kolossalen Pachydermen, Nashorn, Pferd und Schwein, ja selbst gewaltigen Mastodons und Megaherien, gleich dem elendiglichen Fliegengeschmeiß am Fliegenpapier, zu grunde gingen,- ja in diesem perennirend steigenden Wirrsal (also keine ethische Klärung und Reinigung) einer schlechten Endlichkeit, ragen am gewaltigsten zwei mächtige Charakterköpfe hervor, gleichsam die ethischen Symbole dieses sonderbaren Weltfortschrittes: Magdalena und Judas Ischariot.

Aber diese Magdalena, welche unser Jahrhundert in der Erscheinung unendlich vieler Varietäten beherrscht, ist nicht die reuige Maria von Magdala, so genannt nach einer Stadt am Galiläischen See in Palästina, nicht die Begleiterin Jesu, die seine Füße salbte und Vergebung ihrer Sünden von ihm erhielt. Die Magdalena unserer Tage ist die Syrierin Astarot. Sie ist die Mutter und Pflegerin der unersättlichen Genußsucht, sie hat Loth's Töchter erzogen, Dalila auf den Blumenpfaden des Vergnügens begleitet, Herodias und Jezabel von Kopfe bis zur Zehe mit Wollust athmenden Mordgedanken erfüllt, sie hat die herrlichen Hetären Griechenlands mit unverwelklichen Rosenkränzen geschmückt, den üppiigen Frauen des kaiserlichen Roms das wallende Haar mit Goldstaub bestreut, und die Damen der noblen Pariser Demimonde mit unsterblichen Reizen ausgestattet. Sie ist Königin, sie herrscht bis auf den heutigen Tag, aber sie ist auch Sklavin, unterwürdig und eifrig im Gehorsam, wo es ihr Vortheil erheischt. Dadurch herrscht sie, dadurch ist sie unwiderstehlich. Sie besitzt die Kraft, Jedermann zu umgarnen. Salomon spricht das zum Verwundern aus, er, der es so oft erfahren hat: „Sie ist wie das Netz des Jägers, sie ist wie das Netz des Fischers.“- Drein Dinge sind unersättlich und noch ein viertes, was er nie genug oft sagt: „Die Hölle, das Feuer und das Weib, die Erde noch, die durstig trinkt.“ (Sprüche 30. 16.)

In dieser Auffassung leuchten auch die weiblichen Gestalten unseres trefflichen Gabriel Max, beinahe alle von einer krankhaften Sentimentalität angehaucht, welche die Spontaneität ihres dämonischen Wesens wie mit einer halb durchsichtigen Schleierhülle verdeckt. Sie sind ganz Demuth, Hingebung und Liebe. So auch seine Magdalena. Dies ist aber nicht die Magdalena, wie sie uns die synoptischen Evangelien geschildert, welcher Umstand den philosophischen Maler freilich nicht kümmert, sondern wieder die demuthsvolle Magdalena unserer prosaischen Zeitströmung, ganz morceau de tôte, nach den Provenienzen des Gesichtsausdruckes zu schließen, eine dralle Bäuerin aus dem bayerischen Hochland, mit gefalteten Händen, das sinnende große Auge nach irgend Etwas, nur nicht im reuevollen Schmerz gen Himmel gerichtet, den kußreichen Mund sanft geschwellt, als ob sie ein Dankgebet lispelte für die verklungenen Freuden, welche ihr die sündhafte Welt gespendet. Max geht mit Absicht der traditionellen Darstellungsweise früherer Maler in biblischen Stoffen aus dem wege, und zumal seine Magdalena erinnert in keinem Zuge an die reizvollen, in holder Sinnlichkeit leuchtenden Bűberinnen eines Corregio und Battoni, (Dresdener Galerie) ja selbst die in leidenschaftlicher Klage aufgelösten, mit dem Ausdruck einer Niobe zum Himmel emporblickenden Magdalenen eines Rubens (Cassel), Franceschini und Rotari (Dresden) schienen ihn nicht einmal zur Anwendung äußerer charakteristischer Merkmale angeeifert zu haben, so daß man mit Recht sagen kann, Gabriel Max hat uns in seiner Magdalena ein

recht sauberes Mädel vorgeführt, welche er Magdalena getauft, aber es fällt uns nicht bei an jene Magdalena zu denken, welche nach dem Ausspruche des Heilands (Lukas 7. V. 37-49) viel geliebt, und welcher, weil sie reuevoll mit Thränen seine Füße wusch und salbte und mit ihrem reichen Haarschmuck trocknete, auch viel verziehen worden.

Das zweite dämonische Wesen, welches in unseren Tagen, über dem Haupte der zur sittlichen Vervollkommnung fortschreitenden Menschheit schwebt, ist Judas Ischariot der Dämon des gemeinen Egoismus, der niedrigsten Habsucht und des Selbstmordes.

Im Jahre des Heils 1689 erschien cum gratia et privilegio S. Caes. Majest. ein berühmtes Buch, zusammengetragen durch P. Abraham a S. Clara, Augustiner-Barfüßer und k. Hofprediger, unter dem Tittel: Judas der Erzschemel, oder: Eigenthlicher Entwurf und Lebensbeschreibung des Iskariotischen Bösewicht, worinnen unterschiedliche Discurs, sittliche Lehrpunkten, Gedicht und Geschicht, auch sehr reicher Vorrath biblischer Concepen, welche mit allein einem Prediger auf der Kanzel sehr dienlich falle, der jetzigen verkehrten, bethörten, versehrten Welt die Wahrheit unter die Nasen zu reiben, sondern es kann sich auch dessen ein Privat und einsamer Leser zur ersprißlicher Zeitvertreibung und gewünschten Seelenhell gebrauchen.

Dieses Buch mit allen Fabeln, Schnurren und derb prickelnden Witzen reflektirt noch immer das Spiegelbild unseres eigenen Jahrhunderts, aber in verzerrenen Zügen, und liefert in einem grotesken Maßstabe abermals den Beweis, daß alle Moral auf Erden stationär geblieben, daß die Welt in ihrer reinmenschlichen Grundlage als Heimat einer siitlichen Idee nicht besser, ja vielmehr durch das Raffinement der Intelligenz getrübt und schlechter worden, daß noch immer derselbe Judas Ischariot, der Jesum an das jüdische Synedrium für 30 Silberseckel (d. i. 30 Thaler) verrieth, nach Matthäus sich dann erhängt, als Centralmonade alles Bösen im Leibnitz'schen Sinne wieder aufgelebt, und gespensterhaft allgegenwärtig einherwandelt, vergleichbar dem leo rugiens et quaerens quem devoret. Es sind des Propheten Micha Worte, welche im schneidend kreischenden Gejohle einer Wetterhere durch die Straßen hallen: „Der Sohn verachtet den Vater, die Tochter stellt sich wider die Mutter, die Schnur wider die Schwieger, des Menschen Feind ist sein eigenes Hausgesinde. Niemand glaube seinem Nächten, Niemand verlasse sich auf Fürsten. Bewahre die Thüre Deines Mundes vor Der, die in Deinen Armen schläft.“

Betrachten wir nun das Bild. Abermals un morceau de tete, nämlich der Kopf eines Erhenkten, sehr effektiv malerisch ausgestattet mit allen Symptomen eines gewaltsam erstickten Lebens, aber der Strick ist entzwei gerissen und der Kopf liegt eingeklemmt zwischen knorrigen Aesten, nachdrücklicher noch festgehalten durch das Scheitelhaar, welches absalonisch einen höheren List umschlingt, und der ganzen hängenden Situation den fatalistischen Schein verleiht, als ob eine höhere Rächerhand den bösen Judas Ischariot beim Schopfe gefaßt hätte. Zwei über den Selbstmord meditarende Raben sind bereits herbeigeflogen, und betrachten das fahle, mit drastischer Wahrheit des physisch vollbrachten Processes entstellte Antliß, recht neugierig, als ob sie ihm zukrächzen wollten: Der Tod ist ein Recept, für Jeden gleich zur Hand, Wer's einnimmt eh's er muß, dem fehlt es an Verstand.

Das Bild, so virtuos es auch gemalt ist, macht einen das ästhetische Gefühl verletzenden Eindruck, indem man im großen Ganzen auf kein versöhnendes Motiv stößt, man müßte höchstens die vogelperspektivische Durchsicht dafür annehmen, welche einen diminutiven Ausblick nach dem noch diminutiver sich präsentirenden Golgatha gestatte, wo eben der Versöhnungstod des Heilands vollzogen worden. Ein geistreicher Freund meinte, nachdem er das merkwürdige Bild sattsam betrachtet hatte, es eigne sich durchaus nicht für die Gemäldegalerie einer menschlich fühlenden Societät, höchstens für den Salon eines kunstsinnigen Scharfrichters. Aber wenn man bedenkt, daß der Selbstmord außer der Anzahl statistisch nachgewiesener Ursachen und Nebenumstände auch oft das Resultat des Nachahmungstriebes ist,- ein schlagender Beweis unserer ursprünglichen Affennatur,- könnte es leicht geschehen, daß selbst der Scharfrichter durch das öftere Betrachten des Gemäldes leicht gereizt, nach dem Stricke greift und sich mit größerer wissenschaftlicher Geschicklichkeit aufknüpft, als es Judas Ischariot auf dem Bilde gethan. Eine treffliche psychologische Schilderung des sich selbst Erhängens aus bloßem Nachahmungstrieb liefert Erckmann-Chatrains's Novelle: L'oeil invisible, ou l'auberge des trois pendus. Md.

Světlozor, roč. XI., čís. 14., 6. 4. 1877, str. 167.

Salon páně Lehmannův těchto dnů opět se těší hojně návštěvě přátel výtvarného umění, které sem vábí dva nové obrazy Gabriela Maxe. Jsou to pendenty k proslulé „hlavě Kristově“ téhož originálního umělce: „Maria Magdalena“ a „Jidáš Iskariotský“, kteréž vybočující z obvyklé dráhy biblické malby, vynikají zvláštním, zajímavým pojetím a virtuosní kresbou. Max Jidáše nám líčí co oběšence s pravdivostí téměř až odpornou; lahodný za to jest zjev Maří Majdaleny, v jejíž tváři však nejeví se velká z hříchů kajícnost, nýbrž jest to spíše

děva bouří života již přeživší a v nitru svém usmířená. Každým způsobem jsou to výtvoři pozoruhodné.

Lumír, roč. V., čís. 12., 30.4. 1877, str. 192.

Dva nové obrazy Gabriela Maxe: „Máří Majdalena“ a „Jidáš Iškariotský“ poutají k sobě pozornost navštěvovatelů stálé výstavy Lehmannovy. Porovnání se známým „Ježíšem“ každému se vnučuje: obě nová díla našeho krajana jeví se ihned co pendanty k oné nyní již takořka v celé Evropě známé malbě. Porovnání to nemůže dopadnouti jinak než ve prospěch práce starší. „Máří Majdalena“ sice celistvým barvovým dojmem nezapírá původce svého, avšak schází jí ono láskyplné propracování, ona sebevědomá promyšlenost, která nás k jiným obrazům Maxovým tak velice poutává; ba nelze ubrániti se myšlénky, že je příliš zběžně a spěšně malována, zejména vzhledem k nadživotním, široké plochy vyžadujícím rozměrům hlavy samotné a nevelkému formátu obrazu, jenž nepřipouští hledisko příliš vzdálené. Že se Max nepřidržel obvyklé šablonovité charakteristiky, nýbrž svou vlastní cestou se ubíral, zaviniho snad, že mnohý v obraze tom nechce ani poznati Máří Majdaleny. Avšak vytýkati mu to co chybu, nezdá se nám býti oprávněno. „Jidáš“ dali bychom rozhodně přednost před „Majdalenou“. Jeť zobrazen v okamžiku po samovraždě- a zde jeví se jemný takt umělce, jenž na thema „mrtvola“ dovedl vymalovati již tolik dojemných variací, plnou měrou. I zde je harmonické vyrovnání všech sporů života pomocí nejradikálnějšího léku: smrti, tím šťastněji naznačeno, ana látka sama takovémuuto pojmutí věru dosti nemalých obtíží způsobovala. Přece však činí lidské mrtvoly na ostatních obrazech Maxových dojem příznivější, klidnější; neboť z „Jidáše“ předvádí se nám toliko mezi větvemi vězící hlava, a sice s přídavkem, jenž není právě s to, aby cit náš chlácholil a mírnil, s dvěma lačnými havrany, zobáky svými na tvář nešťastníkovu jenjen mířícími. Co nás při pohledu na umrlce rozladuje, bývá právě tvář, poněvadž v ní jeví se ještě stopy posledních okamžiků uprchlého života; pohled na ostatní ztuhlé tělo podává nám spíše klidu a usmíření. Žes se tedy Max v tomto případě obmezil toliko hlavou mrtvoly, jest aesthetickému účinku poněkud na újmu. Pohled na Golgathu jednak smiřuje, připomínaje nám neskonalou lásku spasitelovu, jednak zase ohavnou zradu staví do světla ještě plnějšího. Obraz tím tudíž nenabývá sice klidu, ale za to duchaplného, poetického vztahu myšlénkového, bez něhož si dílo Maxovo takořka již ani představití nemůžeme. Vůbec z toho, že zde vytčeny jsou některé vady a nedostatky, nebudiž souzeno, jako bychom obrazům těm upírali významu, který jim přísluší. Jsouť i „Jidáš“ i „Máří Majdalena“ charakteristické výtvoři, tak hotové, tak v sobě uzavřené osobnosti umělecké, jak jich bohužel v moderním umění nazbyt nemáme. Cokoliv Gabriel Max tvoří, má svůj určitý ráz a směr, má to, co v životě nazýváme povahou- a té musí si vážiti každý.

H. (Otokar Hostinský)

Světlozor, roč. XI., čís. 19., 11.5. 1877, str. 226.

Kristus křísí dceru Jairovu. (Vyobrazení na str. 209)

K Ježíši přišel starší synagogy, jménem Jairus, i padnuv k jeho nohous, úpěnlivě prosil: „Dceruška má se smrtí zápasí; pojď a vloživ na ni ruce své, uzdrav ji!“ I šel s ním Ježíš a mnoho lidí, tlačíce se, za nimi se ubíralo. Na cestě potkali lidi z domu Jairova, kteří pravili: „Dce ra tvá zemřela; proč ještě obtížen jsi mistrovi?“ Ježíš však otce těšil: „Nestrachuj se, jenom věř!“ I nedopustil, aby někdo jej následoval do domu, kromě Petra, Jakuba a téhož bratra Jana. Kráčeje skrze plačící zástup, pravil: „Proč hřmotíte a pláčete? Dívka nezemřela, ale toliko spí.“ I vysmáli se mu. On pak s otcem a matkou děvčete a s třemi svými učedníky přistoupiv k loži zesnulé dívky, pojal ji za ruku a pravil: „Dívko, pravím, vstaň!“- a dívka se pozvedla a jala se choditi. Byloť jí dvanáct let. Tak asi vypravuje evangelista Marek. Genialní Gabriel Max od této tradice poněkud se uchýlil. Není zde žádných svědků, Kristus sám sedí u lože zesnulé a pojal ji za ruku, pohled svůj neskonale dobrý na ni upírá. Zželelo se mu mladistvého toho života a pouhé stisknutí ruky jeho ponenáhu krev rozpruzuje v žilách děvčete. Pohlížejíce na ten obraz, mimoděk ovanuti jsme kouzlem tklivé, hluboké poezie.

Lumír, roč. V. čís. 16., 10.6. 1877, str. 255.

Výstava obrazů na Žofíně

/.../

Jistý počet našich mladých umělců hledá svou spásu v nápodobnění manýry Maxovy. Knöchel zaslal nám ku příkladu obraz z Mnichova, v kterém byste marně hledali něco, co by nebylo Maxovo. Nenašel-li jinak nadaný malíř až dosud své vlastní cesty, měl by si alespoň zvoliti jiných vzorů.

Nevím, jestli se Liškovi (čís. 453) a Jar. Hejdovi v „Osiřelé“ č. 431 také nezdálo o Maxovi; vliv ten ale není v jejich obrazech tak zřejmý, jako v Knöchlově „Opuštěné“. Liškův „Štědrý večer na hřbitově“ jest skutečně pěkný. Skoro přílišná jednoduchost v postavě matky, kteráž vystrojila stromček na hrobě svého dítěte, jest záslužna právě u mladého umělce. Této jednoduchosti měl by sobě snad trochu více všimnouti jiný, též nadaný mladý malíř Hlavín. Jeho „Jelen“ dle Kralodvorského rukopisu jest zdařilá komposice, která by se výborně

hodila pro ilustraci. Dle malby a provedení soudím ale, že by p. Hlavín ještě neměl podnikati obrazy těchto rozměrů.

/.../

F....

1878

Národní listy, roč. XVIII., čís. 91., 12.4. 1878, str. 3.

Výstava Umělecké besedy

/.../

Jan Knöchel z Mnichova podal obraz žánrový: Vdova se sirotkem na ruce, kráčejíci od kostelního hřbitova stromovím jarně ještě holým, dumným světlem obestřeným. Je to obraz patrně pod vlivem Maxovy lyriky povstalý. Jakkoli se vidí, že by měl Knöchel dosti již obratnosti technické a také dost citového záchvěvu pro směr podobný, přec bychom ho z něho zrazovali. Hned jediným Maxovým „Adagiem“ byl směr ten nadobro vyčerpán a vše ostatní trpí již dojmem nápodobivosti. Jsou to pak elegie, které se vnucují.

/.../

(Jan Neruda)

Národní listy, roč. XVIII., čís. 103., 26.4. 1878, str. 1.

Ze Žofínských salónů

II.

/.../

Do přímo chorobné manýry dostal se rovněž mladistvý Hans Knöchel. Již u příležitosti poslední výstavy Umělecké besedy(kde Knöchel byl podepsán co Jan, ne co Hans) vytkli jsme umělci tomu, jehož talent je z mnohého patrný, že dostal se příliš věrně do šlépějí Maxových. Podotkli jsme a opakujem nyní, že téma, jaké má Knöchel také na obrazech žofínských(„Jarní obraz“, „ V podzimku“- č. 113, 147), je známým Maxovým „Adagiem“ již odbyto provždy. Max je vyslovená individualita, již napodobovat je věcí naprosto neplodnou, individualita, která ani sama k některé vlastní myšlence své dvakráte po sobě sáhnouti nesmí. 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 nepříjemnou. „Adagio“ působilo svou zvláštní náladou lyrickou, také svým obsahem vypravovatelským, který ovšem zůstavoval diváku, aby si tento vypravoval sám, co chce a co dovede. Knöchel napodobuje lyrickou tu náladu. Ať je to „na jaře“ nebo „na podzim“, příroda, hezky do plocha malovaná, je vždy chorobně vysílána, a vypravovatelským středem obrazu je ítem citově nahnílá postava ženské, prosící diváka, aby sobě myslil něco hodně, ale hodně dojemného o ní. Doufejme, že Knöchel se odvrátí dosti záhy ještě od směru dosavadního a že půjde cestou svou. V kypící Paříži by se mu to as snadněji zdařilo než v tichém Mnichově.

(Jan Neruda)

Pokrok, čís. 107., 30.4. 1878

Nový obraz slavného krajana našeho Gab. Maxa jest v světě uměleckém vždy jakousi „událostí“. Naprosto původní pojmání jeho co do komposice, úžasná technika, téměř bezvadná kresba pojistily Maxovi na vždy jedno z předních míst mezi malíři naší doby. Proto také, jakmile se objeví nějaké nové jeho dílo(ač v poslední době objevují se dosti často), spěchá jeden každý, by je poznal. Tak dělo se i tento týden v Mnichově, jakmile se proslechlo, že v uměleckém závodě Fleischmannově vystaven jest nejnovější obraz Maxův- „Tannhäuser a Venuše“. Látka pro Maxa jako stvořená. Ve fantastické krajině na pobřeží mořském, opřen o mohutný sloup, sedí „Tannhäuser“ s myslí zadumanou. Přestal právě čísti v „Odyssei“, již ještě polootevřenou v levici drží. Oko jeho snivě pohlíží do dálky- zrak právě utkvěl na lodi, jež hnána jsou plachtami větrem rozedmutými, rozrývá temně modrou hladinu mořskou. Tannhäuser ani si nevšimá rozkošně v klíně jeho rozložené Venuše, jež levou rukou svou pohrává si v brunatných kadeřích jeho. Touha po vymknutí se z osidel krásné milenky počíná patrně v mysli jeho nabývatí vrchu. Marně okem láskou roztouženým pohlíží svůdná bohyně na miláčka svého- zdá se, že jest pro ni ztracen! Proč mu dovolila čísti Odysseu. Vždyť přece jakožto dáma v klasické literatuře zběhlá věděla, jak se zachoval Odysseus naproti Kalypse a Kíree! Verba movent, exempla trahunt!- Že se dílo toto v každém ohledu důstojně řadí ku svým předchůdcům rozumí se při umělci, jako je Gab. Max, samo sebou, jedině to by se snad vytknouti dalo, že nohy obou posta v(ač obraz malován jest v životní velikosti) poněkud nejasně před našima očima se ztrácí, aniž bychom věděli, kam se vlastně poděly, každým způsobem jsou nohy Venušiny

poněkud krátké. Zcela virtuosně jest malováno tělo Venušino i co do jasnosti barev i co do měkkosti forem, žádné přehánění, žádný sebeklam, čistá pouhá příroda, a proto také dojem téměř uchvacující.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Politik, roč. XVII., čís. 199., 23.7. 1878, str. 5.

Weltausstellung in Paris. Die Kunsthalle.

VI. (Oesterreich)

/.../

Sehr glänzend ist dagegen in der österreichischen Abtheilung das Genrebild vertreten. Vor Allem verdienen hier die reizenden „Flüchtlinge“ von E. Kurzbauer Erwähnung, die wir ohne Bedenken den vortrefflichsten Werken dieser Art zuzählen. Minder fesselnd ist desselben Meisters „Todtedhaus.“ Der gemütliche Tiroler Defregger hat den bekannten „Tiroler Faustkampf“ und den „Zitherspieler“ ausgestellt. E.v. Blaas den „Balkon“, den eine reizend gruppirte venezianische Gesellschaft füllt. Ferner sind hier zu nennern: „Der neue Kamerad“ von Fr. Friedländer aus Kohl-Janovic in Böhmen, „Tiroler Bauern“ von C. Blaas, der „Pfarrer“ von A. Gabl, „Polnische Straßenscene“ von A. Kosakiewicz aus Krakau, die „Doppelte Ueberraschung“ von A. Pascutti au Triest, „Italienisches Volksfest“ von A. Schöne, der „Letzte Gruß“ von G. Max usw.

/.../

Lumír, roč. VI., čís. 36., 30.12. 1878, str. 576.

Gabriel Max maluje nový obraz „Novicka“. V klášterní chodbě otevírá abatyše mladé dívce celou, v které stráviti má celý svůj život. Vstupujíc obrací novicka bledou tvář ku krásnému skupení dětí, sedících s matkou na širokých klášterních schodech. Obraz jest prodchnut veškerou hlubokou poesíí Maxovou a malován s technikou bezúhonnou.

1879

Květy, roč. I., čís. 3., březen 1879, str. 376-379.

Z ruchu uměleckého

/.../

Samo sebou se rozumí, že jará malířská omladina, jíž patří budoucnost, především poutá naši pozornost. Celkem arci není tak zastoupena, jak bychom si přáli, a jak by skutečně zastoupena býti mohla. Z české kolonie Mnichovské obeslali výstavu H. Knöchel, Alfr. Seifert, E. K. Liška a F. V. Nechutný. Značí-li Knöchelův obraz „Hadumoth a Audifax“ (dle Scheffla) jakýsi obrat v dosavadní jeho manýře, můžeme jej vítati, třeba by první krok na nové dráze nebyl hned korunován rozhodným úspěchem. Zvláštní směr Maxův může býti na nějaký čas dobrou školou pro malíře (a Brožíkovi zajisté jí byl), avšak nesmí se státi zásadou a životním programem; v rukou nápodobitele ztrácí veškerou zajímavost svou- to dokazuje i Knöchlovo „ Na břehu mořském“. Seifert vystavil dvě malé ženské hlavy, jemně, hladce a přece živě malované, Liška pak genre „šťěstí lásky“, co o dekorativní části zdařené, avšak právě tam, kde toho především zapotřebí, ve tvářích, ideálního pelu, od zvoleného předmětu přece nerozlučného, postrádající. F. V. Nechutný předstoupil s dvěma výkony: s nehrubě šťastným „obrazem kostýmovým“ a pak s „královnou Kunhutou s králevičem Václavem v zajetí“, na kteréžto poslední malbě zejména pěkná postava dětská svědčí o talentu pozoruhodném.

/.../

(Otakar Hostinský)

Světozor, roč. XIII., čís. 11., 14.3. 1879, str. 130.

„Kristus“ (Vera ikon) českého malíře Gabriela Maxe budí nyní v Petrohradě, kdež v klubu uměleckém již po delší dobu vystaven jest, pravou sensací. Návštěva obnáší dle tvrzení „Tygodnika“ denně 300-400 osob. Cář Alexandr, dav si obraz ten ukázati ve svém zimním paláci, chtěl jej zakoupiti. Avšak cena, již nynější majitel (pražský obchodník p. Lehmann) zaň žádal- 80.000 rublů- byla mu prý přec poněkud přílišnou.

Pokrok, čís. 101., 27.4. 1879

Také Víděň přispěla několika čísly obsahu genrového k obohacení výstavy naší, z nichž jmenujeme před jinými Bedřicha Friedlaendera stařenu, kteráž spokojená ve své samotě loupá si brambory(čís. 15), téhož „Zamyšlenou“ mladou dívku(čís. 52) a krajana našeho Jindř. Maxa „Jeptišku“, jenž sama svobody se vzdavší osvobozuje kosa,

doposud v kleci uzavřeného, šeptajíc si při tom zajisté ne bez tajného bolu“ „Leť jen, těš se svobodě“ (čís. 163). Obrázek to malovaný zcela v duchu a způsobem slavného bratra umělcova, Gabriela- ale trochu přes příliš sentimentální.

Národní listy, roč. XIX., čís. 102., 30.4. 1879, str. 3.

Gabriela Maxa „Svatá Cecílie“

Čilému závodu páně Lehmannovu podařilo se pro stálou výstavu získat zajímavé nové dílo od našeho proslulého krajana Maxa. Zajímavé je to dílo již proto, že jeví zcela novou cestu, na niž Max- snad nastoupil, snad ale také jí pro jednou jen zkusil, na důkaz své obratnosti. Obraz ten připomíná koloristickou manýru starých Italů- tím je hlavní ráz jeho naznačen. Svatá cecílie sedí u varhan, ruce její probírají se v klávesech, tvář její jeví zadumanost, přemýšlení. Přes ni je výhled do neobmezené dálí, jejíž syté modro a určitá zas světla mluvící rozhodně jižním tónem. Jak známo, je svatá Cecílie veleoblíbeným předmětem malířů. Celá řada mistrů starých i nových ji malovala, v prarůzných situacích, dle legend a s různými rovněž atributy. Nejčastěji byla ovšem pro chrámy malována co „patronka hudby“; hraje cello, housle, klavír, varhany, harfu, ba Raffael(pinakotéka boloňská) namaloval ji na slavném obraze svém hned s celou řadou nástrojů. Z těch nástrojů jsou zas malířům nejoblíbenější varhany (Dolce, Fantuzzi, Gandolfi, Leyden, Rubens, Zurbaran / jenž ji obrazí jako moderní dámu; / a mnozí jiní) a také max jich zde užil. Naivní příděch obrazu, jenž líčí hraní varhan pod širým nebem, je právě ohlase italské školy. V Itálii dějí se čtyry pětiny veškerých životních výkonů pod širým nebem, není pak divu, že malíři téměř vše staví ven do přírody nebo nějakou vedutou do bezprostředního sousedství jejího. Tu imitaci rádi Maxovi odpustíme, jeť v ní rozhodný důmysl. Bylať svatá Cecílie dcerkou římskou, a Max tedy jí ponechal veškerou tradici její vlasti. Vskutku je to „římská panna vznešeného rodu“, kterou tu vidíme před sebou. „Svatého“ nemá na sobě nic, ale krásná panna je to rozhodně. Profil a ráz tváře je čistě římský(pozorovatel najde tvář trochu podobnou také na Bronikovského obraze z Campagny). Bohaté rusé vlasy vlní se, mimo něžnou sněh ničím nezdobené, přec jen zdobné do týlu a rusovlasost umožnila umělci, že pleť šije, ramennou a kyprých hrajících rukou je rozkošně svítivá. Na dřívější práce Maxovy upomíná „Svatá“ Cecílie jen velice jemnou produševnělostí a pak tou zvláštní, v mdlých čtvrttónech si libující barvitostí šatových látek, o níž by sice mohlo se ledacos říci, jeť je ale vedena s virtuózností vřácnou jako obraz celý.

(Jan Neruda)

Politik, roč. XVIII., čís. 124., 5.5. 1879, str 3.

Seit einigen Tagen ist in der permanenten Ausstellung von Nikolaus Lehmann ein neues Werk von Gabriel Max, "Scta Cäcilia" ausgestellt, welches, wie uns scheint, eine neue Richtung anzeigt, in welcher Max nach so vielen wieder freudiges Hoffnungs und abnungsreiches Leben zum Ausdruck bringt. Das Bild stellt die Scta. Cäcilia vor, die lebensgroß, in halber Figur, in schlichtester Weise vor einer Orgel sitzt, über deren tasten sie ihre Finger wie halb unbewußt bingleiten ließ und jetzt träumerisch dem Nachhalle lanscht. Der Ausdruck ihres von dem Blau des südlichen Himmels abgehobenen Gesichtes ist ganz gegensatzlose, reine, kindliche, somit auch religiöse Weibe eines reichen gottanigen Gemüthes. In ihrem Gesicht spiegelt sich eine Ahnung beriedigter Sehnsucht nach der dem Menschen einst verloren gegangenen, nun neu zu erringenden himmlischen Heimat, die nirgends hienieden zu finden, außer, wenn uns eine schöne Musik entgegenklingt, ein schönes Gedicht oder schönes Bildwerk uns ergreist. Scta. Cäcilia ist schöne Musik zu Theil geworden, und uns in ihrer Darstellung durch Max ein schönes Bildwerk. Nach Jesus Christus dem Gedankentiesten nun das naiv Idealste der Max'schen Kunst. Ein wahrhaft religiöses Werk im Renatianestil, das sich den klassischen Werken italienischer Meister in der Malweise ebenbürtig anschließt, sie aber durch gefühlsinnigen Ausdruck übertrifft. Wir wünschen aufrichtig, dem jüngsten der Professoren der religiösen Malerei möge es gefingen, durch solche Werke, wie die Scta. Cäcilia auf das Denken und Fühlen der Gegenwart jenem verklärenden Einfluß zu üben, den besonders in kritischen Lebenslagen des Menschen, einst so manches religiöse Werk als Anknüpfung des Endlichen an das Ewige trösrend und erhebend thatsächlich ausgeübt hat, denn auch das ist eine Aufgabe der religiösen Kunst.

Světlozor, roč. XIII., čís. 19., 9.5. 1879, str. 227.

Nejnovějším plodem Gabriela Maxa jest Sv. Cecílie vystavená právě v uměleckém závodě Lehmannově(ve Ferdinandské třídě). Max jest již dávno znám svým něžným a jemným pojmáním povah ženských. K dlouhé té řadě, kterou nám jich již předvedl, druží se důstojně i nejnovější to dílo jeho. „Svatá Cecílie“ jest zobrazena co nevinná, čistá panna, jak zbožným citem jsouc unešena zasedla k varhanám, aby písní milosti oslavila jméno Kristovo. Překrásně jest podána zvláště levá ruka. Jest to nejpěknější ruka, již jsme doposud od Maxa viděli- a Max, jak známo, maluje zvláště ruce vždycky výtečně. Méně zdařila se ruka pravá.

Národní listy, roč. XIX., čís. 127., 29.5. 1879, str. 1.

Ze salónů žofínských

IV.

/.../

Z krajanů našich sluší zde nejprv uvést Alfréda Seiferta, meškajícího v Mnichově. Vystupuje letos se zvláštní skromností, zaslav „Dívčí hlavy“ a udav kupní cenu jich až překvapujíc nízce. Zato bije cena jich umělecká přímo do očí. Seifert je talent rozhodný, ještě sám v sobě sice neurčený, avšak mnohoslibný. Dostal se do Mnichova a tam zas dostal se do kruhu mladých, po renesanci německého umění toužících. Odmítajíce od sebe jak „myšlenkovou kaligrafii“ Kaulbachovu, tak školu Pilotyho, pouze koloristických dojmů si hledící, nevědí sice ještě, jakou se dát cestou- nevyniklať ještě mezi nimi dosti silná a dosti zdravá individualita, která by razila kýženou cestu novou-, a hledají renesanci onu v starém umění německém. Objevila se již celá řada archaizujících umělců mladých. Do proudu toho dostal se také Seifert, jakž jsme viděli na loňském zajímavém obraze jeho. A letošní studie nejsou také ještě břehů proudu toho daleky. Jsou však obě „dívčí hlavy“ ty plny poetické lahody a poněkud manýrované provedení jich nevdají nijak pěknému jich rázu, ano souhlasí s ním.

Že když tam ve Mnichově jakákoli individualita silnější udá tón nový, ihned celá řada toužných talentů mladých souzvukuje, vidíme na krajanu Maxovi. Také výstava letošní jeví vliv jeho. Vidíme jej na zručně provedeném „Leť jen“ (č. 163) od jeho bratra Jindřicha Maxe. Na obou obrazech Jana Knöchla, z nichž poslední zasláný „Hadumoth a a Audifax“ (č.351) vyniká daleko správnější kresbou i barvou než první- také ale pro naše obecnstvo předmětem daleko nesrozumitelnějším. Také ale na Liškovu „Štěstí lásky“. Je pravda, Liška snaží se do toho „adagia“ přivést trochu krve a určitosti, myslíme však přece, že jeho talent je dosti silný, aby vybočil a jevil se pak směrem zcela samostatným. Ostatně nás Liška potěšil zjevným svým pokrokem technickým.

/.../

(Jan Neruda)

Politik, roč. XVIII., čís. 245., 4.9. 1879, str 1. a 2.

Internationale Kunstausstellung in München

I.

/.../

Auch der an diesen Centralpavillon anstoßende Raum, Nr. 23, hat ein internationales Gepräge. Wir finden hier z. B. neben dem riesigen Schlachtenbilde F. Keller's (Karlsruhe) "Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, genannt der Türkenbezwinger, in der Schlacht von Szlankament" (Eigenthum der großherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe) in Lebengroßen Figuren (Nr. 530) die berühmte "Kindsmörderin" unseres Landsmannes Gabriel Max (Nr. 689) neben dem prächtigen Thierstücke des Schweizers R. Koller "Vieh auf der Heide" (gleichfalls beinahe lebensgroß), Nr. 558, den "Maler auf dem Lande" (nr. 234) von A. Echtler in Paris;

/.../

An der Spitze dieser gruppe von Künstlern schreiten vor Allem Camphausen, Ad. Menzel, Wilh. Dietz, Lenbach, Laibl, Vautier, Franz Adam, O. Achenbach, A. v. Werner, A. Seitz, Grützner, Paul Thuman u. A. mit ihren österreichischen Bundesgenossen Gabirel Max, Defregger, Josef Brandt, A. Wagner, Willroider, Math. Schmidt, Al. Gabl, Liegenmayer u.s.w. die leider zum Schaden der "österreichischen" Abtheilung, weil in Deutschland wohnend, mit "Deutschland" ausgestellt haben.

/.../

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světozor, roč. XIII., čís. 37., 12.9. 1879, str. 439.

Mezinárodní umělecká výstava v Mnichově.

/.../

Obrazů „německých“ jest bez mála 1000.

Co do „množství“ zastoupen jest tudíž národ německý dosti důstojně- mýlil by se však, kdo by se domníval, že co do ceny umělecká díla německá vynikají stejným způsobem. Jsouť mezi těmi mnohými sty plodů německých ovšem mnohé velmi krásné- jakž při dílech pocházejících z ruky Ad. Menzla, Vil. Dieze, Lenbacha, Vautiera, G. Richtera, Fr. Adama, V. Laibla, O. Achenbacha, A. v. Wenera, A. Seitze, E. Grütznera, P. Thumanna a j., k nimž z mladších důstojně se řadí Löffy, A. Zimmermann, Konrad Weigand, Fr. A. Kaulbach, Holmberg, Schönleber, V. Mayer, Weishaupt, Kühn, Erdell aj., ani jinak býti nemůže,- avšak v celku trpí oddělení toto právě tou svou přespřílišnou mnohostí; neboť na každé takové jedno dílo výtečné přijde aspoň pět prací ceny prostřední, ba někdy snad i podprostřední, a to jest celkovému dojmu výstavy německé rozhodně na ujmu. Dojem

tento byl by ještě mnohem nepříznivější, kdyby se od obrazů „německých“ odečetla díla ta, která až v oddělení německém vystavena jsou nepocházejí ani od rukou německých. Kommissie výstavní uspořádala totiž výstavu tak, že díla rozřaděna jsou podle měst, v nichž povstala, a tak stalo se, že k. p. Obrazy malované v Mnichově vystaveny jsou šmahem v oddělení německém, ačkoli původcové jejich ani dost málo nenáleží mezi Němce. Tak dostal se sem slavný polský malíř Josef Brandt, se svojí „bitvou tatarskou“ (č. 137) a „Potyčkou jezdů za 30leté války“ (č. 138), svědčící znova o vysokém nadání geniálního téhož mistra; tak dostal se sem mezi „Němce“ chvalně známý náš krajan Alfred Seifert (z Hořovic) se svými „Minstrely“ (č. 961), dílem to malovaným sice patrně pod vlivem moderní školy německé, avšak pro přísnost kresby a soulad barev nad sta jiných vítězně vynikajícím; tak dostal se sem obraz H. Knöchla „Na břehu mořském“ (č. 547), známý nám z letošní výstavy žofínské, tak dostala se sem pěkná krajina Čecha K. Kubinského; tak dostala se sem též i proslavená „Matka vražednice“ na slovo vzatého krajana našeho Gabriela Maxa. Avšak nedostí na tom: i díla Poláků W. Czachorské, Kurely, Maleckého, Jana Chelminského a j., díla Maďarů Al. Wagnera, A. Liegenmayera aj., velezejímavý „Potuoný vjezd biskupa Sonnanvädéra a probošta Knuta v Stockholmu v r. 1526“, (č. 403) od Švéda C. G. Hellguista musí sloužiti za ozdobu výstavě „německé“.

Vrcholem však všeho jest, že i proslulý „Milton“ Maďara Mik. Munkácsyho, ač malovaný v Paříži, vystaven jest předce pod č. 2129 v saloně 17tém, totiž v oddělení „německém“. Možno že k vůli „lepšímu světlu.“
Vilém Weitenweber.

Politik, roč. XVIII., čís. 261., 21.9. 1879, str 2.

Internationale Kunstausstellung in München

II.

/.../

Doch, wenden wir uns nun dem eigentlichen Thema unseres heutigen Berichtes- den „Oesterreichern“ zu. Die „Oesterreichische Ausstellung“ in zwei aneinander stoßenden, rechts vom Vestibul gelegenen und einem dritten, rückwärts angrenzenden Kabinette placirt, präsentirt sich sehr ehrenvoll, wenn auch so Mancher nicht da ist, der da hätte sein sollen. So fehlt z. B. Matejko, einer der ersten Sterne am österreichischen Kunsthimmel, gänzlich und ist Makart nur mit einem einzigen „Porträt“ (Der Frau von Teschenberg) vertreten. Den rößten Schaden hat aber die österreichische Abtheilung dadurch genommen, daß die „Hängekommission“, wie die mit dem Arrangement der Ausstellung betraute Kommission von den Münchener Künstlern zweideutiger Weise gesauft ward, die schon bemerkt, von dem allerdings sehr anfechtbaren Grundsatz ausgeht, nicht die Heimat des Künstlers, sondern den Einsenungsort es ausgestellten Gemäldes als den maßebenden Faktor zu erklären, nach welchem es in dieser oder jener Abtheilung seinen Platz fand. Auf diese Weise ist Oesterreich-Ungarn um etwa zwanzig und vielleicht noch mehr Künstler gekommen, deren Kunstprodukte der Ausstellung mitunter zur größten Zierde gereichen, die aber in Anwendung des obgenannten Principis von „Deutschland“ annekirt worden sind. Darunter befindet sich z. B. die gesammte österreichische Malerkolonie von München, von denen wir bloß unsere Landsleute Gabriel Max („Die Kindsmörderin“ Nro. 680), Alfred Seifert („Minnesänger“ Nr. 961) und Joh. Knöchl („Am Meere“ Nr. 547), die Tyroler Franz Defregger („Andreas Hofer's letzter Gang“ Nr. 201, „Die heimkehrenden Sieger“ Nr. 202, und „Portrait des Landschaftmalers A. Lier“ Nr. 200), Mathias Schmidt („Das Verlöbniß“ Nr. 918), Al. Gabl („Spinnunterricht“ Nr. 302, „Hochwürden als Schiedsrichter“ Nr. 303, und „Genrebild“ Nr. 304) und J. Mopfner („Flucht der Mönche nach dem Hotentwiel, aus Scheffels „Ekkehard“ Nr. 1139), dann F. Kurzbauer („Das erste Bilderbuch“ Nr. 585), L. Willroider („Waldbrand“ Nr. 1127, „Landschaft“ Nr. 1128, „Landschaft“ Nr. 1129, und „Herbstlandschaft“ Nr. 1130, Karger („Das Gelübde der Armuth“ Nr. 520 und „Gemälde im Charakter altdeutscher Glasbilder“ Nr. 521), von Ungarn aber Alexander Wagner („Die spanische Post bei Toledo“ Nr. 1089) und A. Liezenmayer („Porträt“ Nr. 616) zu nennen brauchen, um zu ermessen, welchen Verlust die „österreichische Abtheilung“ durch die Acceptirung jenes Principis erlitten hat.

/.../

V.W. (Vilém Weitenweber)

Květy, roč. I., čís. 9., říjen 1879, str. 493-502.

Mezinárodní umělecká výstava v Mnichově

III.

/.../

Mnohem utěšenější dojem odnášíme z výstavy, pak-li si všímáme genu. Němci, kteří jsou v historickém umění poměrně málomocní, mohou se vykázati značnou řadou výtečných genristů nejrůznějších směrů. Zimničné skoro hledání pravé cesty, pravé techniky i pravého stanoviska myšlenkového arci dosud u nich není odbyto, ale výsledky jsou již nyní pozoruhodné. Na prvním místě stojí Menzel a Vautier, tento ovšem rozený

Švýcar. První je zastoupen „Dvorním plesem“ (jenž nejnověji z původního místa svého zmizel, bezpochyby aby se brzo objevil v jednom z obou nových sálů) a Valcovnou,“ druhý pak „Zatknutím.“ Každý z těchto obrazů je ve svém oboru a způsobu mistrovské dílo. K těmto jmenům drží se pak ovšem ještě Defregger, dále Diez, Schulz, Hildebrand, Blaas, G. Müller, P. Meyerheim a mj.v. Monachisovaný již na dobro Řek Gysis patří se svým pěkným „Zasnoubením dětí v Řecku“ také do této řady, jakož ovšem i krajan náš Gabriel Max, jehož „Vražednice dítěte“ pravdivostí svou zajisté vždy docílí hlubokého dojmu citového.

././

Také Horvat objevil se zde mezi malíři: je to N. Mašič, patrně velmi nadaný kolorista, ale dle obou zde vystavených krajin se stafází trochu málo rigorosní ve volbě předmětu i v provádění jich. Že z Čechů jen ti obeslali výstavu, kteří bydlí mimo Čechy, ví již čtenář. V. Brožík, Canon- Straširypka, Gabriel Max, J. Mařák byli již jmenováni jinde. Z ostatních krajanů našich dosáhl A. Seifert, v Mnichově žijící, svými „Pěvci milostnými“ vším právem velmi pěkného úspěchu, ovšem docela v koleji školy mnichovské; H. Knöchel je zastoupen obrazem „Na moři“, nám již z poslední Pražské výstavy známým, zde však poznámkou „Die Heine“ blíže určeným, mladší ve Vídni žijící H. Max genrem „Shledání“ ne valně šťastným, dále krajinami M. Hauptmann, Hlaváček, Assenbaumová a Pipenhagenova, architektonickými návrhy Šmoranc a Machytka. - Za čtyři roky má se výstava v Mnichově opakovati. Času na přípravy je dosti- budeme pak lépe zastoupeni? Je to věru otázka národní cti pro naše umělectvo.

O.H. (Otakar Hostinský)

Světlozor, roč. XIII., čís. 46., 14.11. 1879, str. 551.

Již opět dovídáme se o novém díle Gabriela Maxa. Jest to obraz „Suleiky“, černoooké to děvy, jež s lyrou v rukou sedíc na zdi zírá v nekonečnou dál na široširé moře. Dílo to liší se prý od dosavadních plodů Maxových hlavně neobyčejnou jasností barev, upomínající takořka na slavného malíře hollandského AlmuTademu.

1880

Světlozor, roč. XIV., čís. 11., 12.3. 1880, str. 131.

Gabriel Max dohotovil opět nový obraz. Předmětem jeho jest sličná dívka, jež opřena jsouc o zeď usnula- možná však také, že nespí a že pouze, blahým citem jsouc přemožena, zamhouřila krásné své dlouhými tmavými řasami vroubené oči, aby se myšlenkám svým úplně oddati mohla. Umělec nazval dílo své „Psyche“.

Pokrok, čís. 140., 11.6. 1880

Umělecká výstava 1880.

II.

Na hranici mezi genrem a studií nalézáme několik obrazů.

Berlínského Beckera Lužičanka poutá nás i kromě slovanské vzájemnosti svou portrétní věrností a životem; ohnivě, hnědooké děvče jest malováno patrně s větší upřímností, ač nikoli s tou rafinovaností štětce, jako Andzejkowiczové dívka „v lese“. Varšavská malířka jde směrem, který si obral Gabriel Max za svůj. Na místě švarné Polky posadila do lesního šera snědou, zadumanou dívku, jež se dívá na nás jako schema z litevské pohádky. V malbě Max určitě a v kompozici kresbě snad Grottger tanuli malířce na mysli? Jiný Maxián jest Knöchel, který ale tentokrát vstoupiv na půdu reální, vypodobil svůj model. Domácím šatem z 16. věku přiodená starší dívka hoví si v ditto starožitném křesle a směje se přes vějíř na malíře, majíc naivní nedůstojnou radost ze své masky. Mynýrovanost a přikrost sytých barev nelze odepřít, ale jinak dlužno přiznati, že obraz jest malován obratně, pilně a s využitím zkušeností dobrého technika. Seifert vystavil dvě delikátní, jemným štětce malované dívčí hlavinky z téže rodiny, která pro jeho studie poskytuje nevyčerpatelnou zásobu modelů. Poněkud volnější ruku v kresbě a v nánosu barev bychom mu přáli, když s jeho díly porovnáme výtečné studie Čumakova. Lonské dvě studie ruského mistra nám sice imponovaly více, avšak i ve čtyřech dámských poprsích, letos vystavených, poznáváme tutěž sílu charakterisování, obdivujeme se téže průsvitné, měkké a vřelé pleti, kteráž jest zvláštním příznakem obličejů, lehkým, směhlým štětce Čumakova vykouzlených. zejména bruneta šedě v šedém malovaná poutá nás i prostotou vyspělé techniky, kterouž obraz proveden, i výrazností obličeje hrdé, zasmušilé, poněkud vzdorovitě a skeptické dívky.

././

Jan Lier

Pokrok, čís. 141., 12.6. 1880

Gabriela Maxe „Svatá Cecilie“, dílo, o jehož umělecké ceně měli jsme příležitost v listě našem se zmíniti, vydána jest nákladem Mikuláše Lehmana v Praze barvotiskem. Kopie jest znič originálu a provedena velmi dovedně a blíží se ve všech částech svých původnímu obrazu tak velice, že barvotisk od originálu sotva lze rozeznati. Touto reprodukcí Maxova díla rozmnožil nakladatel svůj bohatý sklad opět velmi platně. Originál jest též majetkem paně Lehmannovým.

Urbánkův věstník biografický, roč. I., čís. 8., 12.8. 1880, str. 185.

Gabriel Max, proslulý malíř a náš krajan, meškající nyní v Mnichově, byl u příležitosti slavnosti wittelsbašské též od krále bavorského vyznamenán, a sice obdržel první třídu záslužného řádu sv. Michala.

Národní listy, roč. XX., čís. 233., 28. 9. 1880, str. 3.

Ve výstavě p. Mikuláše Lehmana octnulo se právě opět dílo Brožíkovo. Jest to obraz bezejmenný, který bychom nejhodněji „Vdovou odsouzenčovou“ přezvatí mohli. Na skalnatém návrší spatřujeme kolo, jímž zetřívající tělo mužské propleteno jest, kdežto v popředí ženská postava v bílém rouše s děckem u prsou od něho se ubírá. Obraz ten náleží k mladším výtvorům Brožíkovým a jest patrně ještě před sv. Irií malován, kterouž nanejvýš provedením bylinstva nám připomíná. Přechodný vliv Maxův na Brožíka jest zejména v postavě ženské a v celé neurčité náladě obrazu zřejmý; jest to spíše jakési doznívání dojmu než plný dojem sám, co se nám v díle tomto podává. Postava ženská v bílém, poněkud křídovitěm a křiklavěm rouchu jest snad příliš přesně do středu obrazového umístěna a stane i tím jaksi nehybně na místě svém, kdežto malé zmenšení prázdného prostoru na straně levé pohyb její by vytklo a sesílilo. Přese vše však vidíme i zde před sebou práci zajímavou a poutavou a pakli jsme vliv Maxův při ní si připomněli, rozumí se přece samo sebou, že Brožík k pouhým nohsledům jeho á la „Hans“ Knöchel nikdy nenáležel.- Jméno Brožíkovo jest ostatně již tak zvučné, že i starší práce jeho tím ceny a interessu nabývají a již do všech úhlů světa se hledávají. Právě stalo se, že „Husitka“ do Londýna se zakoupila; podobně dostala se „Květinářka“ jeho do Hamburku, kde firma Hanel&Jasper ji získala. „Poselství Ladislava Pohrobka“ pak zakoupil, jak známo, baron Emil Erlanger, který je nyní národní galerii berlínské daroval. Jest již čas, by se na to pomýšlelo, aby též Praha některé velké dílo Václava Brožíka pro sebe získala. Umělecké vyzdobení radnice městské poskytne k tomu příležitost nejhodnější a „Korunování Jiříka“ které tam, jak slyšíme, vypořobeno býti má, jest zajisté předmětem pro skvělý štětec Brožíkův jakoby stvořeným.

t. (Miroslav Tyrš)

Národní listy, roč. 20., čís. 262., 31.10. 1880, příloha str. 1.

Výtvarné umění.

Václav Brožík vydobyl sobě jedno z nejvyšších vyznamenání výstavních. Zmínili jsme se svým časem o tom, že jeho „poselství Ladislava Pohrobka ku dvoru francouzskému“ na velké akademické výstavě v Berlíně se nalézá. Výstava ta representuje veškeré umění severoněmecké a z velké části též umění Německa jižního, a bylo letos vůbec jen třetí umělců, kterým velké zlaté medaile se dostalo. Brožík, Gussow a Munkaczy vyšli co první vítězové z velkého závodu uměleckého. Gabriel Max, pokud se pamatujeme, dosud v Berlíně vždy s toliko malou medailí zlatou spokojiti se musil. Přinesli jsme již zprávu, že baron Erlanger v Paříži obraz Brožíkův zakoupil a národní galerii berlínské jej věnoval. Německé listy k tomu připojují, že onen šlechtic galerii té „dar vskutku knížecí“ tím učinil. Máme též galerii zemskou, máme i šlechtu nad jiné bohatší a také ochoty by nescházelo, registrovati u nás skutků podobných.

(Miroslav Tyrš)

Politik, roč. XIX., čís. 322, 21.11. 1880, str. 6.

Salon Lehmann

/.../

Mehr kunsthistorischen als Kunstwerth besitzt Gabriel Max's Skizze „Die Ritter von Vysehrad“. Dieselbe stammt wohl aus der Künstler's Jugendzeit, aus einer Zeit, wo es der deutschen Hetzryrie noch nicht gelungen war unsere Landsleute deutscher Zunge der Geschichte unseres gemeinsamen Vaterlandes zu entfremden, aus einer Zeit, wo auch der in Böhmen geborene Deutsche mit Vorliebe vaterländische Stoffe zum Vorwurf für seine Kunstschöpfungen wähles (Meißner, Hartmann, Ebert, Führich, Max u. v. A. m.). Die „Ritter vom vysehrad“ sind ein heidnischer Pendant zu den oestlichen „Rittern von Blanik“. Wie diese, so ziehen auch jene alle hundert Jahre einmal aus, um eine Fahrt zu machen durch die Gauen des Böhmerlandes. Da gleiten sie dene geistenhaft dahin auf einem vormutteinenden Moldaunmixen begleiteten Floße längs des Vysehrad, dem neuerstandenen königlichen Prag zu; mit Libusa an der Spitze, welchen von der unangeahnten Bracht der von ihr gegründeten

Stadt auf das freudigste übersicht, mit vom Feuer der ... der klärstem Blick die Blüthe derselben betrachtet. Man steht, Gabriel Max hat bereits in seiner Jugend einen guten ... der Arbeit bei der Komposition eines Bildes auf die geistige Durchbildung des Stoffes verlegt; ein Vorzug, der auch noch heutzutage den Schöpfungen dieses Meisters einen eigenthümlichen Reiz vreliebt. Wenn man uns übrigens bemerkt hat, daß Max's „Ritter von Vysehrad“ die Arbeit eines 13-14 jährigen Knaben sind, so gestatten wir uns an der wörtlichen Wahrheit dieser Behauptung einsgermaßen zu zweifeln. Mehrere andere Studien und Skizzen von desselben Meisters Hand dürften von Besuchern des Salon Lehmann bereits von früher her bekannt sein.

/.../

1881

Světozor, roč. XXII., čís. 9., 27.1. 1881, str. 142.

Otče náš...

Otče náš, jenž jsi na nebesích...

Rty jsou sevřeny, a přec z hlubin jdoucí tato slova pronikají veškerou vroucností svou; ruce křečovitě vztažené a sepjaté, pohled plný oddanosti svědčí, že veškerým úsilím duše jsou pronášené, s veškerou vírou srdce a přesvědčenosti myslí, že dojdou vyplnění, že není ani možno, aby modlitba tak pronikavá, již tetelí se každý nerv byla oslyšena.

Ale za koho modlí se ta žena klečící na svém loži? Celý výraz tváře její nám praví, že ne za sebe, že za bytosť drahou, milovanou, byť nenasvědčoval tomu ani rozevřený dopis podle krásné prosebnice ležící. Zdá se, že dostavší ho ráno a přečteš ho, poklekla k modlitbě, za toho, kdo jej psal.

Snad oznamuje jí v něm, že vážně pchuravěl neb že hrozí mu nebezpečí, jež by zvrátilo všechny jeho naděje, jež by ho uvedlo na pokraj šílenství a záhuby... „Otče náš, jenž jsi na nebesích...“ volá srdce její vši svou silou, duše její pne se jak květ rostoucí v slunci zbožnosti až k samému trůnu Boha všemohoucího. Kéž ji vyslyší!

Mistr Max celou sílu své mystické poesie soustředil tu opět na tváři a postavě krásné té modlící se ženy a jen silou tou, pomíjeje všech efektů, docílil dojmu hlubokého a vznešeného.

Světozor, roč. XV., čís. 20., 13.5. 1881, str. 239.

Umělecké výstavy.

Letošní Žofínská výstava rovná se dámě tiché a počestné, trochu již obstárlé vdově, avšak slušný dům. Šatí se beze všech výstředností, ovšem že podle mody; kupuje látky jen solidní a dává si šítí u krejčího dovedného, ale ne příliš drahého, jako každá počestná dáma, která nemá milovníka, jemuž by mohla posílat účty- nezaplacené. Salon její jest otevřen každému pořádnému člověku; pánové zasednou někdy i ke hře, ale velké sázky jsou naprosto vyloučeny. jest to, jak jsme pravili, veskrze „slušný“ a „solidní“ dům.

Zvláštního nenajdeš na letošní výstavě nic: žádný Matejko, žádný Brožík, ani Makart(očekávali jsme na jisto alespoň „Dianu“), ani Max; není tu mnoho dobrého, ale zároveň také skoro nic, pravíme skoro nic naprosto špatného.

/.../

V.W. (Vilém Weitenweber)

Národní listy, roč. XXI., čís. 118., 17.5. 1881, str. 2.

Umělecká výstava na Žofíně

/.../

Byli jsme při kritickém posudku obrazu Seifertova snad poněkud přísní, však jen proto, že nadání podobné neradí na drahách podobných potkáváme. Druhý z umělců pražských v Mnichově prodlévajících jest Hanuš Knöchel, který nyní na cestě studijní v Římě se nachází. jeho Pozdrav lásky svědčí ještě o vlivu Maxově, kterémuž Knöchel po delší dobu úplně se podal, o vlivu, který též při jemně provedených studijních hlavách Bodenhausenových na jevo vystupuje. Více na půdě realistické octnul se Knöchel ve své Cestě k hamrům, jejížto předmět ze známé básně Schillerovy vážen jest. Obraz jest v mnohých partiích dosti dobře malovaný, což tím více překvapuje a uspokojuje, an umělec jím nové pole vylíčení malířského prošel. Avšak což nepřipadl umělec na látku jinou, samostatnější a vděčnější? Básně Schillerovy a zejména tato byly v části té již tolikráte parodovány, že tento zaleklý Fridolín před pecí stojící se znova o to pokusití nemusil. Celé pojmání jest čistě ilustrativní. Obraz sám o sobě pilně provedený neříká nám ničehož, jelikož celá motivace děje, pohybů a výrazů úplně mimo rámeček jeho leží.

/.../

M.T. (Miroslav Tyrš)

Světlozor, roč. XV., čís. 22., 27.5. 1881, str. 266.

Umělecké výstavy.

1.../

Přirozený přechod mezi malíři českými a malíři cizími tvoří umělci, jichž aspoň kolébka ve vlasti naší stála, byť i co do národnosti čítali se k Němcům. Kategorie malířů těchto na letošní výstavě zastoupena jest hlavně dvěma většími pracemi, o nichž třeba několika slovy se zmíniti.

Jest to Markétka od Gabriela Maxa (cena 7500 zl.) a Emila Lauffera velký obraz Krimhilda obviňuje Gunthera a Ahgena ze zavraždění svého chotě Siegfrieda. Ostatně obraz Maxův není nový; ba, může se skoro říci, že náleží k „prvotinám“ slovního tohoto umělce, jelikož proveden jest v době asi mezi „Ukřížovanou s. Julií“ a „Slepou prodavačkou v římských katakombách“, tedy v době, kdy sláva Maxova teprve vznikati počala. Z reprodukcí jest také zajisté známa našim čtenářům; pročez netřeba šířiti slov co do popisu předmětu zobrazeného; také o tom, je-li směr, jímž mistr Max v umění svém se bere, oprávněný čili nic, nebudeme se na tomto místě rozepisovati- napsalyť se o tom již celé folianty- a proto budiž pouze konstatováno, že přese všechny vady, jež možno vytýkati Markétce Maxově, zůstane nezvratnou pravdou, že dojem jakýž obraz ten na pozorovatele nepředpojatého činí, jest- mocný: Bledá, utrápená oběť zhýřlosti Faustovy vystupuje z tmavého pozadí v celé své postavě v životní velikosti, ruce na prsou majíc skřížené a bohatým vlasem zakrývající krvavou jizvu, již meč, kterým jsouc vražednicí stala byla, na šíji její zůstavil. Tři havrani opodál pohrávají si se snubním prstenem a květinka ocun, u nohou jejích vyrostlá, znázorňuje pomýječnost lidského štěstí. Poněkud příliš hledaným zdá se nám však efekt, jehož se Max domoci hleděl, naznačuje přítomnost Faustovu pouze stínem, jímž na skalní stěně odráží se jedna jeho ruka...

Látka obrazu Laufferova vzata jest z krvavé staroněmecké epické básně „Nibelungen“, a sice z 17. aventury, verš 160- 176, v nichž vylíčeno jest prozrazení se vrahů Siegfriedových- Gunthera a Hagena tím, že když objevili se před mrtvolou Siegfriedovou, smrtelná rána zavražděného znova počala krváceti. Ovdovělá Krimhilda, která již před tím pravdu byla tušila, je nyní vůči všemu shromážděnému lidu viní z oukladné vraždy, přísahajíc jim za to krvavou pomstu.- Okamžik zajisté dramatický a pro malíře německého také velice vděčný.

Také obraz Laufferův není z nejnovějších, a byl již roku 1879 předmětem dosti živé polemiky, a sice proto, že komise, jíž uloženo bylo přijímati obrazy pro mezinárodní uměleckou výstavu mnichovskou, zamítla přijetí Nibelungů Laufferových. Letošní výstava tohoto díla jest tedy jaksi apelací umělcovou na vyšší instanci soudu veřejného a tu musíme se vyznati, že bychom po případě museli se vysloviti proti výnosu přijímací poroty mnichovské. Nibelungové Laufferovi nejsou sice bez vad- a zejména porculánový ton, který více méně celým obrazem vládne, jest dojmu pravdy nemálo na ujmu- avšak přijala-li porota mnichovská na výstavu r. 1879 na sta jiných slabších prací, mohla dílo Laufferovo bez okolků přijmouti. (Dokončení.)

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světlozor, roč. XV., čís. 22., 27.5. 1881, str. 267.

Tři velké obrazy českých umělců jsou vystaveny ve Vídni. Gabriel Max zaslal Sv. Alžbětu (Salon O. Miethkeho), Vojtěch Hynajs přivezl z Paříže Samsona (Dům umělců) a konečně Václav Brožík vystavil Slavnost u Rubensa (Spolek umělecký). Všichni tři umělci naprosto rozdílného nadání, různých intencí a směrů, rozličného pojmání předmětů i provedení technického, ale jedno všem jim i pracím jich jest společno: nepopíratelně vysoká cena umělecká.

Maxova Svatá Alžběta minula se očekávaného účinku, ba více, ani náležitě pozornosti jí nebylo věnováno ani obecně ani kritikou. Jest to poprsí dítěte as osmiletého, jež v těžkém brokátovém šatě se závojem a zdobnou korunkou na hlavě sedí v lenošce temně zeleným aksamitem potažené. Kol hrdla ovíjejí se šňury mdlé lesklých perel i třpytných drahokamů; v rukou na prsou sepjatých drží několik růží ku známému zázraku se vztahujících. Kdo přistupuje k obrazu tomu očekává, že uvidí obyčejný, běžný typus svěťice, rysů ideálně sličných, zraků zanícených, ten cítí se zklamána. Široké, nepevné tahy děcka, nos široký, rty skoro odulé, hled neurčité hloubky přímo před se hledící, mají arci velmi poskrovnu svatého rázu v sobě. Avšak vzpomeneme-li si, že sv. Alžběta jako děcko pětileté při úmrtí matky své žal svůj konejšila útěchou, že život vezdejší jen nocí, smrt pak jitřenkou jasného dne záhrobního jest; že dále šestiletá věčné panenství slíbila, později, kdy za markraběte durinského provdána jen v nezřízené askesi, nemírné trýzni a moření těla útěchu nalézala, hnílé rány mrzáků líbala a co ještě více: pak porozumíme tomuto zavřelému hledu, jenž všeho vůkol zapomínaje, vším světským pohrdaje v mystickém snění před sebe zírá. Rovněž formy obličejů jsou výsledkem hlubokého studia přírodního a kdo kdy vývoj rysů děčkových bedlivě stopoval, uznati musí, že v tváři této uloženy jsou zárodky oně vysoké sličnosti, již Ursinus při markraběnce durinské vychvaloval. Ke vnitřní duševní hloubce a proniknutí podstaty charakteru druží se i neobyčejně správná a jistá kresba, účinná modelace a koloristický celek. Barvy šťastně jsou voleny, širokou pastéou nasazeny, harmonicky vyváženy a při tom v souhlasu s celkem lesk i třpyt jejich

důvodně umístěn. Zdá se, jakoby před popsím sv. Alžběty visel závoj onoho mysticismu, z něhož vysvitla a jemuž po celý věk svůj holdovala.

Německé listy vídeňské neopomenuly při zmínce o obraze Hynajsově rychle dodat, že ve Vídni se narodil, patrný to důkaz, že dílu jeho ceny upřítí nemohou. Hynajs zvolil tragickou smrt židovského hrdiny za předmět. U prostřed obrazu obrovská postava slepceva nesmírným náponem sil sloupy chrámové podtrhnuvši i s nimi na zem klesá. V pravo i v levo zděšení kněží, muži, ženy i děti z řítících se prostor prchají. Jest to výjev plný dramatické síly a živé, úchvatné pohnutosti. Nahá postava Samsonova mocně jest komponována, co do kresby i formace a modelace bezvadná, ač právě těmito přednostmi rušivě obě scény postranní poněkud více převládá, než by bylo žádoucím. Studie Hynajsovy v metropoli moderního umění hlavně ku kresbě a koloristickému účinku směřovaly a také výsledky jejich, pokud v práci této zahrnuty, nejsou nikterak nepatrné. Zejména monutné údy Samsonovy jsou ve velikém stylu podány, správně a nepřepjatě modelovány, v pravo i v levo zase mírná harmonie lomených barev, děsivý charakter tragické smrti rekovy na pravou míru uvádí. Vedle zmíněného převládání hlavní osob bylo by i proti základu vlastního zvoleného výjevu namítati, že méně přirozená, a ne snadno vysvětlitelná povaha živé síly židovského heroa v zoufalém zápase s mrtvou masou pro malíře není dosti vděčnou. Nicméně dovedl Hynajs úchvatnou tragičnost smrti Samsonovy účinně vytknouti a zajisté můžeme se od snaživého umělce prodlením času nejednoho zdařilého díla velikého slohu nadíti.

Směřuje-li Max ku hloubce duševní, řeší-li štětcem záhadu psychologickou, tihne-li Hynajs k živosti dramatické a velkoleposti koncepce, Brožík jde směrem zcela rozdílným. Nevyhledává výjevů pohnutých ani u jednotlivce, ani velké společnosti a dovede výjev zvolený povznést nad niveau pouhé existence nebo suché obřadnosti a vdechnouti v něj pravdivý, zvolené látce přiměřený impuls života. Slavnost u Rubensa, plod umělecké studijní cesty po museích nizozemských, jest novým toho dokladem. Brožík uvádí nás v plný proud, veselý kruh skvělé společnosti, již Rubens, po boku mladistvé choti své omládlý, jarý, čilý, v práci neúnavný, zevnějškem, vzácnými vlastnostmi i svým postavením k sobě vábil a v nádherných místnostech občas ku společným dýchánkům shromažďoval. Vše co v Antverpách krásou, duchem, uměním neb jinak vynikalo, sešlo se v atelieru umělcově. Žáci Rubensovi, jeho následovníci, ryjci, vznešení měšťané vyplňují prostor, tu pohodlně ve skvostných lenoškách rozloženi, malíři v hovoru a vzájemném výkladu pohrouženi, naproti nim na levo usedla řada krásek, jimž sličná mladistvá hospodyně vévodí, kežto hostitel stoje poblíž choti své přítele svého purkmistra Rockoxa chevalereskním pohybem ruky vítá. Mezi umělci nejednu známou tvář najdeme: elegantní kavalír Antony van Dyck, jadrný Flám Jakub Jordaens, Frans Snijders a j.. Uspořádání kompoziční jeví rozvahu v pravdě uměleckou. Jsouť masy rozumně rozděleny, skupiny v rozmanité malebnosti urovnány, osoby hlavní a takové, jež právem ku předním zde počítati slušno, posicí, světlem i barvou dobře vytknuty, ale zároveň i v harmonický celek vzájemně spojeny. Charakteristika osob veskrze případná i co do umělecké podstaty i osobní povahy jednotlivců. Kolorit svěží, skvělý, velikého celkového dojmu. Osobám předním barvy světlé a teplé, které mimo to s jarou náladou slavnostní schůzky v souhlasu převládají, vedlejším pak chladné přisouzeny. Technika jejich, nános barev, kresba skupin i postav, podání jednotlivostí svědčí o patrném pokroku nepřetržitých studií, zde pak hlavně studií velikých koloristů nizozemských.

K.B.M. (K.B. Mádl)

Politik, roč. XX., čís. 148., 29.5. 1881, str. 2.

Prager Salon von 1881.

VI.

Bevor wir auf die auch heuer wieder sehr zahlreich vertreten Belgier übergehen, wollen wir noch zweier Gemälde gedenken, welche, obgleich sie erst vor kurzem eingetroffen sind, doch zu den bedeutendsten Werken der diejährigen Ausstellung gehören: der „Walpurgisnachtscheinung“ von Gabriel Max und der „Ueberführung der Leiche Gustav Adolf's von Prof. Werner Schuch in Hannover.

Die „Walpurgisnachtscheinung“ unseres Münchener Landsmannes (kat. Nr. 368, Preis 7500 fl.ö.W.) ist zwar kein neues Bild; es ist vielmehr das Original jener wohlbekannten Photographie, auf welcher uns, seit Jahren schon, in dem Schaufenstern aller Kunsthandlungen Prags die hochaufgerichtete weiße Gestalt Gretschen's, vom dunklen Felsenhintergrund sich abgehend, mit über der Brust gestalteten Händen geisterhaft entgegenstiert.

Trotzdem treten wir mit Interesse vor das Original. Dort sehen wir- was „zwischen Schirke und Elend“ Doktor Faust sah, als er in Mephistopheles Gessellschaft nach dem Glocksberg fuhr.

/.../

Der Zeit ihrer Entstehung nach fällt Max's „Walpurgisnacht“ zwischen desselben Künstlers gekreuzigte „Heilige Julia“ und die blinde „Lampenverkäuferin in den Katakomben“, somit in eine Periode, in welcher sein,- nebenbei bemerkt bereits 1866 mit der erwürgten „Heil. Ludmilla“ aufgegangener- Stern in rapidem Aufstieg begriffen war. Freilich hatte Max auch schon damals zahlreiche Feinde; - und er wird deren wohl haben für immerbar;

denn Gabriel Max ist ein Maler, der malt, was ihm gefällt, ohne sich viel darum zu bekümmern, ob es auch Anderen gefalle; trotzdem werden aber auch seine enragirtesten Widersacher zugeben müssen, daß- wenigstens die meisten- Max'schen Bilder ein bedeutendes stoffliches Interesse besitzen und daß, wenn sich mit diesem stofflichen Interesse eine so eminente technische Vollendung paart, wie dies bei seinen Bildern der Fall ist, dieselben immer, und selbst dann hervorragende Kunstwerke bleiben, wenn uns der von ihrem Schöpfer gewählte Stoff manchmal individuell auch nicht recht behagt.

Doch genug von Max und seinem „Gretchen“, respektive „Walpurgisnacht“; die Ausstellung neigt sich ihrem Schulße zu und wir haben noch gar Manches zu besprechen.

/.../

W.W. (Vilém Weitenweber)

Ruch, roč. III., čís. 16., 5.6. 1881, str. 199.

Maxova Svatá Alžběta

Kdybych měl ve dnešním svém dopise aspoň z části nahraditi, co jsem byl „nemilou shodou okolností“ zameškal, vzrostl by list tento na míru, vykázané mi sloupce daleko přesahující. Zatím již dvě výstavy obnoveny, z „Kunstvereinu“ zmizela Hyppolita Lipinského Svatba Krakusův i Zichyho Píseň Siren, ze salonu J. O. Miethkeho Maxova Sv. Alžběta, ať již o Siemiradzkém a j. se nezmiňuju. Přece však v pevné důvěře, že mi „zpátečnictví“ vytýkáno nebude, aspoň o jednom z těchto se krátce zmíním, o Maxově totiž. Jeho Sv. Alžbětu předcházela z Mnichova pověš i reklama, bez níž dnes žádné větší dílo atelier opustiti nemůže, tak zvučná a vysoká, že zde očekáván opět obraz, jehož pohledu sta a sta obdivovatelů nasytiti se nebude moci, a který rovněž tak nesmazatelný dojem jako kdys Kristus zanechá. Že se tak nestalo, není vinou umělcovo; zde ukázalo se zřejmě a jasně, jak mnoho, velmi mnoho obecenstvu ku pochopení pravého uměleckého díla se nedostává.

Max zobrazil toliko poprsí v lenošce temně zeleným aksamitem potažené, sedícího děvčete as osmiletého. Těžký brokátový plášť zahaluje jeho údy, na temeni spočívá malá perlová korunka, a po bohatém plavém vlase, jenž proudem po šíji a ramenech se rozlil, rozložen průhledný závoj; sepjaté na prsou ruce třímají několik bledých růží. Max jest bez odporu malířem dívek, žen, a nikdy nepostrádají jejich obličej truchlé, sentimentální nálady. Zde však nevložil umělec ve hlavu, v tvář hotovou onen bolný nádech „Světla“, „Pozdravu“ neb jiných, zde vytvořil hlavu z jádra a nehlubší podstaty duševní malé markraběnky durinské. V té tváři děcka není nic ideálního, jak v běžném smyslu u svatých a světic se vyžaduje, jsou to rysy neobyčejně smělé ve vši volnosti v pojetí a provedení, rysy dítěte právě se vyvinujícího, tváří plných, měkce neurčitých, nos krátký a široký, rty silné, ale v ně dovedl vepsati veškerý život, veškeré myšlenky a city exaltační, bigotismus a zelotismus, o němž legendy této světice prostoduše vyprávějí. Ten hluboký hled temně hnědých očí přímo před se se ztrácející, jemuž vše okolí pouhou nicotou jest, ten jasně svědčí o mystickém přemítavém duchu a při pohledu na utu tvář doznati musíme, že takové dítě mohlo složiti slib věčného panenství, jako šestiletá tato dcerka královská učinila. Maxovi zdařilo se značně v soulad uvésti realismus ponětí i provedení tvarů s psychologicky správným a přímo z nejvnitřnější podstaty bytnosti vyplývajícím výrazem. V tom spočívá vlastní a vysoká cena Sv. Alžběty, jíž ještě smělá, neúzkostlivá technika zvýšiti dovede. Jeť modelace tváře nepřehnaná aniž plochá, dobrý střed držíc, barvy na vzájem v harmonickém skladu voleny, jednak v dobrém vzájemném kontrastu hlava na temnu chladné plochy pozadní se obráží, jednak zase příbuzně voleny, aby malíř osvědčenou zručností svoji v ovládání tonů jich ukázati mohl. Je-li cos Maxově v. Alžbětě na závadu, jest to bezděčné srovnání s dřívějšími dívčími hlavami jeho, jest to typika tváří. Namítne se, že jen tomu vadí, kdo porovnání takové učiní, a kdo vůbec více Maxových obrazů viděl. Velkému obecenstvu arci omluva taká stačí, ale proti tomu musí se vždy na to důraz klásti, že typičnost forem sama o sobě již rozhodnou základní vadou jest. Ať již modelem, ať již jakous pamětí formovou by tento poklesek umělce omlouval, vadou zůstane, a příkladů, kam spolehnouti se na zásobu vědomostí v tomto ohledu vede, vykazuje dějepis umění s dostatek. Taková sesterská podobnost zaráží, pak unavuje a nudí u obrazů H. Makarta a patrno, že není novému jeho obrazu v domě umělcův Létu na prospěch.

/.../

K.B.M. (K.B. Mádl)

Ruch, roč. III., čís. 20., 15.7. 1881, str. 247.

_ Gabr. Max dokončil opět dílo, jež Sourozenci nazval, a které za bezprostředních dojmů poslední návštěvy Itálie vzniklo. Mladistvá dívka v malebném kroji italského středověku pod širým temněmodrým nebem se usadila předčítajíc z rozevřené knihy. Černovlasý kučeravý mladší bratr její v klín se jí uložil, lyra z ruky se mu vysmekla a on dumavě velkým okem k obloze hledě tiše sestry poslouchá.- Krátce před tím poslal umělec nový obraz „Krista“ do Ameriky, odkudž objedná.

-m- (K.B. Mádl)

Národní listy, roč. XXI., čís. 158., 2.7. 1881, str. 3.

Umělecká výstava na Žofíně

/.../

Zmínili jsme se o tom, kterak s vítězstvím moderního realismu Piloty hlavou novější školy mnichovské se stal. A jakkoli jej za umělce prvního řádu nepokládáme, jakkoli přesvědčeni jsme, že původní nadání jeho spíše k genu tihlo a že směr k historii mu jaksi vnucen byl, aby pomocí vyššího slohu boj s idealismem úspěšně vésti mohl, jakkoli ani jeho „Triumf Germanika“ ani jeho „Munichia“ v radnici mnichovské žádných podstatných pokroků více nevykazovaly, ba jeho „Girondisté“ na konec kritice prázdny se zdáti mohli, předc zůstane pravdou, že působení jeho na akademii mnichovské co do výsledků nadobyceně plodné a mnohostranné bylo snad právě proto, že jeho umělecká individualita příliš ostře vyjádřena není, že nikomu svůj směr nevnucoval a především na sdílení techniky malířské se obmezoval. Synové nejrůznějších národů, nejrozdílnější povahy umělecké: Szekely, Al. Wagner, Liezenmayer, Folinisby, Defregger, Matejko, Lenbach, Jos. Brandt, Gysis, Habermann a Makart a j. Vyšli z atelieru jeho a ne jeden z bývalých učňů dospěl výš než mistr, v jehož dílně on zároveň s jinými po kratší nebo delší dobu přebýval. A komu z těch všech, jichž jména jsme tu uvedli, jest Gabriel Max podoben, ač v Praze narozem, již od let šedesátých v Mnichově dlí. Jistá nezdravost fantazie přepjaté jest ovšem odznak, který on s Makartem sdílí. Kdežto však tajný neb zjevný oheň neskrocené smyslnosti většinu postav Makartových žarem svým stravuje, kdežto umělec ten, abychom výrazu Schopenhauera užili, na nejkrajnějším stanovisku „přítakování vůle k životu“ stojí, octnul se Max takměř v extrému druhém: „zapírání vůle k žití“ jest thema, kteréž postavy jeho v bezčetných variacích nám připomínají. „Max hejří v bolu jak gourmand v ústřicích a lanýžích“, okřídlené to slovo kritika proslulého stalo se žel! napořád více pravdivým. Od těch dob, kde umělec ten svou „mučedlnici na kříži“ rozsáhlejšího úspěchu sobe dobyl, od více než 15 let tedy, nevytvořil on postavy naskrze zdravé a utěšené. Slepá, Odkvětlá, Nevěsta lvů, Vražednice vlastního dítěte, Dcera Jairova, Mrtvá dceruška (dle Götheho „Der Wirthin Töchterlein“), vdova, Anatom (s mrtvolou dívčí na prkně), toť jsou jen některé příklady z té dlouhé galerie výtvořů podobných. A což horšího jest, řada ta je již povážlivě jednotvárná. Zdá se takměř, jako by táž bleďá, chorá osobnost ženská obraznost umělce neustále pronásledovala.- Maxovi-jako i Makartovi- a stoupencům je kultus barvy, snaha po náladě barevné společná, intence subjektivní, jest pravdivost barvy lokální zanedbává, obraz v jeden ton společný a harmonický noří, s kterým se však pro nepravdivost jeho nikdy úplně smířiti nemůžeme. Avšak vynikající umělecká individualnost, jakouž Gabriel Max přec dosud jest, může mít velikých vad, aniž by proto zajímavostí postrádala. Směr Maxův bude vždycky exceptionelní a nemůže v poměrech zdravých na platnost všeobecnější žádných nároků činit; avšak nehledě k tomu, sluší vždy uznat, že myšlenkový obsah obrazu a způsob vylíčení při něm způsobem v dějinách umění moderního řídkým se kryjou, že idea a formy zvolené, způsob kresby a celá technika malířská v nejpřesnějším souhlasu se nalézají, že obraz náladový a citový v něm zastánce řídkého nadání našel, kdyby i v době poslední snaha po sensaci umělce toho k jistým jen pro laika frappantním kouskům uměleckým byla svedla, jež jeho jméno v kruzích vážnějších jaksi diskreditovati musily. Avšak právě pro excentrickou subjektivnost svou nehodí se Max k tomu, aby mladým umělcům převážně a trvaleji za vzor sloužil; vliv jeho na mladší krajany, dosud k plné samostatnosti nevyspělé, na Seiferta, na Bodenhausena, na Knöchla aj. smí být jen přechodný a částečný, pak-li k objektivnímu pojmání skutečnosti a k samostatné individualnosti umělecké dospěti chtějí.

Napodobování vůbec jest sice přirozeným stupněm k tvoření, avšak hodí se přec jen pro „léta učňova“. - Obraz, který tenkrát na výstavě žofínské se octnul, Zjev Markětky na Blockeburgu, náleží k starším pracím Maxovým ve směru námi vytknutém a nechceme ho tudíž zvláštní kritice tu podrobit. Platí o něm téměř vše, co jsme o celé té řadě výtvořů podobných byli již pronesli. Kdo báseň Götheovu v paměti má, uzná, že až na červený pruh na krku a na nohy sevřené se pohybující, není to postava básníka i v těchto výjevch noci filipo-jakubské naskrze zdravého. Tato hnedá, hněvivě hledící temnovlasá Markětko s tím tělem schudlým není tím krásným dítětem opodál stojícím s pootevřenými očima mrtvé dívky, jež ruka milující nezavřela, o sladkosti opojné těchto vnaď by Faust sotva tonem životně roztouženým byl se pronášel. Avšak Max nechtěl a nemohl dle individualnosti své pouhým ilustrátorem básníka být, a co nám podal, jest přece postava ve srovnání s vytknutým umělecky zajímavá. Šeď a hned světlejší neb tmavší dominují na ploše obrazové. Žel barva v době poměrně nedlouhé v té

míře „zajít“ mohla, jest úkaz žalostný, který při valné části moderních děl malířských se opětuje.

/.../

M. T. (Miroslav Tyrš)

Světozor, roč. XV., čís. 29., 15.7. 1881, str. 350.

Výtvarná umění.

Sotva že Sv. Alžběta z Vídně odvežena, již docházejí zprávy o nových pracích neunavného Gabriele Maxa. Před několika týdny poslal nový variant Krista přes oceán americkému objednateli, a mnichovské dopisy vypravují o Sourozencích, kteří dnes již hotoví v atelieru mistrově čekají, aby vydali se na pouť většími městy. Max strávil letošní jaro v Itálii, ozvuk tohoto pobytu vyznívá v Sourozencích. Dívka v prvním rozkvětu, v malebný šat italského středověku oděna sedí v přírodě, mladšímu bratru z knihy předčítajíc. Tento polo sedě polo leže v jejím klíně zadumán velkým okem na modrou oblohu pohlíží. Lyra, na níž před chvílí snad zpěv svůj doprovázel, z ruky mu vyklouzla. Chválí se při obraze tom hloubka poetická a vyrovnanost i účinnost koloritu.

Třetí obraz z rukou plodného toho umělce jest poprsí neobyčejného kouzla Regina coeli. Od zlaté půdy pozadí odráží se jednoduchý obrys její ve velkých liniích. Oválná sličná tvář Madonny pozírá velikým hnědým okem přímo ven. Neobyčejná něha, pel poesie panenství, vznešenost božství prochvívá její ušlechtilé rysy. Popelavý vlas je vroubí, z pod světle modrého šatu přes hlavu přehozeného vynikaje; na temeni zdobí královnu nebes zlatá koruna. Maxova Regina coeli nemůže se srovnati s žádným typem Madonny, jemu ani vznešenost Rafaelova, ani unešení koncepcí Murillových, kol nichž dnešní Madonny se druží, podnětu nedodala. Kráčí zde jako vždy Max cestou svojí vlastní, ale cestou šťastnou. Prostě, nehledaně podává umělec nebes královnu v plné důstojnosti, kráse a poesii. Z vlastního přemýšlení a vhloubení se ve velebný předmět vznikla tato hlava, v níž opět vznešenost božství s podstatou čistě lidskou v ušlechtilý, hluboce jímavý celek se snoubí. Tři, čtyry barvy vystačily mu, aby v nich vyzněla veškerá harmonie blaha nadzemského. Že pak i technické provedení s pojmutím na stejné výši stojí, u Maxa ani netřeba připomínati.

K.B.M. (K.B. Mádl)

Světozor, roč. XV., čís. 48., 25.11. 1881, str. 579.

Výtvarná umění.

/.../

Maxova Ofelie typem i provedením řadí se k předešlým pracím zejména k sv. Alžbětě velmi důstojně.

/.../

K.B.M.

Světozor, roč. XV., čís. 50., 9.12. 1881, str. 603.

Výtvarná umění

V domě umělců ve Vídni vystavil Vojtěch Hynajs čtyry malé obrazy, kabinetní studie řekli bychom: Léto a Podzim, pak Model v atelieru a Studie dámy v černém obleku. U studií těch nesmí nikdo vyhledávati ethetické hloubky. Motiv jest velice jednoduchý, i výraz tváře zřídka nad obyčejné rozpoložení myslí se povznáší. Nicméně, ač obličej je nikterak vysokou krásou nevynikají, jsou poutavy. Myšlenky zajisté sídlí za jich čelem, v hloubce temných jich zraků. Postoj, usazení jeví elegantní nonchalanci, nelíčenou přirozenost. Kresba Hynajsova jest plna určitosti a nenuceného švihů; modelace určité bezvadnosti, netrpíc nikdy přehnaností; barva sytá, hluboká, jen že veskrz v temnějším tónu držena. Francouzské studium nezapře nikdy. - G. Max zde má opět Ofelii. Mladé, nerozkvetlé ještě poupě, milého výrazu, a jen květy do vlasů vpletené a malý jako nahodilý stín přes levou stranu čela a levé oko vržený vyznačuje příští rozrušení myslí. - Alfred Seifert namaloval opět dvě ženské hlavy na zlaté půdě, u něho a vůbec ve škole mnichovské dnes velmi oblíbený způsob studií. Delikátně a s pílí provedeno v jemném souladu barev, na který zde předně váhu klade.

/.../

K.B.M. (K.B. Mádl)

1882

Politik, roč. XXI., čís. 29., 29.1. 1882, str. 2.

„Es ist vollbracht!“

Originalgemälde von Gabriel Max.

Eine jede neue Schöpfung unseres Münchener Landsmannes Gabriel Max ist für die Kunstwelt ein „Ereigniß“.

Und das mit vollem Recht. Denn wenn auch nicht Alles, was Gabriel Max geschaffen, selbst vor einer unvoreingenommenen Kritik in jeder Beziehung aerecht zu bestehen vermag; bedeutend, zum Mindestens aber interessant ist doch Alles.

Gabriel Max gehört eben zu jenen seltenen Künstlernaturen, die da nicht malen, was und wie die „Leute“ wolle, sondern was und wie sie es selbst freut. Es gleicht hierin- so sehr auch sonst die Richtung des Einen von jener des Anderen verschieben sein mag- der Böhme Max dem Franzosen Courbet, dem Schweizer Böcklin, dem Polen Thelmonski, dem Russen Verescagin, dem Belgier Wirths, dem Magyaren Zichy, dem deutschen Makart... kann man auch nur Einem von ihnen einen Vorwurf daraus machen?

.... Fernab von der breitgetretenen Heerstraße des Gewöhnlichen und Hergebrachten wandelt ein Jeder von ihnen seinen eigenen Weg, ein Jeder von ihnen steht bloß mit eigenen Augen, ein Jeder von ihnen hat seine eigene „Mache“...

Natürlich müssen sich Künstler dieser Kategorie auch gefallen lassen, daß ihre Bilder nicht Jedermann gefallen. Von den Einen verhimmelt, von den Anderen verdammt, bilden ihre Werke nun schon so ziemlich seit Jahrzenten den gegenstand mitunter außerordentlich lebhaft geführter Controversen, die durch eine jede neue Erscheinung auf diesem Gebiete immer wieder neue Nahrung finden, ohne daß es wohl jemals zu einer endgiltigen Entscheidung kommen wird.

Auch G. Max's neuestes, vom Künstler selbst mit „Es ist vollbracht!“ betiteltes Christusbild hat in München, woselbst es für wenige Tage im hortigen Kunstvereinslokal ausgestellt war, heftige Debatten hervorgerufen, die auch an den öffentlichen Blättern ihren Widerhall fanden; bis sich schließlich die ganze kunstsinnige Gesellschaft der musenfreundlichen Isarstadt in zwei Parteien spaltete, die einander „bis auf's Wasser“ bekämpften.

Nichts ist natürlicher, als daß dieser Kampf auch in Prag, der Vaterstadt des Künstlers, sein Echo fand. Umsomehr Anerkennung verdient daher die Kunsthandlung Nikolaus Lehmann- in deren Eigenthum sich das fragliche Gemälde gegenwärtig befindet- daß sie das hochinteressanteste Werk auch dem Prager Publikum zugänglich gemacht hat, indem sie in ihren Lokalitäten (Ferdinand-Straße) eine Separat-Ausstellung desselben veranstaltete.

Die Komposition, mittels welcher G. Max auf dem in Rede stehenden- nebenbei bemerkt lebensgroßen- Bilde den Opfertod Christi zur Darstellung bringt, ist die folgende: Auf der Schädelstätte des Kalvarienberges mit der heiligen Stadt im Hintergrunde erhebt sich das Kreuzesholz, an das sie ihn genagelt hatten, den Edelsten der Dulder, den göttlichen Erlöser des Menschengeschlechtes. Die ganze Natur hat sich in wildem Loben aufgebäumt gegen den Vollzug des ungerechten Urtheilsspruches. Die Erde erzittert in ihren innersten Grundfesten. Die Sonne verhüllt ihr Angesicht und unheimliche Finsterniß bedeckt die von heulemdem Sturmwind durchtoste Landschaft. Nur Er allein hängt da, übergossen von himmlischer Ruhe, mitten im rasenden Aufruhr, der Elemente- der noch nicht völlig erkaltete Leichnam des Fleisch gewordenen Gottessohnes...

Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin insbesondere darauf aufmerksam zu machen, welche wunderbare Wirkung der mit seiner Beobachtungsgabe so reichlich ausgestattete Künstler für sein Bild dadurch erzielt hat, daß er ihm landschaftlichen Theil seines Bildes die Sonnenfinsternißstimmung bis in's Minutöseste für den Beleuchtungseffekt ausmüßte. Die Beleuchtung desselben geht nämlich einzig und allein von dem die verfinsterte Sonnenscheibe umgehenden Lichthof aus; diesen Lichthof durchscheindet zum Theil das Kreuz mit seiner auf Grund eingehendster Quellenstudien dem original getreu nachgebildeten Spotttafel. Die Folge dieses für den Vielleicht zufällig scheinenden Arrangement ist, daß der Künstler durch dasselbe für sein Bild eine Plastik gewonnen hat, wie sie greifbarer kaum denkbar ist. Diese Plastik erstreckt sich bis auf die in Folge der herrschenden Finsterniß am Firmamente aufgetauchten Sterne, deren man (ganz so wie in der Natur) immer mehr und mehr zu sehen bekommt, je länger man hinblickt.- Eine andere Eigenthümlichkeit des Bildes ist der Schein, welcher das Haupt des Heilands umgibt. Derselbe ist abweichend von der landläufig dekorativen Darstellung desselben- (als Ueberbleibsel des Goldgrundes der Byzantiner)- von unserem Künstler- unseres Erinnerns diesmal zum Erstenmale- in phosphorescirender Farbe wiedergegeben worden. Auch dadurch hat Max's Bild entschieden gewonnen. Der leuchtende Lichthof der Sonne hat auf diese Weise keine Konkurrenz zu bestehen und dies trägt außerordentlich zu jener weihvollen Ruhe des Gemäldes bei, welche neben der wunderbaren Transparenz der Luft einen Hauptvorzug desselben bildet.

Bis hieher stimmt Freund und Feind mit Max überein, sowohl die gedankenreiche Komposition als auch die wunderbare Ausführung bewundernd, welche unwisskürlich an die besten venezianischen Meister erinnert.

Umso heftigeren Widerspruch erfährt dagegen eine Nuance, welche der Künstler am Fuße des Kreuzes angebracht hat: eine Anzahl von Händen, welche bis über's Gelenk unmittelbar aus dem unteren Rahmen hervorkommend und ihre Ergänzung durch die Personen, denen sie angehören, der Phantasie des Beschauers überlassend, theils inbrünstig betend, theils verzweislungsvoll ringend den Stamm des Kreuzes umgeben.

Wollte der Künstler durch diese Hände einen drastischen Uebergang von dem göttlich Erhabenen der

Hauptfigur zur Wichtigkeit des Irdischen gewinnen?... Wollte er durch diesselben seiner individuellen Auffassung des Martyriums Christi Ausdruck verleihen?... Der Umstand, daß die fragliche Hände sicherem Vernehmen nach den Händen des Künstlers selbst, denen seiner Gattin Emma und jenen seiner drei Kinder, Ludmilla, Cornelius und Kolumbus, auf das Getreueste nachgebildet sind, wäre beinahe geeignet, uns für die letztere Annahme zu stimmen.

Ob sie auch hin gehören?... Wer wollte das entschreiben? Max hat sie hingemalt, weil er sie hinmalen wollte, und er hat dies seiner notorischen Gewohnheit gemäß wohl erst nach reiflicher Ueberlegung gethan. Wenn wir aber sagen wollten, daß sie uns nicht gefallen- so würden wir damit erstens eine Unwahrheit sagen- denn sie sind in einer Weise gemalt, in welcher wir seit Hans Holbein keine Hände gemalt gesehen haben,- und dann würde es auch nichts nützen. Mögen über diese ringenden Hände des Bildes auch noch so Viele ihre eigenen ringen, Max wird sie ein nächstes Mal doch wieder hinamlen, wenn er es für passend findet- denn, wie schon Eingangs bemerkt, Gabriel Max ist ein Maler von Gottes und nicht von der Menschen Gnaden, und er malt nicht wie es den „Leuten“ gefällt, sondern wie es ihm selbst freut!---

W.W. (Vilém Weitenweber)

Národní listy, roč. XXII., čís. 35., 5.2. 1882

Dokonáno jest. Obraz Gabriela Maxe

Umělecké individuality v té míře zvláštní a subjektivní jako Gabriel Max budou více než jiní umělci způsobem velmi různým posuzováni. Nikdy však nebyla nám různost ta v mínění obecném tak nápadná, jak od té doby, kde krajan náš onen verš žalmů: „Aj nedříměl, ovšem nespí ten, kterýž ostříhá Izraele“ svým „symbolickým“ obrazem krista znázorniti se odvážil. Že duchaplně koncipovaná, avšak též poněkud slabovitá hlava ta zavřené oči zdánlivě otvírala, když patřitel se vzdálil, bylo jedněmi obdivováno, druhými mezi hříčky umění nedůstojně odsuzováno. Technické prostředky, kterýmiž dojem ten se docílil, byly ovšem na první pohled ok zkušenějšímu ihned patrné; avšak odkrytím jejich nebyl přec obraz co celek nikterak posouzen a odsouzen; i bez onoho „mechanismu“ zůstala vera ikon Maxova hlavou velice interessantní a krásně malovaná.

Opět jednou přerušil tehdá krajan náš onu nekonečnou, již poněkud jednotvárnou řadu zajímavě chorých postav ženských řešením úkolu na výši zvláštního nadání jeho stojící, a nejnovější obraz jeho dokazuje, že Max i bez pomoci symbolismu hlouběji koncipovanou hlavu Kristou vytvořit dovede.

Avšak nejedná se tenkrát o pouhou tvář; poslední výjev z pozemské pouti spasitelovi jestiž předmětem díla, kteréž pozornost obecnou v míře nevšední poutati počíná...

„A zatmělo se slunce a opona chrámová roztrhla se napoly. I okusiv octa řekl Ježíš: „Dokonáno jest“ a nakloniv hlavy, ducha otci poručil. A země se třásla a skály pukaly. Toť jsou hlavní momenty biblické, jež Max při posledním, patrně bedlivě promyšleném výtvaru svém především na zřeteli měl, zemětřesení ovšem z důvodů uměleckých vichřicí nahradiv. Avšak rovněž z důvodů uměleckých minula vichřice již z duševního centra obrazu, k němuž oko naše se upírá, tu nastal již klid, klid smrti, klid boha spasitele důstojný.

Co zde se událo, nemá třeba exstatických transkripcí, jež dojem prosté pravdy přece nedosáhnou?

Kdo nezná děje utrpení Kristova? Křivě obžalován, zrazen, týrán, opuštěn byl mezi vrahy postupně na kříž vztýčen. Měl tam své okamžiky pochyby a zoufání, kde mraky tvář otcovu mu zakryly; čím více však život tělesný v něm uhasínal, tím jasněji vzešel duchu pocit a vědomí vyššího poslání. Umřel s přesvědčením, že missi svou dokonat, že smrtí svou lidstvo z jařma hříchu a kletby vykoupil. Umučenost člověka a všelstovnost boha, stíny smrti a záblesk vznešeného pocitu, že spása člověčenstva zajištěna- to vše má se v chvíli této v jedné a téže tváři obrážet. Jest to jeden z těch úkolů, jemuž se umění povždy toliko přiblížiti mohlo, ač po staletí o něj se pokoušelo...

Máme kriticky rozebírat, jak Gabriel Max mu dostal? Na kříži visí před námi spasitel s tělem zmučeným, s hlavou k levému rameni skloněnou, s korunou trnovou na skráních svých. Jest to tvář ušlechtilá s výrazem slitovným a což velice váží, jest to hlava neobjektivnější, již Max kdy vytvořil. Řadíme ji s dobrou rozvahou k nejopravdovějším a nejproctěnějším hlavám ukřižovaného Krista, je bedlivě v paměti k sobě porovna vše. Proslulý Kristus na obdivuhodném krucifixu Fieselově v křížové chodbě sv. Marka má ovšem přesvědčivější výraz smrti, utrpení a obětovosti nesobětné, avšak kdo z moderních může s nedostižným mnichem florentinským v ohledech podobných v soutěž se odvážiti?

Pokud těla Kristova se týče, jest ovšem pravda, že věkové různí o něm různá přesvědčení si utvořili. Byla doba, kdy všechen důraz na ztýranost jeho se kladl a extrémní hubenost za přední odznak pravosti platila, byly časy, jež na stanovisku jiném se octnuvše spasitele vývojem athletickým dařily. Bádání doby novější ustálilo se na pojmu jemnější komplexi těla Kristova a smíme tedy snad před dílem moderním sobě přát, aby jisté jemnosti a ušlechtilosti tvarů šetřeno bylo, jež pokud především na proporcích záleží a v době poměrně krátké i týráním zničena býti nemůže.

Krajina s nízkým horizontem svým jest znamenitě zvolena a traktována, bouře přes ni se řítící přec zas podřízena. Zatmění slunce, jež po smrti Kristově přestává, nesrovnává se sice zcela s podáním biblickým, avšak překvapující efekt světelný, kterého umělec jím docítil, neruší v podstatě přec zase vážný dojem celkový.

Sepjaté ruce na dolním kraji obrazu, jež takou bouří proti sobě a zase ve prospěch svůj vyvolaly, náležejí, jak známo, umělci a jeho rodině. Jest to o sobě ovšem lhostejné, odkud umělec modely své bere, v tomto případě zdá se nám, že nesrovnávají se aristokraticky chované ruce ty dostatečně s tvary Kristovými, jehož znaky kontrastem tím také zas nezískají. Ruce mužské jsou poněkud nezřetelně stočené, výraz obou krajních rukou dětských jest vřelý a dojemný.

Nechválíme zvláště jejich technické provedení, anať chvála ta v míře vynikající k celému obrazu se vztahovati musí a kovovitý ton pleť Kristovy na prsou zajisté jen umělému osvětlení přičítat sluší. Není to ostatně poprvé, kde na obraze Maxově osamělá ruka se objevuje. Již v jeho „Pozdravu ze říše duchů“ sahá, pak-li se dobře pamatujeme, ruka zemřelého chotě na rameno vdovy při otevřeném klavíru sedící. Máme sice i v říši výtvarné za nebezpečno proslulé „car tel est mon plaisir“ co zásadu uměleckou prohlásit, avšak nechceme ruce na obraze našem také co „kruh spiritistický“ zatracovat.

Co na úpatí kříže vidíme, nejsou ovšem ruce Marie, Jana, Magdaleny a jiných stoupců Kristových, jsou ruce muže a ženy a k tomu troje ruce dětské, jest to slovem rodina, jež k spasiteli rukou svých pozvedá. A rodina opět jest nám abbreviaturou člověčenstva, jež kolem symbolu spasení s vroucí důvěrou se shromažďuje.

Vytknuli jsme svrchu úkol, jež umělec dílem obsahu podobného podstupuje. Vidíme nyní všestranně, jak Max jej rozřešil.

„Umučenost člověka a všeslitovnost boha“, kteréž jsme vytkli, jakož i stíny smrti jej obestírající, vylíčil on v postavě Kristově. Zbyl jenom výraz spásy lidstvu přinesené. On nesměl scházet, pakli obsah vyčerpán býti měl. A nelze upřít, že umělec také myšlenku tu způsobem svým vyjádřit dovedl.

M. Tyrš

Národní listy, roč. XXII., čís. 67., 9.3. 1882, str. 5.

Výstava Dietova.

Výstava stíhá nyní výstavu. konkurenční práce sochařské a Maxův Kristus poutaly soudobně téměř pozornost naši, slyšíme, že velký obraz Brožíkův co nejdříve pryč do Prahy zavítá a sotva, že s ním se rozloučíme, nastane obvyklá výstava žofínská. Podali jsme svým časem zprávu o expositcích nyní již skončených; jaký dojem však činí výstava, jež malířskou produkci Dietovu způsobem kolektivním nám předvádí?

/.../

M.T. (Miroslav Tyrš)

Pokrok, čís. 119., 30.4. 1882, str. 1.

Z umělecké výstavy

Vedle veliké mezinárodní výstavy umělecké zařízené ve Vídni po způsobu pařížského „salonu“ a zahájené před nedávnem s nemalým nákladem i okázalostí, přiměřenou snaze, aby Vídeň počítána byla k městům světovým, otevřela v Praze Krasoumná jednota svoji výroční uměleckou výstavu, nevelkou, jak obyčejně, a mezinárodní, rovněž, jak obyčejně.

Na nepříhodnost žofínských místností nebudeme si již dlouho nařkati; za málo let nalezne Krasoumná jednota v Rudolfinu stálé výstaviště, kteréž umělce a diváky bohda nesklame, jako některé jiné stavby monumentální. S menší jistotou lze se nadíti brzké přeměny mezinárodního rázu našich výročních výstav uměleckých v národní.

Nelze tvrditi, že by z Prahy vyšlo málo umělců, litovati však jest, že nemnoho z nich vrátí se k nám. Součin mnohých faktorů rozptyluje naše umělce z jejich přirozeného střediska, k němuž je nevádbí nic mimo občanskou příslušnost a reklamace české žurnalistiky. Následek bývá odcizení, poněvíc tak důkladné, že trapně působí pak připomenutí, kterak slavný malíř M., proslulý F. Či K., že ten či onen jest „náš“.

Vyroční výstavy Krasoumné jednoty bývají některým pravidelně pobídkou, aby si vzpomněli něčím na Prahu, pravidelně však pouze některým a nikdy všem, aneb aspoň velké části. Není divu; jeť obesýlán pražských výstav šlakovitě nevděčným plněním vlastenecké povinnosti a v té příčině velmi poučna bývá na konec výstavy přehlídka obrazů, na nichž stkví se signatura „zakoupeno“. I jinak, s všeobecného stanoviska estetického bývá taková přehlídka zajímavá.

Vzhledem k vyměřenému místu vzdáváme se rádi nemilého potěšení, rozepsati se o tomto úkazu, častěji a obšírněji přetřásaném. Konstatujíc prostě, že naše místní výstava jest mezinárodní výstavou v plném značení tohoto názvu, jsme rádi tomu, že pražským pořadatelům nepřipadlo dosud na mysl, aby rozdělili 3-400 vystavených děl na oddělení podle zemí, jako to ve Vídni s ohromným počtem 1400 obrazů a soch učinili. Oddíl

„Čechy“ nebyl by číselně největší, ač jinak lze se bezpečně nadíti, že by umělci samými nebyl zkrácen vystavováním v oddělení „Rusko“; rádi bychom slyšeli poprask, který by se strhl pro takovou vlastizradu. Ve Vídni nebylo žádného, ač někteří rakouští umělci odstěhovali svoje díla do „Německa“, což ustrnutím pouze s nejvyššího místa projeveným sobě potvrditi dali.

Z našich umělců vystavili ve Vídni Hynais (své malby z Národního divadla prostřednictvím zemského výboru), Mařák (krajinu) a Ženíšek (cyklus „Petrovští“); z „také našich“ Canon-Straširypka, Friedländer, Kirschnerová, Max, Ruben, Rumpfer, Břeněk. Zároveň v Praze a ve Vídni mají vystaveno Hynais, Friedländer, Abry, Kirschnerová, Blaas (Karel), Gerson, Hansleithner, Kronberg, Kökock, Lovatti, Mašič, Max-Ehrlerová, Friedlándrová, Ruths, Van Luppen a jiní, kteří nám snad při porovnání katalogů ušli; pokud z ciziny nám uštědřen brak ve Vídni nepřijatý, nemůžeme říci, neznajíce jednání připouštěcích komisí vídeňských.

/.../

Obraťme se od historické malby světské k duchovní; tento obor zastoupen jedině dvěma obrazy, z nichž jest Schwartzův „Kristus na moři“ slušný, ač téhož malíře úhledný a pilně malovaný genre „Mladé děvče v kostele“ jímá živěji; druhé dílo „sv. Barbora“, pocházející od Hanusa Knöchla, vybízí k pozornosti, nikoliv valně samo sebou, nýbrž spíše jako známka přeměny tvoření Knöchlova; znali jsme jej posud co nohsledu Maxova, libujícího sobě v mlhových sujetech, takovýchže barvách a přičmoudlém tonu. Na letošní výstavě dokazuje nám Knöchl, že nikterak není ještě hotov a že umí plovati s proudem. Zdržuje se právě v Římě, maluje pojednou světlé předměty světlými barvami, jimž přáti by bylo více lehkosti, průzračnosti a méně pastosní křiklavosti; kam touto cestou zaběhnouti možno, povídá nejlépe obrázek původního Římana Mattea Lovattiho, jehož obrázek „Při čtení novin“ podobá se přímo vápennému lambrequinu.

J.L. (Jan Lier)

Světlozor, roč. XVI., čís. 20., 12.5. 1882, str. 239.

První mezinárodní umělecká výstava ve Vídni

/.../

Rakousko jest zastoupeno poměrně slabě, i co do počtu i co do jakosti. Tím vinni jsou dílem rakouští umělci sami, ale více ještě komitét výstavu pořádající. Jmenovitě pohřešujeme téměř všechny umělce české a velikou většinu malířů polských. Příčinou nemilého toho úkazu jest nešetrnost řečeného komitétu, jenž za dobré uznal nepozvatí dotyčných kruhů uměleckých. Také většina profesorů akademie vídeňské nesúčastnila se výstavnásledkem rozbrojů vzniklých v komitétu mezi přívrženci tak zvané školy staré a přívrženci směru moderního. Litujeme upřímně toho i onoho, neboť touto abstinencí trpí nejen representace domácího našeho umění naproti umění zahraničnímu, ale také pověst domácích umělců samých, jelikož mnozí, kdož seznají příčinu nezastoupení umění slovanského na „mezinárodní“ výstavě vídeňské, snadně mohou se domnívati, že značnějších umělců rakousko-slovanských vůbec ani snad není. Přímo pokárati ale jest nám počínání některých umělců původu německo-rakouského, kteří díly svými zdobí oddělení „německé“. Jsouť to zejména krajan náš: Gabriel Max, Tyrolaně Frant. Defregger, Alois Gabl a Mathias Schmid, Korutanec Lud. Willroider a j.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světlozor, roč. XVI., čís. 21., 19.5. 1882, str. 251.

První mezinárodní umělecká výstava ve Vídni.

/.../

Malba historická jest na něm zastoupena téměř jedině Pannou Orleanskou na hranici od mnichovského krajana našeho Gabriela Maxa. Nešťastná dívka, kolem prsou a ramenou připoutána jsouc provazy ke kůlu, kolem něhož narovnána jest podpálená již hranice, bez výrazu utrpění fysického vroucím pohledem zraky své obrací k nebi, od něhož očekává své spasení. Pohled na katany a na lůzu hranici obklopující zastřen jest mohutnými kotouči dýmu. Provedení obrazu jest naskrze zdařilé.

/.../

V.W. (Vilém Weitenweber)

Politik, roč. XXI., čís. 139., 20.5. 1882, str. 2.

Internationale Kunstausstellung in Wien.

V.

/.../

Da sahen wir zum Beispiel gleich wenige Schritte vom Eingange des sozusagen einzige „historische“ Gemälde der ganzen deutschen Ausstellung: „Jeanne d'Arc am Scheiterhaufen“ (Nr. 118) von Gabriel Max: Es zeigt die Gestalt der zum Feuertode Verurtheilten, zusammengekauert und mit Stricken um die Brust an den den

Scheterhausen überragenden Pfahl geschürt; der aus dem ausgeschichteten und bereits in Brand gesetzten Holz aussteigende Rauch erspart dem Beschauer den Anblick der Henker und des zur Hinrichtung herbeigeströmten Pöbels. Zu Füßen der Unglücklichen bemerkt man die mi allerlei kabbalistischen Zeichen bemalte Mütze aus rothem Papier, welche man zum Tode verurtheilten Heren und Zauberern aufzustülpen pflegte... In Folge dieser Disposition wird die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Gestalt der Heldin selbst koncertrirt und gewinnt diese für denselben ein umso höheres, weil ungetheiltes Interesse. Wir betrachten das gemarterte Mädchen mit tiefempfundener Sympathie. Ueber die technische Seite des Bildes können wir uns kurz fassen. Wir haben schon so oft desselben Autors Werke gesehen und beschrieben, und auch unseren Lesern ist deren schon eine solche Anzahl bekannt, daß es genügen dürfte, wenn wir konstatiren, daß sich G. Max's „Jungfrau von Orleans“ den besten Schöpfungen dieses Meisters mindestens zur Seite stellen kann.

/.../

W.W. (Vilém Weitenweber)

Lumír, roč. X., čís. 17., 10.6. 1882, str. 271- 272.

Umělecká výstava 1882

Výroční výstavy krasoumné jednoty nebyly nikdy vynikajícími momenty v českém uměleckém životě. Ani letošní není z tohoto pravidla výjimkou. Opět nesoustředí se v ní převahou tvoření jednoho národa neb jedné školy či zvláštní periody; v nahodilé směsi vystavených obrazů můžeme studovati toliko vývin, přeměnu neb důslednost té a oné umělecké individuality. Občas dostaví se některý nový host, vítaná bílá laštovka, která jednotvárnost roje stálých obesylatelů žofínských výstav osvěživě zpestří. Několik let tomu, co Sweerts přivábil větší počet Belgičanů do Prahy; po jeho smrti ochabuje i tento nevalný proud, vedle něhož objeví se někdy jako stříknutím tři, čtyři Poláci.

Letos mohli bychom se- na příklad před cizincem- vymluvit na vídeňskou mezinárodní uměleckou výstavu, jejíž přitažlivost ubrala Žofínu. Avšak entre nous musíme si s politováním přiznati, že pražská výstava není trhem tak významným, na jaký by větší poptávka blízkého konkurenta měla zvláštního vlivu. Opět okolo čtyř set děl jako v každém z minulých let, opět veliká rozmanitost škol a taková chudoba každé jednotlivé o sobě, že nižádná nepresentuje se co přehledný celek, opětně po větším díle táž jména, opět nedostatek národního rázu výstavy. České signatury nenabude žofínský salon ovšem brzy, pomýšlíme-li na samostatnost českého tvoření; tomu jsou v „provinciálním“ hlavním městě na překážku mnohé „poměry“, jichž jedva polovinu sami umělci a přátelé umění by zmohli. Ale kdyby aspoň občanská nacionale v katalogu byla převahou česká! Způsob díla budou určovati ještě dlouho cizí vlivy a zejména německý, z jehož podruží bychom se věru ve všem a vždy měli vymaňovati. Nesvědčí nám, a jak málo jest samospasitelný, dokazují nejlépe ti z našich mistrů, kteří se k svému štěstí dostali za Mnichov a Düsseldorf; jmenujeme prozatím Čermáka, Brožíka a z letošních vystavovatelů Hynaisa, Chittussiho, Kirschnerovou a j.v.

Hynaisův „Samson pohřbívající sebe a Filištínské v chrámu Dagonově“ vystavený v lonském či předloňském salonu pařížském svědčí našemu tvrzení. Lehkost a zručnost kompoziční, smělost seskupení a čistota kresby pojí se s jemným koloristickým rozvržením a delikátní barvou v účinný celek, z něhož pak zvláště dobře charakterisovaný a modelovaný rek zobrazené události vyniká. Jiným způsobem dosahuje Liška znamenitého úspěchu rozměrným obrazem „Manfred před Astartou“ (Byron); blíže se pojmutím Maxovi, položil hlavní sílu svého díla v náladu, již slouží komposice a světlo velmi působivě odstíněně.

J.L. (Jan Lier)

Politik, roč. XXI., čís. 234., 24.8. 1882, str. 4.

Gab. Max's neustes Gemälde.

Die Kunsthandlung von Wimmer und Comp. in München hat jüngst das neuste Bild von Gab. Max erworben und in ihren Salons ausgestellt. Die Scene spielt in Griechenland und zeigt im Schatten von Orangen und Palmen ein Liebespaar. Der junge, dunkelhaarige Mann scheint eben eine Herzensfrage an seine blonde Liebte gerichtet und sie die in ihrem Schoße ruhenden Würfel um das Orakel angegangen zu haben. Hinter ihnen blaut das Meer und schaut man in duftiger Ferne die Berge. Das Bild zeigt noch mehr als Einer Site einen willkommenen Fortschritt. Für 's Erste behandelt es kein Unglück; für's Zweite hat der Künstler die wächserne Todesfarbe von früher aufgegeben und drittens bringt es zum Erstenmale frische, energische Farben.

Světozor, roč. XVI., čís. 50., 7.12. 1882, str. 599.

Cestou k domovu nazval Gab. Max nový svůj obraz, jenž na nedávné výstavě norimberské patřil k obrazům nejvíce navštěvovaným. Předmět prostičký, jako téměř na všech obrazech Maxových, ale velmi dojmavý. Děvče vracející se z tovární školy zmrzlo v závěji sněhu; v levici drží ještě kousek chleba a hluboký klid rozložen na

bledém obličejí děvčátka. Provedení obrazu je mistrné.

1883

Urbánkův věstník biografický, roč. III., čís. 1., 12.1. 1883, str. 17.

Malíř Gabriel Max, slavný krajan náš, který požívá ve světě uměleckém nejchvalnější pověsti, dokončil v Mnichově nový obraz, znázorňující smrt Kristovu. Obraz má titul: „Dokonáno jest!“, a třeba nebyl předmět jeho nový, poutal k sobě pozornost a obdiv uměleckých kruhů Mnichovských a poutá nyní jsa vystaven v Lehmannově uměl. výstavě i kruhy Pražské nemálo.

Politik, roč. XXII., čís. 54., 4.3. 1883, str. 8.

Das auch dem kunstsinnigen Prager Publikum von Nikolaus Lehmann's vorjähriger Separatausstellung hier wohlbekannte neuste Christus-Gemälde Gabriel Max's „Es ist vollbracht!“, dessen ungerechtfertigte Vorenthaltung von Seite des Kunstvereinsdirektors Terke in wien bekanntermaßen die unmittelbare Veranlassung abgab zu den peinlichen Vorgängen im „Oesterreichischen Kunstverein“, welche schließlich dazu führten, daß S. Majestät der Kaiser dem besagten Vereine sein protektorat entzog, ist gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt und erfreut sich da selbe eines sehr großen Beifalles. Gleich in den ersten Tagen wurde das Bild von Herrn Erzherzog Rainer, Frau Erzherzogin Marie, Erzherzog Karl Salvator und Erzherzog Eugen, sowie zahlreichen Mitgliedern der hohen Aristokratie besichtigt.- Auch unseres Landsmannes Jakob Schikaneder kolossale „Lollhardenprocession“ ist zur Zeit ebenfalls in Wien exponirt und begegnet auch dieses Bild seitens der dortigen kritik einer im Ganzen gaistigen Aufnahme. In Folge dessen selbst es Herrn Schikaneder auch nicht an Anträgen behuhufs Ueberlassung des ausschließlichen Reproduktionsrechtes.- Der Künstler ist gesonnen, anch Ablauf der Wiener Ausstellungsfrist das interessante Bild noch durch andere Städte Oesterreichs die Kunde machen zu lassen.

Ruch, roč. V., čís. 7., 5.3. 1883, str. 110- 111.

Ve Vídni, dne 18. února 1883

Přirozeno jest, že po prvním dojmu nového díla uměleckého klademe si otázku: v jakém poměru nalézá se výtvor, před nímž právě stojíme, ku předešlým pracím téhož umělce. Třeba toho k náležitému posouzení díla, nutno toho, aby stanovilo se, zda umělec určitou již dříve vytčenou dráhu sleduje neb zda na novou se uchýlil, zda pokročil neb státi zůstal, aneb nazpět kráčí. Víme, že žádné dílo umělecké o sobě nestojí, že úzké pásky jej s předcházející produkcí umělcovou pojí, byť i snad jemné tkanivo jejich okamžitě viditelné nebylo, že zase dále na umělce nejbližší okolí a veškerý pohyb doby současně působí. Toto vše snuje podklad, na němž umělec vytváří svoje díla. Jen srovnáním s tím, co předcházelo, nebo co současně kol vzniká, možno soud svůj ustáliti a vymeziti.

Snadno dalo by se, co zde řečeno, na G. Maxovi a jeho obrazech demonstrovati. Čteme-li povahopis Maxův, jak nám jej líčí skrovní vyvolení, s nimiž málomluvný, v sebe uzavřený, pochmurný, vždy hloubavý umělec obcuje, pak snadno seznáme, že jen takové obrazy z jeho dílny vyjítí mohly, jaké jsme na různých výstavách od něho viděli. Pochopíme hloubku a opravdovost citu, dumavost jeho melancholických postav ženských, jejich bol i žal, pochopíme pak stejně i nádech jakéhos mysticismu, jenž ovívá poslední dobou jeho obrazy, jako též některé zvláštnosti a kaprice, které nám ob čas čistě umělecký požitek jeho prací kalí. Maxova záliba v hudbě- Němci v tom vidí právem rys české jeho povahy- inspirovala „Symfonii“, „Adagio“, „sv. Caecilii“; kontemplativní mysl jeho zrodila „Ahasvera“, „Světlo“, „Dceru Jairovu“, jeho sensitivní vnímavost pro cizí bolest „Julii“, „Vražednici dítěte“ a nedávno dokončenou „Žebračku“. Nebylo by obtížno roztřídit celou tu řadu četných děl Maxových ve skupiny, k nimž vždy v povaze umělcově, v jeho životě duševním, ozve se struna tónu příbuzného. Co Max namaloval, jistě z hloubí duše jeho vzniklo, v obrazy svoje vtělil kus svého duševního života, který sám vycítil, proces, který sám prodělal. Zběžnému pozorovateli a soudci dne platí člověk Max do jisté míry podovínem, a také rozvážnějším zraku neujdou některé rysy, jež nás zaráží, jichž snadno a rádi bychom ozeleli; vždyť nám kalí čistý umělecký požitek tak mnohého Maxova obrazu. Velkému množství, jež přehledne snadno, že okrouhlý stín na víčku jest nepřirozený, vyumělkovaný, imponuje a pevně jej poutá otevřené a přece zamhouřené oko hlavy Kristovy. Moucha na nahé ruce dcery Jairovy s úžasnou pravdivostí malovaná zajisté mnohého více poutala nežli onen mladý květ smrtnou ranou schvácený, ona božsky vznešená postava Spasitelova. K těmto zjevům přidružily se poslední dobou jiné ještě obrazy, před nimiž nutno již položití si se vši rozhodností otázku: nepřekročil zde umělec meze dovolené?

„Pozdrav z říše duchů“ by mohl naleztí zastanců, a také jich nalezl. Průsvitná ruka ramene osamělé vdovy,

tento malebný projev spiritistické věrouky, k níž G. Max s největší přesvědčeností se přiznává, možno- nutnoli- aspoň ospravedlniti. V obraze, jenž dnes zástupy do síní „domu umělců“ vábí, umění a umělkování povážlivou měrou se prostupují. Tragedie golgotská skončena. I zatmělo se slunce, a opona chrámová roztrhla se napoly. A zvolav Ježíš hlasem velikým řekl: „Otče, v ruce tvé poroučím ducha svého!“ A to pověděv umřel. Vysoko ve tmě trčí dřevo kříže, na němž pní nahé tělo Kristovo. Hlava božského trpitele sklonila se, ústa zašeptalo poslední slova: „Dokonáno jest.“ Toť moment zobrazený. - G. Max jest umělec, jenž bez obsáhlých a hlubokých studií k nové práci nepřistupuje. Každý obraz jeho jest novým a závažným toho dokladem. Typus kristův zaměštnává fantasií umělcovu delší dobou a pověstně „Veraikon“, „Kristus křísí dceru Jairovu“ značí dva póly, dva body krajní Maxovy činnosti umělecké v tomto směru. Kristus dobroditel, božským nimbem ozářený člověk nejdokonalejší, láskyplný sedí u lože mrtvé dívky. Kristus trpitel, syn boží, jenž smř podstupuje, aby lidstvo spasil, zírá na nás z potního roucha sv. Veroniky. Skonávající Spasitel, před nímž dnes stojíme, jest další potence Veraikonu. Realismus v umění Maxově vždy širší a pevnější půdy nabývající setřel zde poněkud idealismus „Hlavy Kristovy“. Nimbus obvyklý schází, jen slabý zásvit fosforečný kol trním rozbodané hlavy kmitá. Rysy mužně sličné tváře jsou o poznání hrubší než na Veraikonu, neboť zde bolestná smř schvátla syna člověka. Napjaté svaly povolily, ztuhly pod ledovým dechem smřti, žlutavá pleť těla zrkvaveného obráží se na temné hloubi pozadí. S neúprosným realismem provedl Max postavu Kristovu. Úzká hrud', štíhlý bok, paže i noha tuze svalnatá, mimoděk chvílemi upomíná nás na výčítku Bruneleschovu Donatellovi: „Tys přibíl sedláka na kříž“.

Jednoduché, skoro neohebné linie sváží se šikmo s paží dolů přes kyčle a vedle sebe krutě přibitých noh téměř srážem ku spodnímu rámci obrazu a zde zaráží nás bizarní nápad umělcův. Těsně při okraji pět párů rukou vyčnívá, krátce za zápěstím rámem uříznutých. Na drsné dřevo klade ruce žena v hluboké oddanosti, děcko spíná ručky, jak máti je naučila, jiné s dětskou vroucností k modlitbě se zvedající dále muž v božství na kříži pevně důvěřující.

Různost pohlaví a stáří, jich pocity při pohledu na božské tělo ranami pokryté, v němž právě ono veliké srdce bítí přestalo, jehož láska obsáhla veškeré člověčenstvo, to vše zde v míře vysoké výrazu došlo. Myšlenka, pod křížem Spasitelovým v okamžiku, kdy příroda na znamení smutku z dráhy odvěké se vymyká, v momentu, kdy láskyplné, nyní strhané oko kristovo nvždy se zavírá, kdy přes sinavé rty přechází poslední sotva slyšitelný vzdech „dokonáno jest,“ spojití representanty veškerého lidstva, otce, matku a děti, celou rodinu, jest hloubky přímo úžasné. Avšak způsob, jakým Max tuto myšlenku ve tvar viditelný vtělil, není umělecký. Síla jeho filosofie stává se a plátně barokním nápadem, bizarní zvláštností, jež překročuje meze, jež umělec při vši dovolené volnosti přestoupiti nesmí.

Přihlížíme-li z dálky k obrazu Maxovu, kdy četní diváci ku předu se tlačící zakrývají nám ony ruce, jest djem umírajícího Krista veliký, nesmazatelně v duši se vrývající. Jeho jednodušnost, realismus pojmutí, sledy studia archeologického, mistrovsky rozřešený problem barevné nálady působí neodolatelně, jednotně, neroztříštěně, hluboce. Ve hlavě, ve výrazu tváře Kristovy soustředil umělec sílu, jejíž působností nelze uniknouti. Jakmile však uzieme ruce vzduchem šermující, dojem dříve tak plně a nedílně vyznívající rázem jest zničen, rovnováha celku porušena. Vždy nově vnucují se nám hádanky, jež z říše umění výtvarného mimoděk nás unáší. Dílo nás neuspokojuje, jest necelé. Umělec napověděl mnoho zapomínaje, že výtvar jeho, má-li býti dokonalým, ke každé otázce, jež z jeho obsahu vystupuje, sám o sobě odpověď obsahovati musí. Maxův obraz mocně nás vzruší, ale dojmu jednotného nezanechá.-

Mám psáti ještě o jeho stránce technické? Zda při obraze Maxově nestačí říci, že všechny známé a oceněné již přednosti zde sloučeny? Koloristický problem na chmurném pozadí zatemnělého nebe, jež úzký rudý pruh od tmavých obrysů země dělí, působiti kontrastem barev chladných a lomených. Zde rozluštěn s dovedností všeho obdivu hodnou. Sílu modelace, hloubku a sytosť barvy jen znalému oku porušují některé poklesky, jako kovová tuhosť noh od kyčlí ke kolenům, nebo chybně kreslený prst ženské ruky.-

Obraz Maxův značí sice neoprávněné vybočení z mezí umění, ale nikterak nevystupuje, žel, z dráhy, již umělec poslední dobou sleduje. Jest to logický, konsekventní výsledek a plod Maxovy kontempace, v němž setkáváme se i s jejími vážnými přednostmi i trudnými poklesky a neblahými zvláštnostmi. Jimi pověšť Maxova jistě získá, ale umění rozhodně trpí.

K.B.M. (K.B. Mádl)

Světlozor, roč. XVII., čís. 13., 23.3. 1883, str. 150.

Sulejka.

Tento obraz Maxův je zajisté zvláštností v dlouhé řadě uměleckých jeho výtvorů: opět sice prostý „děj“ neboli spíše duševní nálada, vzrušení, něžná dívčí postava právě Maxovská; ale kdežto většina dívek Maxových bývají hrdinkami utrpení, zde výminečně spatřuje dívku blaženou, v lásce šťastnou. Mladá, půvabná, snědá orientalka, překypující tužbou milostnou, v tiché písni pje srdce svého stesk i blaho. Na poprsní zdi velkého okna sedíc a o

pilř se podpřirajíc nehledř na tu krásu řirého, modřého moře, na zářivý azur oblohy; jako ve snách pohrouřena, velké černé oči majíc zavřeny, všeho světa kolkolem si nevřřimajíc, celou duřř svou a všřm svřm myřlenřm dlř u svého vzdalenořho miláčka, a tyto sny, tuřby a city splřvřajř v tklivá slova a ladnou melodii přsně milostně.

Politik, roč. XXII., řřs. 87., 12.4. 1883, str. 1 a 2.

Wiener Kunstbriefe.

/.../

Die Münchener Künstler sind diesmal nicht hervorragend vertreten, sie haben ihre Phantasie nur in geringem Maße angestrengt und wenig gesendet, das wir nicht schon zum hundersten und tausendsten Mal gesehen; Gabriel Max hat eine „träumerische“ Dame in der Kirche, die, was sie auch sonst träumen mag, jedenfalls ihr ohne Zweifel geschmacklosestes Kleid angethan hat, und einen Dianenkopf gestellt, der den Eindruck macht, als sei die Göttin eben im Beguss, sich selbst in die Schulter zu beißen.

/.../

Politik, roč. XXII., řřs. 92., 18.4. 1883, str. 4.

Prager Salon von 1883.

I.

Das gegenüber der belgischen Aepfelverkäuferin Hirth du Frenes in effigie hängende „Böhmische Mädchen“ (Nr. 82) von Gabriel Max hat es uns nicht minder angethan, und wenn auch sie Aepfel verkaufen würde und wir nur von Einer der Beiden Aepfel kaufen dürften- wir glauben, auch wir würden eher elendiglich Hungers sterben, bevor wir uns entschließen, dieser oder jener unsere Gunft zu bezengen. Zwar hat Meister Max, wohl in Folge seines nun schon vieljährigen Aufenthaltes im Auslande, einigermaßen das Kolorit des Teints unserer Landmädchen vergessen und sein Modell etwas zu „südlich“ angehaucht- immerhin ist er aber in dem heimischen Typus treu und in Kostüm und Schmuck sogar Josef Manes'sch national geworden- wohl eine Reminiscenz aus seinen frühen Jugendjahren, da er noch mit Vorliebe der böhmischen Geschichte entnommene Stoffe bildlich darzustellen pflegte. Wäre es doch dieser patriotischen Richtung treu geblieben: Es wäre heute für uns das, was M. Munkacsy für die Ungarn ist, ein Leitstern und Vorbild der ganzen jüngeren Künstlergeneration, der Stolz und die Freude der böhmischen Künstlerschaft!...

W.W. (Vilém Weitenweber)

Pokrok, řřs. 96., 22.4. 1883, str. 2.

Umělecká výstava 1883

I.

/.../

Vstupujeme nyní do zvláštnřho uměleckého ovzduřř, pohliřzejřce na obě malé dřívř hlavy Gabriela Maxa; obě dřívřiny jsou- jak u Maxa břvř- nedorostlé, v pleti chorobně zbarvené a v očřch i kolem nich leřř jim teskno, kterěř také mocně dřívřka dojřmá. Obě jsou jako meteority z jiného světa, zapadlé náhodou v ostatnř svou družinu, vytrřzené ze spojitosti s ostatnřmi figurami maxovskřmi a vyprávějřcí podrobnostmi i jemnřmi zvláštnostmi faktury mistrovy o jeho velikém samorostlém uměně. Z vlastenecké- řekněme jeřřitnosti- byli bychom si jen přřli, aby byl Max v obraz „české dřívky“ malou koncesi zdravé skutečnosti učinil. Pleř tohoto, jinak dobře slovanského dřřtře mohla by cizince snadno svěsti k vřře v bludnou francouzskou představu, ře v Čechách jest přec jen vlast „des Bohémiennes“- cikáneř.

Od Maxa ku Geldnerové jest značný skok-ale pozoruji, ře počřnám jřř zajřřžděti do oboru studřř genrovřtřch a o třehto chci pojednati řvodem k genřřm samřm, k oboru, celkově utěšenějř zastoupeněmu. Tedy- ař v řřsle II.!

J.L. (Jan Lier)

Bohemia, roč. LVI., řřs. 121., 2.5. 1883, str. 5.

Gabriel Max. Aus München schreibt die "Südd.Pr.": dem Professor der Historienmalerei an der akademie der Bildenden Künste in München, Gabriel Max, ist die erbetene Enthhebung von seiner Stelle, und zwar unter gleichzeitiger Verleihung des Titels und Ranges eines königlichen professors, bewilligt worden.

Světozor, roč. XVII., řřs. 20., 11.5. 1883, str. 235.

Panna Orleanská na hranici.

Dne 21. května 1431 bylo v Rouenu velice řivo a na Starém trřiřřti shromáždilo se mnoho tisíc lidu. Avřak nebylo tu hlučno ni veselo, davové ti byli teskně naladěni, rozechvěni, všady jen tlumený hovor, jako v domě, kde leřř nebořřřik. Čekali na smutné divadlo: na potupně upálenř devatenáctileté dřívky, hrdinské Johnny Darc, jeřř

zachránivši vlasť, od krále francouzského hanebně byla opuštěna a kterou Jan Lucemburský mrzce prodal Angličanům za 10.000 franků.

Angličanům velice na tom záleželo, by mladou, krásnou hrdinku, jež vojska francouzská rozplamenila k tolika vítězstvím, učinili neškodnou na vždy, i postavili ji před soud inkvisiční. Avšak i ten odsoudil ji pouze k doživotnímu žaláři, mimo jiné i pro nošení oděvu mužského. Tu pak anglický žalářník vzav ji ženské šaty donutil ji obléci se po mužsku, přivedl soudce, a tu teprve Johanna odsouzena jest k smrti za živa upálení, protože prý opět vrátila se k dřívějšímu svému bludu.

Když z vězení na káře jela k popravišti, pod stráží osmi set anglických kopí a mečů, plakala i naříkala volajíc: „Oh Rouene, Rouene, zde tedy jest mně umříti!“ U popraviště kázal nejprve mistr Mikoláš Mildy z university pařížské, pak biskup beauvaiský napomínal ji k vyznání a pokání, ale ona jsouc již oddána svému osudu myslí dlela v končinách nadpozemských, i prosila okolostojící, by modlili se za spásu duše její. Vše kolkolem plakalo, i mnozí Angličané. Pak též biskup beauvaiský, utíraje si slzy, předčítal ortel smrti vinici, jež prý „svedena knížetem lži upadla opět ve hřích, o bolesti!- jako pes vrací se k pokrmu vydávanému...“

Zatím Angličané ztratili trpělivost, vojáci reptali a kapitáni volali: „Jakžpak, popové, budeme-liž zde obědvati?“ i sami o své újmě odevzdali ji katovi. Na vysoké hranici přivázána ke kolu a na hlavu vsazena ji vysoká čepice se slovy: „Héretique, relapse, apostate, ydolastre...“ (Kacířka, z novu v blud a od víry odpadlá, modlářka). Když plameny kolem ní šlehal, modlila se nahlas k Bohu, pak naklonila hlavu a vzkřiknuvši „Ježíši!“ vypustila ducha. při strašném tomto výjevu štkalo deset tisíc lidí a sám tajemník krále anglického zvolal: „Teď jsme ztraceni, spálili jsme svěťci!“

Světlozor, roč. XVII., čís. 22., 25.5. 1883, str. 259.

Umělecká výstava na Žofíně.

/.../

Mezi podobiznami nad jiné vyniká výtečná podobizna velmistra řádu křížovnického P. Huspeky, již zhotovil Fr. Ženíšek, mezi „studiemi“ Česká dívka (číslo 86), ze starších prací slavného rodáka pražského Gabriela Maxa.

/.../

Národní listy, roč. XXIII., čís. 154., 30.6. 1883, str. 3.

Umělecká výstava na Žofíně

/.../

Od malíře „Lollardů“ Jakuba Šikanedra spatřili jsme tenkrátě Jarní idyllu, obraz, jenž v nejednom vzhledě o vlivu Maxově svědčí, avšak oně chorobnosti prost jest, která již k stálým příznakům interessantních výtvorů krajana našeho náleží. Uprostřed louky, jež právě první zelení se přioděla, stojí mladá dívka v chudobném šatě venkovském. Hlava její je sklopena a pohled upřen na dva bílé motýlky ve vzduchu laškující. levá ruka přidržuje šaty k tělu, jako kdyby jim takto více místa opatřiti chtěla, pohyb souhlasný s okolností tou, že celá postava téměř těsně k levému kraji obrazu ustupuje. Zdá se nám však, že následkem toho levá polovice obrazu přec jen poněkud těžce dopadla a to tím více, anať postava způsobem neobyčejným až v nejkrásnější popředí před nás se pošinula. Dojem hmotnosti tím vším docílený neharmonuje, jak zdá se nám, s duševní náladou celku, více k jemnosti se klonící. Jinak jest obraz Šikanedrův zajisté zdařilý. Zajímavá a jemná hlava dívky souhlasí dobře s výrazem zvoleným a zdravé, zdatné formy, jakož i hrubý, chudobný její šat tvoří působivý kontrast s ušlechtilým, ba něžným obličejem, jehož rysy přec zcela uvnitř mezi pravděpodobnosti zůstávají. Modellace postavy je velmi plastická, kolorit harmonický a s charakterem sujetu naskrze souhlasný.

/.../

M. Tyrš

Politik, roč. XXII., čís. 237., 5.10. 1883, str. 4.

Ein neues Bild von Gabriel Max.

In einer Parterrelokalität des Münchener Odeon findet seit 1. d.M. eine von der dortigen k. Hofkunsthdlgung F. Fleischmann (Eigenthümer A. Riegner, G. Sontheimer und Max Sontheimer) veranstaltete Gemäldeausstellung statt, welche für uns Böhmen und speciell für Prager ein außerordentliches Interesse besitzt: die Kolektivausstellung einer ansehnlichen Zahl von Kunstschöpfungen unseres berühmten Landsmannes gabriel Max. Ein Theil der exponirten Werke ist uns allerdings schon von anderwärts bekannt. So die Gemälde: „Licht“, „Der Wirthin Töchterlein“, „Jeanne d'Arc“, „Ecce homo“, „Schmerzvergessen“ u.a.m., andere wieder sind- für den Prager wenigstens- Novitäten; so „Der Bettler“ (nach Heine), „Magdalena“, „Sct. Elisabeth auf der Wartburg“, „Sct. Helena“ (byzantinisch); das Interessanteste aber unter den vorbaudenen Bildern dürfte wohl für den größten Theil des Publikums das neueste produkt des Meisters sein: ein Gemälde, welches wie die

meisten von den späteren Werken dieses „Philosophen unter den Malern“ ein Sujet behandelt, über dessen malerische Darstellbarkeit Künstler von Fach nicht minder, als wohl die Mehrzahl der Laien zweifelsohne ziemlich geteilter Meinung sein werden. Das Motiv des Bildes ist nämlich dem Gebiete der „Vivisektion“ oder besser gesagt dem Gebiete der „Antivivisektion“ entnommen: Die Hauptfigur der Komposition bildet die Greisengestalt eines Gelehrten, dessen prächtiger Forscherkopf zu dem Besten gehört, was wir je von Gabriel Max zu Gesicht bekommen haben. In Bewegung und Wiene trefflich charakterisirt sitzt der ausschließlich für seine Zwecke lebende Mann der Wissenschaft vor dem marmorenen Secirtisch, das Pisturie in der Hand- als die Erscheinung einer schönen Frauengestalt hinter seinem Zehnstuhl seine Aufmerksamkeit auf sich zieht; aber nicht die Frau ist es, der der „Vivisektor“ über die Brillen hinweg seinen Blick zuwendet, sondern ein kleines schwarzes Händchen mit blutiger, mit einem Stricke zusammengebundener Schnauze, welches die Gestalt, in ein weißes Linnen gewickelt, auf ihrem rechten Arme trägt; in ihrer Linken aber hält die von einem heften Lichtglanz umstossene Erscheinung eine goldene Waage, welche auf der einen Schale ein mit einem goldenen Lorbeerkranz umwundenes gleichfalls goldenes menschlichen Gehirn, auf der anderen ein flammendes goldenes Herzschen trägt. Das kleine Herz betrifft an Gewicht weitaus das große Gehirn; zum Beweise, das nach des Künstlers Ansicht vor dem Forum der Humanität selbst die lorbeergekrönte Wissenschaft nicht zu recht besteht, wenn sie ihre Erfolge auf Kosten- der Menschlichkeit feiert... Selbstverständlich überlassen wir es der Individualität eines jeden einzelnen Lesers sich sowohl über die Berechtigung einer solchen Theorie als auch über die Zulaßbarkeit eines solchen „Stoffes“ nur bildlichen Darstellung seine eigene Anschauung zu bilden: so viel müssen wir aber zur Ehre unseres Landsmannes doch konstatiren, daß da Bild – in München wenigstens- einen geradezu sensationellen Erfolg hat und daß dasselbe, wie betreffs des Hauptes der Hauptfigur bereits oben erwähnt, in technischer Beziehung zu den vollendetesten gehört, was Gabriel Max' Pinsel bisher überhaupt geschaffen hat. Hoffentlich wird uns recht bald Gelegenheit, das interessante Gemälde auch in des Künstlers Vaterstandt nicht nur in photographischer Reproduktion sondern auch im original kennen zu lernen.

W.W. (Vilém Weitenweber)

1884

Politik, roč. XXIII., čís. 2., 2.1. 1884, str. 2.

Wiener Kunstbriefe.

/.../

Dann eine ideale und des elegische „Heimatlose“ von Gabriel Max, in großer und edler Formgebung.

/.../

Politik, roč. XXIII., čís. 38., 13.2. 1884, str. 2.

Wiener Kunstbriefe.

/.../

Im Schönbrunnerhause, im Oesterreichischen Kunstverein, ist es wieder interessant. Vor allen Dingen hat Gabriel Max, der mit fast beängstigender Raschheit schafft, wieder 6, schreibe sechs, neue Arbeiten ausgestellt. Im Mittelpunkt dieser letzten Schöpfungen steht seine Christus-Büste am Kreuz. Auf dem seitwärts gesenkten Kopf liegt schon jener Schimmer des Jenseits, der die Lieblingsbeleuchtung des Künstlers ist. Das Ganze erscheint in bränlicher Tinte fast verschwinden weich gemalt, die Nebetheile sind bloß skizzirt. Daneben hängt eine Art Wiederholung seiner heiligen Julia, säuberlich, aber kühl gearbeitet. Dan ein etwas mondsüchtiges Bild, eine kleine heilige Elisabeth, die bei nebelhaften Mondschein mit geschlossenen Augen unter Bäumen, von denen nur die Stämme sichtbar, in freier Landschaft kniet. Weiter zwei weibliche Einzelköpfe, der eine blond, der andere brunett, mehr verzeichnet, als recht ist. Eine Oelskizze zur heiligen Ludmilla weist wenigstens eine prächtige Beleuchtung auf.

/.../

Světozor, roč. XVIII., čís. 14., 21.3. 1884, str. 165.

Svatá Alžběta v dětském věku

Mezi soudobými malíři domácími zaujímá Gabriel Max jedno z předních míst. Originální pojmání předmětů, jakýsi oduševnělý naturalism dodává dílům jeho význačného rázu. Jedním z jeho nejzajímavějších obrazů jest jeho sv. Alžběta jakožto dítě, jehož reprodukci v tomto čísle podáváme. Jest to takřka zobrazení duše, co nám umělec podává. Na dětinné té bytosti jest viděti, že koruna, která zdobí mladistvou hlavu, jest koruna trnová, že pozemský lesk, který jí osudem usouzen, nemá pro ni žádné ceny, že nemůže překonati její touhu po věčné

blaženosti. Květiny v rukou budoucí světice mohou se pokládati jako znak jejího čistého, bohu oddaného života.

Svatá Alžběta, dcera Ondřeje II., krále uherského, byla již v útlém věku zasnoubena Ludvíkovi, synu Hermana, lantkrabí durynského, jehož manželkou se stala r. 1221. Vynikala svou dobročinností, podělujíc den co den chudé, kteří se scházeli před hradem Wartburkem, kde s chotěm svým sídlila. Legenda o ní vypravuje, že když jednou manžel, byv popuzen od svých rádců, chtěl jí brániti v udílení almužny a donutil ji, aby ukázala, co nese v klíně, dary pro chudé připravené byly proměněny v růže. Když manžel její na křižácké výpravě r. 1227 zemřel, musila Alžběta snášeti těžké útlasky od příbuzných, kteří ji i vypudili z hradu Wartburku, ale pomocí věrného lidu dopomohla svým čtyřem dětem k jejich právu. Po té odebrala se do Marburku, kdež založila špitál a sama vedla přísný život dle ustanovení třetího řádu sv. Františka, žnujíc se odtud až do své smrti péčí o neduživé a chudé. Zemřela dne 19. října 1231 a byla již roku 1235 za svatou prohlášena.

Bohemia, roč. LVII., čís. 107., 17.4. 1884, str. 3.

Anmuthiger und felsender fäßt uns Gabriel Max die griechische Vorzeit in seiner "Ifigenie" (Nr. 119.) entgegenblicken: eine interessante, von dunklem Harr und weißer Gewandung unrahmte Morbidezzapsygiognomie von edlem Schnitt und ernstmildem Ausdruck.

Politik, roč. XXIII., čís. 106., 22.4. 1884, str. 3.

Wiener Kunstbriefe.

/.../

Eine ganz geniale Ausstellung ist in der unmittelbaren Nähe des Künstlerhauses in „Schnell's Kunstsalon“ in der Giselastraße veranstaltet: dort hat sich selbstbewußt oder schmolldend, Gabriel Max mit seinem neuesten Opus, der „Vivisektion“, etablirt. Der Künstler gehört zu Denjenigen, welche gleichgiltig für jede wissenschaftliche Ausbeute und lediglich den rein menschlichen Standpunkt einnehmend, die Vivisektion als eine empörende Barbarei verurtheilen; das Bild, welches er geschaffen, soll diese seine Ansicht künstlerisch zum Verständniß bringen und das dürfte ihm kaum gelangen sein. An einem Steirtisch sitzt ein ehr würdig aussehender ergrauter Herr, sein zur Zeit unbeschäftigter Arm hält das scharfe Instrument. Die Augen hat er nach rückwärts gewendet zu einer jungen Dame, die den Ellenbogen auf die Lehne seines Sessels flüßt und ein kleines schwarzes Hündchen mit zusammengeschnürter blutender Schnauze hält. Die linke Hand der Dame, weit ausgestreckt, trägt eine goldene Wage mit goldenen Schalen, in der tief gesunkenen Schale, auf der Spitze stehend, ein goldenes Herz, aus welchem irgend ein geheimnißvoller Dampf quillt, der den ganzen Hintergrund schmutzig gelb färbt, in der hoch emporgestiegenen Schale, in kleinster Schrift das Wort „Kain“ zergend, ein vollends undefinirbares Etwas in Halbkugelform, welches schließlich als ein mit Lorbeeren bespicktes menschliches Gehirn sich entpuppt. Das ist das Werk, welches Proselyten gegen die Vivisektion zu machen die Bestimmung hat, eine materielle Symbolik, welche in ihrer Naivetät eher zur Heiterkeit anregt, als Grauen und Entsetzen verbreitet, und das um so mehr, als einerseits die Züge der erbarmungsvollen weiblichen Figur auch nicht entfernt aus irgend ein Ergriffensein oder auf irgend einen heiligen Zorn deuten, sondern eine gleichgiltige Ruhe athmen, wie sie etwa eine biedere Hausfrau zieren würde, die sich bei ihrem ehelichen Gemal erkundigt, ob er den Kuchen, den sie backt, lieber mit Butter oder lieber mit Schmalz esse, und als andererseits der Mann der Wissenschaft so einfach nüchtern und erstaunt die Unterbrechung seiner Experimente aufzunehmen scheint, als ob er auf jene Frage die Antwort hätte, das ist mir alles „Wurscht“! Gabriel Max mag das Recht haben, mit seinem Pinsel gegen die Vivisektion zu demonstrieren und zu protestieren, aber wir haben das Recht zu verlangen, daß er dazu künstlerische Mittel wähle und nicht in pure Geschmacklosigkeit ver falle.

/.../

Politik, roč. XXIII., čís. 115., 1.5. 1884, str. 2.

Prager Salon von 1884.

II.

/.../

Unter den in Folge ihres verhältnißmäßig geringeren Formates minder aussälligen Bildern des „Ehrensaales“ wir den besucher, neben der- diesmal übrigens etwas gezeichneten- „Iphigenie“ von Gabriel Max (Nr. 119) und dem, mit der für diesen Künstler charakteristisch tiefen Empfindung in Zeichnung und Kolorit zur Darstellung gebrachten „Kreuztragenden Christus“ von professor Andreas Müller (nr. 121), auch der Eingeschlafenen (arabischen) Schildwache“ von Theophile Libaert in Gent (Nr. 137), seine Aufmerksamkeit zu widmen, denn sie ist der besten Leistungen in ihrer Art, an welcher sich, was Traktament des Nackten betrifft, so manches unserer heimlichen jungen Talente ein sehr beherzigenswerches Exempel könnte.

/.../

W.W. (Vilém Weitenweber)

Světotozor, roč. XVIII., čís. 21., 9.5. 1884, str. 250.

Pražská umělecká výstava

/.../

Pěknou studii hlavy vystavil Gabriel Max ve své Ifigenii. Méně mistrně, ale s velikou pílí jest malována Tachovanka od Frant. Rumplera z Vídně.

/.../

Lumír, roč. XII., čís. 17., 10.6. 1884, str. 271 -272.

Umělecká výstava 1884.

/.../

Z Gabriela Maxe nedovedeme letos míti radost velikou. Přes všechnu úctu k mistrovi nemůžeme si zatajiti, že letošní ukázka jeho umu, „Ifigenia“, ukazuje nám více slabých než silných stránek Maxovské manýry. Hezké studie zaslali Blaas, Rottká, Bamberg.

/.../

Zlatá Praha, roč. I., čís. 50., 12.12. 1884, příloha str. 216.

J.J. Kníže Jan Liechtenstein daroval českému museu překrásný tak zvaný „Pokolenní“ obraz Gabriela Maxa, jehož předmětem jest Panna Maria ve věku dívčím, jež na polo sedíc a ruce majíc na prsou skříženě pohřížena jest ve vroucí modlitbu. Na klíně spočívá jí závitka popsaného pergamenu. Výška obrazu obnáší 84 cm, šířka jeho 72 cm.

1885

Světotozor, roč. XIX., čís. 20., 24.4. 1885, str. 316.

V zadumání.

Originál, jehož reprodukcí dnes podáváme, vystaven byl přede dvěma roky ve Vídeňském domě umělcův. Ač nesetkáváme se na něm s oním takřka nadzemským, leč neskonale poetickým nádechem, kterým mistr Gabriel Max zejména své ženské postavy obetkává, ač motiv sám je prostý a často již užitý, přec spočívá ve tváři dámy o lenoch židle opřené a na ověčenou loutnu pohlížející kouzlo jemné snivosti a jakýsi slabý odstín tichého smutku, který činí ten obličej tak zajímavým, že nemožno po prvním pohledu očí od něho odtrhnouti; naopak, ten snivě truchlý výraz zvládní každou vnímavější mysl k delšímu na ni pozírání, k zachycení onoho pásma myšlének, jež proudí pod tímto nakloněným čelem. Jsou to snad trudné reflexe ze sklamaní v lásce plynoucí, či snad trudné reflexe ze sklamaní v lásce plynoucí, či snad vzpomínka na mrtvého chotě neb milence? Kdož vniknouti může za závoj ten, kterýmž obestřen osud zadumané krasavice?! Nejširší pole obraznosti se otevírá, i ponecháváme každému čtenáři z rozprůdřených domněnek vyvoliti si myslí jeho nejvíce odpovídající.

Zlatá Praha, roč. II., čís. 17., 24.4. 1885, str. 226.

Sv. Máří Magdalena (Vyobrazení na str. 213.)

Rodák Pražský Gabriel Max náleží bez odporu k nejproslulejším malířům naší doby. Narozen r. 1840 v Praze pracoval až do smrti svého otce, sochaře Josefa Maxe (X 1855), tvůrce mnohých pěkných pomníků Pražských, v dílně otcově, načež oddal se umění malířskému. Na počátku této malířské kariéry Gabriel Max brával látky pro své obrazy z dějin domácích; později zvláště po svém přesídlení do Mnichova (roku 1863), volil nejradyji themata, sice vždy duchaplná, avšak často také poněkud zvláštní, zabíhající snad až přes příliš do ilustrování otázek filosoficko-mystických, tak že tím mnohé pěkné jeho dílo pro širší obecnost až nesrozumitelné se stává. Tím více vynikají práce Maxovy výtečností své kresby a svého koloritu, tak že tam, kde s těmito přednostmi také nehledanost zobrazeného předmětu se pojí, vždy spatřujeme obraz v každém ohledu dokonalý. K počtu děl takových náleží zajisté Sv. Máří Magdalena, jejíž reprodukcí ve velice zdařilé původní rytině podáváme svému čtenářstvu v dnešním čísle. Něha ve výrazu tváře i pohybu, skroušenost vroucí modlitby, spojená s intenzivní reflexí o pomíjejicnosti věcí vezdějších, přicházejí bezvadným provedením kající hříšnice k platnosti tím větší, čím obvyklejší jest běžné pojmání této svěťice. Nejnovejší dílo Maxovo jest opět obsahu náboženského.

Mluvíme o něm mezi Drobnostmi pod záhlavím Výtvarné umění.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Pokrok, čís. 119., 1.5. 1885, str. 2.

Umělecká výstava 1885.

I.

/.../

Sv. Jana Křtitele od Adolfa Liebschera k soubornému přehledu sbírky tohoto malíře odkládající, zastavujeme se před „Credo“ Gabriela Maxe. Na šedohnědém pozadí šedohnědý obličej dívčí v profilu, hnědé oko, hnědý vlas, hnědé rty, virtuosní měkkost v nánosu barvy, mystický výraz visionářské tváře tohoto fantomu, vše zajímavé, nevšední, ale nic nového.

/.../

J.L. (Jan Lier)

Zlatá Praha, roč. II., čís. 18., 8.5. 1885, str. 244.

Rodák Pražský, mistr Gabriel Max v Mnichově, dohotovil právě velký obraz, jehož předmětem jest Spasitel uzdravující nemocného hochu. Dílo to získáno bylo, jak říkáme, „ještě za tepla“ za 20.000 marků od Národní galerie Berlínské, v níž proslulý náš krajan do té doby ještě nebyl zastoupen.

Prager Tagsblatt, roč. IX., čís. 132., 14.5. 1885, str. 1.

Die Kunstausstellung im Rudolphinum.

V.

/.../

Gabriel Max' in München „Credo“ Nr. 382 ist eine beiläufige Studie, die aber bei der stets gedankhaften Richtung des Künstlers zur Studie eines geistigen Ausdrucks wird, der in dem Blicke liegt, welcher nach der Quelle der empfundenen Regung mit Innigkeit ausblickend, nach Oben gerichtet ist. Diese Studien repräsentieren nur die Zwischenperioden des geistigen Sammeln und des Versuchens nach allen Seiten hin, denn dann eines der hochbedeutenden Werke, wie gegenwärtig seine Katarina Emerich, welche für die Pinakothek in München erworben wurde, nachfolgt.

/.../

Dr. Agathon Klemt

Světozor, roč. XIX., čís. 22., 15.5. 1885, str. 351.

Gabriel Max i v nejnovější své tvorbě zůstal věren směru, který ve valné většině dřívějších jeho děl, dýšících mysticismem a obklopených romantickou rouškou tajemného, nadpřirozeného. Obraz, jehož technika a psychologická prohloubenost uvádí znalce u vytržení, představuje visionářku Kateřinu Emerichovu, jeptišku řádu sv. Augustina v Dülmenu, zesnulou roku 1825, o níž jest zjištěno, že když se nacházela v náboženském vytržení, domnívala se cítiti muka ukřižování, a že na těle jejím v podobě růžových skvrn objevovaly se známky ran na rukou a nohou. Gabriel Max představuje nám takto stigmatizovanou, ana zahalena jsouc v bílé noční roucho leží na loži, s bílým šátkem kol hlavy, vedle lože plane vosková svíce. Na kolenách jejích leží malý krucifix, na který upírá extasi zrak; bílé ruce, na nichž jeví se rudé skvrny, tiskne na čelo, na němž domnívá se cítiti palčivou bolest trnové koruny.- Motiv to, který dojistu na mystičnosti dřívějším dílům tohoto umělce ničeho nezadá.

Politik, roč. XXIV., čís. 140., 22.5. 1885, str. 2 a 3.

Prager Salon von 1885.

III.

/.../

Was sollen wir von unseres Landsmannes Hans Knöchel in München lebesgroßem Mädchenkopfe mit dem Spitzenschleier (nr. 354) sagen? Ist es wirklich ein bloßer „Studienkopf“, als welchen ihnder Katalog bezeichnet; oder hat sich der Künstler etwas mehr dabei gedacht? Die Inschrift „Im Frühling“ nach Max'schen Vorbilde vom Autor selbst auf die Tapete- Pardon! - auf die Landschaft des Hintergrundes beigefügt, läßt beinahe das Letztere vermuthen. Hans Knöchel wollte offenbar, gleich den modernen Franzosen und Italiern, einmal im „Freien“ malen, ohne die konventionellen Schatten der Atelierbeleuchtung; Licht in Licht, ohne Drucker, nur durch den Effekt der Zeichnung und Ausnützung der Lehre vom Accord der Farben wirkend; dann hätte ver es aber nicht bei der Studie des Köpfes allein bewenden lassen, sondern auch den „Fond“ einer gleichen Berücksichtigung würdigen sollen. Daß er es kann, wenn er will, hat er bereits bewiesen.

/.../

Zwei weitere Stücke der in Rede stehenden Gruppe sind sie die beiden Mädchenköpfe: „Credo“ von Gabriel Max

(Nr. 382, Preis 3200 Mark) und „Studie“ (in renaissancekostüm) von Leo Lerch (Nr. 377, Preis 590 fl). Beide in Lebensgröße. Wenn sich Leo Lerch selbst hier, trotz des gefährlichen Pendants von der Hand des berühmten Meisters mit Anstand behauptet, so ist dies ein Beweis, daß auch das an dieser Stelle exponierte Werk des besagten Künstlers zum Mindesten nicht schlecht ist; andererseits aber auch wieder, daß Meister Max in seinem heurigen „Credo“ wohl doch nicht so ganz auf jener artistischen Höhe steht, auf welcher wir ihn in seinem sensationellen Hauptwerken von ehemals zu sehen gewohnt sind. Max's „Credo“ ist eben ein schönes Frauenantlitz, mit innigen Himmel gewendetem Blick; aber im Kolorit von der Natur nahezu ebenso weit entfernt, wie das Incarnat eines Lebenden von dem eines Todten. Es ist wahrhaftig schade um die wunderbare Technik, welche der hochgeschätzte Meister auf alle diese seine bald physisch, bald psychisch dahinsiechenden Helden und Heldinnen verschwendet, und deren durch und durch krankhaft asficerter Färbung ihm bereits so sehr zur zweiten Natur geworden ist, daß er, seitdem er sich in der Richtung verirrt, unwillkürlich dort ungesund wird, wo zart zu bleiben vollkommen ausreichen würde.

!..!

Světlozor, roč. XIX., čís. 23., 22.5. 1885, str. 363.

Umělecká výstava v Rudolfinu

!..!

Hojnost obdivovatelův i kupce našel tklivý obraz Jak. Schikanedra „Na výměnku“; ubohá suchá babička opuštěná sedí v zákoutí s misou suchých bramborů na klíně. Předmětem i koloritem upomíná na vliv mistra Mnichovského. Míjíme Gabriela Maxa, jenž zastoupen tu pouze studií, Credo zvanou. Výtečně malovaná dívčí hlava v profilu, s okem ztrnulým jakýms zjevením.

Ruch, roč. VII., čís. 16., 5.6. 1885, str. 262.

Umělecká výstava v Rudolfinu 1885.

!..!

Oba obrazy C. Laurentiho „Jaro“ a „smutná jest duše má“ jsou v celku zjevy obyčejné, ale že dovedl první postavu malebně a půvabně podat, druhou charakteristicky prohloubiti, povznesl je tím. Žal, truchlivost dnes poněkud neradi vidíme, a kdekoli se jen objeví bolné pojmání lásky, tušíme sentimentálnost a řekneme: upomíná na Maxa. Tak Klírovo „Poslední sbohem“, Behmerovo „Pro zdejší chléb“ a jiné. Což značí to jiného, nežli že G. Max tento projev citový přivedl mimoděk ad absurdum. Ale proto nemáme práva zakazovati umělci: tak nemáš cítiti, poněvadž tak necítíme my. Jen tehdy jsme v právu činiti mu proto výtku, jestli zřejmo, že není to cit jeho vlastní, že toliko pochytil úspěšný zevnějšek svého vzoru, nebo je-li cit jeho nezdravý. Individualita umělecká jest vlastnost ceny nesmírné a vyžaduje vážnosti a uznání, ať se již jeví v čemkoli a kdekoli. Jen chorobné a nepravé výstředky její zasluhují odsouzení, a to výstředky citové i látkové.

!..!

K.B.M. (K.B. Mádl)

Zlatá Praha, roč. II., čís. 23., 5.6. 1885, str. 323.

Mistr Gabriel Max v Mnichově dohotovil opět jeden obraz, jehož podklad jasně o tom svědčí, že proslulý náš krajan nepomýšlí vzdáti se známého spiritisticko-mystického směru většiny svých děl: „Zjevení pověstné stigmatisované Kateřiny Emerichové (X 1825).“ Kateřina leží v bílém rouše na bílém lůžku, majíc čelo obvázané bílým šátkem. V hlavách hoří bílá svíce Rukama, znamenánými ranami Kristovými, tiskne si skráně, na nichž jakoby cítila bolesti koruny trnové. Psychologické i technické propracování poněkud výstřední této látky je prý výtečné.

Lumír, roč. XIII., čís. 17., 10.6. 1885, str. 272.

Pražský salon 1885.

Závěrkem své lonské úvahy o poslední umělecké výstavě pražské projevíli jsme naději, že na letošním saloně shledáme se s četnější a skvělejší společností ve krásných síních.

Shledali jsme se, ale se starými známými, arci ve zvětšeném poněkud počtu. Tento rozmnožen se shovívavou rigorositou snad jedině proto, aby dosaženo bylo slavnostní cifry. Jinak nepodobá se náš letošní salon žádnému kromobyčejnému svátku, který by byl signalem nějaké nové doby.

Rudolfinem nepřibýlo tedy Praze na první ráz přitažlivosti. Ký div! Velebný chrám není novou církví, je-li zbudován pro týž nepatrný hlouček věřících, kterému jindy malý kostelík vyhověl.

Nu, bohdá- ano těšme se pořáde jen do budoucnosti, or roku k roku.

Zejména representaci českého umění pohřešujeme letos opět, ba trapněji než kdy jindy. Domnívali jsme se, že

obadí soustředěným útokem ihned nový palác-- zase iluze. Zanechme jich a vydejme se na procházku salonem.

Pozdravíme v něm nejpůvabivější krajan, k nimž arci s povzdechem a nějakým sebezapřením připočteme také ty, o nichž není jisto, zdali se jim v cizině neproměnila vlast v pouhý zeměpisný pojem.

Počínáme s Gabrielem Maxem- podle anciennety- neboť jinak nepostavil se Max právě v čelo umělců z Čech. Jeho „Credo“ poskytuje znovu názor o utkvělé manýře mistrově, o souverenním vládnutí skrovnými prostředky koloristickými, o despektu, s nímž shlíží umělec na všechnen veliký dav, kterému se nehodlá již zavděčiti jasným úsměvem pestřejší palety. Je-li Maxova práce půl nábožný, půl mystický obraz neurčitého vyznání, jest Seifertovo pozdravení Panny Marie kostelním obrazem pozitivního účelu; v Hořicích budou mít na oltáři jeden exemplář Seifertovy dívčí hlavinky, známější po německém a českém světě v jiném ošacení. Hanuš Knöchel zabředá; jeho letošní expozice dotvrzuje naše mínění, že mu Klarovská nadace neprospěla; v Mnichově mu jaksi lépe sloužilo; v Itálii ztratil sám sebe.

/.../

J.L. (Jan Lier)

Zlatá Praha, roč. II., čís. 28., 10.7. 1885, str. 404.

Sdělili jsme již, že nejnovější dílo Mnichovského našeho krajana Gabriela Maxa: „Kristus léčí nemocné dítě“, získala národní galerie Berlínská. Obraz ten vyšel právě velezdařilým barvotiskem dle metody Otty Troitzsche v Berlíně, kterážto poslední liší se od jiných method tím, že užívá ploten shotovených pomocí fotografie, které přirozeným způsobem jsou mnohem přesnější v kresbě než plotny, provedené volnou rukou. Prodej barvotisků O. Troitzsche pro celé Čechy obstarává výhradně dvorní umělecký závod Mik. Lehmann v Praze.

Zlatá Praha, roč. II., čís. 29., 17.7. 1885, str. 418.

Rozum a srdce (Vyobrazení na str. 392.)

Rozum a srdce jsou ony dvě velké páky, na jichž vzájemném poměru závisí směr povšechného rázu té které doby dějů člověčenstva. Byl čas, kdy rozum a srdce byly v rovnováze; tu byla doba klasicismu. Následovala doba, kdy srdce vládlo nad rozumem, doba apotheosy citu- čas romantismu; za našich dnů konečně panuje rozum nad srdcem: žijeme v době pozitivismu. Tuto nadvládu rozumu nad srdcem a city, v tomto srdci vznikajícími, Mnichovský náš krajana Gabriel Max zobrazil v duchaplné komposici, jejíž zdařilou rytinu v tom čísle přinášíme. Schvaluje-li umělec ryze pozitivní směr doby, ve které žijeme, jest zjevno z obrazu samého: V jizbě učence, v krvavé dílně „vivisektora“, zjevuje se anděl milosrdenství, v náručí svém držíc ubohého psíka, připraveného pod skalpel; v levé pak ruce třímá váhy, na jichž jedné misce spočívá velký mozek, ověncený vavřínem, na druhé stojí malé, planoucí srdce- jakožto symboly rozumu a citu. Miska s velkým mozkiem vystoupila, převážena byvší malinkým srdččkem. Učenec, v pojetí i propracování proveden s vzácnou pravdou, pohlíží s hlubokým interessem na jednání andělovo jakožto na symbolický soud o své vlastní vědecké činnosti. Uzná-li „vivisektor“ výrok ten za spravedlivý? Kdož to ví, my pochybujeme; vždyť i ti, kdož vivisekce se zastávají, činí tak prý pouze z ohledů „lidskosti“, užívajíce „učené tváře“ za podklad svých výzkumů pouze a jedině v interestu lidstva. Marně tážeme se: „Kde jest pravda?“...

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světlozor, roč. XIX., čís. 39., 11.9. 1885, str. 619.

Zdařilou mědirytinu dle G. Maxova obrazu „Ježíš Kristus“ dokončil pro zdejší umělecký závod Mikuláše Lehmann vídeňský rytec W. Wörnle u velikosti 100x73 cm. Na prvé tři výtisky s remarkou na atlase v ceně po 150 zl. Předplatili se císařové rakouský, ruský a německý. Co nejdříve vyjde dílo to také ve výtiscích s remarkou na čínském papíře po 100 zl., uměleckých exemplářích po 50 zl.; výtisky před písmem po 24 zl. Později vyjde všeobecné vydání s písmem po 12 zl.

Ruch, roč. VII., čís. 29., 15.10. 1885, str. 472

Sírotek.

Kresba Gabr. Maxe.

Od mužů velikých vše má pro nás cenu: na čem vši silou pracovali, v co vložili všechno svoje vnitro, i to, nač pohlížejí jako na odpaděk bez ceny a váhy, vzniklý toliko k vyplnění času. Nám patří však všechno, vždy a všady v pracech velkých i nepatrných zřímě původce, ráz ducha jeho i v práci nejnepatrnější zapřítí se nedovede.

Čím hojněji jsou buď v originálu, buď v reprodukcích známy malby Gabriela Maxe, tím vzácnější jsou jeho studiové kresby a přece jsou s nimi stejně zajímavé, ne-li ještě poutavější. Tak Sírotek již tím vykazuje přednost před leckterým díle štěte Maxova, že ta kresba prosta je každé hledané sentimentality a onoho chorobného příděchu, jež dosti zhusta tvoří podstatnou součást maleb Maxových. Zde umělec ani látka zvolená na pole ono

nesvedla.

To děvčátko, které nasbíravší hojivých bylin a roztřídivši je ve svazečky usedlo na svahu kostelního vršku a nyní, ruce sepjaté v klíně, hledí tím velkým, hlubokým, právě Maxovským okem před se v ten širý, širý svět, je zjev tak zdravě svěží a jednoduchý, jaké právě jen mezi studiemi G. Maxe a ne mezi jeho malbami nalezneme.

K.B.M. (K.B. Mádl)

Ruch, roč. VII., čís. 33.-36., prosinec 1885, str. LXX.

G. Maxe Žebračka jest jedním z oněch silně a zajímavě zbarvených tónů, jež umělec ze své melancholicky laděné lýry (sit venia verbo) vyluzuje. Ale zde není stínu mlhavé mystiky, ani dechu hledané sentimentální lyriky, tu sedí skrušena a schoulená mladá žena, jejíž nohy zkrvavěly a jejíž hlavu obrovská tíha žalné bídy a palčivé nouze sklonila nad děckem v klíně ležícím. Via Appia je pustá, stín pozdního večera zahaluje závojem trosky náhrobků starořímských patriciů, nad Campagni vychází jako krví zarudlý měsíc...

Toť obraz lidské bídy, poutavý, jímavý, prochvívající ledví. S veškerým přesvědčením a s veškerým citem člověka a umělce jej Max maloval, je drsný snad a neúprosný, prost každého smířícího momentu, ale bída lidí malých je právě tvrdá a děsná.

Činili výtku malíři, že maloval jen nouzi, kterou by již peníz do misky hozený zažehnal. Chi lo sa? Kdo ví? Než zobraziti i takovou bídu v její neúprosné pravdě štětcem mistrným, je také dílem uměleckým.

1886

Světozor, roč. XX., čís. 12., 26.2. 1886, str. 189.

Nebes královna. Obraz Gabriela Maxa.

Slavný náš krajan Max náleží k oněm neobyčejným tvůrčím duchům, kteří každému i sebevyčerpanějšímu motivu dovedou vdechnouti půvab nového pojetí a samostatné své umělecké individuality. „Nebes královna“, kterou dnes ve zdařilé reprodukci obecenstvu podáváme, jest opětným toho dokladem. I bez onoho kouzla, jež Maxovým obrazům dodává skvostný jeho kolorit, činí na náš obraz dojem mistrného díla první třídy. Ona jemná, avšak přece tak výrazná tvář, zraky sklopené na růže, jež andělé do klína jí vsypali, prosté skřížení rukou a každý nepatrný detail svědčí, s jakou promyšleností a zároveň pietou malíř tento obraz kladl na plátno. S potěšením sdělujeme se svým čtenářstvem, že se nám podařilo získati ještě jiné z Maxových nejnovějších obrazů, jež svým časem podáme.

Ruch, roč. VIII., čís. 8., 15.3. 1886, str. 128.

Penelope. Obraz G. Maxa. (str. 117.)

Jen skrovnému počtu umělců je dáno, aby se stejnou silou, se stejným talentem a štěstím ovládali několi odvětví zároveň, aby všude doma byli a všude těž pány v domě. To jsou velmistři, giganti v říši umění. Jiným vyměřeny jsou kruhy užší, pole jednotlivých uměň, již pak v celém rozsahu ovládají a z těch zase mnozí vyberou si zde zcela malé místo, tiché zákoutí, které přes vší svoji zdánlivou omezenost skýtá jim tolik látky a úloh, že prací celého života docela je vyčerpati, vykořistiti nedovedou.

K poslednímu kruhu třeba přičísti G. Maxa. Jeho obor, předmět je žena a sice žena v bolu, v utrpení aneb aspoň žena sentimentální a jen výjimečně zabloudí na plátno jeho postava muže. Ten úzký poměrně kruh mu vystačuje, v něm nalézá svoje první křesfanky, žebračky, mučennice, madonny, svěťice, zde také nalezl toužící chof tichého trpitele Odyssea.

Penelope dvacet drahných let čeká jeho návratu; vyšel s vojsky achajskými na pokoření Iliu, ale dávno již vrátili se Achajští ověnčeni laurem vítězství a obtíženi břemenem kořisti, jen chytrý Odysseus se nevrací. Nápadníci se dostavili, dolehají na vdovu a netrpělivě čekají, až došije umělý koberec. Leč Penelope, vzor věrné, dočkávé choti, čeká a ždá příchodu bloudícího manžela a pána. Ve chvíli, kdy nápadníci dům opustili, anebo snad v síni hodují, sedí zde v truchlém ždání a toužení.

Penelope Maxova není v tom smyslu Hellenkou, aby odpovídala našim dnešním názorům o krasavicích řeckých, je to jen žena, jejíž hlavu obléhá stín žalné melancholie. Více nežli zobraziti ženu v určité náladě ducha G. Max zřídka se snaží.

K.B.M. (K.B. Mádl)

Světozor, roč. XX., čís. 20., 23.4. 1886, str. 319.

Gabriel Max vystavuje na mezinárodní umělecké výstavě v Berlíně nový svůj obraz Astarte, jehož látka vyňata z Byronova Manfreda. Představuje Astartu ve čtvrtém výstupu druhého dějství odpovídající na Manfredovu

otázku: „Pro Bůh, jen jedno slovo, miluješ mne?“ naposledy jeho jménem.

Zlatá Praha, roč. III., čís. 27., 18.6. 1886, str. 430.

Anděla(Vyobrazení na str. 420.)

Frapantní úspěch děl Mnichovského našeho krajana Gabriela Maxa nezakládá se pouze na obsahu zvoleného předmětu, nýbrž i na hluboce promyšleném provedení. Tato neocenitelná přednost prací Maxových jeví se též v sebe jednodušších „studiích“. Třeba umělec zachytil pouze „hlavu“ svého modelu- nevyjde z jeho rukou přece nikdy obraz „prázdný“; dovede vložit i do pouhé tváře tolik významu, že by stejné množství „myšlenky“ vystačilo některému méně bohatě nadanému malří třeba na celý „historický“ obraz. Tím stávají se i „studie“ Maxovy nevědně zajímavé. A proto nerozpakovali jsme se ani okamžik, vřaditi mezi obrázky dnešního čísla Zl. Pr. Rytinu „dle obrazu G. Maxa“, o níž nám umělec sám nedovedl říci více, než praví jméno zobrazené dívky: Anděla“...

V.W. (Vilém Weitenweber)

Zlatá Praha, roč. III., čís. 32., 23.7. 1886, str. 512.

Čtitele proslulého obrazu mistra Gabriela Maxa „Dokonáno jest!“ bude snad zajímáti zpráva, že majitel krásného toho díla- dvorní závod umělecký Mikuláše Lehmana v Praze- zhotoviti dal velikou mědirytinu dle původní malby, která co nejdříve vyjde ve provedení osvědčeného vídeňského malří a rytce V. Wörnla.

Zlatá Praha, roč. III., čís. 43., 8.10. 1886, str. 687.

Péčí a nákladem c. k. Dvorního uměleckého závodu Mikuláše Lehmana v Praze vyšla právě mistrovská mědirytina velkolepého obrazu Gabr. Maxa: „Dokonáno jest.“ Jest to týž obraz, v němž geniální Mnichovský náš krajan líčí v jediné osobě Ukřižovaného ve spojení se skupením s bolestí a pobožností ku dřevu kříže pozdvížených rukou celý hluboký význam světodějně události na Golgatě, a na jehož mocnou působnost bude se pamatovati zajisté každý, kdo navštívil výstavu téhož díla, uspořádanou tehdy v závodě Lehmannově. Autorem rytiny jest mistr W. Woernle, jehož umění podařilo se, ztlumočiti s jemným porozuměním, dokonalou technikou a podivuhodnou věrností netoliko hluboký obsah, nýbrž i charakteristický způsob malby originálu rovněž tak jako dřívě v jeho velké rytině „Hlava Kristova“, shotovené taktéž dle obrazu G. Maxa, o níž svým časem stejně pochvalně jsme se zmínili. Woernlova mědirytina obrazu „Dokonáno jest“ vyšla v pateru vydání, a sice: v „remarkovém“ na atlase po 150 zl., ve vydání remarkovém na římském papíře po 100 zl.; v uměleckém po 50 zl.; ve vydání „před písmem“ po 24 zl. A ve vydání s písmem po 12 zl. Velikost rytiny bez okraje obnáší 56 ½ x 40 ½ cm; s okrajem 100 x 73 cm.

1887

Zlatá Praha, roč. IV., čís. 9., 21.1. 1887, str. 143.

Od minulé neděle jest v saloně c. k. Dvorního závodu uměleckého p. Mikuláše Lehmana v Praze vystaven nový, velice zajímavý obraz od Gabriela Maxa, jehož předmětem jest zjevení se „Astarty“ dle proslulé básně Byronovy „Manfred“. Výstava jest otevřena denně od 9 do 6 hodin při osvětlení.

Světlozor, roč. XXI., čís. 10, 28.1. 1887, str. 158.

Astarta. Obraz Gabriela Maxa ve výstavě Lehmannově.

Jest tomu již přes dvacet let, kdy Gabriel Max svou Mučennici na kříži poprvé jako umělec hotový a ke vzácné originalitě vespělý před veřejnost předstoupil. Od té doby zvyklo obecnstvo pokládat každý obraz mistrův, jméno ženské nesoucí, za novou variaci na oblíbené thema ztraceného nebo nedotouženého štěstí životního. Maria Magdalena v několika versích, Sv. Cecilie naposledy varhan se dotýkající, jeptiška uprostřed truchle pusté klášterní zahrady i odkvétající dívka v háji jarně rozpuklém, slepé děvče v katakombách, vdova, kteréž ruka manželova ze zásvěti pozdrav přináší, Markétka v žaláři i jako zjev duchovitý, křesťanská mučennice v cirku a tolik jiných ještě, toť řada nešťastných zjevů ženských, jemž společná všem bolest a stopy trpkých sklamaní blízké vnitřní příbuznosti dodávají. Také typem jsou si tyto nepopíratelné chorobné výtvoř fantazie Maxovy pravidlem sestrami. V rysech tváří nezcela pravidelných, nikdy krásných, avšak vždycky zajímavých, v bledé barvě pleti, v temných očích, kdež pod víčky od slzí těžkými dosud stopy žáru vášně planou, v měkkých vlnách jemného volného vlasu i v plných výmluvných rtech nalezl on vraz pro duši ženskou žijící bohatým, byt i přepjatým životem citovým. Nejsou to ideály ženskosti, nejsou to ani zjevy sympatické, ale typy eminentně poetické hodnoty, jež Max z hloubi své fantazie bledostí myšlenky ochořelé a při tom jemně ostrušené vyvážil.

Takovou jest také jeho Astarta. V bílém vlajícím rouše, černým průzračným závojem zpola zahalena, s rukama na prsou skříženými zjevuje se před námi. Postava její odráží se od pozadí vzdušného, jež není ni oblaky, ni mlhou, ale spíše jakýmsi zarůžovělým kouřem, s nevšední sice lehkostí malovaným, ale kacířské mysli zcela nepřístojně vtírajícím vzpomínku na podivné ovzduší ohně a dýmu, ve kterémž dle čarodějných bájí všetečným smrtelníkům citovaní zlí duchové se zjevují.

Líčením básníkovým, pokud povahy osobnosti Astartiny se týče, inspiroval se Max jenom povšechně. Praví-li Manfred o milence svojí, jež do tahův i duše jemu byla podobna, ale při tom krásna a jemna, že i smělostí ducha v tajiny zásvětní zalétajícího jemu se rovnala, měkostí citu a ctnostmi nad něj vynikajíc, tož tvoříme si na základě takovém poněkud jiný obraz o rysech Astarty, než umělec nám jej podává. Postava dívky jest skorem až příliš hmotná, čímž ještě je sesílen rozpor mezi reálností životnou a vzdušnou mystičností, kterýž již způsobem provedení je akcentován. Náklonem postavy a mlhovitou neurčitostí, v níž dole řasy roucha Astartina se ztrácejí, chtěl sám Max nám naznačit duchovitosť zjevu, kterému zase svěžest a delikátně propracované modelace tváří a rukou teplo života dodávají. Také draperie v měkkých záhybech a pečlivě vyváženém odstínění bělí i průzračná černá rouška lehce od ní se odrážející, k reálnosti dojmu svým způsobem přispívají.

Zdá se nám, že Max pojal Astartu v tu chvíli, kdy právě z tmy hrobu silou kouzla vyvolána, před zrakem Manfredovým se vynořila. Smutné zraky její jsou upřeny na milovaného muže, jenž z posmrtného klidu ji vyrušil, naslouchá plamenným slovům vášně, jimiž Manfred prosí o jediné slovo z úst dosud pevně sevěřených. Tušíme při pohledu na temné zraky vlnoucí pod dojmem hlasu, jenž druhdy byl jí hudbou nejsladší, že síle vroucích proseb neodolá a promluví. Tak odpovídá výraz tváře dobře situaci básníkem tak úchvatně vylíčené.

S jemným taktem snažil se umělec přenést ducha básně v dílo svoje, však zdařilo-li se mu dokonale v nás vzbudit celý dojem výtvaru nesmrtelného poety anglického? Je-li kdo povolán štětcem tlumočit mystické a přece zase životným žářem planoucí šero této básně, jest to zajisté Gabriel Max, v jehož duši nejedna struna umělecké individualitě Byronově příbuzná se zachvívá. Však i vůči jeho promyšlenému a po nejedné stránce šťastnému rozřešení úkolu musíme přiznat, že ono jest zase jen důkazem, že motiv podobného druhu- v malířském znázornění experimenty spiritistického blouznění nám příliš zřetelně připomínající- nesrovnává se s prostředky umění výtvarnému vlastními. I virtuosita Maxova nedovedla vyrovnat rozpor mezi hmotností postavy a jejím zjevením ve vzduchu, jež není ani stanutím ani vznášením, mezi neurčitou dvojakostí zjevu i životnou reálností mluvy malířské.

R. T-á. (Renáta Tyršová)

Zlatá Praha, roč. IV., čís. 10., 28.1. 1887, str. 159.

Výstava obrazu „Astarta“ od Gabr. Maxa

Zmínili jsme se již v čísle minulém o výstavě nového díla Mnichovského našeho krajana Gabriela Maxa v uměleckém závodě p. Mikuláše Lehmana. Předmětem výstavy jest vylíčení zjevu „Astarty“, milenky „Manfreda“ v stejnojmenné básni Byronově. Umělec zvolil za podklad svého obrazu týž okamžik, jako před několika lety J.K. Liška ve svém podobném díle. Jenže Liška tehdež zobrazil zároveň Manfreda samého, jenž přemožen silou nadpozemského zjevení a zničen bolestným Astartiným pohledem klesl na kolena- kdežto Max přestává na podání Astarty o sobě. Působivost obrazu Maxova jest úchvatná. Ruce majíc nad prsoma skřížené a hlavu lehounce k levé straně obrácenu postava nešťastné dívky vznášá se před zrakoma pozorovatele jako fantom, zbavený vší hmoty a přece zas plný pravdy co do určitosti pohybu a výrazu čarovně krásné tváře. Černý závoj splývá jí s hlavy až pod bedra, děle svým tmavým tonem sněhobílý šat od magicky osvětleného fialového pozadí, čímž umělec docílil, že znamenitá jeho kompozice ve spojení s virtuosním provedením působí jako jediný mocný akord z onoho tajemného světa, jehož hranice počínají za hrobem. Pokládáme „Astartu“ Maxovu za jednu z nejzdařilejších jeho prací a návštěvu její výstavy za pravý požitek pro každého, jenž dovede si vážiti pravého, nad všelikou všednost povznešeného umění.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světlozor, roč. XXI., čís. 11., 11.2. 1887, str. 174.

Mladé štěstí. K obrazu prof. Gabriela Maxa.

„To právě štěstí jest, v němž ústa umlkají, vědomí o našem okolí se ztrácí, duše jako by z těla ulétla a jako by plula kdesi v modrém všemmíru a nitro jí zbavené plní se cele nesmírným klidem blaženosti...“

A tiché štěstí takové dýše k nám z obrazu Maxova; ni jediný tón neharmonický neruší libozvukového jeho akordu. Les v předtuše jara ani nedýše, voda se nehne, obláček po čistém nebi nezavesluje. I věrný soudruh mladého muže, ušlechtilý pes, jak vpíjel by do sebe tiše sílu pučící země.

„Pamatuje, duše, s drahou dívkou samí,

jak jsme v jarních dobách sedali?

Ústa mlčela, leč duše nad vlnami
v rajském obejmutí jásaly. A kdo spatřil nás, když s ním jsem byl tak sám,
dva jen prázdné uzřel vedle sebe chrámy,
z kterýchž božstva prchla k čistým líbánkám.“

Politik, roč. XXVI., čís. 44., 13.2. 1887, str. 6.

Salon Lehmann.

/.../

Neben dem „neusten“ Brozik ist das „neuste“ Bild von Gabriel Max, „Astarte“, zu nennen. Das Beiwort „neuste“ darf man allerdings in Prag selten und auch in diesen Fällen nicht allzuwörtlich nehmen, denn ungeachtet dessen, daß, was gewöhnlich als „das neuste Werk“ in Prag zur Ausstellung kommt, für die übrige Welt schon längst aufgehört hat, das neuste zu sein, läßt der bekannte Schaffensdrang und die große Produktivität des V. Bozik und G. Max immer zweifelhaft, ob eine zuletzt ausgestellte Arbeit auch ihre neueste ist. Bei einem Künstler, der im Werden und Wachsen begriffen, ist wohl jenes Beiwort nicht so ganz bedeutungslos, sein letztes Bild bezeichnet immer die letzte Stufe, welche er zur Zeit erkommen, man prüft und vergleicht es mit den älteren Arbeiten des Malers, um zu erkennen, welche Strecke er zurückgelegt hat, seitdem wir ihn zum letzten Male gesehen haben. Bei einem Künstler von Ruf entfällt dies allerdings und vollends dort, wo er sich in einen bestimmten genau abgegrenzten Ideen und Gestaltungskreis eingelebt und eingearbeitet hat.

Das ist bei G. Max der Fall. Seit langen Jahren, sobald die Kunde von einem neuen, soeben vollendeten Werke in die Öffentlichkeit bringt, wissen wir beiläufig, was und wieviel wir davon zu erwarten haben. G. Max bleibt beharrlich in seinem Kreise, aus welchem Frauengestalten ansteigen, denen er den Reiz der Sentimentalität zu verleihen weiß. Trägt das Bild einen männlichen Namen, auch dann wissen wir, daß es Elemente von trüber Meditation, in letzter Zeit sogar von irgend einer physiologischen Thesen enthalten wird.

Seit der „Walpurgisnacht-Erscheinung“ und dem „Geistergruß“ mehren sich Bilder dieser Richtung, welche den Namen Max tragen, immer mehr. Die überirdische Welt nimmt des Künstlers Sinngefangen, seine Phantasie wird von übernatürlichen Erscheinungen beherrscht, das Krankhafte, welches seit jeher seinen Werken mehr oder minder innewohnt, kommt zum vollen Durchbruche. Die „Astarte“ ist vorläufig das letzte Glied dieser gewiß noch lange nicht abgeschlossenen Kette.

Gezwungen durch das Machtwort des Geisterbeherrschers steigt die Erscheinung der toten Liebe Manfreds auf. Sie schwebt mit über die Brust gekreuzten Armen in faltigen enganliegenden Gewande in der phosphorescirenden Atmosphäre, die meisterhaft das grenzlose des Raumes veranschaulicht. Die schiefe Neigung des Körpers, das unbestimmte Auslaufen des Unterkörpers, der blasser Teint, verstärken das Ueberirdische der Vision. Der eigenthümliche Zauber, welcher den Max'schen Frauengestalten ausnahmsweise innewohnt, ist auch der „Astarte“ zu Theil geworden. Der Künstler spricht zu uns, wir horchen und glauben ihm, denn seine Sprache ist so überzeugend, enthält so viel wohldurchdachte Motive und klingt so bestrickend, daß wir uns einem tiefen Eindrucke nicht entziehen können. Zudem tritt auch die virtuose Technik für diese „Astarte“; das unterliegt keinem Zweifel. Dieses an die vollen elastischen Formen sich aufschwingende weiße Gewand ist wohl ein Todtenhemd, der schwarze Flor des Schleiers hebt nur seine Wirksamkeit, die blaßgelbe Rose in dem dichten dunklen Haar ist der einzige Schmuck der Todten, der traurig sentimentale Ausdruck des Gesichtes mit dem tiefen Glanz der großen feuchten Augen, die blauen zusammengepreßten Lippen, das Alles ist in der durch Byrons romantisches Gedicht befruchteten Phantasie des Künstlers wie eine Todtenblume aufgewachsen, aber. Ja, an dem Bilde hängt ein „aber“, welches recht schwer wiegt.

Hat sich G. Max entschlossen, den tieferschütterten Manfred wegzulassen, damit die Erscheinung seiner Geliebten umso intensiver und ungestörter auf unser Gemüth wirke, dann ist ihm dadurch auch die Pflicht erwachsen, uns nicht bloß eine Vision, sondern die Astarte vorzuführen. Der Gesichtstypus seiner „Astarte“ ist uns nicht mehr fremd, wir haben bereits viele ihm blutverwandte gerade bei G. Max gesehen, jedoch er entspricht weder dem äußerst romantischen Charakter des Gedichtes, noch einer Todtenerscheinung. Der Kopf der Astarte von G. Max fesselt und interessiert wohl, aber in einer anderen Richtung, als der durch Byron's Poesie vorgezeichneten. Gehört er doch unserer Zeit und obendrein tritz seiner Todtenblässe unserem Leben an.

/.../

M. (K.B. Mádl)

Zlatá Praha, roč. IV., čís. 16., 11.3. 1887, str. 254.

Nebes králova (vyobrazení na str. 244)

Předvádíme překrásnou touto rytinou svému čtenářstvu jedno z nejzdařilejších děl slavného našeho krajana Gabriela Maxa- Rodičku Boží, zobrazenou jakožto královnou nebes. Postavu její vznášející se nad oblaky

obklopují zástupy andělů; v klíně svrchního roucha položena jest kytice z růží. Sklopený zrak, spuštěný vlas a na prsou zkřížené ruce, však především nad míru něžný výraz kolem úst a zbožný sklon hlavy dodávají celému vzezření ráz nevýslovně sympatický. Že v provedení technickém a v hlubokém promyšlení všech podrobností Gabriel Max osvědčuje se i v tomto díle jakožto dokonalý mistr, rozumí se samo sebou.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Zlatá Praha, roč. IV., čís. 19., 1.4. 1887, str. 299.

Dokonáno jest (Vyobrazení na str. 289)

Obraz, jímž zahajujeme dnešní číslo, představuje hlavu Spasitelovu dle malby slovutného mistra Gabriela Maxa, svým časem pod názvem „Dokonáno jest“ vystavené ve dvorním uměleckém závodě p. M. Lehmana. V tváři Kristově soustřeďuje se celá síla mohutného tohoto díla, jednoho z nejzdařilejších ze všech, jež ruka umělcova vytvořila; netoliko pro obdivuhodnou výtečnost v ohledu technickém nýbrž i pro hluboký nábožensko-symbolický význam, jež tvůrčí duch Maxův dovedl položit do tohoto velkolepého obrazu. Výraz fysiognomie Umučeného jest úchvatný; jest to výraz dokonané vlastní oběti božské, spasitelného milosrdenství, věčné lásky, která v okamžiku přechodu Trpitelova z nejhlubší pozemské bídy do nejvyššího blahoslavenství se neodvrací, nýbrž sklání a ještě s výše kříže hříšnému světu- odpouští...

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světlozor, roč. XXI., čís. 20., 8.4. 1887, str. 318.

K Maxovu obrazu *Dokonáno jest* podotýkáme, že nákladem dvorního uměleckého ústavu Lehmannova vydány právě W. Wörnlem znamenitě provedené veliké mědirytiny po 12 zl.

Ruch, roč. IX., čís. 11., 15.4. 1887, str. 175.

Výstava třetí, 1887

Nemám v úmyslu sestavit díla vystavená a jejich původce ve škálu hodnotou stoupající nebo sestupující, proto také řadím zcela libovolně jednotlivé umělce vedle sebe a po stoupení směru realistického obracím se ku Maxmiliánu Pirnerovi, který každé svoje dílo provívá dechem libé poesie.

Slova právě napsaná snad zní banálně, avšak nikoli mojí vinou, nýbrž proto, že bezpočtukrát a bez rozvahy užíváno jich jako laciné fráze. vůči obrazům Pirnerovým nabývají zase svého pravého významu, své pravé ceny a hodnoty. Jako většina umělců, ba tuším že všichni, jejichž práce jsou obsaženy v této výstavě, nejsou čtenářům Ruchu cizími, tak i M. Pirner. Jeho „Rej počasů“ byl v tomto listě reprodukován a J. Vrchlický připsal k němu několik stejně roztomilých veršů.

Jen jemné, jednoduché obrysy, a přece v celku tolik kouzla. Postavy žen a dětí tu v půvabném rytmu nesou se vzduchem a jen s hudbou je možno porovnat. Pirnerova fantasie je zdrojem vpravdě obdivuhodným, z ní vynořují se hojně zjevy milých půvabů, jako jsou právě ony děti v „Reji“ na čápu letící, nebo něhyplná postava panenského leta na vrcholi komposice.

Odlesk této slunné a hřejivé poesie spočívá i na pastelě „Pozemské lásky“, prostém výjevu šťastné, klidné domácnosti ozářené plným světlem dne, ale výše kladu jeho pendant „Lásku nebeskou“. Mladá jeptiška v šeré kobce chrámové u vroucí modlitbě sklání se nad chladnou sochou mrtvého Krista. Mladá klášternice a sentimentálnost jsou dnes za vlivu G. Maxe pojmy skoro nerozlučné, avšak Pirner vyhnul se tomuto úskalí všednosti. Jeho obraz citovou hloubkou a vřelostí a opravdovostí povznáší se nad obvyklé sféry a vše, pohyb mladé postavy, kontrast její vůči neživé soše, přítomí kostela, mihotavé světlo věčné lampy jako by si ruce podávalo v uzavřený a citově soustředěný celek.

/.../

K.B.M. (K.B. Mádl)

Světlozor, roč. XXI., čís. 23., 6.5. 1887, str. 366.

Atelier prof. Gabriela Maxa v Mnichově chová čtyři nové obrazy, z nichž dva nejsou už daleky svého dokončení. Jeden z obrazů podává ušlechtilou ženskou postavu, líce bolesti sevřené, skleslou u okna na kolena jako by k modlitbě; nějaký pouliční výjev, pohřební či svatební průvod, zdá se, že rozevřel jí jedva zacelené rány. Druhý obraz představuje starodávnou čarodějnickou kuchyni se vším jejím fantastickým příslušenstvím. Šeredná černokněžka zvěstuje osud slíčené vznešené dáme, jejíž vnitřní rozčilení naznačeno výrazem napjatého naslouchání v líci. Oba dva druhé, teprve začaté obrazy předvádějí v novém symbolickém pojetí pověsť o sputaném Prometheovi a scénu z římské arény, loučení bojovnice s umírajícím milencem a jeho zákonnou chotí v předsíni zápasisti.

Světotozor, roč. XXI., čís. 27., 3.6. 1887, str. 430.

Vídeňská společnost pro umění rozmnožovací vydala právě nádherně ilustrované veliké dílo o G. Maxovi, jeho životě, významu a dělech, od dra. Agathona Klemta, známého Pražskému obecnstvu a čtenářům Světotozora obrazem: Bedřich Falcký přijímá zprávu o porážce Bělohorské, jež Světotozor roku 1883 přinesl.

Světotozor, roč. XXI., čís. 28., 3.6. 1887, str. 446.

Nový obraz prof. Gabriela Maxa, Ježíš u Marie a Marty, vystaven byl minulého měsíce v uměleckém obchodě Ernstově v Drážďanech. Ačkoli nové toto dílo původce svého v ničem nezapírá, nemá v sobě nic nezdravého a vzhledem ke koloritu jest jedním z nejkrásnějších děl, jež Max vůbec vytvořil. Kristus, jehož obličej vrouben krátkým plnovousem a dlouhými prostými vlasy, sedí na stolici, jeho oko, ústa i ruka vážně a mírně odmítají výtku Martinu sestře. Obdivuhodny, jako pozastřeny a skorem nadpozemského dojmu jsou zraky Spasitelovy. Rovněž krásně vyjádřen rozdíl mezi povahami obou sester. Vyhlížíť obě věrně zcela tak, jak písmo je líčí. Idealismus, jenž všechno všední míjí, a realismus, jemuž je přední péče o vše pozemské, potravu i potřeby těla. Mezi oběma sedí mírný, vznešený soudce, jenž svým výrokem ruce Mariině s miskou dodává opět rychlé odvahy. Duchovní děj obrazu diváka jímá především; ostatní, jako hrozny a nože na stole, traktováno jemnou myslí jen zcela jako vedlejší části obrazu. Rušilo by ovšem dojistu zbožné vzrušení pozorovatelovo, kdyby se měl obdivovat ještě i jemnosti a věrnému zobrazení předmětů podobných, an mistr Max obrazy svými zamýšlí vždy v prvé řadě vznítiti a povznésti diváka z ovzduší všednosti říši duchovního vznětu.

Světotozor, roč. XXI., čís. 34., 15.7. 1887, str. 542.

V blouznění. K obrazu prof. Gabriela Maxa.

V předloňském ročníku přinesl Světotozor na str. 351. v rubrice Výtvarné umění o novém díle slavného krajana našeho prof. Gabriela Maxa zprávu tohoto znění:

„Gabriel Max i v nejnovější své tvorbě zůstal věren směru, který ve valné většině dřívějších jeho děl, dýšících mysticismem a obklopených romantickou rouškou tajemného, nadpřirozeného. Obraz, jehož technika a psychologická prohloubenost uvádí znalce u vytržení, představuje visionářku Kateřinu Emerichovu, jeptišku řádu sv. Augustína v Dülmenu, zesnulou roku 1825, o níž jest zjištěno, že když se nacházela v náboženském vytržení, domnívala se cítiti muka ukřižování, a že na těle jejím v podobě růžových skvrn objevovaly se známky ran na ruku a nohou. Gabriel Max představuje nám takto stigmatovanou, ana zahalena jsouc v bílé noční roucho leží na loži, s bílým šátkem kol hlavy, vedle lože plane vosková svíce. Na kolenách jejích leží malý krucifix, na který upírá extasi zrak; bílé ruce, na nichž jeví se rudé skvrny, tiskne na čelo, na němž domnívá se cítiti palčivou bolesť trnové koruny.- Motiv to, který dojistu na mystičnosti dřívějším dílům tohoto umělce ničeho nezadá.“

Zcela podobného rázu je práce téhož mistra a téhož roku povstalá, kterou dnes ve věrné reprodukci podáváme. Předvádí nám somnambulu Prevortskou, Bedřišku Wannerovu.

Prevorst jest malá vesnička ve Virtembersku, a zde narodila se Bedřiška jako dcera revírníka. Utrpení mládí jejího mělo za následek, že zůstala tělesně slabá a chorá, a z této tělesné sklíčenosti vznikl snad- jak i jinde příklady toho nalézáme- zvláštní nevysvětlitelný duševní stav, jenž na ni upozornil lékaře dra. kernerera, u něhož poslední tři léta života svého strávila(1826-1829), a jenž o ní vydal obšírné dílo, v němž líčí veškeré její halucinace, vidiny, předtuchy, jichž byla obětí, i její sílu ve čtení myšlének.

V úzkém rámci průvodního textu nemůžeme ovšem rozepisovati se o zajímavém tomto zjevu, ale po čase možná vrátíme se k němu na důležitějším místě.

Světotozor, roč. XXI., čís. 38., 12.8. 1887, str. 606.

Sírotek. K obrazu Gabr. Maxa.

Seděla sama- a byla dítě, přestupující zvolna tajemný práh panenství.

V takovém stavu života nachylují se starostlivé matky více než jindy ke svým dcerám- jest to posvátná chvíle, kdy se ze všední kukly stává stkvělý motýl, ze zapomenutého poupěte v pustině nádherný květ. Leč o tuto zde se nikdo nestará.

Nedaleko hřbitova, jenž jí všecko vzal, sedí sama, kolem sebe nařezané květy, jež snad prodává a jimiž primitivně hájí své chudičké živobyčí. Ted' odpočívá. Sepjala ruce a zahleděla se velikýma očima kamsi do neurčita. Její rety se přimknuly, její nitro nevzdychá- neboť tomu dávno dovyklo- pracujíc již jen klidně, bez lítosti i naděje. bez lítosti?

Či nehledá v sobě již ani slabého ohlasu dávné kolébavky matčiny ani záblesku vlídného pohledu otcova? Ó není možná.- Vítr táhne a zdouvá sežaté květy- táhne i přes to ubohé stvoření, přes ten záhy utržený lidský květ- přeletí přes něj jemně a beze škody, či zlomí a zdrtí jej nejbližší svojí vlnou?

Světlozor, roč. XXI., čís. 46., 7.10. 1887, str. 735.

Vesnická čarodějka. K obrazu prof. Gabriela Maxa.

Krásná, charakteristická tvář zvláštního rázu s černým, lehkým šátkem ovinutým nazad přes hlavu, dlouhé, silné ruce a úběl srchního šatu- a k tomu ještě snad veliké, hluboké oči a krásné modelované rty- to by byl popis, který by se zcela dobře hodil pro kteroukoliv jinou studijní hlavičku; popis tu patrně nepomáhá, dlužno odvolati se na individuální cit každého jednotlivce, který v obrázku slídí, ale vyslíditi nemůže, co vlastně je příčinou toho zvláštního výrazu tváře. patrně, že z rytiny ven proniká cosi jako zbytek onoho kouzla, kterým Max při každé své produkci tak mocně k srdci lidskému mluví v barvách koloritu. Je to jakási divná melancholická mluva umělcova, která se stala jeho tajemstvím, jeho individuálním majetkem, zlatým klíčem k jeho slávě.

Max miluje pohnutlivé látky, třebaš to byl jen pohled krásného oka, hledícího v zamyšlení před sebe. Vniterný stav duše v tváři kreslené osoby tušíme, ale určitých dokladů v rysech tváře marně bychom hledali. Je jistě k tomu potřebí veliké obratnosti a sebedůvěry velikého umělce, aby bez zjevné hry fiziognomických rysů charakterisovati dovedl duševní stav, který definovati hned každý nedovede, ale který tuší každý; pravíme každý, všichni; a všichni tuší totéž. V posledním slově vrcholí cíl umělcova díla, který dosažen je i rytinou a bez koloritu u Maxa tak výmluvného.

Obecenstvo naše zná většinu obrazů Gabriela Maxa a může se o pronesených slovech přesvědčiti i na jiném dokladu.

Světlozor, roč. XXII., čís. 5, 30.12. 1887, str. 73.

Svatá Julie.

Děť Euseb k ní: Ty dobrá, milá, tichá, ti sloužit chci.- On zřích a jeli dále. skvost jeho srdce, domu jeho pýcha. jsi mého srdce skvost a domu pýcha.

Do světa musím, moře drahouDěť Felix, zpupný tyran na Korsice: Hřmí moře, pěny metá ke skalisku, temnou, Tvá otrokyně krev mi žene v líce. kde hrubě ztesaný kříž trčí v písku. ty věrná, dobrá, zdali půjdeš seTvá otrokyně růže vonná, bílá, A na něm visí bledá mučednice, mnou? mou musí býti, pověz, kam se skryla. svit míru bledé oblévá jí líce.

A ona řekla: Půjdu ráda, pane, Proč s námi nepije, netančí v davu Sem chvátá Euseb, úzkostí se třese, ať co se jednou státi má, se stane! děv ostatních? Však napravím já kytku bílých růží v ruce nese.

A jeli dlouho siným, bouřnýmhlavu! O stupně kříže bije čelem, vzdychá:

mořem, Jí darmo Euseb volá. Nech mne, Ty dobrá moje, věrná ty a tichá!

jen s vírou ona v srdci, on však spane, mně v hloubi duše jiné světlo plane! A s kříže dýše, s tváře mrtvé splývá ten odlesk míru jako píseň snívá.

A jeli dlouho sinou moře plání, A Euseb pije večer, v noc, a z rána A v srdce padá jemu zoufalému a on k ní pravil v smutném zadumání:rvou s posměchem již dívku předa její sladkým hlasem šepce k němu:

Mou jenom buď, ty dobrá, milá tichá, tyrana. Dík za růže, je sladká jejich vůně,

jaks mého srdce skvost a domuA Euseb pije- pokornými slovy jen o to prosím z míru svého tůně,

pýcha! co Julie se vzpírá tyranovi. Bys také ty moh brzy říci: Pane,

A ona smutně řekla: Díky, pane, A Euseb dřímá, neví, v tom, co svítá, mně v hloubi duše jiné světlo plane!

mně v hloubi duše jiné světlo plane. že na kříž jeho věrná duše vbita.

Však nehvěvej se proto, věrně stále Že visí na něm dobrá, milá, tichá,

Jar. Vrchlický

1888

Světlozor, roč. XXII., čís. 8., 13.1. 1888, str. 126.

Nejnovější obraz prof. Gabriela Maxa, Svata panna s Ježíškem, vystaven tou dobou ve Vídni. Jeden z posledních jeho obrazův, „Otče náš!“ jehož reprodukcí Světlozor v brzku přinese, získán pro královskou galerii Drážďanskou.

Zlatá Praha, roč. V., čís. 13., 17.2. 1888, str. 206.

Bublínky. (vyobrazení na str. 192.)

Mohli bychom velmi pravdivě hned říci: ideály! Neboť o nic jiného tu nejde. Dívka, v jejížto hlavě a srdci počíná svítati, ponořuje se do říše krásna a blaha. Svět a život jeví se jí v duhových barvách; ale tyto bohužel skvějí se toliko na bublince, kterou před ní vykouzluje malý bůžek lásky. Zrcadlo vlastní nevinnosti, nezkušenosti a vlastního nadšení dáví jí popatřiti na tuto hříčku nadpozemské bytosti s pevnou věrou v její pravdivost. Panenská

mysl kochá se v těch vábných obrazech příštího štěstí, vznášejících a míhajících se před ní dle vůle potutelného, škádlivého genia. Sladký klam opřádá její srdce, hra osudu má pro ni posud jen růže bez – trní! Kéž tyto čisté bublinky blažily by tu čistou andělskou bytost povždy! Kéž by před ní nikdy nerozplynuly se v pouhou beztvárnou, prázdnu šedou pěnu! Kéž by nikdy nepoznala, že ideály její byly pouhé šalebné bublinky!

Světlozor, roč. XXII., čís. 13., 24.2. 1888, str. 206.

V rozjímání. K obrazu prof. Gabriela Maxa.

Hlava výrazných rysů, kterou v mistrném dřevorytě podáváme, vyňata jest z obrazu prof. Gabriela Maxa, jenž má název Bublina. Představuje sedící dívku v antickém kroji, plných forem těla, která v levici držíc zrcadlo nechává dopadat jím odražené paprsky na bubliny z mýdlové pěny, jež pouští Amor za ní sedící. Upjatým pohledem dívka pohlíží na vznášející se před ní kouli, hrající všemi barvami duhy, a v pozorování své celou duší zabrána, zdá se přemítati o pomíjivosti vzdušného toho útvaru a přirovnávati jej k lidskému štěstí, k lidskému životu.

Magické kouzlo, jakým obestřeny jsou všechny ženské hlavy slavného krajana našeho, poutá nás neodolatelně i k této krásné pozorovatelce, hluboký pohled její, jemnou melancholií zamžený, nás vábí, havranní vlas kontrastuje krásně s bledostí tváří i s úběhem šíje a obnaženého ramene, líbezné rysy obličejové dodávají té hlavě nebeského výrazu, který ani z této země býti se nezdá a který jest specialitou Maxovy umělecké tvorby.

Světlozor, roč. XXII., čís. 21., 20.4. 1888, str. 334.

Ahasver nad mrtvolou děcka.

Jak hluboký motiv!

Tak hluboký, jako bezedná propast, do níž všechno lidstvo by mohlo házeti myšlének po celé věky a přece nevyplní ji. Věčně zeti bude jako nezodpověditelná otázka.

Co reflexí rozproudí se nad obrazem Maxovým, nad dvěma těmi protivami. Život znávající tam, kde od věků volá se po klidu a skonu... klid a skon, kde sotva život se tušil. ledové pouto smrti vedle palčivého pouta života.

Největšími básníky i výtvarnými umělci stokrátě dotknutá lákavá omamující látka; stokrátě ta harfa smrti a života, jejíž strunami jsou snad zlaté pásy hvězd, pod prsty velikých duchů vydala osamělý zvuk, ale kde jest melodie, kde to moře tónů, z něhož by vytryskla pravda poznání jako Afroditá z vln?--

Ó, bádež, věčný muži, lidský duchu zosobnělý, nad tím svatým klidem, po němž toužíš! Shrň poznání všech věků minulých a příštích- a po tisíciletích zas budeš stát starý a sešlý u květu svátého, jako lačný žebrák před almužnou, kteréž nemůže dosíci.

Dojem slavného Maxova obrazu jest hluboký, nevyhladitelný. Se silou velikého umělce způsobem nanejvýše pronikavým vyslovena na obraze otázka- na niž snad nikdy nebude odpovědi.

Světlozor, roč. XXII., čís. 23., 4.5. 1888, str. 368.

Prof. Gabriel Max chystá pro mezinárodní jubilejní výstavu v Mnichově nový veliký obraz „votivní“. Malba představuje obraz Madonny s děckem Spasitelem, v rouchách bělostných a růžových, před nimž hoří dvě stuhami ozdobené svíce.

Světlozor, roč. XXII., čís. 25., 18.5. 1888, str. 398.

Náměsíčná

Jak známo, umění Maxovo tíhne k mysticismu, a zjevy neobyčejné a neproniknutelné vábí jej silou neodolatelnou, bytosti náměsíčné, hypnotisované, stigmatované, magnetisované jsou hledaným předmětem pro jeho uměleckou tvorbu. I na obraze, jehož věrnou reprodukci dnes přinášíme, předvádí nám sličnou, ale náměsíční dívku. Není to spánek, v němž hlava její vroubená havranním vlasem boří se do měkké podušky, jest to jakési lehké polobdění, za něhož tajemné síly vykonávají na ni svůj mocný vliv. Stav ten výtečně na tváři je vyznačen, a právě ve vystihnutí jeho mistrovství Maxovo jeví se se stránky své nejvlastnější a nejvýznamnější.

Jako předměty a bytosti obestřené neproniknutelnou tajemností vůbec budí zvýšený dojem kruhů nejširších, tak i tento obraz Maxův nalezne dojísta hojně obdivovatelův.

Světlozor, roč. XXII., čís. 28., 1.6. 1888, str. 447.

Růže. K obrazu prof. Gabriela Maxa.

Drsný křik bouřící se arény zmlknul rázem. Utichlo nahoře volání Římské luzy, oněměl její refrain „panem et circenses“, utajil se i řev divokých šelem v cirku. Tak prý utišovala jasná bohyně Seléna rozkypěný okeán, vzcházejíc panensky na východě...

Sám veliký Caesar, trápený k smrti nudou a nevědoucí dosud, jak se jí zbaviti, všiml si toho a naklonil se z

nádherné své lože do smutné propasti cirku.

Tam vystupovala právě do zápasště ona- dívka čistá a vážná, snad z rodu patriciů nejstarších. Celý Řím ji znal. Druhdy nejpýšnější ženichové klečovali u nohou jejích. A ona, jejíž jméno šeptal všude ještě lid Římský v tajné bázni od Caesara až k žebrákům na foru- povrhla vším a kráčí nyní jako bezejmenná ovce na jatky. Život usmíval se na ni májovým jitem. Vše- bohatství, sláva, rozkoš lásky leželo jí u nohou, toužíc po jejím ruce vztáhnutí. Jaká to tajemná, mohutná síla vzbudila v ní touhu, zapřít vše a sejít do prohlubně, kde umíraly davy křesťanů, po nichž plival i poslední plebeják?

Vešla bez bázně. Chvějíc se, ale necouvajíc kráčela v ústrety hladovým dravcům. Její bledozluté roucho mihlo se v písku jako perutě plachého ptáka. V hlubokých, černých očích plápolala již záře vítězství. V tom sletěla jí k nohám růže. Padla s hůry, z říše rozjařených, veselých davů. kdo upustil ji právě k ní? byl přítel to snad, druh její víry, jenž záhy sám cestou její kráčetí bude? Nebo jakás útrpná duše ženská? nebo snad jinoch, ji milující, ale neměvší síly ni odvahu dříve k ní veřejně se hlásiti? Pozdrav poslední...

Shýbla se pro ni- a přitiskla ji plaše ke svým rtům. Ó, přijmi, vezmi ten poslední pozdrav-- hle, dravci číjí již přítomnost sé oběti. Snad příští okamžik- a tvé tělo zbarví krev, rudější než ta růže, časně zlomená... Vezmi zde ten pozdrav poslední- tu čistou, jemnou, májovou, ohnivou růži- přidruží se lepě do věnce lilijového, který již splítají ti nad panenskou a mučednickou hlavou andělě Toho, jenž tě čeká jako milenec pod palmami nevadnoucými.

Světozor, roč. XXII., čís. 32., 29.6. 1888, str. 510.

Na věky s Bohem! K vyobrazení na straně 501.

Duch středověké romantiky vane z tohoto díla Maxova, ale veliká síla proniká z něho a dotýká se mocně i srdcí, zaujatých proti každé sentimentálnosti. Cítíme, že vykonává se tu oběť veliká, opravdová, jež má příklady v posvátném přesvědčení.

Navždy od milované dívky loučí se mladý muž, oblečený v roucho poutníka do svaté země. Co tam jeje vede, je silnější než veškerá slasť lásky. Ona oddaně pohlíží k němu a drží ruku jeho ve svých. Rvává, zoufalá bolest jest již přemožena, posvátnosť odříkání trnutí v bledém jejím obličejí. I ona proniknuta je myšlénkou jeho, i ona přináší srdce své v oběť té vyšší síle, jež je rozlučuje. S Bohem mladosti, radosti, láska, štěstí, s Bohem i naděje na jakýkoliv návrat a shledání, s Bohem vše, jen víro zůstaň a plaň v těch srdcích světlem jediným a těšícím nad hrobem všech vášních snů... Plaň, svatý plameni, vlídně a klidně, a nes se výš a výše až nad oblaky. S Bohem! Na věky? Nikoliv. Po smrti shledání!

Zlatá Praha, roč. V., čís. 34., 13.7. 1888, str. 539.

Otče náš! (Vyobrazení na str. 533.)

Svět nemá modlitby krásnější, velebnější a zároveň dojemnější, než které ho naučil Spasitel Betlémský. Otčenáš Kristův obsahuje v sobě všechno, čeho člověk ke spáse své duše a k šťastnému životu na zemi potřebí má. V prostičkách slovích, jimž rozumí i probouzející se teprv duch dětský a která úplně dostačují i nejvybroušenějšímu důmyslu mudrcovu, člověk projevu svou neskonanou úctou k Bohu, vyprošuje so id něho požehnání své práce, prominutí svých křehkostí, útěchu v životě i smrti. Nejvyšší vzrušení a nejhlubší žal ani nemohou najítí přiměřenějšího, dokonalejšího vyjádření než v Otčenáši. Tato modlitba vyhovuje všem poměrům, všem stupňům vzdělanosti, všem náladám mysli, všemu bohatství ducha, všemu zápalu citu našeho. Všecky ostatní modlitby jsou jen slabá ozvěna její. Nemůžeme si pomysliti, že dívka, jejížto vyobrazení podáváme, by mohla k svrchovanému Bohu vzdechnouti jinak než „Otče náš!“ Žalostná zvěst, kterouž jí přinesl list, ležící podle ní, týká se úmrtí bytosti jí na větě předrahe. Matka její odešla na věčnost! Za duší milované roditelky vznáší se k nebesům vroucí modlitba věrné, dobré dcery. Taková slova zajisté docházejí vyslyšení v říši nadhvězdne.

Světozor, roč. XXII., čís. 38., 10.8. 1888, str. 606.

Madonna. K obrazu prof. Gabriela Maxa.

Po tom všem, co v těchto listech o Maxových obrazech bylo řečeno, je již nemožno bez opakování řečeného na novou stránku jeho výtvorů upozorniti. Jest všude svým, individualita zvláštní, hluboký malíř poeta s příděchem melancholie a mysticismu. Mateřské štěstí svaté Panny s budoucím hrozným utrpením hledí na vás z těch očí, třebaš byly zavřeny. Cítíte svatý a hluboký pohled s jasem nebeské královny. Vzpomínáte na Madonny jiných mistrů: všude samý lesk, nadzemská záře, harmonie, jsou to vesměs Madonny vítězné; Maxova Madonna jest ženou i světicí s melancholickým výrazem- a proto snad více dojí má tím kouzlem čistého realismu, oblitého září mysticismu. S líbezností tváře svaté Panny harmonisuje něha hlavinky Ježíškovy s velikýma moudrýma očima a andělskou baculatou tvářičkou.

Zlatá Praha, roč. V., čís. 38., 10.8. 1888, str. 606.

Náměsíčnice (Vyobrazení na str. 597.)

Náměsíčnost sluje chorobné spaní, na němž shledáváme jakožto hlavní příznaky: úplnou utlumenost činnosti některých smyslů vedle zvýšené čilosti a bystroty smyslů ostatních, pravidelné, ale nevědomé pokračování v pohybech svalův podrobených svobodné vůli tak, jakoby člověk úplně bděl. Vzhledem k předmětům zevním, jimiž náměsíčník se obírá, jsou jeho výkony zdánlivě tytéž jako za bdění; ale ku předmětům, které ho nezajímají, chová se jako každý spící. Procitnuv ze svého zvláštního spánku, náměsíčník nemá ani nejmenší upomínky na to, co ve spaní se s ním dalo, nebo co sám vykonával. Náměsíčnost jest etyd zvláštní dispozice ducha k bezvědomým výkonům, založená na zvýšené citlivosti a dráždivosti soustavy nervové. Proto také častěji vyskytuje se při lidech už jiným způsobem tělesně neb duchovně chorých, nejčastěji při útlých dívkách, zřídka při silných a zdravých mužích. Jméno náměsíčnosti pošlo od účinku, jenž druhdy se připisoval svitu měsíce na osoby takovéhoho nadobyčejně dráždivého ústrojí nervového. Nejnovější dobou vědecká psychologie obrací k těmto zjevům duševní choroby pilnější pozornost a snaží se určití jejich pravou podstatu s vymýtním všech pověr a bajek. Jakož pak tu jde o nepopíratelné strádání ducha, zvláště při nervósních dívkách, není div, že Gabriel Max pojal somnambulism do oboru svého malířského umění. Vždyť strádající, trpící dívky a ženy jsou specialistou jeho malby! Sám od mladosti také k mysticismu jsa nakloněn, přilnul se vší vroucností ssvého uměleckého genia ke všem zjevům, v nichž mysl a srdce dívek mají úlohu pasivní. K těm zajisté také náleží náměsíčnost, jejížto povahu nám ukázal na dnešním vyobrazení našem. Mladá dívka právě byla domluvila v náměsíčném vzrušení a umdlela sklesla zpět na podušku. Na outlé tváři tkví blaženost oněch, jimž dopřáno, za živa nahlednouti za záclonu, jež nás dělí od světa pohrobniho. Však patrnó, že takový pohled do říše pouhých duchův unavuje a tráví tělesné ústrojí lidské. Bez vlády, jako po nejtěžší práci hmotné, náměsíčnice dlí na lůžku; průsvitná víčka oddělují její mdlé oči od světa, z něhož na chvíli byla vytržena. Tělo její odívá ducha už jen jako závoj.

=

Světózor, roč. XXII., čís. 44., 21.9. 1888, str. 702.

Mír. K vyobrazení na str. 697.

Zda nehlásala by tvář ta zřejmě a určitě i bez podpisu, kterou vlastnost, který stav srdce a duše umělec jí vyjádřiti chtěl- zda kterékoliv jiné slovo pod ní nepůsobilo by jako mýlka, jako disharmonie?- Ano, ta tvář jen Mír může označovati, nejvyšší souzvuk, dojemný, elegický, jímž vyznívá dobouřený boj vášní doznělý výkřik bolesti, dodechnutý vzdech, ale i jásání štěstí, hudba lásky, píseň mládí. To není tvář dívky, jež se nám tu jeví, ani tvář matky- toť krásná tvář zbožné jeptišky, ženy světice. Hlava zahalena řasným rouchem, vlnivé vlasy hladce přičísnuty- ni jediná kadeř nesplývá bujně do čela, oko přivřené- ni jediný blesk, ni jiskra z něho nekmitá, jen truchlivá vlídnost z něho se line. Něžná ústa jsou přivřena- ni úsměvu, ale též ani stopy vzdechu na nich není, jen tichá vážnost na rtech sídlí. Krásná hlava trochu skloněna směrem k palmě, již vznešená bytosť ta v ruce drží.

Mír nejvyšší vane z té krásné tváře, mír vážný, takřka hřbitovní. Ba, krásně vznešená vážná ta hlava by slušela andělu náhrobnímu!

Světózor, roč. XXII., čís. 50., 2.11. 1888, str. 798.

Atropa Belladonna. K obrazu prof. Gabriela Maxa.

V té řase její stinné
se hcvěje noc a sen,
kol hlavy se jí vine
ten divoký plod,
Belladonna.

Spí tiše, na věky,
ni nepohne se již,
šla kams v kraj daleký,
kde pláče neslyšíš,
bella donna.

V tom srdci jejím tichém
kýms lásky květ byl vset,
ta láska byla hříchem
šlilený, prudký květ,
Belladonna.

A svět to nechtěl tak,
a nemohlo to být,
jí láska vzala zrak
a otrávilá klid,
Belladonna.

Ted' v stinné její řase
se chvěje noc a sen,

ten navrátil jí zase
divoký prudký plod,
Belladonna.
Fr. Novák

Světozor, roč. XXII., čís. 51., 16.11. 1888, str. 815.

Zajímavá brošurka o prof. Gabrielu Maxovi a dělech jeho tyto dny vyšla nákladem J.J. Webera v Lipsku. Spisovatel její, Nicolaus Mann, osvědčuje velikou znalost věci a pochopení pro zvláštní mysticko- melancholický tah v povaze mistrově. Připojen úplný seznam vytvořů Maxových a sedm zdařilých reprodukcí některých jeho maleb. (Illustrace: Chorál z XIV století, Sv. Julie, Vivisektor, Kristus uzdravuje nemocné dítě, Kristus křísí dcerušku Jairovu, Astarta, Ahasver nad mrtvolou děcka.) Všech obrazů Maxových nyní jest přes 100; veliká část jich, a to nejdůležitějších, známa čtenářům Světozora ze zdařilých reprodukcí. Ve Světozoru Max poprvé vystoupil r. 1874 obrazem Nucená dražba.

1889

Zlatá Praha, roč. VI., čís. 10., 25.1. 1889, str. 119.

Madonna (Vyobrazení na str. 112.)

Realismus, idealismus- toť jsou dvě hesla, dle nichž umělci naší doby rozstupují se ve dva přtkře proti sobě stojící tábory. „Nemaluj, co nevidíš,“ volají jedni; „Maluj, co cítíš,“ radí druzí. Dle oněch byla by malba „Madon“ za našich časů věcí naprosto nemožnou. Neboť nikdo z našich vrstevníků nemůže si na „Madonnu“ postaviti model, dle něhož by věrně dle skutečnosti zhotovil typ všeho toho, co uvykli jsme shrnouti v pojem o dobrém obraze Rodičky Boží, ať si již s děťátkem nebo bez něho. A přece, pohlížejíce na malbu rodáka našeho Gabriela Maxa, jejíž reprodukcí přinášíme v dnešním čísle, nebudeme ani okamžik na rozpacích v příčině významu zobrazené ženy s roztomilým tím robátkem v náručí. I bez podpisu uhlodl by zajisté každý, že tato žena s tímto děčkem není nikdo jiný než Matka Boží s Ježíškem. Tolik něžnosti v mateřské své lásce a tolik, abychom řekli, smutné předtuchy o strastiplné budoucnosti svého Jedináčka marně hledali bychom při jiné dceři Evině. V tom pak právě vězí kouzlo umění Maxova, že v pozorovateli dovede povzbuditi tutěž náladu myslí a týž proud reflexe vlastní, kterým při tvorbě svého díla dal se nésti jeho tvůrce sám. A proto zůstane Gabriel Max umělcem pro všechny časy velkým a jeho díla nepomíjejícími skvosty mezi výkony souvěkého výtvarného umění...

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světozor, roč. XXIII., čís. 18., 22.3. 1889, str. 215.

Výstava obrazů prof. Gabriela Maxa v Pražském Rudolfině, zejména Madonny z loňské jubilejní výstavy Mnichovské a nejnovějšího díla mistrova Vidění, zahájena bude 22. března t.r. Výstavu podnikne Mnichovský umělecký závod Neumannův.

Zlatá Praha, roč. VI., čís. 18., 22.3. 1889, str. 216.

Mnichovský umělecký závod H. L. Neumanna získal tři nejnovější malby proslulého našeho krajana Gabriele Maxa. K přání umělcově vystaveny budou také Praze, a sice v Rudolfině. Výstava ta bude zahájena v pátek, dne 22. t.m., a potrvá jen osm dní načež obrazy zaslány budou do Královce. Malby tyto představují: první „Obraz Madonny“, druhý dívčí poprsí („Vidiny“), třetí pak dívčí hlavu, nazvanou „Lacrima“ (Slza).

Politik, roč. XXVIII., čís. 23.3. 1889, str. 6.

Eine Gabriel Max- Ausstellung.

In demselben Raume, der bis vor kurzem von dem befriedenden Frühlingszauber des großen Gemäldes von Anton Chittussi erfüllt war, hat soeben ein anderer heimischer Künstler zur kurzen Rast sein Zelt aufgeschlagen. Es ist Niemand geringeres als Gabriel Max, der eine kleine Kollektion seiner jüngsten Schöpfungen zur Pilgertour nach den Kunststätten des Kontinents ausgerüstet hat und dieselben nun in seiner Vaterstadt den ersten Aufenthalt nehmen läßt. Die nur für acht Tage bemessene Exposition umfaßt drei Gemälde: eine „Madonna mit dem Kinde“ und zwei Allegorien reiner Maxischer Art, „Lacrima“ und „Visionen“. Das Interesse des Kunstfreundes wird zunächst und vorwiegend das in größeren Dimensionen gehaltene Madonnenbild fesseln, das ohne Frage zu dem Schönsten und Gediegensten gehört, was Gabriel Max je geschaffen. In seiner Idee und seiner Komposition gehört das Bild ganz und gar in jenen Kreis Maxischer Schöpfungen, die ihren ideellen Ursprung in einer übersinnlichen, mystischen Welt zu haben scheinen und sie sich dem profanen Zuschauer gegenüber in

ein gewisses Geheimniß hüllen. Die madonna mit dem Kinde ist da als Bild im Bilde gemalt, das über einer Art Betstuhl thronet. auf dem neben zwei Waxskerzen eine Menge winziger Votivsäckelchen, um ein geschlossenes Buch gruppiert, als ebensoviele Fragezeichen die Neugier des Beschauers anregen. Diese mystische Zuthat vermag aber freilich nicht, daß eigentliche Bild selbst von seinem rein menschlichen und irdischen Ursprunge loszulösen, es waltet in demselben ein Realismus, der jeder Verdunkelung mittels räthselhafter Nebensächlichkeiten spottet und der dem Bilde im Großen und Kleinen seinen Stempel aufdrückt. Gabriel Max hat eine Madonna von wundervoller Schönheit gemalt, ihre Schönheit ist aber von dieser Welt, sie wurzelt in einer rein sinnlichen Vorstellung und eben deshalb muß sie jener Weihe entbehren, die das Madonnenantliß nach den Traditionen der klassischen Kunst verklärt. In ihrem Typus erinnert auch die Madonna an den bekannten, poesievollen Maxischen Frauenkopf, noch nie vielleicht ist uns aber derselbe so rührend schön und reizumfließen entgegengetreten, wie gerade auf diesem Bilde. Es ist der Hanch der zartesten Frühlingsblumen, der in diesen feinen, durchgeistigten Mienen liegt. Das Inkarnat ist von einer geradezu blendenden Weichheit der Farbetöne und die Züge athmen eine Junigkeit, die sich wie zitternder Lantenklang in die Seele legt. Und das ganze, so himmlisch und doch wieder so irdisch schöne Antliß wird von einem Augenpaar belebt und beherrscht, das voller schwermüthiger Reflexion auf uns herabblickt, räthselhaft und fesselnd, und schön vor Allem, so schön, wie nur die Augensterne eines prächtigen Frauenkopfes je gemalt worden sind. Allerdings, das, was der unvergeßliche Blick dieser Augen uns zu sagen hat, was er wiederspiegelt, das ist nicht die welterschütternde Tragödie des menschlichen Geschlechtes, deren Heil und Lösung in gestalt des göttischen Menschensohnes da auf dem Schoße der Mutter ruht. Diese Augen blicken schön, aber sie reflektiren menschlich, und das, was in ihnen ruht, ist die Musik eines Beethoven'schen Adagio, keineswegs aber der Widerschein des großen Mysteriums der Menschheit. Die sitzende Gestalt der Madonna ist mit der bei Max gewohnten Meisterschaft und Korrektheit sowohl in der Zeichnung, wie auch in der Konzeption gearbeitet. Der ganze Körper ist voll, weich und kräftig, in jedem Gliede und jeder Gliederung von einem gefunden Realismus, und die Gewandung, stimmungsvoll in farbe den zarten Tönen des Antlißes angepaßt, ist von hervorragender Sorgfalt in der Ausführung. Das Jesukind ist weich und zart von Körper, der Kopf aber macht den Eindruck, als ob er einem um mehrere Jahre älteren Kinde angehören würde, als der Körper selbst, er ist in seiner physiologischen und physiognomischen Entwicklung sehr weit vorgeschritten und entheert, unserer Empfindung nach, des Ausdruckes zarter, unberührter Kindheit. Es würde uns zu weit führen, von den anderen Zuthaten des Gemäldes im detail zu sprechen. Bis auf den Baum, vor dem die Madonna sitzt und der im ihren Kopf herum mit schwarzem Tuche drapirt ist, ist Alles sorgfältig und wahr gemalt, so die beiden brennenden Wachskerzen, deren Tüldraperie kraft ihrer realistischen Behandlung ordentlich aus dem Rahmen austritt. Alles in Allem gewährt die Madonna von Max einen bedeutenden und nachhaltigen Eindruck, sie ist ein Kunstwerk von ganz hervorragendem Werthe und wird zuversichtlich den Ruhm des böhmischen Künstlers mit frischem Lorbeer schmücken.

Die beiden anderen Gemälde der Max-Ausstellung stehen dem Madonnenbilde würdig zur Seite, wenn sie auch ihrer künstlerischen Bedeutung nach demselben um ein Beträchtliches nachstehen. Das eine derselben, die „Visionen“, gehört zu jenen Bildern von Max, die dessen Atelier manchmal als eine Art moderner Studierstube von Doktor Faust, oder als ein für die darstellende Kunst adaptirtes Laboratorium aus der Zeit der Alchymisten erscheinen lassen. Eine schön und beinahe derb gezeichnete Frauengestalt mit gefalteten, an die Brust gedrückten Händen steht da oder schreitet mit fest zu Boden geschlagenen Blicken in den kaum geöffneten Augen dahin. Ober ihren Augen, ohne daß sich aber der Blick zu ihm erheben würde, schwebt in strahlender Beleuchtung ein Blumenkranz, matt und tonlos in der Farbe- ein Kranz aus matten, hervorbrechenden Lichtern gewunden. Dem Beschauer bleibt es anbeimgestellt, das Mysterium des Schema zu erfassen. Es gilt offenbar die Versuchung eines seelischen Kampfes, der Schlüssel zu dem Geheimnisse desselben ist aber im Atelier des Künstlers in München zurückgeblieben. Das andere Bild, „Lacrima“ bennant, zeigt einen schönen, kräftigen Mädchenkopf von außerordentlich sorgfältiger Ausführung. Von der Wange quillt eine Thräne, offenbar die letzte, denn die Mienen des holden Antlißes verklären sich soeben zu einem Lächeln und kehren zum frieden zurück. Ueber dem von prächtigem, dunklem Haar umrahmten Antliß hat sich symbolisch ein Regenbogen gewölbt und der Hintergrund, sowie fast alle Töne der Gewandung verschwimmen in reflektirenden Regenbogenfarben. Sogar die Wangen des Mädchens scheinen das Rosa des Regenbogens zu widerspielen- jedenfalls ist das Roth etwas zu viel auf ihnen gelagert und nicht von dem natürlichsten. Das Bild wäre ohne die Zuthaten des Regenbogens und seines Farbenspieles ein einfacher zwar, aber hervorragend schöner Studienkopf, so aber hinterläßt es keinen allzugünstigen Eindruck. Es ist zu viel Farbe auf einer zu kleinen Fläche, der Regenbogen drückt ordentlich auf den Kopf des Mädchens und macht den Eindruck, einer kleinlichen Zuthat. Die ganze Ausstellung verdient es, daß auf sie die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde nachdrücklichst hingewiesen werde. Sie gewährt einen wahren und schönen Genuß.

ß. (K.B. Mádl)

Zlatá Praha, roč. VI., čís. 19., 29.3. 1889, str. 228.

Výstava obrazů Gabriele Maxa

V jedné z výstavních síní Pražského Rudolfinu dne 22. března zahájena byla výstava tří obrazů Gabriele Maxa. Stalo se tak k vlastnímu přání jich původce, od něhož je zakoupila Mnichovská umělecká firma H.L. Neumannova. Nejrozměrnější a zároveň také nejzajímavější z nich jest „Obraz Madonny s Ježíškem na klíně“, sloužící za skvostnou ozdobu jednoduchého oltáře, na němž mezi dvěma planoucími svícemi rozloženy jsou četné „oběti“, jakýchž hojně nalézáme na místech poutnických. Matka Boží, vzor panenské čistoty a zároveň mateřského blaha, pohlíží na pozorovatele tak něžně, že týž jen stěží vymyká se poutavému pohledu. Stejně mistrně provedeno jest děcko, zobrazené s pravíci pozdvíženou jako k žehnání. K rozkošné a naskrze správné kresbě pojí se vzácná harmonie barev, volených v akordu zobrazenému předmětu tak přiměřeném, že dojem komposice malbou ještě se zvyšuje. - Obraz druhý líčí mladé děvče, pohroužené v modlitbu. Mysl její unesena jest v kraje nadpozemské, spatiřujíc před sebou myrtový věnec, tajemný, bezbarvý, vysílající mystický přísvit jakožto svatební věnec nevěsty- Kristovy, již zbožná dívka státi se touží. Jest to obraz, provedený ve směru, v němž slavný náš krajan libuje si téměř od počátku umělecké své dráhy; směru, jímž snaží se s malbou reální sloučiti zobrazení motivu, čerpaného z nálady zobrazené osoby. Umělec sám nazval tento svůj výtvar „Vidiny“. - Třetí obraz nazván „Lacryma“. Jeho předmětem jest poprsí rovněž mladé dívky. Z pravého oka krásné trpětelky vyronila se bohatá slza- patrně poslední; neboť z mraků počíná se již probírat slunečná záře, pokrývající jemným přísvitem dívčiny líce, a v pozadí klene se všesmiřující duha. Že co do provedení technického i tato obě díla stojí na výši umění G. Maxa, netřeba při pověstné autokritice tohoto znamenitého umělce zvláště podotýkati. Majitel vystavených obrazů Maxových páčí si jejich cenu úhrnem na 50.000 zl., a sice „Obraz Madonny“ na 30.000, „Vidiny“ na 15.000 a „Slzu“ na 5000 zl.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světlozor, roč. XXIII., čís. 19-20., 5.4. 1889, str. 239.

U hadačky.

Somnambulismus, hypnotismus, clairvoyance, stigmatisace, všechny ty tajemné síly a účinky byly již profesoru Gabrieli Maxovi lákavým podnětem k obreazům žen a dívek s tvářemi, z nichž linulo jakési vznešené elegické odřikání nebo utrpení anebo sladká trýzeň. I z obrazu jeho, ježž dnes přinášíme, vane k nám vábné kouzlo tajemnosti, včarované v něj tak mistrně jemně. Před starou chrestomantkou, hadačkou osudů lidských z čar a tahů na ruce, stojí vysoká štíhlá žena, pravého Maxovského typu. Bílou, měkkou její ruku drží stařena ve svých kostnatých, vrásčitých, hnědých prstech a pozorně nad ní hlavu sklání, stopujíc různě rozvětvené čáry a záhyby na ní, a pravíci svou při tom opírajíc o sežloutlý list s tajemnými značkami.

Stranou, nad hlavou její, z hliněného kotle vystupují lehounké páry, a černá kočka tře lichotivě své tělo o šat ženy, dávající si prorokovati příští osudy. Vážnost chvíle zvyšována jest příšerným tichem, jež vládne v tom okamžiku ve skrýši hadaččině, tichem, do něhož sykavě suslí vroucí obsah v kotli a předení kočky, přimhuřující své zelenavé oči.

Květy, roč. XI., čís. 5., 1.5. 1889, str. 620- 624.

G. Max: Madonna.- Lacryma.- Visie

Tři tyto obrazy k nám zbloudivší, povstaly v době jistě velice krátké a tak nedávno, že je možno označiti co dnešní. Na třech obrazech tři ženy a v nich celý nynější umělcův duševní svět. Není nám sice známo, zda-li Gabriel Max všechny stejně vysoko klade, zdali svoji „Lacrymu“ a „Visii“ má za úplně adaequatní obrazu „Madonny“, ale jisto je, že jsou to tři šlehy světla z jeho duše vyšlé a dle jejich zabarvení máme právo souditi na povahu zdroje, z něhož vytryskly.

Byť bychom i našli znatelný a citelný rozdíl mezi nimi, třeba bychom nemohli přisouditi všem třem výtvarům stejnou hodnotu, přece jen vystupují plnou silou, vyslovující vše do poslední slabiky, co původce jejich právě říci chtěl. Při každém umělci nelze toho předpokládati, při každém nenalezneme vždy tuto ryze uměleckou známku, ale G. Max má za sebou hojnou, více než dvacíletou činnost a v ní pořádku, velice pořádku postřehneme práci mimotnou, dílo, jež by venkoncem nejevilo ducha i ruku mistrovi. Připojíme-li k tomu faktum obecně známé, že G. Max je umělcem prvního řádu, našli jsme důvody, proč i poslední tři malby jako téměř všechny předchozí, vyzývají nejen ku posudku o sobě samých vůbec, ale vyvolávají zároveň otázky takměř historické o jich vzájemném poměru k otci i ostatním sourozencům.

Umění G. Maxe zaznívá vždy plným akordem, ale tonů není v něm mnoho. Jeho talent je hlubokých kořenů a intenzivní, ale duše umělcova není nástrojem hojně ostruňeným. Nehledě ku známkám čistě zevním, nehledě k tomu, že až na skrovné výjimky jest to vždy žena, jež tvoří střed a vlastně veškerý obsah jeho obrazu, ten chvějný, sensitivní tón, ježž umělec z její duše vyluzuje a svými prostředky k uměleckému účinku přivádí, jest v

podstatě své málo kdy rozdílný. Přehlédáme-li Maxovu činnost, stopujeme-li historii jeho života, vždy nalezneme, kterak po leta vychází z jeho dílny stále týž akord, zaznívající silně, čistě a plně ze všech výtvorů jisté periody. Pak znenáhla, zřídka chvatným přechodem přechází v nový, o něco málo jiné barvy, ale jemu úzce příbuzný. G. Max maloval poesii ozářenou sentimentálností, přešel v sentimentálnost tragickou, zaměnil ji na chvíli sarkasmem, přestoupil na pole zúrodněné darwinismem, až se ocitl v říši transcendence, visionářství a spiritismus. Je to zvláštní duch a jeho nepopíratelná hloubka, síla v přesvědčení a ráznost ve projevech vždy bude poutat a vábit ku rozboru a hlubšímu poznání.

„Německé a české elementy jsou v něm naprosto smíšeny- charakterisuje jej F. Pecht- filosofické a literární vzdělání jeho jest německé, ale naturel český. Zasmušilý, vyhýbající se lidem, intolerantní skrz na skrz, hudební a pln vášnivé povahy a pronikajícího ducha zároveň. Ký div, že se v něm zrodil stálý rozpor víry a vědění, rozumu a citu, smyslnosti a chladné spekulace, který co pravý romantik dovedl jen ironií rozřešiti?“ Jednu vlastnost G. Maxe jeho biograf opomenul vytknouti, vlastnost, která většíně děl dodává zvláštního přibarvení, často tvořic most, kde v polou cesty umělec s nespokojeným posuzovatelem se přátelsky setkají: soustrast, upřímnou, opravdovou, poetickou, hlubokou až nervósní soustrast s trpícími. Kdo ji chce naléztí soustředěnou, kondensovanou, zachvívající se dokonce chorobnou vášnivostí, k vůli níž tvořící umělec sám pro hranice a meze svého umění smyslu ztrácí, popatř na jeho „Vivisektora“. V něm podal G. Max apotheosu svého vlastního význačného citu.

Jeho záblesk postřehujeme též na obraze „Madonny“. Ne v hlavní osobě, ne tak v pose a výrazu jejím, ale v přídatecích, v těch dárcích, voskových figurkách, obrázcích, srdcích, údech, jež zbožní trpící položili v důvěře na oltář. Jest to týž rys a výraz téhož citu, který čteme také v oné skupině úpěnlivě sepnatých rukou u paty kříže „Dokonáno jest!“ Jinak je tato Madonna téměř docela prosta vši nemístné sentimentálnosti. Po způsobu Madonn quattro- a cinquecenta trůní pod baldachynem v otevřeném kraji, žehnající děcko na klíně, ale to také zároveň vše, co by jí poutalo k velikým předchůdkyním. Až do krajnosti je G. Max umělcem moderní doby, že až jeho vnímavost pro moderní svět myšlenkový a hlavně citový svádí jej na umělecké scestí. Není to první Maxova Madonna, před kterou stojíme, jistě však nejurčitější, nejpromyšlenější a nejpracovitější výraz jeho ideálu mateře boží. A přece, snad právě proto, že se zdá býti v té věci posledním slovem umělcovým, obracíme se k němu se závažnými výtkami po stránce ethické i materiální. Ideal Madonny byl, jest a zůstane zjev čistého, ale ku svatosti povzneseného mateřství, prostého vši tíhy pozemské i tenkrát, kdy největším bolem shroucena klesá P. Maria u dřeva kříže, na němž pň zmučené a zmírající tělo synovo. Chceme a žádáme tudíž i v době vlažnosti u víře, aby její obraz upoutával nás jediným citem- zbožnosti a úcty a žádný, sebe horlivější a vášnivější hlasatel a zastance realismu a naturalismu není s to, vyrvati z duše a myslí naší tuto potřebu, hlas tohoto požadavku. Tělesná lepost a krása ženy- matky jej neukájí, také ne zevní mistrnost umění, sic jinak by Maxovy Madonny a zvláště tato, směly na nás požadovati tribut uctění. Jim však schází, co postrádáme u všech téměř moderních Madon: ona mohutnost umělecká, která by je povznéstí dovedla nad vířivý ruch denního života, prodechnouti a ozářiti svatostí a světlem blahoslavenství, co právě dovedl nevyrovnatelným způsobem božský Rafael. Maxova Madonna zůstane pouhým obrazem sličné matky v plném rozkvětu, s tváří produševnělou, ozářenou světlem hlubokého zraku, obrazem sličného pacholátka, zírajícího jasným okem v před, obrazem plným barevné harmonie v mírné záplavě světla, obrazem dvojnásob, poněvažž je obrazem v obraze.

Zde jest druhé místo, kde cesty naše co posuzovatele s cestou umělcovou se rozcházejí.

G. Max pověsil obraz této Madonny, vroubený prostým hnědým rámcem, na stěnu oltáře, na jehož mense leží kniha modlíci, votivní dárky věřících a po stranách stojí planoucí svíce bílými fábory ovázané, a ocitl se ve vážném, velkém rozporu, jehož kořeny vězí v uměleckém zámyslu díla a uměleckých prostředcích. Malba je obrazem tělesného zjevu na ploše a vše co tvoří její obsah, hlavně ale síla jejích barev, vydatnost jejího světla a stínu, tedy její modelace jest poměr na základě jisté konvence, kterou od pradávna umělec a divák mezi sebou uzavřeli. Přírozeno, že při Madonně Maxově, která má co obraz v obraze přijíti k platnosti, ona sama mohla býti východištěm, základním bodem kresby, barvy a modelace, k níž pak ostatní objekty zobrazené, rám, svícny, voskové dárky, prostěradlo, stěna, kniha, v jich způsobu podání bylo třeba uvéstí v poměr takový, aby působily a účinkovaly tělesně, plasticky vůči malovanému obrazu Madonny. Aneb opácná cesta byla možná ano nutná. Prostředky technické, jimiž malíř vládne v podání a zobrazení tělesnosti, vedou jen k jisté mezi, kterou nikdo překročiti nedovede, aniž by přestoupil hranice svého umění. Obraz plastičnosti jest jen do jisté míry možný a značili pro G. Maxe způsob, jakým uvedené accesorie štětcem a barvou na plátno přivedl, vrchol jeho techniky, pak nutně byl povinen při obraze Madonny v rámci sestoupiti co do síly, vydatnosti a účinku, formy a barvy o několik stupňů níže. Tato nevyhnutelně má působiti ne co obraz plastické skupiny matky s děckem, ale co obraz v plochu již uvedeného obrazu. V jeho díle však obojí, Madonna i oltář, stejnou silou staví se v popředí, obojí jest stejné hodnoty plastické i tónové, stejné kvality optické; a v tom leží druhá příčina, proč výtvor jeho nemá oné veskrze harmonické vyrovnanosti, oné rovnováhy, bez níž umělecké dílo není dokonalé.

Beze všech nemístných příměšků citových září nám jinak skvostná postava Madonny vstříc, každý rys její je výmluvným svědkem, že vyšla z rukou umělce nejen ryzího citu, ale též myšlenkové hloubky a rozvahy. Naivnost a prostoduchost byly dva momenty o jejichž malebný výraz Maxovi šlo, arci že snaze po první stál v cestě moderní člověk se vším svým duševním světem. A Maxův duševní obor je na ten okamžik zvláštní. Tak mnohdy se zdá, jakoby jen tělem žil s námi a duch jeho je zajat věcmi, „které nejsou z tohoto světa“. Výsledek to sensitivní hloubavosti, jejíž sledy dnes, kdy vidíme až kam jej svedla, postřehneme, spíše však vycítíme ve všech dílech předchozích. Mnohdy se prozrazuje již v látce, v motivu, v jeho pojetí a v cílech umělcem sledovaných, vedle toho ale všady bez výjimky v podrobnostech, v účelném uspořádání detailů, která až na pole symboliky zabíhá. Není kvítka, strůmku, záblesku světla, for my a umístění vrženého stínu, není vůbec objektu v jeho obrazech, jenž by tu bez významu, aneb aspoň z pouhé potřeby malebné byl uložen a zobrazen. Všady nalezneme sledy u mělce- myslitele a budiž ihned řečeno, že až do doby nedávné obě tyto podstaty G. Maxe držely si pravou rovnováhu. Ale jak snadno je hranice jejich působnosti a tvořivosti překročena, jak snadno dovede jeden utlačiti druhého, G. Max sám podává, žel, toho přejasný důkaz. Již ztrácí nadvládu nad jednou částí své tvůrčí bytnosti, již oko jeho, sledující vidiny, v úsilné snaze proniknouti záhadu čtvrté dimense nerozeznává vždy se žádoucí přesností a jistotou onu čáru, k níž až sahá umění malířské. Spiritista rozkazuje umělci, neuváživ, že obor, prostředky i síla jejich jsou povahy naprosto rozdílné a neslučitelné.

„Lacryma“ a „Visie“ jsou pro nás dva stupně, dva zjevy tuto stránku činnosti Maxovy ilustrující.

Co jest obraz „Lacryma“ (Slza)? Ženské poprsí, sličná dívčí hlava k prsoum schýlená, zrak majíc sklopený. Po sametové líci kane drobounká slza. Ale marně upíráme zraky v tu ladnou líc, marně pátráme, zda bol, žal, touha, soucit či radost vyloudily rosnou krůpěj přes práh oka, a venkonce uvede nás ve zmatek proužek barevné duhy rozpínající se jak gloriola nad temenem hlavy, hnědou houští vlasů pokrytém. Při jiném umělci měli bychom celek bráti na lehčí váhu, vždyť je známo, kterak prosté studijní hlavy obratně připojeným přídavkem nebo i pouhým pojmenováním dovedou se zdánlivě povznést do sfér promyšlené a účelné kompozice, ale veškerá produkce Maxova oponuje takové ledabylosti. Zajisté že to půvabné mládí hlavy, ten její sklon, ta perla slzy, ten oblouk duhy, že vše to má svůj význam, že jsou to symboly a báje, jež v jedno sloučeny oprávnily G. Maxe připsati v rohu na obraz slovo „Lacryma“. Ale spojitost mezi tím vším, vztahy a poměr k titulu obrazu nebo lépe k ideji jeho, nám nejsou patrné a srozumitelné; zde cítíme, kterak malomocně se namáhá malíř Max vystihnouti a zobraziti co Max myslitel a hloubal jemu za úkol postavil. Před obrazem dívky s rukama sepjatýma, jež tiskne k prsoum, jakoby tím pohybem zabránila chtěla, aby nevystoupilo z nich, co duší její bouří, s tím zrakem přimhouřeným, onou dívkou s tím divným výrazem profilu, budou snad spiritisté nadšeni, poněvadž se k jejímu čelu letem vznáší žluté průhledný, jako dech lehounký vínek květů. Přítel umění ale stojí tu neuspokojen, rozmrzen dokonce, že umělec, který dovede duševní život ve vši jeho nervóznosti, na nejvyšším stupni sensitivnosti tak v obraze zachytiti a vyjádřiti, jako právě G. Max, v tomto „Vidění“ naprosto si není vědom, že umění malířské nedovede více, nežli duševní akci ve fyzickém projevu. Co jde nad tuto hranici, leží mimo jeho dosah a všechno úsilí, byť bylo spojeno s mohutností a dovedností opravdu uměleckou sebe větší, je prostě marné a nicotné. Marně proto, že v nepřátelský zápas se dává se zákonem přirozeným, poněvadž v povaze a podstatě umění malířského obsaženým. Odmysleme si zde manifestaci „duchů“, onen vznášející se vínek, a zíráme na obraz opravdu mistrný duševní koncentrace a uzavřenosti, kde ze všeho ruchu a všech činností ducha jediný element není ve styku se světem zevnějším. Epidermis těla staví se jak neproniknutelná hráz mezi obě tyto sféry. A zase jediný pohled na letící věneček přivede váš požitek umělecký z rovnováhy, zíráme naň jako na fosforeskující otazník, k němuž v obraze marně hledáme vysvětlující odpovědi.

Jsou mnozí, kteří neradi slyší, rozebírá-li kdo technickou stránku obrazu, ale v právu nejsou. Idea a její provedení dá dílo umělecké, jedna bez druhé jím není a je-li první základem a kořenem, je druhá její slyšitelnou mluvou. Obě jdou ruku v ruce v jedno sloučeny, a je povinností v jedno je posouditi. Však při G. Maxovi je možno krátce se vysloviti. Co obrazů vyšlo z jeho ruky a dílny, tolik důkazů a dokladů jeho vysoké technické vyspělosti. Nalezneme arci tu onde poklesek ve kresbě, pravá tvář „Slzy“ na příklad nemá tutéž plnost a okrouhlost jako levá, část profilu pod bradou „Visie“ jde příliš do plochy, ale v celku je málo umělců, kteří tužkou i barvou s větší dovedností a klidnější solidností vládli a zacházeli. Je-li ale na konec třeba při těchto třech obrazech zvláště co vytknouti jako vynikající části, pak jest to zajisté skvostný soulad světla a barev a ruce postav, jakým pořádku je rovno.

Béda. L. Mrak (K.B. Mádl)

Zlatá Praha, roč. VI., čís. 27., 24.5. 1889, str. 324.

Píše se nám z Mnichova, že tam budí obecnou pozornost nový obraz rodáka Pražského, mistra Gabriele Maxa. Název obrazu jest „Věneček“ a předmětem jeho duchaplná satira v podobě dvanácti opic, shromážděných před obrazem „Tristan a Isolda“, z nichž každá jednotlivá výtečně charakterisuje některý lidský typ, s jakými z

pravidla setkáváme se v obrazárnách. Tu nadšený mladý umělec, jenž v pravém slova smyslu „hlítá“ krásy obrazu, ovšem ne k vůli němu, jak zdařile jest vyjádřeno; tu zase kapitální opičák, který natažen přes hlavyopic ostatních kochá se ve vlnách arcidíla; tam zas nějaký umělecký agent se slušným břichem olizuje své tučné pysky; za ním nějaký znalec, jenž zvědavě, ale přece s nějakou rezervou pozoruje přednosti i nedostatky malby atd. Atd. Obraz je prý z nejlepších děl Maxových; jeho cena, podle výslovného udání na rámci samém, je stotisíc marek.

Světlozor, roč. XXIII., čís. 36., 28.7. 1889, str. 432.

Allegro. (K obrazu prof. Gabriela Maxa.)

Mnohdy dosti strojeně i nepravěm malíři ženských hlav dávají svým studiím jména vzata z názvosloví hudebního, maskující jimi někdy neurčitost aneb mělkost výrazu, vyjadřujícího duševní hnutí, aneb snažíce se teprv jimi dodatí studiím svým nějaké zajímavosti a neobyčejnosti.

U prof. Gabriela Maxa má se věc ovšem docela jinak. Vždyť vlastní síla tohoto malíře básníka kotví právě v nevyrovnatelném oduševnění jeho ženských hlav, z jichž pohledu, z jichž úst, z jichž barvy a lesku pleti mluví k nám jasně a určitě podstata vnitřního hnutí. Čtenáři naši naleznou toho hojně doklady téměř ve všech ročnících Světlozora. Od prosté, vroucí modlitby až k náboženské extasi, od tichého stesku až k největší bolesti, od závanu předtuchy až k chorobnému mysticismu všechny stupně psycholog Max probral na svých obrazech.

Jsou ovšem i vnitřní hnutí, jež vymykají se určitějšímu označení, jako smutek, radost, klid, zaoufalost atd., ale jež mají cosi příbuzného s náladou té neb oné hudební skladby, nějaké symfonie, sonaty, nějakého andante, adagia aj.: Je na dně duší lidských skryta hudba, jež zvoní tam a hovoří a zpívá...

A jako básníci některým básním vyjadřujícím takové, řekli bychom melodické chvění duše, dávají názvy Andante, Adagio atd., tak malíři své obrazy tlumočící měkké, bolnosladké takové nálady označují podobnými jmény.

Allegro znamená v hudbě zbudra, vesele, svěže, ale i samostatnou skladbu anebo první díl v sonátách neb symfoniích. Ovšem vzhledem k Maxovu označení to vztahuje se spíše k vroucnosti, ba řekněme k úsilovnosti, s jakou modlí se dívka prosby své vysílá k nebesům. Všechn svět pro ni mizí, a celá její duše odnáší se s vroucí modlitbou tam k trůnu Boha, od něhož s pevnou věrou očekává vyslyšení. Jako melodické tóny line se modlitba z nitra jejího, line se plna vroucí naléhavosti a až u výšin nebes rozplývá se v tiché doznívající akordy...

Světlozor, roč. XXIII., čís. 48., 18.10. 1889, str. 574.

Prof. Gabriel Max.

Umělec, jehož podobiznu dnes v čele listu přinášíme, již ode dávna jest čtenářům našim dobře znám. Sleduje po léta uměleckou činnost slavného krajana našeho, Světlozor podal během let celou serii jeho děl ve výborných reprodukcích a oznamuje bedlivě každou novou jeho tvorbu i spisy o něm pojednávající.

Nedávno teprve, v letošním ročníku na str. 237., přinesl vyobrazení útulné a malebné chalupy v Hamrech, z níž pochází rodina umělců Maxů, jejíž nejslavnějším členem prof. Gabriel Max jest.

Jméno jeho proniklo celou Evropou, a i za oceánem jest známo a ctěno. Náležíť dnes prof. Gabriel Max k nej přednějšímu malířům světovým a k nej přednějšímu básníkům. Max básní štětcem; každý jeho obraz je básní plnozvučnou, mohutnou, hluboký dojem zanechávající. Tato síla poesie činí jej zjevem v současné produkci malířské ostře vystupujícím a velice vzácným, a určitý, mohutný ráz této poesie hluboké a hloubavé činí jej význačnou uměleckou individualitou, stojící tu ve vytvořené říši své ojediněle, sice s epigony, ale bez rivalův.

Pravda, říše tvoření Maxova není rozsáhlá, ba spíše jest to úzké zákoutí smutné a tajemné, ale plné mystické vůně a magického světla, a plné přitahujícího kouzla. Ale v zákoutí tom jest Max svrchovaným samovládce.

Max jest lyrik reflektivní, plný myšlenkové hloubky a plný velikého soucitu. Max jest básníkem utrpení, od sladkobolného toužení po lásce až po blouznění, vzniklé z přepjetí a chorobného předráždění smyslův a srdce. Max jest básníkem marného tragického zápasu lidské slabosti s ohnivou touhou po něčem čistém, vznešeném, svatém, nebeském, tragického zápasu, v němž člověk dopínaje se zoufale až k samým hranicím nadzemskosti, ztrácí své srdce, své smysly, svůj život.

Vynikající německý kritik F. Pecht praví o Maxovi, že v něm se pronikají dva různé živly, český a německý. Povaha jest česká, vzdělání jeho filosofické a literární německé. Max jest zachmuřený, samotářský, netolerantní, hudební, s vášnivou povahou a zároveň pronikajícím duchem. Není prý tedy divu, že vznikl v něm věčný rozpor mezi vírou a věděním, rozumem a citem, smyslností a chladným uvažováním.

Tragický zápas duše lidské s touhou po něčem nadzemským, po dopjetí se přes hranice lidské stísněnosti, slabosti a bídy líčí Max většinou na zjevech ženských a hlavně v jejich tvářích. Není divu, že tyto pak mají vždy cosi horečného ve svém zraku, cosi bolestného v sevření svých rtů.

Pí. Renáta Tyršová charakterisovala hrdinky Maxovy ve svém posudku Astarty takto (Světlozor 1887, str. 158):

„Jest tomu již přes dvacet let, kdy Gabriel Max svou Mučennicí na kříži poprvé jako umělec hotový a ke vzácné originalitě vyspělý před veřejnost předstoupil. Od té doby zvyklo obecnstvo pokládat každý obraz mistrův, jméno ženské nesoucí, za novou variaci na oblíbené thema ztraceného nebo nedotouženého štěstí životního. Maria Magdalena v několika versích, Sv. Cecilie naposledy varhan se dotýkající, jeptiška uprostřed truchle pusté klášterní zahrady i odkvétající dívka v háji jarně rozpuklém, slepé děvče v katakombách, vdova, kteréž ruka manželova ze zásvěti pozdrav přináší, Markétka v žaláři i jako zjev duchovitý, křesťanská mučennice v cirku a tolik jiných ještě, toť řada nešťastných zjevů ženských, jemž společná všem bolest a stopy trpkých sklamaní blízké vnitřní příbuznosti dodávají. Také typem jsou si tyto nepopíratelně chorobné výtvořiny fantazie Maxovy pravidlem sestrami. V rysech tváří nezcela pravidelných, nikdy krásných, avšak vždycky zajímavých, v bledé barvě pleti, v temných očích, kdež pod víčky od slzí těžkými dosud stopy žaru vášně planou, v měkkých vlnách jemného volného vlasu i v plných výmluvných rtech nalezl on vraz pro duši ženskou žijící bohatým, byť i přepjatým životem citovým. Nejsou to ideály ženskosti, nejsou to ani zjevy sympatické, ale typy eminentně poetické hodnoty, jež Max z hloubi své fantazie bledostí myšlenky ochořelé a při tom jemně ostrušené vyvážil.“

Děl Maxových jest již daleko přes sto a každý rok vznikají nová, a přece při té úžasné produkci ani jediné není povrchní, abychom tak řekli, jen v prázdné chvíli, pro odpočinek malované. Vzácná a charakteristická to přednost, poukazující k pojímání umění co nejvážnějšímu! Ovšem nečítáme v počet vytčených ještě řadu ilustrací k Shakespearovu Macbethu, Romeu a Julii, k některým básním Uhlandovým, k Wielandovu Oberonu, k básním Schillerovým a Lenauovým, Goethovu Faustu a jiné, pocházející většinou z prvních let Maxova pobytu ve Mnichově.

Vypočítávati všechna díla Maxova bylo by věru ve Světozoru zbytečností; budeť jich velmi málo, jež by byl po dobu svého vycházení alespoň neregistroval. Jen pro orientaci uvedeme jmenovitě ty, jež Světozor průběhem svého vycházení přinesl ve zdařilé reprodukci. Jsouť to: Nucená dražba, Světlo, Lví nevěsta, Kristus křísí dceru Jairovu, Panna Orleánská na hranici, Sv. Alžběta v dětském věku, V zadumání, Nebes královna, Svatá Panna, Astarta, Dokonáno jest, Mladé štěstí, Sirotek, Vesnická čarodějka, V blouznění, Ahasver nad mrtvolou děcka, Atropa Belladonna, Madonna, Mír, Náměšičná, Na věky s Bohem, Otče náš, Růže, Sv. Julie, V rozjímání, Allegro, U hadačky.

Zvláštní důraz budiž při tom položen na Maxovy malby náboženské, z nichž zejména kromě jeho Madon symbolický obraz tváře Kristovy (z r. 1874), Máří Magdalena, Jidáš a Dokonáno jest jsou pro tvorbu Maxovu zvláště charakteristické.

Nyní ještě kousek životopisu.

Gabriel Max narodil se v Praze 23. srpna r. 1840 jakožto syn znamenitého sochaře Josefa Maxa. Matka jeho byla dcerou Pražského sochaře Schuhmanna. Mládí jeho bylo velmi poetické. Max požíval domácího vyučování a v pádných chvílích se zálibou oddával se kresbě a malbě. Již v desátém svém roce kopíroval kresby Führichovy a Corneliovy s podivuhodnou dovedností.

Roku 1854 zemřel mu otec, načež Gabriel vstoupil do Pražské akademie a již na prvním jeho obraze Richard Lví srdce u mrtvoly svého otce pozorovati lze známky vymaňování se ze stylisovaného způsobu komposic Führichových a Corneliových.

K podnětu svého švakra, profesora Rudolfa Müllera, vstoupil později Max na akademii Vídeňskou, kterou tehda řídil Krist. Ruben. Zde měla na jeho vývoj největší vliv sbírka fotografií výtvořin Delarochových, jež zaujala veškeru jeho mysl, tak že pocítil neodolatelnou touhu, odebrati se do Paříže.

Zvláštnosti jeho talentu měly v zápětí, že poměry jeho na Vídeňské akademii stávaly se čím dále tím napjatějšími. Jeho individualita hlásala se s neutlumitelnou silou k svým právům. R 1862 vytvořil dvanáct fantastických ilustrací ke skladbám Beethovenovým, Mendelsohnovým a Lisztovým; motivy těchto ilustrací setkáváme se ještě v pozdějších jeho tvorbách.

Originalitou těchto kreseb Max vzbudil všeobecnou pozornost, a Arnošt vévoda Sasko-Koburský, jemuž byly věnovány, mladého umělce vyznamenal.

Zbaven byv po době kvasu stipendia svého ve Vídni, G. Max vrátil se k matce do Prahy a žil zde tiše jen svým studii, rozjímáním a různým odvážným pokusům, techniky malby se týkajícím. Zde také zhotovil náčrtky ku své sv. Ludmile a k sv. Julii, která založila jeho slávu. Brzy potom chtěje se odebrati do Paříže, stavil se v Mnichově a vstoupil do školy Pilotyho, u něhož seznámil se s Makartem. Zde dokončil svou Sv. Julii a o té doby následoval obraz za obrazem, vítěství za vítěstvími.

Anglický kritik jeden píše o Maxovi, že nestopuje své modely se štětcem a paletou v rukách, nýbrž že třeba po celé hodiny na ně hledí, aniž by jen plátna se dotekl. Po celý ten čas činí si v duchu poznámky, upoutávaje duševním svým zrakem to, co přeje se viděti, a za to úplně ignoruje, co účelům jeho neslouží. Malíř, jenž tímto způsobem přírody se přidržuje, přijímá od ní jen, co jí sám dává, a pojetí, jež zachycuje na plátno, stává se tak psychologickou studií.

Končíme slovy Dra. Agathona Klemta, vyňatými z jeho studie Gabriel Max a jeho díla:

„Vyjma několik cest, zvláště do Itálie a Holandska, žije Max většinou v Mnichově. Jsa od mládí samotářem, učinil více než kterýkoliv jiný umělec svůj atelier svou domovinou. Chráněn pověstí o nepřístupnosti rozpřádá tu nerušen své myšlenky, vyčerpává důsledky svých motivův a vystihuje z nich ony nápadné rysy, které v jeho malbách často tak překvapují. Po úmrtí své matky, s níž bylo mu dopřáno ještě několik let ve Mnichově žítí, věnuje dnes něžnou lásku a neúnavnou pozornost své rodině- chotí, jež jest dcerou bavorského vrchního štábního lékaře Dra. Kitzinga, a třem dítkám.

V mírnějším počasí odebírá se rodina na svou rozkošnou villu na břehu Starenberského jezera na úpatí olesněného kopce, jehož vrchol zdobí dřevěný kostelíček a vysoké stromy, pod nimiž za krásných dnů lze plně užítí přírody. Zde lze pozorovati složitou a zavalitou postavu umělcovu při zahradní práci, neb sledovati jej, kdy zrak v dále upřený, často prostovlasý vesluje sám na malém člunu po jezeře.

Max laskavě pohostuje zde ty, kdož jej zde navštěvují, zvláště rodiny své sestry Karoliny, která je provdána za Julia Benczúra, ředitele akademie v Pešti, a svého bratra Jindřicha, jehož choť jest bohatě nadaná genristka Louisa Max- Ehrlerová; pro své hosty Max vystavěl dokonce zvláštní dům.

Přese všechno své žití v ústraní jest Max jedním z nejpůvodnějších umělců Mnichovských. Vděčná úcta pojila jej k bývalému jeho učiteli Pilotymu; s Defreggerem a Rudolfem Seitzem pěstuje nejužší styky přátelské, také záhy zemřelý sochař Gedon náležel k nejmilnějším jeho přátelům. Mnozí ctí Maxa jako svého učitele, a mezi nimi zvláště i v nejšířších kruzích uznáný Jiří Jan Jakobides.

Vyznamenán vysokými čestnými hodnostmi a četnými důkazy knížecí přízně, Max žije dokonalý život umělecký, jaký slibovalo mu bohatství jeho schopností a jaký uskutečnilo mu vzácné štěstí. Svým osobitým nadáním převedl v reálnější pojmání moderního umění dědictví správných duchů minulosti s veškerým jich hlubokým obsahem citovým, bohatstvím duševních styků, významu a symboliky. Užívaje z moderního umění jen formy životní pravdivosti nechává z ní vyzařovati více duše, než reálním zjevům dosud přičítati se troufalo. V této metamorfoze reálního světa bv čistě duševní, v této bezprostřednosti duševního výrazu kotví kouzlo umění, jež Max ovládá jako svůj speciální obor a tím vyplňuje ono zvláštní poslání, které vykazaly dějiny umění mistru malby duší.“

-r.

Světlozor, roč. XXIII., čís. 48., 18.10. 1889, str. 575.

Mignon. (K vyobrazení na str. 569.)

Nesnadno říci, pokud prof. Gabriel Max maluje lůbeznu dívčí hlavinku, již v mistrné rytině podáváme v dnešním čísle, měl na mysli Mignon Goethovu; spíše lze se s jakousi oprávněností domnívati, že pokřtil výtvar svůj jménem její jen proto, že Goethova Mignon stala se jaksi personifikací dívčí něhy a nevin, jaká zírá na nás i z tváře rusovlasé krásky Maxovy v celémčistém svém jasu a s veškerou neodolatelností svého kouzla.

Temný zrak v neurčito upřený, jako by viděl v prázdnu nějaký sladký obraz mlhavého dětství, jako by tanula před ním nějaká vzpomínka na dny dáno ztracené, ale nevýslovně vábné, podobně jako mysl Goethovy Mignony loudí se vzpomínka na čarovný kraj oranžových hájův.

Jemný takový záchvěv mlhavého sladkého tušení, jediným pohledem se prozrazujícího, jen Maxův štětec dovede zachytit a zvěčnit.

Zlatá Praha, roč. VI., čís. 50., 1.11. 1889, str. 599.

U hadačky. (vyobrazení na str. 592.)

Odhaliti tajemnou roušku budoucnosti, nahlednouti za oponu, za níž skrývá se náš příští osud, aspoň částečně zvědět, co na nás v dalším životě čeká: bylo to od jaktěživa předmětem vřelé touhy lidské. Po tom ptali jsme se prorokův, hvězd, ptákův, vnitřností zvířecích, věkovitých dubův i něžných květin, po tom posud mnozí chodí na radu k hadačům a ještě častěji k hadačkám. Zvláště milenky nebo nešťastné vdané ženy berou v potřebách a trýzních svého srdce útočiště k stařenám, jež dovedly kolem sebe rozšířiti pověst, že dovedou proniknouti závoj budoucnosti. I tak slavný mistr, jaký jest Gabriel Max, obral si tuto látku za předmět své kresby. Souvisí to dokonale s oním mysticismem, jímž všechny plody jeho umění dýší. Mladá dáma, patrně ze zámožného domu, přišla k vetché chudé stařeně dopátrat se tajemství, jež svírá její mysl a spanilou její tvář obestírá mhlou žalu. Hadačka, kouzelná znamená držíc rozložena na klíně, pátravým okem čte v hebké dlani běloskvoucí ruky- dáma s klidnou resignací očekává její výrok. Ať už dopadne jakkoliv, jen když jí přinese jistotu!

Zlatá Praha, roč. VII., čís. 9., 17.1. 1890, str. 106.

Mateřská láska (Vyobrazení na str. 101.)

V 27. čísle minulého ročníku přinesli jsme zprávu, že slavný náš krajan prof. Gabriel Max v Mnichově dohotovil větší obraz, v němž líčí společnost opic, prohlížející kritickým okem obraz „Tristan a Isolda“. Každá z postav čtyřrukých „amatérův“ zobrazuje některý lidský typ, s jakými z pravidla setkáváme se v uměleckých výstavách. Obraz jest výsledek mnohaletých studií umělcových v oboru porovnávací fyziologie opic a lidí, netoliko pokud se týče ústrojí tělesného, nýbrž i se vzhledem ke stránce „psychické“ s nádechem nehledané, duchaplné karikatury. Také obraz téhož autora, jež přinášíme v dnešním čísle, jest z tohoto počtu „studií“ G. Maxových. Předmětem jeho jest „Mateřská láska“, přenesená na typy opičí. Jak něžně tulí se ten opičín miláček k jejímu srdci! Jak pečlivě chlupatá levice matčina obmyká spanilé jeho tlíko; jak bystře bdělé její oko pozoruje každé hnutí v celém okolí, aby milovaný jedináček klidně mohl odpočinout po odbyté snídani! Kdosi pravil, kdyby všechny obrazy G. Maxovy s postavami lidskými byly zničeny a jen ostatní byly zachovány, že G. Max vždy zůstane ve svém způsobu jediným mistrem v malbě – opic.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Zlatá Praha, roč. VII., čís. 15., 28.2. 1890, str. 180.

Vestálka (Vyobrazení na str. 177)

Čistota, cudnosť myslí, panenství života těšilo se od pravěku u všech národův světa, vzdělaných i barbarských, zvláštní úctě a vážnosti, nýbrž stalo se i předmětem zvláštního kultu náboženského. Ve starověku nejvíce vyniklo a proslulo uctívání bohyně Vesty v Římě. Byly jí ke službě chrámové ustanoveny kněžky, nazvané po ní Vestálky. Z počátku byly jen čtyři Vestálky, později počet jejich rozmnožen na šest. Volili je sami králové římsí, později nejvyšší kněz (pontifex maximus) tím způsobem, že vybral 20 děvčat, jichž rodiče byli lidé svobodní a ještě na živě, a které byly prosty vši tělesné vady, jsouce ve věku mezi 6. a 10. rokem. Nastupující úřad svůj Vestálka musila slíbiti, že po 30 let zachová čistotu panenskou. Na to po 10 let učila se své službě, po dalších 10 let jí vykonávala a po 10 let ostatních vyučovala v ní nové Vestálky. Kněžky tyto nosily dlouhé, bílé, šarlatem posázené roucho, hlavu měly otočenou vlny a zahalenou závojem. Služba jejich záležela v tom, že musily střežiti a udržovati svatý oheň ve chrámě Vestině, hlídati palladium, v čas nebezpečnosti skryti je na místě bezpečném, chrám denně pokropovati vodou z posvátné studně, chystati sůl a obilí k obětem. Zhasli-li svatý oheň vinou některé Vestálky, byla mrskána metlami a oheň zase rozžehn na slunci. Rozpalování nového ohně dalo se mimo to každého roku dne 1. března. Za své služby Vestálky dostávaly od státu plat a prokazovala se jim veliká vážnosť. Při svých vycházkách byly provázeny liktory, nejvyšší úředníci musili uhýbati se jim s cesty, a odsouzení zločinci, když na cestě k popravě potkali Vestálku, dostali milost. Zrušila-li některá Vestálka slib panenství, byla za živa pohřbena; svůdce její pak byl veřejně k smrti ušlehán. Po uplynutí 30leté služby Vestálky mohly opět vrátiti se do života občanského.

Politik, roč. XXIX., čís. 117., 29.4. 1890, str. 1.

Prager Salon 1890.

III.

Gabriel Max ist auf der diejährigen Ausstellung durch ein Stück in Grau vertreten. Es ist nicht das „edle Grau“ Corot's oder Rousseau's, es ist ein Grau des weltentfremdeten Grüblers, der alle Lichter der Natur auslöscht, um dieselbe bei dem geheimnißvollen Scheine einer mystischen Anschauung genießen zu können. Das Licht auf dem maxischen Bilde ist nicht von dieser Welt, es leuchtet aus ihm die krankhafte Imagination eines von Mysticismen umschleierten Gemüths. Gabriel Max selbst hat sich wiederholt ausdrücklich zu dem Glauben an die Welt der vierten Dimension bekannt, er macht kein Geheimniß daraus, daß er in regem persönlichen Verkehr mit den Schemen derselben lebe und ein großer Theil seiner künstlerischen Produktion den Impulsen entstamme, die er aus den Regionen des Uebersinnlichen empfängt. Das gegenwärtige Bild stellt „Elisabeth im Gebet für Tannhäuser“ dar. Eine trübe Landschaft mit der Wartburg im Hintergrund. Vorne eine Baumgruppe, an einem der Stämme das Muttergottesbild mit dem Betschemmel darunter. Mit gefalteten Händen kniet Elisabeth vor der Himmelskönigin. Am dunklen Himmel leuchtet der Abendstern, ein schwacher Schimmer rothen Lampenlichtes umstrahlt das Bild am Baume. Zwischen Himmel und Erde weht in geheimnißvoller, kalt leuchtender Nebelschleier. Elisabeth selbst ercheint uns so, als ob sich in ihr die geheimnißvolle, graue Stimmung dieser Landschaft erst zu einem menschlichen Wesen, es ist das Stimmungsbild einer in Farben zu uns sprechenden Geisteswelt... Es steht jedem frei, den Standpunkt dieser Kunst zu acceptiren oder nicht. Ueber jede Kritik erhaben ist aber die technische Kraft derselben. Man kann unmöglich mit mehr Noblesse und mit

mehr Feinheit malen, als der Künstler es vermag, der dieses Werk geschaffen. Da ist alles edles Farbengefühl, die Entfaltung des grauen Grundtons in das Braun der Stämme, in das Silber der Nebelmassen, in das fahle blutlose Inkarnat des Antlißes und der Hände von Elisabeth ist von unendlicher Distinktion und er gibt dem Bilde Eigenschaften, die ihm einen Platz unter dem Besten sichern, was Gabriel Max überhaupt geschaffen.

/.../

ß. (K.B. Mádl)

Zlatá Praha, roč. VII., čís. 25., 9.5. 1890, str. 298.

Rozloučení (Vyobrazení na str. 292)

Tímto vyobrazením Gabriel Max prý chtěl znázorniti loučení se pěvce Tannhäusera s krásnou princeznou Eližbětou. Tannhäuser jest už připraven na svou kajícnou pouť do Říma, však pod řeholním oděvem jeho mocně vše žár srdce, a slavný milovník přišel také k nohám panenské krásy odpykat hříšné rozkoše, jichž zažil v objetí méně upejřavé paní Venuše. Tvář jeho jest zakryta, všecken interes obrazu jest snesen na obličej cudné princezny. Při vši panenské zdrženlivosti září z něho vroucnost upřímné lásky, která dovede vše odpustit. Blaživá něha citu velmi pravdivě vyjádřena jest spjetím outlých, běloskvoucích, hebounkých rukou dívčích. V tomto stisknutí rukou vidíme mistrovství Maxovo v nepřestížné síle a kráse. Tannhäuser odejde smířen, milován, s požehnáním na čele; jeho pokání bude úplné.

Zlatá Praha, roč. VII., čís. 30., 13.6. 1890, str. 359.

Slza (Vyobrazení na str. 353.)

V březnu m.r. V jedné z výstavních síní Pražského Rudolfinu byly vystaveny tři původní malby slovutného našeho krajana, mistra Gabriele Maxa. Jeden z obrazů měl za předmět poprsí mladé dívky, z jejíhož krásného oka právě byla se vyronila bohatá slza. Jest to originál pěkné rytiny, jejíž reprodukci přinášíme v dnešním čísle. Jest to patrně slza poslední, jež kane po bledé líci spanilé trpitelky; neboť z mraků, tvořících pozadí Maxova obrazu, již počíná se probíratí sluneční záře, pokrývající jemným přísvitem dívčinu tvář, a mezi mraky již klene se všesmiřující duha... Majitel nevelkého originálu tohoto obrazu, umělecký závod H.L. Neumanna v Mnichově, páčí si jeho cenu na 5000 zl.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světozor, roč. XXIV., čís. 32., 27.6. 1890, str. 383-4.

Modlitba. (K obrazu prof. Gabriela Maxa)

Onoho čistého vznešeného pohnutí myslí, při němž celá duše odvracejíc se ode všeho pozemského nese se ku světům nadzemským, jakoby uchváčena tajemným viděním, jest proslulý mnichovský kraján náš, prof. Gabriel Max, mistrným tlumočitelem. Světazor přinesl již celou řadu jeho maleb celých scén nebo pouhých hlav, z nichž linouti se zdá ona vnitřní síla, která vznáší duši ke končinám nebeským, tak že mimoděk i divák skloní zraky ve hlubokém dojetí.

Také obraz, jež dnes ve výborném dřevorytě přinášíme, náleží k malbám toho druhu. Hledíce na tu bledou oduševnělou tvář v černém rámcí prostého smutečního roucha, s očima od modlitební knihy vzhůru k nebi obrácenýma, v jejichž hluboku hoří světlo veliké víry, neubráníme se ani my mocnému pohnutí, a jako na tvář modlící se mladé ženy zdá se kanouti světlo nebeské útěchy, tak i v nitro divákovo dobývá se jeho paprsek.

Přirozený to účinek dfla prodchnutého velikou myšlénkou.

Zlatá Praha, roč. VII., čís. 40., 22.8. 1890, str. 478.

Čarodějka (Vyobrazení na str. 473.)

Gabriel Max jest pravým mistrem v líčení lidského utrpení. Ani ne tak tělesného jako spíše duševního, vyplývajícího z vědomí bezpráví, páchaného na zobrazené osobě buď ze surovosti, neb vlivem panujících předsudků. K obrazům Maxovým tohoto druhu náleží také originál dnešní naší reprodukce. Obětí jest spanilá dívka, jejíž jediným proviněním byla její mladost a její krása. „Udělala“ tolika mužským srdcím, že poštilost a zloba lidská nedovedly si to vysvětliti jinak, než spojením s mocí ďábla. Ubohá děva byla odsouzena k smrti na hranici jako „čarodějka“. G. Max provedl tento motiv také v podobě velkého obrazu, k němuž naše reprodukce jest studíí nejdůležitější jeho části: hlavy nešťastnice, která stojí již na hranici připoutána ke kůlu a obklopená hustým dýmem a tu i tam vyskakujícími plamenky. Okamžiky žití jejího jsou spočítány: přes to v tváři „čarodějky“ nejeví se žádná hrůza, žádné zděšení. Mystikové, k nimž jak známo, náleží i náš kraján G. Max, vykládají zvláštní tento jev, který též pozorován býval ve tvářích křesťanských mučenníků, zvláštním způsobem: tělesnou anaesthesií způsobenou nadpřirozenou silou přesvědčení a energie vůle, opanované jedinou velkou ideou, pro niž trpící osobnost jest hotova podstoupiti i smrt. Tím jest tento obraz G. Maxa, jako valná většina

jeho děl, také psychologicky zajímavým.
V.W. (Vilém Weitenweber)

Zlatá Praha, roč. VII., čís. 50., 31.10. 1890, str. 599-600.

Podzimní veselí. (Vyobrazení na str. 592. a 593.)

Žádná roční doba nemá ráz tak smíšený jako jeseň. Jedni sklízají ovoce svého mládí, druzí oklamáni v nadějích a naplnění předtuchou blízkého konce mdlým krokem vlekou se vstříc bezradostné, smutné zimě. Naše vyobrazení sdružilo v jediné společnosti nejrozmanitější období a tvary lidského života pod názvem „Podzimní veselí“. V pozadí prostírají se ovocné sady a hraje hudba. Kdo jest vesel, ať zpívá či tančí. Mladé dívky v popředí znázorňují nám blažený pocit života, dospívajícího k svému vrcholu. I šťastné paní za nimi oslavují dobu, jež přinesla naplnění všech jejich mladých tužeb a snův. Však naproti tomuto skupení bytostí šťastných kráčí postava se závojem žalu kolem hlavy a srdce, v jedné ruce šátek, promočený slzami, v druhé věnec, určený na hrob, v němž uloženo vše, co jí bylo draho a co jest jí nezapomenutelné. Jaký to kontrast dvou životních drah? Jaká to propasť mezi dvěma podzimními náladami? Takový motiv zajisté není tou měrou vhodný pro nikoho, leda pro Gabriela Maxa. Umělec po svém způsobu také vyjádřil na několika těch postavách ženských celou stupnici citův od naivnosti až do tragičnosti, od radostné naděje až k resignaci.

=

Národní listy, roč. XXX., čís. 323., 23.11. 1890

V Praze 22. listopadu

/.../

Říká se, že prý to „nervóza“, a ta prý vyrůstá z hudby zcela přirozeně. No- na Maxově „Svaté Cecílii“ není zrovna nervózu vidět! A Gabriel Max mívá „vidění“, a maluje tedy pravdu! Ale ať je si to konečně už co chce; smutné je, že je to chorobné muzikantství po světě tak rozšířeno: žádný národ není ho prost, žádné pohlaví, žádný stav, žádná rodina, ať vznešená, ať nízká, není před ním jista. Krále Davida už jsme viděli, co dělal. Než- on měl přitom alespoň ještě „královskou harfu“; česká národní píseň nám však i vypravuje, že jistý „král, král- na dudy hrál,“ ba docela že Králová za času vrzala na basu- to jsou přece obrazy tak už smutné, tak rozrušující, že navrhuju: přejděme ku věcem jiným!

/.../

(Jan Neruda)

Světlozor, roč. XXV., čís. 6., 26.12. 1890, str. 72.

Modlitba. (K obrazu Gabriela Maxa.)

Jsem, Bože můj, jak chudý polní květ,
dnes voní, zítra nepohřešen zvadá,
ach, chraň mne, chraň, jak hledíš na ten svět,
kde je mi trýzní, že mám líce mladá,
a kde tak mnohý bez své vůle padá!

Ó, dej mi, Bože, mnoho, mnoho sil,
ať, jak jsem chuda, silna tady stojím,
jak byl by mne kdos cestou opustil,
než k umučeným vzhlednu skráním tvojím,
já někdy se, můj Bože, chvím a bojím...

Chci pracovat až do krve a mdlob,
a na tvrdé chci ulehatí lože,
jen trochu lásky do mé cesty stop
a nepocítím v nohou ostříc nože,
jak květu z rána slunce dáš, ó, Bože!

Kus pravé lásky, věrnou jednu hruď
a na ni hlavu večer sklonit moci,
s ní dýchat, doufat, trvat buď jak buď,
to, Bože, přej mi- spínám dlaň jak k otci-
a o tom zdát se dej mi dneska v noci...

Ant. Klášterský

1891

Zlatá Praha, roč. VIII., čís. 8., 1891, str. 96.

Důvěra (Vyobrazení na str. 93)

Jemnost, vroucnost, melancholii, mystiku ducha i srdce ženského žádný ze současných umělců výtvarných nedovede znázorniti pravdivěji a mistrněji než Gabriel Max. Tento druh malby: psychologie bytostí ženských jest jeho výhradní odbor, jeho zvláštnost. K němu náleží i dnešní naše vyobrazení, jež mistr sám nazval „Důvěra“. A zajisté nebylo ani lze vyznačiti vnitřní podstatu a vnější zjev Důvěry dokonaleji, než v této dívčí tváři postihl

Gabriel Max. Nejúplnější oddanost do vůle všemohoucího a nanejvýše dobrotivého Boha, neobmezená bezpečnost, že vládné námi nejvyšší láska a že vše řídí k našemu dobru, jeví se v těchto velikých očích, upřených k nebesům. Polootevřené rty jen šeptají k nim hluboce cítěnou modlitbu.

Skupina XXIV. na Všeobecné zemské jubilejní výstavě roku 1891 v Praze

Výtvarné umění

/.../

Že ti, kdož vyrůstali a na veřejnost vystupovali hned po r. 1848., neměli doma v létech padesátých na různých ustláno, že tudíž touha po volnější a plodnější činnosti za hranicemi byla dosti blížká, samo sebou se rozumí. Vedle mnohých mistrů, kterým ovšem nezbyvalo nic jiného než vpraviti se do okamžitých poměrů a vyčkávati s resignací budoucí obrat na lepší stranu, poznali jsme již v Jaroslavu Čermákovi umělce, jenž i v cizině dovedl zůstatí Čechem a Slovanem. Avšak byli i jiní, zejména němečtí krajané naši, kterým za hranicemi tak svědčilo, že novému působišti se úplně přizpůsobili a všech bližších styků s domovem svým nenáhle pozbyvali. Zde budiž uvedena toliko jedna osobnost ostře profilovaná, Gabriel Max (*1840.), jehož pražské úspěchy v obecnstvu a zde onde i mezi mladším pokolením uměleckým byly právě úspěchy vynikajícího malíře mnichovského- ničím více.

/.../

Otakar Hostinský

Jubilejní výstava zemská království českého, 1891

VI. Umění

M.K. Čapek

/.../

Z Bretaně přímo do moře. Vede nás tam Beneš Knüpfer. On a Gabriel Max jediná jsou vyňati i z mistrů, diplomem první třídy obdařených; diplom jejich nese totiž podpisy všech členů poroty, jakožto jednomyslný a jednohlasný obdiv, výtvorům jejich vzdaný.

/.../

Veliký čaroděj v říši umění Gabriel Max v alchymii barev velmi záhy, takřka bez boje přišel na veliké své tajemství, jehož vykořisťování stačí na celý znamenitý život umělecký a zásobení světa poklady v plné míře ceněnými.

Katalog jeho obrazův a kreseb vydal už několik stránek. Ve výstavní obrazárně zastoupen byl dvěma obrazy, vzatými ze dvou nejruznějších období jeho tvoření, Madonnou a Dokonáno jest. Jest málo obrazů tak populárních jako Maxův křucifix, který vykonal už uměleckou cestu světem a slávu svou rozšiřuje reprodukcemi v několika různých formátech. Zbožňován jest od věřících i nevěřících a uctíván ode všech, kdož v nynějším víru barev, ve kterém tak mnohé veliké plátno na naší výstavě beznadějně utonulo, v úctě chovají vzácný dar velikolepého koloritu. Ze živoucích na naší výstavě jen se mohou postavit Maxovi po bok jako příbuzní koloristé Hynais, Schwaiger a Brožík. Každý porozumí, řekneme-li, že Schwaiger, s nímž se setkáme ještě mezi akvarely, jest týmž virtuosem hnědých tónů jako Max, a Hynais, který se pohybuje o oktávu výše a ve světle tam začíná téměř tónem nejhlubším, kde např. Madonna nejvyšším tónem končí, na svých obrazech týž božský soulad zachovává, na jakém nejmenší porušení rovnováhy, kdyby možno bylo, by urazilo jako falešný tón v akordu. U Maxa platí také v přední řadě tato hudební citlivost, která jeho umělecké poznání v mladších letech šinula až na rozhraní mezi hudbou a malbou. Dosud zbyla mu záliba pro sujety volené z hudby. Dokonáno jest grandiósním stlumočením posledního ze sedmi posledních slov Kristových řečí mohutnějšího umění než bylo Haydnovo. Madonna s dětskou tvář a rukama dospělé ženy má všechny přednosti umírněné, polotóny obrozené palety Maxovy. Zápěstí a hrdlo tohoto poupěte má onu charakteristickou ubledlou plnost všech Adagií, Belladon aj. Maxových; oči její onen exstatický pohled, jaký shledáváme na všech ženských tvářích Maxových. Od Madonny nemá nic vyjma jemnou gloriolu kolem záhlaví. Oči má tyže jako poslední Maxova Madonna, známý obraz v obraze, jen že tu žár jejich mnohem světlejší oduševněn jest mateřstvím skutečné Madonny s děckem.

/.../

Politik, roč. XXX., čís. 214., 6.8. 1891, str. 2.

Prämiirung in der Kunstausstellung (Gruppe XXIV) (Officielle Mittheilung).

Verzeichniß der von der Preisjury prämiirten Künstler und Kunstwerke. Die betreffs der Preiszuerkennung erwählte Jury trat am 28. Juli des I. J. zusammen und beschloß nach gemeinsamer Berathung, wie folgt:

/.../

B. Bezüglich der lebenden Künstler: Ehrendiplome: I. Klasse mit dem Bemerken, daß diese Diplome in

besonderer Auszeichnung der betreffenden Künstler von sämtlichen Mitgliedern der Jury unterfertigt worden sind, erhalten die Maler Gabriel Max in München und Bernhard Knüpfer in Rom.-

/.../

Květy, roč. XIII., čís. 11., 1.11. 1891, str. 697.

Umění na zemské jubilejní výstavě

/.../

Dříve než k těmto zjevům přejdeme, dlužno se zastavit u posledního, výrazného a svého času přímo oslňujícího zjevu, v němž malba historická v Čechách dostupuje svého vrcholu. Ovšem že vším, čím si právě toho vydobyl, není povinen pražskému ústavu. První velký dojem učinil na Václava Brožíka svými zrovna epochálními historiemi Jan Matejko, však více jen po stránce iniciativní nežli formální. Po přeletavém pak vlivu G. Maxa, jevícím se ve „sv. Irii“, podlehl V. Brožík směru školy mnichovské s Pilotym v čele, k němuž později v technice je ještě M. Munkacsy přidružil. Bylo by však mýlkou považovati umění Brožíkovo za kompilaci nebo dokonce konglomerat všech právě vyjmenovaných.

/.../

Karel B. Mádl

1892

Světozor, roč. XXVI., čís. 7., 1.1. 1892, str. 84.

Kritický dýchánek. (K vyobrazení na straně 77.)

Na výroční mezinárodní mnichovské výstavě umělecké r. 1890 nemalý rozruch způsobil obraz Maxův, představující malý opičí sněm před olejovou malbou, z níž ovšem nebylo ničeho viděti než část rámu. Nicméně i pouhá tato část poskytovala zajímavé poučení o malbě samé. Z cedulky přilípnuté na obrubě rámu viděti zřejmě, že malba zaslána byla na výstavu. (Na kterou, vyznačeno na bedně, z níž obraz patrně nedávno byl vyňat, a již opičí sněm zvolil za své kritické stanovisko.) Čteme na cedulce číslo, označení druhu malby (Öhlgemälde) a cenu (100 000 Mark); i předmět obrazu je na polovic napověděn. Čteme tam jasně Tristan; druhá polovice je zakryta draperií, ale z první snadně se jí dohadujeme; zní jistě Isolda. Tristan a Isolda jest však jeden z obrazů Maxových, a na to se rozpomenouce pochopíme ihned, proč Maxův opičí sněm způsobil předloni takový rozruch. Obraz jeho neznamenal nic více a nic méně než ránu kritice. Nechť o vhodnosti předmětu kritického dýchánku mínění se rozcházejí- což je zcela přirozeno- jisto jest, že obraz ten jest pro umění Maxovo a pro Maxa samého, jako umělece i člověka, vysoce zajímavý. Seznamujeme s ním i z toho důvodu čtenářstvo své; ale kdyby ani té příčiny nebylo, neváhali bychom ho přinést i také proto, že neopomenuli jsme seznámiti čtenářstvo ani s jedním z význačnějších děl umělece, který ač Němec, přece původem a styky svými jest nám blízký, a jehož umění tak vysoko jest povýšeno nad všednost a nad jakékoliv jiné zřetely, že nerozpakovala se umělecká jubilejní naší zemské výstavy ani dost málo pocítiti Gabriela Maxa právem vyznamenáním nejvyšším.

Jestliže již předmět Kritického dýchánku vyvolal pochopitelný rozruch v uměleckém světě mnichovském, mistrovské provedení obrazu rozruch ten ještě zvýšilo. Max, „malíř lidských duší“, Max mystik, malíř zjevů nadpozemských, tvůrce Náměsíčnice, Stigmatisované, Astarty atd., a najednou namaluje celý opičí sněm, a to tak znamenitě, jakoby od mládí nic jiného nemaloval než čtverruké chlupáče. Jaká živost a jaká rozmanitost výrazu jejich šklebivých, vysměvačných, zlostných, zuřivých i zase tupých a duševní obmezenost tak jasně hlásajících tváří! Jaká přirozenost pohybu a pós! Věru obdivem by naplňovala nás virtuosita tato u každého malíře specialisty, tím větším ovšem u Maxa.

Pochopujeme tudíž rozruch, jaký toto tak zajímavé dílo mistrovo vyvolalo, a máme za to, že zavděčujeme se čtenářstvu Světozora, přinášejíce jeho reprodukci.

Světozor, roč. XXVI., čís. 12., 5.2. 1892, str. 142.

Římská matka.

Nakloněna k černé kučeravé hlavě svého synka, hledí s výše do jeho tváře s oním věčně stejným výrazem matek, když vyčísti se snaží z líček a pohledu dětí jejich budoucnost. Celá duše jejich vstoupí jim do očí, pohled jejich se soustřeďuje, jakoby proniknouti chtěl až k samému srdci dítek, aby do nich nahlédl, co v nich psání písmem osudu.

Jaké štěstí, že mateřská láska od věků staví před ten zpytavý pohled vždy tatáž neviditelná skla růžových nadějí. Která matka pohlížejíc na syna svého by nedala se unášeti ráda sněním, že toto dítě její, jež v bolestech zrodila, mlékem a láskou napájela, vzroste v statného muže, jenž bude její radostí a pýchou? Že důstojensví a

snad sláva budou odměnou jeho práce a zásluh?

A sní-li tak matka každá, jsou tyto naděje matce chudé a opuštěné, nemající ničeho kromě toho dítěte svého, celým životem, jediným prameništěm síly k boji za ten život její i dítěte, jediným světlem na temné dráze jejího osudu. A takovou matkou, chudou a pouštěnou, zdá se býti Římanka Maxova, jež s dítětem svým usedla na schodech kamenného domu. Stopy utrpení psány v krásné rysy bledých jejích tváří, ale z černých řas sklopených očí prokmitává naděje, že budoucnost toho dítěte jejího, jež koleny svými přidrží a opírá, bude jednou náhradou za všecko strádání její, odměnou za obětavou, velikou její lásku. Chudoba nepoutá naděje její- ony vysoko pnou se a ukazují jí syna jejího i v čele legií i v tóze senátorské, obklopeného slávou a věhlasem---

Blahoslavená naděje matek, jak vlídný je tvůj úsměv a jaká síla a požehnání vchází do duší z tvého pohledu!

Zlatá Praha, roč. IX., čís. 13., 12.2. 1892, str. 156.

Gabrielem Maxem v posledních dnech dokončený, původně pro českou jubilejní zemskou výstavu určený obraz „Věštyně prevorstká u vidění“ jest právě vystaven v dv. Uměl. Závodě Mikoláše Lehmana v Praze.

Světlozor, roč. XXVI., čís. 45., 23.9. 1892, str. 539.

Naděje. (K obrazu Gabriela Maxa.)

Ženou krásné hlavy, vážných rysů, s očima k výši pozvednutýma, v ruce palmovou ratolesť třímající, zobrazuje Gabriel Max Naději. Jest to naděje srdce věřícího, s mírem v duši od nebes výšin spásy očekávajícího.

Celá bytost maxova vedla k takovému řešení. Jiné nebylo u něho možné. V krásných rysech jeho Naděje s tím černým rámcem rozpoutaných vlasů zdá se vyslovena i pevná víra, že určitě zaplane v malé již chvíli ten paprsek, po němž vzhůru se obrací, aby padl do srdce smutkem sevřeného a rozlil se tichým světlem i po tom čistém čele, po těch bledých lících... Tento výraz víry, ba řekli bychom, toto vědomí jistoty dodává Maxově Naději zvláštní síly, jež jakoby se z obrazu linula i v duši toho, kdož vnímav zabere se do jeho půvabu.

Světlozor, roč. XXVII., čís. 3., 2.12. 1892, str. 34.

Touha. (K obrazu Gabriela Maxa.)

Proč oko tvé se, dítě, v dálku hrouží, lásku!

proč, dítě, dáváš srdce svoje v sázku? Tak mnohý učer volal k sobě kouzla A mnohé srdce touhou již se chvělo
Vím, po čem zrak tvůj, po čemje v pohádkách a legendách tak psáno po lásce, vášni, silné, bez otěží.
úsměv touží... a ona tiše v jizbu jeho vklouzla, A láska přišla, jak to srdce chtělo,

Chraň, dítě, chraň se volat k sobě však mrtvého pak nalezli jej ráno. však srdce nyní mrtvé v prsou leží...

Jan Slavík

1893

Zlatá Praha, roč. X., čís. 19., 24.3. 1893, str. 228.

Studie (Vyobrazení na str. 220.)

Slovutný náš krajan Gabriel Max v Mnichově provádí studie k svým malbám s touž péčí, jako malby samy. Proto Maxovy studie mají nad jiné vysokou uměleckou cenu. Po delší době přinášíme opět jednu z nich na 220. stránce. Zobrazuje mladé děvče, které s výrazem lehkého úsměvu ve sličné tváři o čemsi přemýšlí. O čem, jest ovšem tajemstvím umělcovým, které ani my čtenáři vyhraditi nehodláme. Jen tolik napovíme, že soudíce dle kadeří v plných kotoučích dosud volně splývajících po plné šíji a dle úboru podobného k nedbalkám zdá se nám, jakoby děvče pohrouženo bylo v jakési rozjímání ranní.

Politik, roč. XXXII., čís. 109., 20.4. 1893, str. 1.

Prager Salon 1893.

II.

/.../

Beneš Knüpfer hat aus Rom eine ganze Kollektion seiner Marinen geschickt. Zwischen zweien derselben finden wir ein stimmungsvolle Heilige Familie von Franz Ženíšek, der auch als Porträtist höchst wirksam vertreten ist. Von Gabriel Max, dem Münchener Böhmen, bietet die Ausstellung eine „Madonna“, einen stimmungsvollen Mädchenkopf, der allerdings selbst in der Galeri der Maxischen Madonnen nur als eitel Weltlichkeit wirken kann. Unter allen hier genannten sind noch iele gute Namen vertreten und mögen in dieser allgemeinen Uebersicht unvorgreiflich nur noch die nachfolgenden genannt werden: Jaroslav Vesin, Alexander Jakeš, Doubek,

Pithart, Hilšer, Klusáček, und von Plastikern Bílek, Procházka und Šaff.

/.../

ß (K.B. Mádl)

Politik, roč. XXXIV., čís. 149., 31.5. 1893, str. 1.

Prager Salon 1893.

V.

/.../

Weniger splendid als Brozik hat sich uns Adalbert Hynais gezeigt, der uns einige Kleinigkeiten aus dem Studienwinkel seines Ateliers eingeschickt hat. Er zeigt sich sowohl in seiner „Furlanerin“ wie in seiner „Porträtstudie“ als eben der feinfühlig Kolorit, als den wir ihn längst schätzen gelernt haben, und er glänzt obendrein durch eine Weichheit der Modellierung seiner Gesichter, die an die besten einschlägigen Leistungen von Max gemahnt. Von Gabriel Max selbst bewundern wir in der Ausstellung eine angebliche Madonna, ein wunderliebliches, zartduftiges, in blond und rosa schimmerndes und glitzerndes Mädchenantlitz, dessen Augen zu uns in verklärten Harfenaccorden sprechen, doch von allem Anderen eher, als von den Leiden und Freunden der Gottgebärerin.

/.../

ß. (K.B. Mádl)

Světlozor, roč. XXVII., čís. 40, 18.8. 1893, str. 480.

Římanka. (K obrazu Gabriela Maxa.)

Řekne-li se Římanka, bezděky vyvstane nám před duševním zrakem představa ženy s majestátní postavou, hodnou antické řízy, s očima velikýma, tmavýma, s nosem jemným, slabounce zahnutým, s bohatými kadeřemi havraními, hrnoucými se do čela a šíje a se rty koralovými. Krátce, krasavice se vznešeností matky Koriolanovy a s žárem Kleopatry.

Čteme-li však potom různá líčení z cest do Věčného města a procházek po jeho náměstích, ulicích a okolí, dojmy této lektyry rvou nemilosrdně tuto představu a kladou se jak těžké stíny i na poslední zbytky její.

„Dokonalá krasavice mezi Římany je zváností,“ zní souhlasné zprávy většiny cestopiscův, a půvab i těch dokonalých krasavic římských brzo oprchává. neruda dokonce praví, že každá Římanka nad čtyřicet let už šňupá. Ženy chudších tříd pak bývají začasť špinavy, zevnějšku neúpravného, vlasů rozčuchaných. Malebný národní kroj, v jakýž spatříváme oděny nesčetné ty „Římanky“ různých galerií, znenáhla vymírá a ustupuje modernímu způsobu šacení. Leda ve Via Sistina nebo na Španělských schodech spatříme mladé i staré ženy v úplném kroji národním, ale to jsou- modelky čekající, až si je některý malíř objedná nebo hned odvede do svého atelieru.

Před krásou Římanky Maxovy i bez kroje ovšem klobouk dolů. Patří mezi ty „zvánosti“, a věru že i- když připustíme dokonalost takové krásy originálu- neubráníme se podezření, že čarovnou líbezností tváří vkouznil teprve obrazu štětec mistrův!

Světlozor, roč. XXVIII., čís. 12., 2.2. 1894, str. 144.

Herodias.

Ve Vrchlického Twardowském přikouzlí ďábel v šestém zpěvu vedle Semiramidy, Betsabe, Lesbie též Herodiadu, milenkou Herodesa, která vyžádala si na milci svém hlavu Jana Křtitele. V básni Vrchlického jest i Herodias z těch bytostí, jež charakterisuje Twardowski slovy: „Chci v peklo proměněné ženy, chci furie, jež vyplašeny do věků padly prokletí.“

Když pak po Semiramidě, Betsabe a Lesbii se mu objeví v páře její obraz, Twardowski o ní vyznává: „Ta líbí se mi ze všech nejvíce, jí z očí plápolá vztek tygřice, to vášně zosobněná, to je hněv, to nenávisť!...“

Ne takovou jeví se však Herodias na Maxově obraze, jehož znamenitou rytinu dnes podáváme. V široce rozevřených zrácích Maxovy Herodiady nikoliv vztek, vášně, hněv a nenávisť, nýbrž spíše jen příšerný, hrozebná, neuprosná pomsta plane, která ve svůdné této hříšnici vznikla lačností po krvi Jana Křtitele za to, že svatý ten muž hřímá proti ní a Herodesovi. Herodias Maxova je žena raněná a pomstou sálající nikoliv z odmítnuté lásky k Janu Křtiteli, nýbrž z uražené lásky k Herodesovi. Zdá se nám pro domněnku to mluvíti jistý ušlechtilý rys kolem krásných, pevně semknutých rtů neméně než zrak široce rozevřený v okázalé hrdosti z lásky žhoucí a dle přesvědčení jejího oprávněné.

Zlatá Praha, roč. X., čís. 43., 8.9. 1893, str. 516.

Astarta. (Vyobrazení na str. 508. a 509.)

Slovutný Mnichovský náš krajan Gabriel Max čerpal látku k obrazu, jehož reprodukci přinášíme výtečnou

rytinou na str. 508 a 509 dnešního svého čísla, z Byronovy velkolepé básně „Manfred“. Manfred jest Byronovi mužem plným vášně a ohně, opovržením k lidstvu, pochybovačností a zoufalstvím, duch příbuzný Faustovi. Jedinou bytosť na celém širém světě miloval: Astartu; avšak tato Astarta jest opět jako všechny čelné ženy Byronovy ženou krásnou, obětovnou a oddanou, ale oddanou slepě, bez uvědomělé rozvahy. A ženu tuto, z celého všehomíra jediň milovanou, Manfred bezděky umožil, udolav demonickou svou povahou její čistou láskou k němu vzplanuvší srdce. Mučen lítostí Manfred sestupuje za Astartou až do podzemí a vniká mocí magických svých vědomostí až k samému pekelnému sídlu Ahrimana. Nemesis táže se, co přimělo jej ku podniku tak odvážnému? Manfred žádá spatřiti svou Astartu. Kníže podzemní přání jeho vyhovuje. Astarta se mu zjevuje v podobě ducha. Tvář její plane, není to však ruměncem života, nýbrž zimničný zápal, jímž jeseň zbarvila uvadlý list. Manfred ji poznává. Avšak přemožen mocným dojmem, není s to jí osloviti. Žádá za to Ahrimana. Chce věděti, zdali mu Astarta odpouští, nebo zdali jej zatracuje. Nadarmo. Astarta mlčí a vzdoruje i příkazu samého knížete pekla. Konečně poddává se přece úpěnlivým prosbám Manfredovým a oznamuje mu, že na zejtrí muka její budou ukončena. Po té zjev opět zmizí s milostným úsměvem.

Tento okamžik právě zachycen jest na Maxově mistrovském díle, jež měli jsme svým časem příležitost poznati také na jedné z výstav Pražských. Jest tomu sice již několik let a mistr G. Max vytvořil od té doby již mnoho jiných, stejně výtečně provedených obrazů, avšak jen málo který z nich dojíma vnímavého pozorovatele tak hluboce jako jeho „Astarta“...

V.W. (Vilém Weitenweber)

Zlatá Praha, roč. X., čís. 51., 3.11. 1893, str. 610.

Pandora (Vyobrazení na str. 604. a 605.)

Proslulý rodák Pražský, mistr Gabriel Max, od roku 1863 sídlem v Mnichově, dohotovil nový obraz, jehož reprodukci přinášíme na str. 604 a 605 dnešního čísla. Obsah jeho jest z řeckého bájesloví známá Pandora. Toto vypravuje legendu Pandořinu, jak následuje: Když olympští bohové s Zeusem v čele, přemohše Titany dosáhli vlády nad světem a Prometheus, jsa zástupcem lidí, na to v příčině obětí Zeusa přelstiti chtěl, tento v rozhorlení odňal lidem oheň. Než Prometheus unesl jej opět z Olympu a přinesl jej ve vlasatici znovu na zemi. Z takové opovázlivosti Zeus rozhněval se ještě více; aby pak pokolení lidské potrestal, nařídil Hefaistovi, by z hlíny a vody utvořil postavu panny v nadané a lidským hlasem a silou ji obdařil; zrůst a obličej pak aby zhotovil dle obrazu nesmrtelných bohyň. Athene pomáhala při strojení, Afrodite, Peitho a Charitky obdařily ji lichotivou řeč, Zeus sám pak daroval jí nádobu, v níž uzavřeny byly všeliké strasti a nehody. Poněvadž tato žena svodné krásy ode všech bohů něčím byla obdařena, obdržela jméno Pandora (ode všech obdařená). Na to Zeus Pandoru poslal na zemi k Epimetheovi, bratru Promethea. Týž sice Epimetheovi radil, aby žádného daru od bohů nepřijímal; ale Epimetheus, zahořev ku krásné ženě vřelou láskou, netoliko neuposlechl rady svého bratra, nýbrž Pandoru i za manželku pojal. A když zvědavá Pandora jednoho dne otevřela nádobu, kterou od Zeusa dostala darem, vyřítily se z ní všechny strasti a nehody, zvláště trapné nemoci, a rychle po zemi a po moři se rozšířily; jenom Naděje (na potěchu nešťastným) zůstala při dně. Zděšena neblahými následky nerozvážného svého počínání Pandora pozbyla smyslu... V situaci této zobrazil ji náš umělec, připojiv k ní malého Amoreta, jenž s lyrou v ruce s výše kamene soustrastně pohlíží na nešťastnou ženu.

Také plasticky legenda o Pandoře již několikráte byla zpracována. Nápadno jest, že umění antické vděčného tohoto mythu téměř ani si nevšimnulo. Teprve moderní sochaři pojali jej ve svůj program; z Čechů zejména Vojtěch Ed. Šaff ve svém zdařilém sousoší, vystaveném na předloňské naší jubilejní výstavě, jehož reprodukci přinesli jsme také v „Zlaté Praze“. (R. 1891 čís. 32.)

V.W. (Vilém Weitenweber)

1894

Zlatá Praha, roč. XI., čís. 24., 27.4. 1894, str. 286.

Odsouzené. (Vyobrazení na str. 280. a 281.)

V dějinách prvotného křesťanství kapitola o mučednické smrti, způsobené dravými zvířaty, náleží k nejtuklivějším. Muka, jež vši svou krutostí, vším svým barbarstvím nedovedl vyznavačům zvláště pak vyznavačům nové nauky lásky připravit člověk, vykonávala na nich divoká, krvelačná zvířata. Život lidský, učením Kristovým povznesený k nejčistší říši duchovní, byl vydán na pospas drápům a klům nejhrubší moci zvířecí. Nejdolejší příběhy v dějinách mučednictví křesťanského měly za své jeviště cirkusy a klece, kde lvi a tygři musili dokonávati, nač nestačila všechna surovost lidská.

=

Světobzor, roč. XXVIII., čís. 46., 28.9. 1894, str. 552.
Modlitba. (K obrazu Gabriela Maxa.)

Dávno se, dítě, už nemodlím,
život mi dětskou zal víru,
láska jen pouhá je bohem mým
v smutném tom pozemském šíru.

Ale když večer si vzpomenu,
jak ty tak klečíš v té době,
oko své ve vroucím plamenu,
ruce své sepjaly obě:

mně se tak lehkou vždy usíná
v snění, jež nemůž být klamné,
že ty tak čistá a dětinná
ruce si spjala i za mne.

A jestli štěstí pak najdeme
po bouři, smutku a boji,
bude to, dobře vím, dítě mé,
jen pro tu modlitbu tvoji!
Ant. Klášterský

Zlatá Praha, roč. XI., čís. 48., 12.10. 1894, str. 575.
Mnichovské salony 1894

I. Výstava ve skleněném paláci

/.../

Že Mnichovský náš krajan Gabriel Max na základě theorie Darwinovy zabývá se pilnými studiemi srovnávacími mezi podobou člověka i opice, ode dávna jest známo. V obraze, jímž zastoupen jest na letošní výstavě Mnichovské, podává jaksi výsledek těchto svých studií, vymysliv podobu tří postav, které by v transformaci opic lidí mohly tvořiti článek přechodní. Nazval typus ten „Pithecanthropus alalus“ a vzbudil vystavením tohoto svého díla mezi návštěvníky výstavy nemalou sensaci. Osvědčil se jako hluboký myslitel, nicméně činí uvedená malba na většinu pozorovatelů dojem příliš bizarní.

Z ostatních čtyř obrazů Maxových, zde vystavených, nejrozměrnější jest malba, která líčí „Nevěstu Korinthskou“ způsobem, s nímž rovněž nemůžeme v plné míře souhlasiti.

/.../

1895

Politik, roč. XXXI., čís. 48., 17.2. 1895, str. 3.
Salon Lehmann.

Ein Werk, dessen Vollendung die Münchener Kunstkreise mit ganz außerordentlichem Interesse entgegengesehen haben, ist nun für kurze Zeit im Salon Lehman Ausgestellt. Es ist dies die „Seherin von Prevorst im Hochschlaf“ von Gabriel Max, eine Apotheose des Somnambulismus, dessen Probleme bekanntlich dem Münchener Meister bereits wiederholt künstlerische Anregungen geboten haben. Die Seherin von Prevorst ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen im Gebiete des Somnambulismus und ihre von Justinus Kerner geschriebene Lebensgeschichte bildet auch heute noch eine wahre Fundgrube für alle diejenigen, die sich von den Mysterien der „vierten Dimension“ angezogen fühlen. Friedrike Manner, später vereh. Hausse wurde 1801 in Prevorst als Tochter eines Revierrörsters geboren und erreichte ein Alter von 28 Jahren. Von ihrer frühesten Jugend an war sie somnambul und die letzten sieben Jahre ihres Lebens verbrachte sie fast ununterbrochen im Zustande des „Hellschlafens“. Gabriel Max hat sich schon vor Jahren in die wundersame Geschichte der Seherin vertieft und aus dem Jahre 1885 bereits kennen wir eine Zeichnung von seiner Hand, die eine Vorstudie zu dem nun beendeten großen Gemälde bildet. Die „Seherin von Prevorst im Hochschlaf“ ist eine der merkwürdigsten Arbeiten des Münchner Meisters, die wohl auch den Skeptiker in dimensionalen Sachen auf das lebhafteste anziehen

muß. Der abstrakte Stoff ist hier mit einer Meisterschaft der realen und reellen Mittel der Kunst behandelt, die unbedingte Bewunderung heischt. Das Bild ist weiß in grau gemalt mit der Dominante eines blutlosen Fleischtöns, der an feinnuancierter Durchsichtigkeit nicht so leicht seines gleichen finden dürfte. Wir weden auf die interessante Schöpfung des Münchner Meisters noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Světozor, roč. XXIX., čís. 22., 12.4. 1895, str. 258.

Modlitba. (K obrazu Gabriela Maxa.)

V hlubinách duše, v srdci u dna,
v tom lidském nitru od věků
spí neurčitá touha bludná,
ta touha, která člověku
dá křídla, naděj, sílu, vzněty,
by z hroudy země moh se vznést
myšlénkou v jiné, lepší světy,
v říš bez konce, kde rozesety
jsou miliony dálných hvězd.

Ó, každý z nás v svém celém žití
vždy hledal to, vždy hledá dál,
co do života tmy nám svítí
jak nedostihlý ideal.
Tmou žití každý vstříc šel tomu,
co sluncem v blankyt zahoří,
co tichem lesů, řečí hromu,
co svitem hvězd i lístkem stromu
o věčnosti k nám hovoří.

Ty duše všeho, žití zdroji,
ty, jenž jsi světlo, vůně, vzduch,
ó, tam, kde v strádání a boji
už znaven klesá lidský duch,
vlej novou sílu v jeho duši
a novou touhu do hrudi,
dej tomu, kdo tě hledá, tuší,
ať jednou, až jej život zkruší, se na tvém srdci probudí!
B. Kaminský

Světozor, roč. XXIX., čís. 23., 26.4. 1895, str. 275.

56. výroční výstava umělecká v Rudolfině.

I.

/.../

Zvlášť dali si na Praze letos záležeti Nizozemčané; dostavili se s pozoruhodnými zásilkami pánové Verstraete, Leemputten, van der Laan, van Aken; rovněž Britům všechna čest, Angličanům, Škotům i Irčanům; vystavují: Aug. Padgett, Hercomer, Shannon, Stott, Stokes, Murray, Haag, Perie Stevenson, Grosvenor Thomas, Brown aj. A Němci! Vídeň, Mnichov, Düsseldorf, Berlin... chudička Praha! Známa i neznáma naprosto jména. Rozumí se, že neschází ani G. Max, ani Ottenfeld, ani Dahl, Konner, Keller, Schrötter. Pausinger, Payer, Achenbach, dostavily se i obvyklé gracie německé palety Wisingrová, Ehrlerová, Kalckreuterová, neznámé Tiny Blau nezapomínajíc.

Pro slovanské malíře nemá Praha příliš mnoho vábnosti a snad oficiální Rudolfinum příliš o ně nestojí; kromě Siemiradzského a pochybného Rusa d'Alheima vítáme s příslušně hlubokou poklonou Poláky Ajdukiewiczze, Szernera, Wywiórského, Lakomskou a věrnou Slovinku Kobilcovou.

/.../

K.M. Čapek

Ó, každý z nás má ve své hrudi
tu touhu najít paprsk v tmách,
ten paprsk, po němž smutni, chudi,
vždy toužili jsme v modlitbách.
Ó, každý z nás má ve své duši
tu touhu po čems Neznámém,
co k modlitbě jej maně vzruší,
kde člověk svého Boha tuší,
kde tuší Boha v srdci svém!

Života zdroji, všeho vzniku,
jenž našich srdcí střežíš tep,
ať slaven's hymnou mučedníků,
ať šeptem dětských modliteb,
ať chvěním trávy, hromu třeskem,
ať pouště hrůznou velebou,
ať osamělým ptáka steskem,
rtem žebrákův i králův leskem,
tak děsně malých před tebou:

Zlatá Praha, roč. XII., čís. 24., 26.4. 1895, str. 283.

Výroční výstava Krasoumné jednoty v Pražském Rudolfinu.

II.

/.../

V čísle 35. pozná každý navštěvovatel výstavy i bez seznamu v rukou paletu G. Maxovu. Jeho předmětem jest bledé děvče inkarnátu specificky Maxovského. Stojí před keřem bezovým, jehož květy si naplnila klín. Odtud bezpochyby název obrazu „Syringa“. Barva dívčina šatu tvoří s barvou květů líbezný akkord, vyznívající v tonině mollové. Cena obrazu obnáší dle seznamu 4500 zl.

V.W. (Vilém Weitenweber)

Politik, roč. XXXIV., čís. 150., 1.6. 1895, str. 1.

Prager Salon 1895.

IV.

/.../

Ein Landsmann im weiteren Sinne des Wortes ist Gabriel Max, einer der stets willkommenen Ehrengäste der Rudolfinum-Säle, der uns diesmal seine „Syringa“ geschickt hat, die „Fliederdamme“. Der ganze sammelweiche Fleischton von Gabriel Max in eine zarte Stimmung von Fliederlika getaucht- daß ist der malerische Inhalt des Gemäldes, das nicht nur bei der Gemeinde der ausschließlichen Max-Anbeter unbedingt Bewunderung finden wird. Auch die spezifische Blumenseele des Flieders, sein milder und doch so betäubender Duft, soll in der poetischen Verklärung des holden Antlißes der Syringa zur Aussprache gelangen. dies allerdings mehr ein lockendes Räthsel für die Auserwählten jener Max-Anbeter.

/.../

B (K.B. Mádl)

Zlatá Praha, roč. XII., čís. 33., 28.6. 1895, str. 395.

Výroční výstava Krasoumné jednoty v Pražském Rudolfinu.

VII.

/.../

Jedna studijní hlava dívčí, provedená s obdivuhodnou jemností od mistra Gabriela Maxa (č. 385., cena 1000 zl.), dvě podobizny Josefa Ženíška, jedna „ženská“ (čís. 341.) a jedna „mužská“ (čís. 371.), z nichž zvláště tuto pokládáme v každém směru za zdařilou, a dvě menší práce Hanuše Knöchla: „Její zamilovaná píseň“ (čís. 293.) a roztomilá dětská hlavička, co do podstaty výrazu tváře dostatečně charakterisovaná heslem „Kukuč“ (čís. 412.). pod níž uvedena jest v seznamu, řadu českých maleb figurálních rozvěšených po „kojích“ třetí síně platně doplňují.

/.../

V.W. (Vilém Weitenweber)

Světlozor, roč. XXIX., čís. 48., 11.10. 1895, str. 576.

Nemesis. (K obrazu Gabriela Maxa na str. 575.)

Nemůže býti většího kontrastu než mezi tímto obrazem Maxovým a např. Jeho Náměsícnou nebo Stigmatisovanou. Tam vnitřní mystické vytržení, odlesk jiných nadpozemských sfer, zde humor, drastický humor z říše- opičí. Zneužívaná sentence „Les extrêmes se touchent“ sotva může najíti frappantnějšího dokladu než v tomto srovnání vytčených obrazů z jedné a téže duševní dílny vyšlých. Toliko stejné mistrovské provedení jest jedinou známkou jednoho a tohože štětce.

Humor opičích výjevů Maxova spočívá nejen v neodolatelných výrazech tváří, ale i v pohybu trestajícího a trestaného čtyřrukého individua. Nezvedené mládě, přistižené při nedovoleném mlsu, současně pravou přední končetinou i levou zadní(aby se nesvalilo) snaží se odstrčiti krákající jej ruku chlupaté spravedlnosti, co zatím zároveň přední svou levicí chrání ukradený pamlssek; ale působivější ještě tohoto komického úsilí a opatrnosti krákané opičky je klid, s jakým trest svůj vykonává krákající má. Třeba tu pozorovati jen důstojné pohodlí, jakého dopřává při té proceduře své přední pravici, opřené o koleno(či vlastně snad loket) své pravice zadní. Je v tom neodolatelné vědomí síly a převahy, je v tom jistota přesvědčení, že na malého darebu úplně stačí přední levačka, a že netřeba ostatním končetinám hnout ani prstem. Toto vědomí hledí ostatně i z klidu tváře, v které kromě toho čteme i požitek uspokojení z konané té justifikace dopadeného dareby.

1896

Politik, roč. XXXV., čís. 41., 11.2. 1896, str. 2.

Hundert Jahre böhmischer Malerei. (Zur Jubelfeier der Gesselschaft patriotischer Kunstfreunde)

II.

/.../

So hat beispielweise vor Josef Manes schon Anton Dvorak das böhmische Genre kultivirt, sogar mit dem ethnographischen Beigeschmacke und mit sehr gediegener Technik. So haben viele gewirkt und geschaffen, deren wir gar nicht mehr zu gedenken pflegen, die aber für die Geschichte unserer Malerei von Wichtigkeit sind. Die Reihe der Namen ist eine lange, wenn auch verhältnißmäßig weinige derselben einen Klang besitzen, der noch in unserer Zeit nachhallt. Einen Weltruf hat Gabriel Max, bedeutend sind Josef Navratil, Kosarek und der noch lange nicht genug gewürdigte, geniale Chittussi.

/.../

Dr. F.X. Harlas

Národní listy, roč. XXXVI., čís. 112., 23.4. 1896, str. 3.

Umělecká výstava v Rudolfině.

Obrazárnu v Rudolfině obdařil vzácný příznivec výtvarného umění malbami zvlášť vynikající ceny. Nejnovější však dar jest nádherná studie hlavy od Gabriela Maxa, která ještě před svým umístěním v obrazárně pojata byla do výroční výstavy Krasoumné jednoty.

Politik, roč. XXXV., čís. 112., 23.4. 1896, str. 3.

Kunstaussstellung in Rudolfinum. Seitens eines hohen Gönners ist die Galerie in Rudolfinum schon wiederholt mit Gemälden moderner und alter Meister von ganz hervorragendem Kunstwerthe bedacht worden.- Das neuste Geschenk dieses seltenen Kunstfreundes besteht in einem prachtvollen Studienkopf von Gabriel Max, welcher vor seiner Ausstellung in der Galerie noch in die Jahres-Ausstellung des Kunstvereins aufgenommen wurde.

Zlatá Praha, roč. XIII., čís. 27., 15.5. 1896, str. 322-4.

Výroční výstava Krasoumné jednoty v Pražském Rudolfině.

IV.

/.../

Mezi práce umělcův domácích, zavěšené ve „veliké síni druhého patra“, umístěny byly i tři malby proslulého mistra Gabriela Maxa. Plným právem. Vždyť mistr Max jest také Pražanem- (nar. r. 1840 jakožto syn zesnulého sochaře Pražského Josefa Maxa, tvůrce všech figur při pomníku Františkovu, studenta v Klementině a figur na podstavci pomníku Radeckého) a Pražanem býti nepřestal; přes svůj již déle než třicetiletý trvalý pobyt v Mnichově. A synem české země také dosud se cítí. Vždyť obeslal naši též nezapomenutelnou „jubilejní“ v době, kdy leckterý německý Čech- ovšem jen na vlastní škodu- hrdě ji ignoroval.

První z obrazů J. Maxových zove se „Má dáti a dal“ (čís. 153., cena 2500 zl.) a zobrazuje- opa, který z obchodního denníku cosi přepisuje na čisto, kterémužto „na čisto“ ovšem dlužno rozuměti po opičsku. Že G. Max jest velkým milovníkem opic a že podrobným studiem již od let se zabývá, měli jsme v t. l. již příležitost pověděti, jakož i to, že se zvláštní zálibou je zobrazuje. Připomínáme jen jeho skvostný obraz „Kritikové“. Letošní jeho chlupatý pan účetní jest malbou podobného druhu. Vizme jen, jak vážně si počíná; jak starostlivě nahlíží do knihy, a jak jest si vědom těžké zodpovědnosti, která spočívá na jeho přikrčených bedrech! Dojem obrazu jest nad míru humoristický. Jest to hříčka- ale hříčka, kterou smí si dovoliti jen mistr, jako Gabriel Max.

Jaký rozdíl mezi obrazem tímto a druhou malbou G. Maxovou (čís. 248., cena 5500 zl.)! Umělec nazval ji „Traviata“ in specie, anobrž „Traviata“ in genere; „Traviata“ vůbec. Předmětem obrazu jest dívka v elegantním úboru moderním, odpočívající na křesle, vystlaném poduškou. Dívka jest chorá. Její vnady již pozbyly mladistvé svěžesti. Ovdělá růže na stolku a měra lezouců po křesle symbolicky to naznačuje. Vždyť G. Max jest ode dávna mistrem v podobných významných podrobnostech. Dospěla k přesvědčení o vadnoucí své kráse pohledem do zrcadla a slza zaleskla se na dosud krásném jejím oku. Tváře dívčiny jsou- líčeny. Medaillonek v jemné, měkké levici vykládá ostatní... Malba jest „Maxovská“ v nejlepším smyslu slova.

G. Maxův obraz třetí přibyl na výstavu teprve v těchto dnech. Jest to týž, o němž před nedávnem v denních listech kolovala zpráva, že jej jistý urozený příznivec, který galerii Společnosti obohatil již nejednou vynikající prací uměleckou, tétěž obrazárně daroval. Představuje nádhernou hlavu mladé blondýnky, provedenou jemným štětcem umělcovým s obvyklou mistrností. Umístěn jest nedaleko „Traviaty“ mezi obrazy čís. 229. a 231.

Poprvé objevuje se na Pražské výstavě v Rudolfinu letos také G. Maxův syn Columbus. Jest mu teprve

osmnácte let a třeba tedy na jeho prvotinu přiložiti měřítko mírnější. Obraz Columba Maxa líčí „Svatou noc“ (čís. 116.). Matka Boží bdí nad děťátkem, odpočívajícím ve stáji v prostém žlabu, jenž vystlán jest senem. Svatý pěstoun, stoje pohroužen jest modlitbách. Celá skupina pěkně ozářena jest zdola. Mimo stáj posud panuje hluboká noc. Jen neviditelný měsíc a několik hvězdiček osvětluje krajinné pozadí. Přes to již přicházejí lidé, aby děťátku se poklonili.

Pokládáme tuto partii za nejzdařilejší. Nejméně povedla se mladému umělci postava Josefova. Columbus Max po otci zdědil patrný talent. Bude-li z něho mistr podobného významu, musíme zůstaviti budoucnosti.

/.../

V.W. (Vilém Weitenweber)

Politik, roč. XXXV., čís. 155., 6.6. 1896, str. 1.

Prager Salon 1896.

V.

/.../

Die neuere Generation beginnt für die böhmische Malerei mit Gabriel Max. Er steht noch heute auf seinem ureigensten Standpunkte so unerschütterlich da, wie vor dreißig Jahren. Seine auf Sensation berechnete Bilder mit ihren eigenartigen Sujets, immer gedanklich tief angelegt, räthselhaft, vierdimensional, zeichnen sich auch immer durch eine originelle und virtuose Technik aus. Wie sie gemalt sind, das bleibt einer der ersten Vorzüge derselben, ob es sich nun um einen Pavian oder einen hysterisch angehauchten Mädchenkopf handelt. Hiebei ist Max der Aeltere (denn so müssen wir ihn bereits näher bezeichnen) ein meister der koloristischen Stimmung, seine Palette hat die feinsten, lichtvollsten Töne zur Verfügung.

Max der Sohn, ein junges Talent, hat neben seinem Vater einen schweren Stand. Man sieht immer eine gewisse Abhängigkeit des Sohnes von der „väterlichen“ Kunst, überzeugt sich aber, daß Columbus Max jedenfalls in einer guten Schule ist. Seine „Heilige Nacht“ will moderner sein, als gewöhnliche Bibelmalerei, die Typen der beiden Figuren sind charakteristisch, Maria ist ein echter Maxischer Kopf, Josef ein wenig allzu orientalisch. Auch scheint die Gestalt zu kurz zu sein. Die Löwenklaue weist uns C. Max in der Wache. Das ist Alles mit vollkommener Beherrschung der technischen Mittel gemalt, die Farbengebung zu loben.

Frau Max-Ehler, um in der Familie zu bleiben, stellt mehrere Bilder aus, unter welchen die Bäuerin mit dem Hufeisen das beste sein dürfte, da die „Himmelskönigin“ an einem rosigen Tone Leidet.

/.../

Dr. F.X. Harlas

1897

Politik, roč. XXXVI., čís. 137., 18.5. 1897, str. 3.

Prager Salon 1897.

Von Dr. F.X. Harlas.

III.

/.../

Unser berühmter Landsmann Gabriel Max wird durch einige Bilder vertreten, allein die Auswahl war diesmal keine besonders glückliche. Es sind diesmal ältere Arbeiten, ja Jugendwerke des Künstlers, jedenfalls ohne dessen Vorwissen und nicht alle von der Güte, die man bei Max voraussetzt, ausgestellt worden. Uebrigens möge hier eine Anmerkung gestattet sein, welche mit der Kunst selbst eigentlich blutwenig zu thun hat, und nur zeigen soll, wie man selbst das geheiligte Gebiet der Künste zu Einbrüchen ausersieht, wenn man eben einen superioren Standpunkt- gediegener Bornirtheit einnimmt. Es ist in gewissen Kreisen mißliebig bemerkt worden, daß der Saal II des ersten Stockes im Rudolfinum der „böhmische“ genannt wird, indem man einwandte, daß viele von den Künstlern „Deutsche“ sind, und darin zugleich eine Indicingung der Namen dieser „deutschböhmischen“ Künstler für- Böhmen sah. Da es aber nun einaml ein Böhmen gibt, dieses im Deutschen so heißt, so möge mā ja nicht besorgt sein, daß mit der Bezeichnung „böhmisch“ zugleich eine politische Markirung gegeben werden soll. Es hilft auch nicht viel- Muther hat „den Böhmen in Gabriel Max“ sogar schon festgenagelt.

Zlatá Praha, roč. XIV., čís. 32., 18.6. 1897, str. 379.
Výroční výstava Krasoumné jednoty v Pražském Rudolfině.

VII.

/.../

Se „dvorem“ a „mlýnem“ H. Schwaigera ob kout sousedí „Jitro“ od Gabriela Maxe (čís. 180.), obraz to rozměrů dosti značných, ale významu, hledě k skvělé pověsti svého původce, poměrně nepatrného. Děvče s černými kadeřemi a vzezřením „švarné panské“ stojí (v přirozené velikosti) při okně, a majíc před sebou rozloženu hrst polního kvítí, obvazuje si kolem bledě růžové jupky sněhobílou zástěru. Toť vše: žádná transparentní pleť, žádná pathologie, žádná mystika a žádný symbol. Za to obraz není drahý; stojí pouze 8000 marek.

Jiné malby téhož slavného mistra jsou hlavy: „Selene“ (čís. 111., cena 2500 zl.) a „Siderie“ (čís. 144., cena 1500 zl.), na nichž typus umělecké produkce G. Maxovy jest již mnohem patrnější, a konečně obrázek „V odkvetu“ (čís. 190.), který, ačkoli co do rozměrů nejmenší, mezi všemi letošními jeho pracemi nejlépe se nám zamlouvá. Jest výkonem „G. Maxovým“, i co do invence: Líčí mladou dívku ráno po plesu. Děvče rátilo se pozdě, všecko unaveno. Je vidět, že plesovou toalettu odhodilo jen tak ledabyly. Nedařilo se slečince na plesu tak, jak si přála. Jest patrně již- „v odkvetu“. Povadlé listy růže, pohozené po lůžku i po zemi, prozrazují to. A proto je jí tak teskno; proto mihá se v hlavince tolik „ošklivých“ myšlének. (Čís. 190.; cena 3000 marek.) - Žluť, modř a běl na obraze lomena jest specificky po Maxovsku.

V.W. (Vilém Weitenweber)

1898

Politik, roč. XXXVII., čís. 119. 30.4. 1898, str. 3.
Prager Salon.

II.

/.../

Hilser stellt das Porträt des Dir. Dr. M. aus und damit eine gute Leistung, hell aus dem Dunkel herausmodellirt, ähnlich, aber nicht ganz treffen charakterisirt in der stramm aufgerichteten Haltung. Josef Jelinek's Bildniß verräth ein gutes Auge und Sinn für Charakteristik. Ein längerer Aufenthalt in seinem Meisteratelier könnte hier einem Talente aus der Puppe helfen. Als Porträtist stellt sich auch Gabriel Max vor und nimmt einen altmeisterlichen Ton an, wobei er in seiner „Skizze“ ein genügend ausgeführtes Bild liefert.

/.../

Dr. F.X. Harlas

Politik, roč. XXXVII., čís. 145., 27.5. 1898, str. 2.
Prager Salon.

IV.

/.../

Immer glatter malt Gabriel Max, er gibt seinen Arbeiten einen förmlichen Schmelz von gleiche Stärke. Heuer zeigt er sich dabei recht vielseitig in kleineren Bildern: einem Bauer mädchen bei der Ferkehrwäsche und einer seiner beliebten halbtodten Seherinen, welche diesmal einigermmaßen unfertig aussieht. Sein Sohn, Kolumbus Max, hat sich auch dem Sujet nach stark geändert, ein biederer Münchener mit dem Maßträgel tritt an die Stelle der ersten heiligen nacht u. A. Diese Studie ist aber viel ansprechender in ihrem gefunden Realismus und der frischen farbe.

/.../

Dr. F.X. Harlas

Zlatá Praha, roč. XV., čís. 30., 3.6. 1898, str. 357.
Výtvarné umění

Neobsahuje-li výroční výstava v Rudolfinu ani přehled ani pozornější výběr domácí produkce umělecké a po většině musí se spokojit jen dobrou náhodou, tím méně lze se nadíti, že by dovedla pražskému obecnstvu předvésti cizí umění tak, abychom in nuce poznali, co kde pozoruhodného se tvoří. Smíme cos podobného od její správy žádati? Ano a ne. Pražská výstava je tak dobře internacionální jako kterákoli v Mnichově, Drážďanech, Berlíně nebo ve Vídni. Jsou tu Němci, Belgičané, Holanďané, Poláci, Skotové, Vlaši, Španělové, Francouzi a Norvéžané, ale po většině jen ti a takoví, kteří se svými obrazy okamžitě nevědí kam. Nalezl jsem tu práce pět, deset i více let staré a to nikterak práce vynikající, při nichž bychom si jinak i takové stáří nechali líbiti.

Lenbachův Gladstone, který nám zůstane, je věru jen oběma jmény zajímavý, G. Maxa Stigmatisovaná ani tím ne, Harburger, Defregger a jiní objevují pouze nedostatky svého umění.

/.../

Domáci, čeští Němci, po padesáti let již nemohou se vykáhati téměř žádnými slušnými jmény, teprve v nejmladší generaci objevuje se O. Tragy, ale jeho ponurý Anděl Smrti by nebyl bez F. Stucka vzniknul, a E. Orlik, jehož jemného talentu a produkce si vážím, ale stále čekám, až se zbude nejistého kolísání od vzoru ke vzoru a nejde si svou cestu.

/.../

M. (K.B. Mádl)

Volné směry, roč. II., čís. 9., 1898, str. 418.

/.../

Na důkaz toho, jak společnost(SVPU- pozn. autora) s uměním cítí, jak všeobecný vývin jeho sleduje a o rozkvět a povznešení jeho zimmně se stará, stůž zde na doklad seznam děl v posledních letech pro obrazárnu získaných.

/.../

Z prostředků veřejného fondu Krasoumné jednoty s použitím darů České spořitelny k rozmnožení obrazárny určeného(ročních 6000 zl.) koupeny následující obrazy: Č.s.z. 2469. Má dáti a dal od G. Maxe.

/.../

1899

Politik, roč. XXXVIII., čís. 155., 6.6. 1899, str. 1.

Prager Salon 1899.

Von Dr. F.X. Harlas.

VI.

/.../

Eine Reihe von Künstlern aus Böhmen, die ihre Provenienz weingstens durch die Placirung ihrer Werke unter denen ihrer Kollegen böhmischer Nationalität anzudeuten scheinen, hat heuer eine Anzahl Bilder beigestellt, unter denen manche gute Leinwand hervorzuheben ist. Von Hegenbarth eine Landschaftstudie „Am Flußufer“ und ein noch besseres „Kuhgespann“, sehr frisch gemalt, von guter Zeichnung, neben Eckhardt's Pferdstudie das einzige Thierstück. Hugo Mieth, Rollerschek, Wirkner, Frind, Gartner und Hackensmied der jüngeren Generation, Stebzurger, Puhonny, Knoechl, Gabriel Max der älteren Schule sind zu nennen. Von Max sehen wir einen der bekannten Studienköpfe, raffinirt gemalt, etwas farblos, „Florence“ genannt, von rau Max-Ehrler den „Schutzengel“ der jedenfalls in taufendfältiger Reproduktion als Boudoirzierde verbreitet erden wird.

/.../

Bohemia, roč. LXXII., čís. 157., 8.6. 1899, příloha str. 1.

Kunstaussstellung 1899.

V.

/.../

Was Meisterschaft mit jedem Kunstmittel vermag, wie sie jeder Ausdrucksweise die höchste Energie abgewinnt, das zeigt Gabriel Max in seiner „Seherin von Prevorst“ (454). Die farbe kann nicht stärker von der Zeichnung abstechen als dieses den mystischen Neigungen des Künstlers entsprechende Bild von den sonstigen Wirkungen, die uns schwarz auf weiß vermittelt werden. Was Max will: die Darstellung der krankhaften Uiberspannung aller Seelenkräfte, das erreicht er vollständig in der Darstellung dieser weiblichen Halbfigur, in dem vordrängenden, unheimlichen, in unbekannte Fernen gerichteten Blick, in der Spannung der Gesichtszüge und vollends in den starren Händen, deren eine das Gebetbuch berührt. So oft man an der Wand der Seherin vorbeikommt, zieht die letztere magnetisch den Blick auf sich. Und sie hat doch manches Anziehende, Sehenswerthe in ihrer Nachbarschaft.

/.../

F.A.

Bohemia, roč. LXXII., čís. 162., 13.6. 1899, příloha str. 2.
Kunstaussstellung 1899.

VI.

/.../

Das Weith'sche Bild bringt nahe an jene vergeistigende Kraft heran, mit der Gabriel Max seine Frauenköpfe zu behandeln pflegt. Ein letztes behält freilich die Individualität für sich. Das tritt uns in dem „Florence“ betitelten Frauenkopfe (181) von Gabriel Max selbst deutlich und lebendig genug entgegen. Das ist eine merkwürdige, in bleichem Glanze leuchtende Schönheit, die der Farbe entsagt hat, um sich ganz von zarter Helligkeit durchbringen zu lassen. Der sunkelnde Diamant an der Stirne ist nichts Fremdes an diesem Kopfe, scheint aus dem inneren Licht des ganzen Wesens hervorzublitzen. Die Virtuosität in der Behandlung des Weißen erkennt man am besten an der Hand, deren zartes Hell so weich aus der weißen Schleierumhüllung hervorschimmert; aber diese Details verschwinden immer wieder gegen den Gesamteindruck der verklärten Persönlichkeit. Dem Frauenkopfe von Max gegenüber sehen wir den Namen der heimischen Künstlerfamilie mit einem liebenswürdigen Bilde verknüpft. Wir meinen den „Schutzengel der Mädchen“ (129) von Louise Max-Ehrler, eine sinnige Composition der vorthelhaft bekannten Künstlerin, die immer dem Auge und dem Gemüth zugleich etwas zu bieten weiß. Die Heldin des Bildes, eine sehr anziehende Mädchengestalt, blickt seitwärts, vielleicht zu einer Lockung hinüber; der hinter ihr schwebende Schutzengel aber, der sie in seiner Macht hat, weist vorwärts, auf den rechten Weg. Liebenswürdig im Motiv und in der Durchführung, wäre das Gemälde besonders wohlgeignet, in guter Vielfältigkeit sich in Haus und Schule einen ständigen Platz zu verschaffen. Die Betrachtung der letzterwähnten Gemälde hat uns bereits in den Saal der Heimischen geführt, von dessen erfreulich reichen Darbietungen demnächst ausführlicher die Rede sein soll.

Zlatá Praha, roč. XVI., čís. 40., 11.8. 1899, str. 480.

Naše vyobrazení

/.../

Gabriel Max a Fernand Khnopff noří se ještě do větších hlubin. Maxova „sv. Alžběta“ patří k nejlepším pracím tohoto umělce. Maloval tuto uherskou dcerku královskou v dětském věku, ustrojil ji do těžkých brokátů, ověsil matnými perlami a třpytivými drahokamy, ovroubil sličnou tvář popelavým vlasem a lehkým závojem a do rukou ji vložil světlé růže těžké vůně. Oči a ústa mluví. Vypráví, že v tomto dítěti již rozkvétá síla zbožnosti, mysticismus víry, že žije tato princezna již nyní uvnitř a mimo svět. Khnopff pojmenoval svoji hlavu „Lévres rouges“ – rudé rty. Co tím chtěl říci? Co značí tato úzká tvář, která jako tajuplná visie se objevuje, mlhavě a neurčitě, v obdélníku rámečce? Jako podoba sfingy, vtělená záhada vyzívá ven. A žena je sfingou a hádankou. Divný oheň jí plane v očích, který nehřeje, ale dusí, a rty, rudé rty se rozchlipují, jich červenou skulinou problyskávají bílé nemilosrdné zuby. To oko omamuje, ty rty střebou, vyssávají svět. „Jablko červivé, d'áblovo koření!“ výstražně volá L. Novák ve svém čtyřverší.

(K.B.M.) (K.B. Mádl)

1900

Bohemia, roč. LXXIII., čís. 110., 22.4. 1900, příloha str. 1.

Kunstaussstellung 1900.

I.

/.../

Eine ganze Reihe von českischen Malern hat sehenswerthe Werke ins Rudolfinum gebracht und die deutschböhmschen Künstler – wenn wir auch unter Anderen speciell Emil Orlik, Karl Krattner, Eduard Lebedzki vermissen – sind glänzend vertreten. An ihrer Spitze muß Gabriel Max genannt werden. Der Künstler nimmt eine ganz eigene Stellung in der Malerei überhaupt ein. Man könnte ihn als den Seelenmaler par excellence bezeichnen. Es reizt ihn, das Innerste des Menschen zu ergründen und darzustellen, und es ist sein Wunder, daß sein suchender Blick sich über die Kunst hinaus jenen Mysterien zugewandt hat, deren Lösung, wie es scheint, bisher nur Betrügnern gelungen ist. Die zwei Werke von Gabriel Max, welche Herr Director M. Zeller aus seiner kostbaren Sammlung dem Rudolfinum zur Verfügung gestellt hat, gehören zu den besten und zugleich charakteristischen Erzeugnissen des Malers. „Abendglocken“ (Nr. 218) heißt das eine und es stellt das Brustbild einer Frau dar, welche das durchgeistigte Gesicht, in dem zwei große thränenfeuchte Augen glänzen, wehmuthsvoll und wie sehnd beim Klang der Abendglocken gegen Himmel wendet. Die Hände sind leicht ineinander geschlungen, die Haltung des Körpers zeigt Sanftheit und Ergebung. Es ist ein Bild voll wahrer Empfindung, das den Triumph des liebenden Herzens, wie er nur dem Menschen eigen ist, kündigt. Welch ein

anderes Leben in der „Tripelallianz“ (230). Häckel braucht sich keine anderen Beweise zu wünschen, als die Affen von Gabriel Max. An diesem Bild steht man, daß die Affen einem vollkommen menschlichen Gesichtsausdruck haben, und man kann ihnen ihre Stimmung genau vom Gesicht ablesen. Sprechendere Affen haben wir noch nicht gesehen und auch ohne politische Bezugnahme- Max selbst hat das Bild lediglich „Union“ gennant- spricht das Bild mit einer Deutlichkeit, die keines Commentars bedarf. In nächster Nähe von Gabriel gewahren wir Louise Max-Ehrler, die diesmal ein Stillleben (219) gesandt hat. Es ist ein Buschen Iris, violette Schwertlilien in den prächtigsten Farbennuancen, in welchen die großen Blumenkelche an sich wie in den verschiedenen Phasen ihres Wachstums spielen, hingedrängt an ein Brunnenbecken, das aus einem steinernen Löwenkopf gespeist wird. Wenn irgend ein Bild die Bezeichnung Stillleben verdient, so muß sie dieser prächtig gemalten Wandzierde zuteil werden, in welcher das stille Leben und Walten der Natur in einem ihrer wunderbarsten Erzeugnisse ans Licht tritt.

/.../

H.T.

Politik, roč. XXXIX., čís. 133., 15.5. 1900, str. 1.

Die Frühjahrsausstellung im Rodolfinum 1900.

Von Dr. F.X. Harlas

V.

Gabriel Max, der Maler, bei welchem nach Muther's Ausspruch „die nationale Individualität“ eine so hervorragende Rolle spielt, der aber nach unserer Ansicht nichts Böhmisches in sich aht, debutirt- und er debutirt wirklich- mit gewohnten Picen. Sein „Klekání“ ist genauer, feiner abgetönt, als sonst, sein „Dreibund“, drei naturgetreue, sehr gelungene Meerkatzen- jede mit einem anderen „Gesicht“. Und die „lex Heinze“? Ein Brustbild eines Mädchens, das den Kopf mit einem Weißen Tuche umhüllt hat, die rechte Hand mit dem Handteller dem Beschauer entgegenstreckt. Bei genauerem Hinblicken sehen wir die eiserne Manchette- sie trägt Fesseln. Und im Fond oben links ist ein Schild, worauf Adam und eva nach dem Sündenfall nebst einer Banderolle, worauf oben „lex Heinze“ steht. Ist das jetzt pro oder contra? Ist es die Kunst, die gefesselt werden soll durch ein unwürdiges Gesetz, oder ist es ein durch die „lex Heinze“ zahm gemachtes, „sündiges Weibsbild“?

Die Zarte Nuancirung der Farbe, der Vortrag, raffinirt, wie bei keinem zweiten Maler, machen diese Werken bemerkenswerth. Max untermalt z.B. das Fleisch und das Tuch impasto sehr hell, läßt es trocknen, schabt es ab und lasirt und übermalt fein, leise Uebergänge und eine süße Weichkeit erzielend. Das abgekratzte Relief bleibt hie und da sitzen, wo er es braucht, z.B. in den Lichtern, aber es sitzt „unter der Farbe“, nicht obenauf.

Frau Max-Ehrler stellt diesmal nur die modernen Schwerteln us, in der Farbe mischt sich der moosgrüne Ton immer mehr ein, den die dekorativen Arbeiten der Dame gerne zeigen. Wahrere Farbe besitzen die Blumenstücke von Lud. Kleinmondova, und selbst die etwas massiven Rhododendros von Emanuele Seifert erscheinen frisch in er Farbe dagegen.

Zlatá Praha, roč. XVII., čís. 28., 18.5. 1900, str. 334.

Výtvarné umění

Oddělení cizích umělců na výroční výstavě v Rudolfinu dostalo teprve dodatečně, čtrnácte dní po otevření, svou význačnou pečeť. Před tím tu byla, jako jindy, všeliká snůška dobrých, slušných a méně dobrých obrazů s francouzskými, anglickými, německými, italskými i polskými jmény, beze zvláštní význačnosti, neboť ani Gabriel Max mezi Němci není už s to, aby vždycky přivábil, teď spíše znává monotonií svých chloridních ženských hlav, i když jim dá aktuální tituly. Noví, moderní Němci jsou v Rudolfinu bílými vranami, jakoby věděli, kterak že se s nimi zde nakládá, a tak, dyž se tu náhle objeví dvaadvacet obrazů muže, který s M. Liebermannem zahájil před dvaceti lety moderní realistickou rekcí v Němcích, není divu, že jsme překvapeni. Je pravda, Fritz von Uhde má již své místo vybojované, z vysmívaného a nenáviděného revolucionáře postoupil mezi obdivované neb aspoň všeobecně uznávané předáky německého umění, a není tedy příčiny obávati se, že výstavu pražskou zkompromituje. Je také pravda, že se zde Uhde neobjevuje poprvé, avšak letos jeho kolekci nelze tak snadno přehlédnouti jako před tím „cestu do Betlema“.

/.../

M. (K.B. Mádl)

Bohemia, roč. LXXIII., čís. 144., 26.5. 1900, příloha str. 1.

Kunstaussstellung.

IV.

/.../

Wer weiß, ob sie nicht der lex Heinze zum Opfer fiel, wenn wir sie hätten! Das neuste Bild von Gabriel Max, das gleichfalls Herr Director Zeller erworben hat, betitelt sich lex Heinze. Man will nicht verstehen, welchen Bezug dieses Bild zu dem Attentat auf die Freiheit der Kunst hat, doch dünkt es uns ganz klar. Dieses bleiche Mädchen mit den übernatürlich strahlenden Augen hebt die rechte Hand wie klagend und bittend empor, die schwere Eisenfessel am Gelenk. Es ist die Kunst selbst in der Bedrängnis durch einen ungerechten Richter. Das Bild ist sprechend; die wappenschildartige Zeichnung mit Adam und Eva ließe sich leicht in Beziehung zu dem Gegenstand bringen; was das Zahlenquadrat bedeutet, brauchen wir gar nicht zu erkunden, es hat mit der malerischen Idee und mit der malerischen Wirkung des Bildes gar nichts zu thun, sondern ist auf irgend einen Gedanken des Künstlers zurückzuführen, der bekanntlich ein Anhänger des Spiritismus ist.

H.T.

Národní listy, roč. XXXX., čís. 256., 16.9. 1900, str. 3.

Gabriel Max byl za příčinou svého junilea, o němž jsme se již zmínili, jmenován čestným doktorem na filosofické fakultě v Jenu. Je to ocenění nejen jeho umělecké práce, ale i jeho vědeckého snažení. Gabriel Max nashromáždil velkou, vědecky urovnanou sbírku ethnografickou, před historickou a anthropologickou. Oddělení lebek v jeho museu je unikem.

1901

Politik, roč. XXXX., čís. 76., 17.3. 1901, str. 6.

„Es ist vollbracht!“ von Gabriel von Max. Dieses berühmte Gemälde, in schlichter Größe und überzeugender Wahrheit das Weltereignis von Golgotha indessen großer Bedeutung und ewiger Wirkung genial erfassend, ist soeben als edelster Schmuck für Kirche, Schule und Haus in großer farbiger Kunstreproduktion im Kunstverlage von Nikolaus Lehmann in Prag erschienen, welche den ganzen tiefen, trostreichenden Inhalt des Originals mit Geist und feinem malerischen Gefühl bewunderungswürdig wiedergibt. (Prachtsangabe: 115 cm. hoch und 90 cm. breit, Preis sammt Rahmen fl. 22'-; auch in kleinerem Format: 60 cm. hoch und 50 cm. breit, Preis sammt Rahmen fl. 6'-.) Ergreift schon der erste Anblick des gekreuzigten Erlösers auf dunklem, sonnverhülltem Grunde, einer, wie vor der Ahnung des Weltgerichts durchhebt Natur, welcher jedoch am fernen Horizont ein neuer Lichtquell aufgegangen, unsere ganze Seele, so verkündet dessen Gestalt, die aus diesem Hintergrunde wunderbar plastisch hervortritt, mit ihrem tiefen unerschöpflichen Ausdruck himmlischer Liebe den Heilsbedürftigen Völkern aller Zeiten das große weltgeschichtliche Faktum: „Es ist vollbracht!“ und erfüllt. Jeden mit dem Gefühl jener Erhabenheit, in welcher so verdient dieses herrliche Kunstwerk als eines der schönsten und besten Christusbilder der Welt nicht nur allgemein anempfohlen zu werden, sondern auch wirklich Eingang zu finden segensbringend überall, wo Sinn für Kunst und Religion waltet. Um die größtmögliche Verbreitung zu ermöglichen, wird dasselbe auch auf monatliche Theilzahlungen gegeben.

Bohemia, roč. LXXIV., čís. 129., 11.5. 1901, příloha str. 1.

Prager Kunstaussstellung.

IV.

/.../

Die Säle 11A und B sind zwar nicht mehr wie in früheren Jahren ausschließlich der heimischen Kunst gewidmet, aber sie herrscht in diesen Räumen doch immer noch vor. Gabriel Max ist hier durch eine heitere Scene vertreten, „Der verliebte Röck“ (Nr. 527). Der Wassergeist mit seinem flossenartigen Patschen blickt eine junge Schöne mit innigen Augen an, während sie die Anbetung mehr komisch als ernst findet. Aber zu schmeicheln nimmt man, woher es auch kommen mag. Die Scene dürfte eine jüngere Arbeit des Meisters sein. Der Grundzug der ironischen Weltbetrachtung bricht indessen auch hier schon durch.

/.../

F.A.

Politik, roč. XXXX., čís. 146., 29.5. 1901, str. 1.

Prager Salon 1901.

Von Dr. F.X. Harlas.

VI.

Auch feinen Gabriel Max hat dieser Anner, heuer ist er aber noch weniger bedeutend, wie es denn in der letzten Zeit zu bemerken war, daß Max stofflich, nämlich der Pointe seiner Bilder nach, sehr zurückgeht und auch in der Farbe verblaßt. Der verliebte „Reck“ (nicht Röck, kommt von Röcken) ist eine Art Wassermann vom Typus der Mulatten und Max scheint eine Paraphrase des versunkenden Glockenmotivs hier beabsichtigt zu haben, bei welcher dieser Wechsel im Typus, denn die Wassermänner haben bereits ihren Typus (siehe Böcklin, Knüpfer u.s.w.) nicht zum Vortheil des märchenhaften Sujets ausschlägt. Das Ganze steht aus wie eine Plantagentändelei in Westindien, gar wenn die holde Schöne so verständnissinig dem dunkelhäutigen verliebten Popanz zulächelt. Max hat mit diesem Bilde wohl kein Lorbeerreis zu seinem alten Vorräthen zugelegt.

/.../

1902

Bohemia, roč. LXXV., čís 101., 13.4. 1902, příloha str. 2. a 3.

Deutsch-böhmische Künstler in München.

IV.

Gabriel Max.

An den Namen des Meisters Gabriel Max knüpft sich für mich ein holder Wunsch, dessen Erfüllung wohl auch anderen Kunstfreunden eine schöne Genugthuung bereiten möchte. Es gibt Künstler und Dichter, deren Schönheit erst dann recht zu Tage tritt, wenn man gleichsam eine Anthologie ihrer Schöpfungen veranstaltet, wie denn z.B. in den Liedern Heines, Eichendorffs oder Mörikes Niemand mit Lesen ein Ende findet, bis ihm die Seele gleichsam vom Wohl laut ihrer Verse überströmt. Was wissen, was genießen wir von dem Oeuvre des Gabriel Max? Wir sahen hier ein Bild, da ein Bild, beschweren uns das Herz mit Ahnungen einer seltenen und kostbaren Meisterschaft und werden ordentlich krank an dem Wunsche, ein einziges, ach nur ein einziges Mal die sanften, schmerzlich sehnsuchtsvollen Rhythmen dieser Poesie in vollem, unzertheiltem Fluß dahinströmen zu hören. Die Max'sche Kunst ist eine Welt, und wie man von einer Welt nicht einzelne Sterne, sondern den ganzen Himmel mit all feiner goldenen Zier genießen will, so verlangt man von Max eine Blütenlese seiner Werke, um den Zauber seines Wesens in seiner ganzen Tiefe zu fühlen.

Jener Wunsch, von dem ich sprach, möchte aber keineswegs in der landläufigen Art unseres Museumswesens erfüllt werden können. Ein Separatcabinet mit einem Dutzend Maxscher Bilder an kahlen Wänden und einem Polster in der Mitte würde nur mehr als ein neues Hinderniß auf dem Weg zum Ziele, denn als eine wesentliche Förderung erscheinen. Die zarte Musik dieser Kunst wird in einer frostigen Darbietung nicht nur nicht erweckt, sondern sogar beleidigt und zum Schweigen gebracht. Die nachtigall verstummt im Gefängniß. Und es gibt in der deutschen Kunst so viele Nachtigallen, die ungehört dahin trauern, weil man sie nicht in die rechte Umgebung zu bringen weiß! Man sollte da wirklich etwas von jener Liebe und Sorgfalt, welche man jetzt den Buchaustattungen der Dichter zuwendet, auch den Malern und Bildhauern zu theil werden lassen. Jedes größere Museum müßte es sich zur Ehrenaufgabe machen, die größten seiner heimischen Meister gleichsam in einer „Liebherausgabe“ dem Volke vorzuführen, so daß man in ein Museum wie zu einem Lieblingbuche stiller Stunden flüchtete und sich so recht hineinleben könnte in die Welt der Besten und Begnadeten.

Ein Gabriel Max Zimmer müßte aber nach meiner Vorstellung wie der Salon einer vornehmen, einsam lebenden Dame ausgestattet sein, deren Bildung diejenige ihres Geschlechtes in der zartesten Verklärung darstellte. An dunkelsammetenen Wänden müßte ein Fries von Rosentanken mit bleichen Blüten entlanglaufen, altes Gold und mattes Elfenbein müßten aus geheimnißvollen Schränken leuchten, dunkle Seide und schneeweißer Tüll verwarthen die hohen Fenster, vor denen grüne Wipfel rauchten und auf dem Ebenholzflügel in der Mitte des braunen Parketts läge unter einer duftenden Blumenschale ein blasser Schädel und die Darwin'sche „Abstammung der Arten.“ Trauern und Schönheit, Wissenschaft und Musik müßten dem Saale das Gepräge geben und von den Wänden müßten mit ihren großen, unsäglichen Augen die schönen blassen Schwärmerinnen der Max'schen Gemälde aus schimmerunden Rahmen herniederblicken. Ruhe müßte sein, unendliche Ruhe, so daß man das leise Singen des Blutes in den Adern der Lebenden vernähme und die seinen, ekstatischen Nervenschwingungen in den Händen und Gessichtern auf den Bildern sähe. Es müßte Tag sein und doch die Nacht wie eine Ahnung über der Scene schweben; die Blumen müßten durften und doch müßte man den Geruch des Welkens spüren. Wie ein unterdrückter Seufzer namenlosen Wehs müßte es dem Besucher

entgegenwehen, irgendwinweise Frau aus dem Märchen müßte mit Geisterhänden den Flügel berühren, so daß es wie eine tröstende Musik jenseitiger Sphären durch die Stille klänge.

Ich weiß nicht, ob eine solche Inszenierung der Max'schen Kunst möglich ist; ich weiß nicht einmal, ob sie den Charakter dieser rein und erschöpfend wieder spiegeln würde; dennoch kann ich nicht vor ein Gemälde des Meisters hintreten, ohne mir von unsichtbaren Regisseuren dieses Milieu um mich her aufbauen zu lassen. Gabriel Max ist eine so intensiv persönliche Incarnation künstlerischer Gesinnung, daß die Phantasie sich unwillkürlich dazu angeregt fühlt, die Welt, in der und aus der es wirkt, zu seinen Bildern hinzuzudichten. Dabei ist merkwürdig, daß sich zunächst immer ein gewisses weibliches Element als Dominante in den Spielen der Phantasie bemerkbar macht. Max ist gewiß eine ausgesprochen männliche Persönlichkeit; allein seine Wirksamkeit als Künstler feiert die glänzendsten Triumphe, wo er als Interpret der weiblichen Psyche auftritt. Niemand hat so fein und zart den Geheimnissen des Innenlebens kostbarer Frauenseelen nachgespürt wie er. Auch in einigen Selbstbekenntnissen von Frauen ist nicht so viel zärtliches, beinahe mystisches Versterben wie in den Anempfindungen dieses seltsamen Mannes. Wie ein Seher spürt er den complicirtesten und entlegensten Regungen nach. Vor seinen Augen entschleiert sich das eigensinnigste Räthsel. Man muß manchmal an Goethe denken. Aber während Goethe der genußfrohe, leidenschaftliche Liebhaber der Frauen war, ist Max ihr tiefversonnener, blasser Tröster und Arzt. Aus dem Dunkel ihres tausendfachen „Weh und Ach“ geleitet er sie mit sanfter Hand an die Sonne, nein den Mondschein seiner kühlen Begeisterung. Alles, was den nächtlichen Sternenhimmel so trostreich für empfindsame Menschenherzen macht, baut er in weiten Zauberbogen über ihnen auf, ihre zitternden Seelen an keuschen Strahlen des Lichtes zu einer Welt emporhebend, welche, wenn nicht jenseits, so doch hoch über dieser irdischen Welt ist. Ein Verklären des Ewigweiblichen, ein immerwährendes Entkörpern und Vergeistern ist all sein Thun und Trachten.

Die Leute sagen, er gerathe dabei ins Pathologische, er liebe die Mondsüchtigen, die Stigmatisirten, die Medien der Spiristen, die Hysterie in allen Erscheinungsformen. Die Leute sagen die Wahrheit und es bleibt nur zu wünschen, daß sie die ganze Wahrheit sagen. Gabriel Max ist Philosoph. Seine Weltbetrachtung hat wie diejenige aller tiefen und aufrichtigen Geister eine dunkle Grundfärbung. Alle Schmerzen des menschlichen Daseins sind ihm bewußt. Indem er sich aber nach einem Ausdruck für sein eigenes Leiden an der Welt umschaut, findet er die edle Weiblichkeit. Er findet ein Gefäß, das nicht nur vermöge seiner Gebrechlichkeit den rechten Antheil an der Schmerzfähigkeit des Menschen hat, sondern das auch vermöge seiner Zartheit und Schönheit den meisten Antheil an unseren Sympathien besitzt. So kann er nun in einem einzigen Gegenstand beide Grundtriebe seines Wesens vollstrecken, seine Grüdelei, welche sagt: die Welt leidet, und sein Künstlerthum, welches fordert: die Welt sei schön! Schmerz und Schönheit klingen ihm in der weiblichen Gestalt zu einem Mollaccord zusammen, in dessen Variation er nach und nach seinen ganzen inneren Gehalt aus sich herausstellen kann. Was als bittere Erkenntniß abstrakter Gedanken geboren wird, tritt unter dem Symbolzarter Frauenbilder als sinnenfällige Anschauung und versöhnendes Kunstwerk in die Erscheinung. Gabriel Max ist der umgekehrte Schopenhauer. Dieser flüchtet vor dem Weibe zum Pessimismus, er aber flüchtet vor dem Pessimismus zum Weibe.

Ubrigens ist es nicht bloß die weibliche Schönheit, die seinen Pessimismus tröstet und verklärt. Ein so innerlicher, auf das Wesen der Dinge gerichteter Geist wie Gabriel Max bleibt nicht an der Oberfläche und im Formellen haften, Erkenntnisse, welche die Seele verwunden, werden nur durch Erkenntnisse geheilt, und wenn Jemand unter seiner Weltanschauung leidet, so kann er nur an den Gnagenstätten eben dieser Weltanschauung Trost finden. Am Ende jeder Philosophie, selbst dem materialistischen, erhebt sich eine von den Durchschnittsmenschen übersehene Kirche, in welcher alle Räthsel, die jene Philosophie ungelöst läßt, in goldener Monstranz auf marmornem Altar strahlen. Die ungeheuern Wunder der Welt, vor welchen alles menschliche Forschen nur Grillengezirp vor der Sonne ist, werden hier von tiefen und reinen Herzen in Demuth verehrt. Auch Gabriel Max hat das Geläut dieser Kirche vernommen und sich auf den Weg gemacht, sie zu suchen. Gabriel Max ist Darwinist; er steht auf dem Standpunkt der Entwicklungslehre, ist exacter Gelehrter. Aber es fühlt sehr wohl, daß die Wissenschaft niemals imstande ist, die unbefriedigte Gemüthsforderung des modernen Menschen zu stillen. Ihm steht nach dem „Wunderbaren“ der Sinn. Er bildet sich nicht ein, in die letzten Tiefen vorzubringen, aber er glaubt den Mantel des Geheimnisses am Saume ein wenig aufheben zu können. Er beschäftigt sich mit Spiritismus und Occultismus. Durch einen thörichten Criminalfall ist neuerdings wieder die Aufmerksamkeit auf diese Disciplinen gelenkt worden, und es wird nicht überflüssig sein, darauf hinzuweisen, daß es sich bei den hypnotischen Experimenten um eine wirkliche Wissenschaft, nicht um Charlatanerien handelt. Eben deshalb weil die Trancezustände der Psyche ihm ermöglichen, auf wissenschaftlichem Wege aus dem Gebiet der Empirie in die lustigen Räume der Speculation hinüber zu gelanden, befaßt sich Gabriel Max mit diesen Erscheinungen. Sie dienen ihm als Schlüssel, womit er das Gefängniß des Verstandes öffnet, um sich den Zugang zur Freiheit zu bahnen. „Es gibt mehr Dinge unter der

Sonne, als Eure Schulweisheit sich träumen läßt, Horatio.“ Jedes Max'schen Bild ist eine Frage an das Unerforschliche, auf welche der Spiritismus eine Antwort gibt, welche die Schönheit zu formuliren versucht.

Wenn man sich Gabriel Max vorstellen will, wie er heute in München lebt und wirkt, so darf man sich nicht mehr des glücklichen Knaben erinnern, der in Prag auf dem Hradschin in einer ganz von Kunst erfüllten Welt die goldensten Jugendtage verbrachte. Man muß sich einem völlig Vereinsamten denken, einen nunmehr 62jährigen, strengen, breitschultrigen Herrn, der mit all seinem Denken und Fühlen ganz „in sein Museum gebannt ist“. Atelier, Musiksaal und ethnographische Sammlungen nehmen sein ganzes Interesse in Anspruch. Ueber der Thür der Sammlung steht „Oblitus dolore“, d.i. „Schmerz vergessen“. In die Katakombenstille dieser Schädel und Beinsammlung bringt allerdings kein Schmerz hinein. Selbst der schöne Kopf einer enthaupteten jungen Siamerin, der in Glas und Spiritus ruht, verräth keine Spur von Schmerz mehr. In der kampfergeschwängerten Grabesruhe dieser Säle, sagt F.H. Meißner, verwehen alle die vielen Vermuthungen, Erklärungen, Gerüchte von der Anschauungswelt, dem Glauben und Wollen des Künstlers; man erlauscht ihn bei der Arbeit und erkennt seine Gedankenfolgen. Da sind Hefte vorweltlicher Vergangenheit und daneben kommen erst todeskalte Neubildungen, die das Werdegeseß in seinen Phasen deutlich erkennen lassen. Hier sind logisch fortgeführte Formen. Und doch Geheimniß drinnen und draußen. Kraft welchen trieben wachten und vergehen sie? Was ist erkennbarer und was nicht- heute- immer- für das Menschaugen? Geheimniß über Geheimniß! Sicher nur der Schmerz und das Leiden der Creatur, die erbarmungslos in Rücksicht auf die Gattung zerstört wird. Wie oft hat der Künstler in solcher Stimmung vor diesen Dingen gestanden, deren seelischen Widerhall man überall in seinen Gebilden wittert- wie schwer und mühselig tastete er sich hinein in eine melancholische Ergebung in das Unvermeidliche! Er hat nicht eine menschliche Creatur dargestellt, ohne die furchtbare Tragik und das erhöhte Leiden des Menschenseins sichtbar in jedem Strich empfunden zu haben.

Gabriel Max hat nicht vil äußere Schicksale erlebt. Nach dem Tode seines Vaters, der ihm das tödtlichste Leiden aller Kinder, die Schule, erspart hatte, studirte er an vreschiedenen Akademien, nahm 1870 Mutter und Schwester zusich, um in einem sonnigen Münchener Gartenhaus ein Heim zu gründen, heirathete nach dem Tode der Mutter eine geistvolle Dame, baute sich bei Ammerland am Steinbergersee eine schöne Bergvilla und amchte nur ganz ausnahmsweise eine gelegentliche Reise nach Frankreich, Belgien, Holland, Ungarn oder Italien. Er ist einer jener Starken, denen die Welt da draußen weit weniger als das Geheimniß alles Daseins am Herzen liegt. Hier als harmonisch zusammenklingendes Rauschen bringt der Erdengang und das haftende Getriebe der menschen an sein Ohr und flüchtigen Antheil nimmt er am Einzelschicksal draußen, er grübelt in einem fort über die Räthsel in und um uns nach und setzt die schmerzlich zitternden Fragen nach dem „Warum“ inall jene Farbenwerken um, die als einseltsam gearteter aber echter Seufzer über das Unergründliche und Unvermeidliche in unserern Sinnen haften bleiben.

Eduard Engels, München.

Bohemia, roč. LXXV. čís. 118., 30.4. 1902, příloha str. 1.

Prager Kunstausstellung.

II.

Die deutschböhmisches Kunst ist vortrefflich vertreten. Wenn wir die Regelmäßigkeit des Rundgangs unterbrechen und vorbei an den erquickenden Zeichnungen der Jugend, der ausgewählten Bilderreihe im Vorsaale, in welcher das Portrait von Philipp Laszlo die Aufmerksamkeit am stärksten anzieht, und an der polnischen Secession mit ihren charaktervollen Bildnissen zunächst der Gruppe, unserer deutschböhmisches Kunst zuwenden, so leitet uns nicht heimatliche Vorliebe allein. Wir wollen uns dessen erfreuen, was wir haben, weil uns der Besitz heftig bestritten wird, und überschauen mit stiller Genugthuung unsere werktüchtigen und arbeitsfreundigen Kräfte, die man frischweg mit einem Federzug weglegnen möchte. An der Spitze unserer schaffenden Künstler Deutschböhmens steht hochragend Gabriel Max, der einen Christus (570) ausstellt. Im Jahre 1898 hat der Consul Theodor Bierck die bedeutendsten Maler unserer Zeit zu einer Christusausstellung eingeladen und durch die Vereinigung der eigenartigen Auffassungen selbständiger Meister sich ein besonderes Verdienst erworben. Auch Gabriel Max hat sich an diesem Wettbewerb betheilt, und der Christus, der hier zu sehen ist, scheint mit jener Composition für die Bierck'sche Sammlung im engen Zusammenhang zu stehen, soweit nach den unzulänglichen Reproduktionen des größeren Bildes geurtheilt werden kann. Ein heiland, der gelitten hat und durch sein Leid zur Liebe gelangt ist, tritt uns aus dem Bilde von Max entgegen. Herde Erfahrung spricht aus den ersten, blauen Augen und den strengen Lippen, aber das sanfte, milde Verstehen alles Menschlichen verklärt seine Züge, und Alles Verstehen ist auch in höchstem religiösen Sinn: Alles Vergeben. Und in diesem Sinn hat Gabriel Max die Worte aus dem Evangelium Lucas herangezogen, die gegen die Pharisäer und Schriftgelehrten gerichtet sind. Die Durchgeistigung, die Max vor allem eigen ist, spricht namentlich aus den Augen mit wunderbarer Gewalt. Man muß sie nur ruhig auf sich wirken lassen, um de Zauber

zu empfinden.

Politik, roč. XXXXI., čís. 124., 6.5. 1902, str. 1.

Prager Salon 1902

Von Dr. F.X. Harlas

V.

/.../

Als Meister von Weltruf hat Gabriel Max hier seine Stelle unter den jungen Adepten. Sein Christuskopf blickt strenge (nach Lukas XI, 42-47+- es ist der Mahner, welcher da spricht: „Wehe euch, ihr Pharisäer, die ihr in der Kirche auf den vordensten Plätzen zu sitzen pflegt!“ das Bild zeigt uns den ganzen Max mit allen seinen Vorzügen. Der Reichthum an farbigen Tönen, welche in diesem überigen Kolorit schlummern, der durchgeistige Blick der Augen, die interessante Bedeutung nöthigen auch den Gegner der Max'schen Richtung zur Anerkennung. Ich selbst bin kein besonderer Freund der „spiritistischen Malkunst“, aber hier entfällt der gewisse haut-gou Max'scher Tendenzmalerei und der Kopf scheint mehr zu sagen, als manche andere pointirte Komposition de Meisters.

/.../

Politik, roč. XXXXI., čís. 279., 10.10. 1902, str. 1.

Die neuzeitliche Malerei im Rudolfinum.

Von F.X. Harlas.

Unsere ständige Bildergalerie trat dieser Tage in ein neues Stadium. Bisher war diese Sammlung von Werken der Malkunst ihrem Charakter nach eine „alte Pinakothek“, in welcher historische Style und Schulen vertreten waren und wo sich mit der Zeit eine Unterabtheilung von Gemälden „zeitgenössischer Malre“ ausgebildet hatte. Die alten Bilder hielten das Uebergewicht, die neuen fanden in einem einzigen Saale, der wohl einer der größten war, ihre Unterkunst. Von nun an stellt sich die Sache zu Gunsten der neueren Kunstgeschichte wesentlich vortheilhafter dar.

/.../

Wie billig, interessiren wir uns vor Allem für die Bohemica. Da treffen wir zwei Bildnisse von Machek, der in Prag zu Beginn des vorigen Jahrhunderts ein beliebter Porträtmaler war, zwei Bilder von Anton Dvořák, dem Altmeister des böhmischen Genres aus den 40er Jahren, den prächtigen Mädchenraub von Jaroslav Čermák, sowie eine ganze Reihe von Aquarellen und Zeichnungen dieses Meisters. Hier sind Architekturstücke von Würbs, Landschaften von Ant. Manes, Bilder von Lhota, Bergler, Führich. Von den bei uns lebenden und schaffenden fremden Malern gibt es hier Werke von Alex. Clarot, Haushofer, Engerth; der Schriftsteller Adalbert Stifter, eine Art von Dilettant der Malkunst, ist ebenfalls mit einer Gebirgslandschaft vertreten. Und dann sehen wir Arbeiten von Josef Navrátil, Guache und Oelbilder, ein großes Bild und kleinere Werke von Brožík. Eine Reminescenz an den Namen des ehemaligen Direktors der Prager Akademie Christian Ruben weckt das Bild seines Sohnes Franz, eine ganz modern gehaltene Kinderfeine im Freien. Gabriel Max hat hier seine Seherin on Prevorst und enige seiner Frauenköpfe, Alfred Seifert die Philippine Welserin im Gefängnisse des Bishop Ingusta auf Bürglitz, E.K. Liška seine Hagar in der Wüste, Skramlik ein warmfärbiges Genrebild.

/.../

1903

Česká revue, roč. VI., čís. 6., 31.3. 1903, str. 461.

E.K. Liška,

/.../

Potom následovala malá řada drobných žánrů. „Šťěstí lásky“(1879), „Revise milostných psaníček“(1880), „Starý mládenec“(1883), „Poslední středa“, „Růžové sny“, „Alchymista“(1884), „Pokušení“ a jiné, obrázky líbivé, někdy sentimentální, jindy humoristické, k nimž Lišku nutí životní potřeba, a v nich se střídavě kmitají G. Max, Grützner, Spitzweg, jimž děkuje za potřebné nápady. Podlehnouti tenkrát svodu G. Maxe platilo takofka za povinnost mladých malířů v Mnichově. Jejich vzor byl tehdá na rozhraní mezi sensitivní melancholií a spiritualismem; vábil a lákal svými harfovými, lkavě touženými melodiemi a také svým eminentním, až něžným smyslem barevným a svojí kouzelnou mluvou souzvučných tónů. V jeho šlépějích, cele jemu odevzdán, vytvořil Liška roku 1882 svého „Manfreda a Astartu“, v dobách, kdy E. Possart s neobyčejným úspěchem recitoval Byronovu báseň v melodramu na mnichovské scéně. Látka byla vpravdě maxovská a G. Max sám o několik let

později neodolal její moci. Také tvarová úprava výjevů, způsob, kterak se bílá vidina Astarty rovněž zvedá a tyčí nad zhrouteným Manfredem, kterak svítí z temna, kterak kol ní se všechno, i Manfred, ve tmách ztrácí, i to byla Maxova formule, jak ji ve svém „Zjevení noci Walpurginy“ byl ukázal. Bylo by však křivdou všechen obsah „manfreda a Astarty“ vykládati jen a jen zevními vzorovými vlivy a dojmy na Lišku. Zajisté tu byly, ale Liška byl jím proto takovou měrou přístupen, poněvadž rozehrávaly v něm příbuzné naladění, a není lepšího pro to důkazů nežli téměř všechna následující řada jeho děl. Tesknění, nařikání, duševní tíseň stávají se strunami Liškova nástroje, ale žádný z těchto tónů nezvučí příkře, odbojně nebo ve vášnivě zoufalosti. Umělcovy osoby pouze trpí a strádají těmito duševními stavy, aniž by při tom ztrácela smysl pro pěknou a rozmyslnou linii, jakou jejich póza dodržuje. A tato linie, jejímž základem je povýtce trojstranný profil, bočný pohled, který je vždy nejzřetelnějším obrazem, mluví stejně o zevním klidu jako o osamění. V takové formě se objevují Liškova „Hagar na poušti lkající“, „Kristus v zahradě Getsemanské vroucně se modlící“, „Maria pod křížem bolestnicí“, „Nebožka své dítě navštěvující“ i „Andělé kříž oplakávající“.

/.../

K.B.M. (K.B. Mádl)

Bohemia, roč. LXXVI., čís. 121., 3.5. 1903, str. 25.

Prager Kunstausstellung III.

Kolektiv-Ausstellung des Vereins deutscher bildender Künstler in Böhmen.

/.../

Meister Gabriel Max hat eines jener Gemälde ausgestellt, die seinen Tiefbild in die innerste Seele bezeugen. Ihm sind sie vor allem vertraut, die von ihren Träumen über die wirkliche Welt hinausgetragen werden, die Hellscherinnen und Stigmasierten, mit ihrer stillen Verzückung und ihrem unnennbaren Leid. In diese Reihe zählt auch die historische Kartenschlägerin Marie Lenormand (528), die uns Max gemalt hat, wie sie, die Karten vor sich gelegt, in die Höhe hinaufblickt und ihr Auge fast schützen möchte vor dem überströmenden Duell des magischen Lichts. Die Durchgeistigung des Körperlichen hat niemand so erreicht, wie eben Max. Einer schlichten, wärmern Stimmung, wie von weicher Musik durchtränit, entspricht der „Herbstreigen“ (496). Es ist wie der Spaziergang aus Goethes Faust, aus dem Erwachen des Frühlings in das Melancholisch-sinnende des Herbstes überfetzt. Wir glauben, einen Faust zu sehen und einen Mephisto, der den reifen Apfel vom Bodem hebt. Auch die gesundfrische Maid rechts denkt an die Gaben, die der Herbst bringt, weit mehr, als an das nahe Sterben, das er ankündigt. Die übrigen Mädchen und Frauen sind angeweht von seinem schmerzlichen Zauber, am tiefsten die ernste Dame im schwarzen Schleier, die der Hauptgruppe entgegentritt. Die Herbstzeitlose in des Mädchens hand deutet mehr auf Verzicht, denn auf frohes Ausleben. Und trotz des muntern Gelenges unter den dichten Kronen der Buchen, trotz des goldenen Tones, den der Herbst weckt, liegt doch eine leise Wehmut über der ganzen Szenerie, die das Herz des Beschauers unwiderstehlich einspinnt.

/.../

Politik, roč. XXXXII., čís. 131., 13.5. 1903, str. 1.

Prager Salon 1903.

Von Dr. F.X. Harlas.

V.

/.../

Der Specialausstellungen gibt es heuer eine ganze Reihe, wie wir bereits erkannten, und eigentlich rangirt die „deutschböhmisches Abtheilung“ ebenfalls zu ihnen. Auf der Treppe, in der Vorhalle und im ersten Saal versammelte sich die Gemeinde dieser bisher gleichsam heimatlosen Künstler, indem sie ihre Dohens ebenso ins Feld führt, wie die Jüngsten. Gabriel Max ist nicht besonders gut vertreten, der Herbstreigen (ein älteres Bild) sieht sehr lichtlos aus und die Lenormand sehr bleichsüchtig und hysterisch Kirnig, dann die jüngeren Raimund Wolf, Krattner, Rolletschef, schließlich die modernsten Leute Orlik, Korzendörfer, Emanuel Hegenbart und alle Uebrigen stellten jedenfalls ihr Bestes bei, um bei dieser ersten Gelegenheit Succes zu erringen.

/.../

Zlatá Praha, roč. XX., čís. 30., 22.5. 1903, str. 359.

Výroční výstava v Rudolfinu.

Je zde také souborná výstava spolku německých výtvarných umělců v Čechách a podává dobrý obraz jejich úrovně a potence, obraz dojistá úplnější, nežli nalézáme v oddělení českém, neboť čeští Němci nejen že vystavili souborně, oni se také dostavili souborně, oni se také dostavili kompletně. Nesmí nám býti vytýkáno, že jejich umění podceňujeme, nebo dokonce snižujeme. Kdekoli se to dálo, stalo se to z patrné neznalosti věci nebo v

zájmu mimouměleckém, a to je chybou, ba prohřeškem, i kdybychom na poli uměleckém stáli proti sobě jako navzájem se potírající nepřátelé. Podceňovati nepřítel z neznalosti je už z polovice prohranou bitvou. Dlužno také uznati, že výběr prací je nepoměrně přísnější, nežli kdy býval; s úctyhodným nemilosrdstvím vyloučena všechna diletující nedochůdčata a z valné části pochybní lokální koryfeové, o něž také u našich sousedů není velká nouze. Největší německý mistr pražského původu, G. Max, převzal vedení. Ani ne tak svým nejnovějším obrazem, extasovanou Lenormandovou, jako krásným, ušlechtilým dílem let sedmdesátých. „Podzemní rej“ patří k nejlepším obrazům z jeho předspiritistní periody. Jeho poněkud tesklivá poesie je plného těžkého zrna, jeho postavy, i mladistvé, mají skoro melancholický půvab, a harmonie sytých, v temnu jakoby lehce nadhozených barev je v koloristním ohledu prvního řádu. Ještě dnes dobře lze chápati sílu svodu, jakou zlákal takové Maxovy obrazy skoro všechny mladé mysli a hlavy, co se jich jen do jejich čarovného okruhu dostalo.

/.../

M. (K.B. Mádl)

1904

Bohemia, roč. LXXVII., čís. 113., 23.4. 1904, příloha str. 1.

Prager Kunstausstellung 1904.

III.

/.../

Die Uebersicht mag für diesmal mit Meister Gabriel Max abgeschlossen werden, der mit zwei Gemälden vertreten ist. „Zeit und Raum- Lebenstraum“ (902) erinnert daran, wie ernst sich Max mit den Problemen des Daseins beschäftigt, zu allen Zeiten seines Schaffens ein Künstler und Denker. Ein blondes Mädchen, das die ein Hand auf einer Uhr ruhen läßt, mit der andern einen Spiegel hält, in den sie sinnend hineinblickt. Die offene Landschaft im Hintergrund zeigt Ruinen eines antiken Tempelhaus. Es soll nicht versucht werden, durch eine Auslegung, die immer nur halb zutreten kann, sich zwischen den meister und den Beschauer zu drängen. Ahnen wir es jeder, daß wir Menschen durch begriffe und äußere Mittel das fassen und begrenzen wollen, das endlos und uferlos ist. Und diese Ahnung zu wecken, ist einem Werke der bildenden Kunst genug. Auch „Die Nachtigall“ (918) will nichts anderes, als eine Ahnung wecken. Was bedeutet das Lied, welches das träumende italienische Mädchen in den Schoß hat sinken lassen, vor dem flutenden Gesang der Nachtigall, das aus den nächtlichen Büschen dringt? Mond und Nachtigallensang- sprechen sie nicht vernehmlicher zu einem jungen Herzen, als die kunstvolle Weise, die erfahrener Weiser in Roten gesetzt hat?

F.A.

Politik, roč. XXXXIII., čís. 152., 3.6. 1904, str. 1.

Prager Salon 1904.

Von Dr. F.X. Harlas.

VI.

Im XIX. Saal bemerken wir noch ein feingestimmtes Thauwetter von Kaván, eine kräftige Vorfrühlingslandschaft von Lolek und eine stille Dorfgasse von Král. Otto Tragy stellt das Porträt seines Vaters aus, des langjährigen Präsidenten der Advokatenkammer Dr. Traggy, dessen lebhaft gefärbten Kopf er lebensvoll auf die Leinwand brachte. Schlicht gemalt und weich modellirt, wirkt das Porträt sehr gut, besonders der ernste Blick des klaren Auges ist vortrefflich wiedergegeben. Wenzel Wirkner hat hier zwei Landschaften, der „Edelsitz“ fesselt wegen der Färbung und der Anmuth der wohl etwas stylisirten partie. Gabriel Max bleibt bei seinen weiblichen Halbfiguren, die stets sehr blaß und verträumt sind, allmählig aber an Wirkung verlieren. Aber gemalt ist das so meisterlich, daß man diesen modernen Künstlern diese Beherrschung des Handwerklichen in der Malerei wünschen möchte.

/.../

Bohemia, roč. LXXVII., čís. 232., 23.8. 1904, příloha str. 1.

Ausstellung deutschböhmischer Künstler in Karlsbad.

/.../

Unter den Künstlern, die in Karlsbad vertreten sind, steht Gabriel Max nicht nur als der gefeierteste Name an erster Stelle, sein „Judas Iskariot“ ist der Glanzpunkt der Ausstellung. Der Seelenkünder Max hat hier in einem ergreifenden, großen Motiv die ganze Innerlichkeit und Macht seiner Kunst entfaltet. Judas hat, in tiefer reue, seinem Leben selbst ein Ende gemacht; er hängt an dem Ast eines mächtigen Baumes und zwei schwarze Raben

nähern sich bereits der Leiche. Fern ragen drei Kreuze, an denen rechts und links die Schächer hängen, das Kreuz in der Mitte ist leer. Ist schon die ganze technische Anordnung von stärkstem Stimmungsgehalt, so liegt der eigenste Zauber doch in dem Antlitz des Apostels. Nicht die typische Härte lesen wir darin, ein mild verklärtes Auflösen aller quälenden Zweifel, eine willige Hingabe an den Tod, der den Irrtum einer ehrlich suchenden Seele sühnt. Dieser Sünder, der Christus verraten, stand nicht weit ab von Christus selbst, wie dieser strebend und eifrig in den Glauben, den er für wahr hielt. Zwei kleinere Gemälde sind von Prager Salon her bekannt: eine lustige „Schweinenwäsche“ und ein Idyll aus einer italienischen Villa: „Die Nachtigall“.

/.../

1905

Politik, roč. XXXXIV., čís. 109., 20.4. 1905, str. 2.

Prager Salon 1905.

Von Dr. F.X. Harlas.

II.

/.../

Der Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen hat die Abteilungen V bis VII besetzt, in VIII bis Xa reihen sich die Deutschböhmischen Künstler an, die im Auslande wohnen. Die Uebersicht ist interessant und die Vergleiche mit den Böhmen sind es nicht minder. Tüchtiger Künstler und originelle Leute treten hier auf, unter den im Auslande Lebenden finden wir auch wohlklingende Namen, wie Gabriel Max, Horzendörfer, Löwith, Maler, die ihren Ruf in die Wagschale legen können.

Politik, roč. XXXXIV., čís. 115., 27.4. 1905, str. 1.

Prager Salon 1905.

Von Dr. F.X. Harlas.

III.

Wenn Gabriel Max Genrebilder malt, was er selten thut, so kann man immer auf solide und zugleich virtuose Durchführung rechnen, zählt doch G. Max zu den besten Oelmalern der neuen Zeit. Daß er nun glatt aussieht, ja sogar süßlich erscheint mit seinen zarten Uebergängen und den Verschmelzungen der Töne, zumal im Incarnat, liegt wohl auch an dem Kontraste, den die noch neuen und allerneuesten Maler zu diesen altmeisterischen Werken bilden. Wie sie da dreinfahren, Farben ungebrochen und unverwischt nebeneinander setzen, wie sie mit Pinseln kleineren Kalibers Fleckschen, Punkte, Striche anreiben und dem Auge des Beschauers die Mischung dieser oft komplementären Töne überlassen, so erzielen sie eine bedeutende Luftigkeit, auch eine gewisse Unruhe des Gemäldes, ein Vibrieren und Seinstilliren der Töne, was ihren Bildern oft zum Vortheile gereichen mag, oft aber auch schadet, wenn nämlich das Bild selbst nach Ruhe verlangt, wenn das Motiv selbst Stille, Frieden oder sanftes Ruhen ausdrücken soll. Max malt in kleinerem Format natürlich noch glatter und noch emailartiger, seine „Auktion“ hat aber auch schon Craquelure angesetzt, Risse ziehen durch die dunklern Partien. Das Sujet selbst ist etwas banal und man sucht im Geiste alle die Dutzende von trauernden Witwen mit und ohne Kinder zusammen, die man bei solchen Gelegenheit bereits gemalt gesehen hat. Die drei weiblichen Köpfe unter verschiedenen Namen sind echt maxisch schön, für den Geschmack der Moderne allzu schön.

/.../

1906

Besedy lidu, roč. XIV., čís. 5., 1906, str. 59.

Z rozkošného obrazu Gabriela Maxe, rodáka pražského a v Mnichově jako profesora na akademii usedlého, dýše na nás celá poesie mariánského, vroucí něha a zbožnost umělcova. Max, jemuž je nyní 66 roků, jest znám jako jeden z předních umělců naší doby, jenž k zpodobnění svých nálad a citů volí nejraději osoby ženské- a vytvořil tak již celou řadu obrazů, které lze na první pohled poznati, a které naleznou vždy hojně obdivovatelů a citelů.

Politik, roč. XXXV., čís. 144., 26.5. 1906, str. 1.

Prager Salon 1906.

Von Dr. F.X. Harlas.

VI.

/.../

Gabriel Max hat die beiden Köpfe „Faust und Gretchen“ eingesendet, im Ausdruck sind sie wie immer sehr durchgeistigt, und malen kann Max wie keiner!

1912

Besedy lidu, roč. XX., čís. 16., 1912, str. 254-255.

G. Max: Po bouři bývá jasno. Je patrné na prvý pohled, že je to obraz mistra velkého stylu, který dokonale ovládá danou látku a jehož výtvar působí mohutným dojmem i když neodvažujeme se rádi řešiti myšlenkový námět obrazu, abychom lidskou všední všetečností nerušili jeho diskretnost, i podpisem sotva zdaleka naznačeným. Leč výjev tají hlubší myšlenku, než kolik se zdá na první pohled. Ta krásná dívka s obličejem oduševnělým a úžasné jemně vytvořeným naslouchala právě jásavé ptačí písni pěvce, který se usadil na její ruce. Pták ještě nedozpíval, jeho zobáček otevřen dosud ve zpěvu a gesto jeho skloněných křídel vyjadřuje radost a rozkoš života v rozkvětu mladého věku. Stačilo však se pouze ohlédnouti a hle: zde, hned vedle jasu a zpěvu o štěstí stanula postava, jejíž hlava zakryta sice pozorovateli kloboukem s bílým a černým pérem, ale bílé vlasy vlající pod kloboukem a ostrá brada, sotva znatelně vystupující, dávají tušiti, že to není milenec, o jakém snad okamžik předtím snilo dívčí srdce, ale kdosi jiný, vážnější, přísnější, pochmurnější. Žnec, jemuž kosa je pouze symbolem a v jehož zjev nemůže hned uvěřiti zrak dívky, unášené mladou bouří života, a jíž je těžko uvěřiti, že takto má býti- jasno po bouři. Ptačí píseň nezmlkla a vlhký podmravný vzduch choulí se nad poli. V pozadí svítí vížka kostelíka, obklopeného hřbitůvkem, a odráží se energicky od temných lesů zadní stěny. Ruka žence dosud nevytažena, jeho symbolická kosa klidně svítí ostrým čepelí, ale pochmurným vlněním vzduchu nad zemí jen vyzvednuta základní myšlenka obrazu: Po bouři- jasno. Jasno, jak může se vyjasniti, když i lidský život byl bouří a jas spočívá v klidném pohledu vstříc smrti, která dává zapomenutí, klid, konec všech strázní a trampot, a konec všech bouří na tomto světě.

L. Leighton: Na jarním vzduchu. Když čtenář převrátí list s reprodukcí obrazu G. Maxe a zahledí se na obrázek označený výše uvedeným titulem, snad jistě, dříve než zamyslí se nad situací obrazem danou, povšimne si způsobu reprodukce. Stojí aspoň za to, právě u těchto dvou obrazů si jí povšimnouti. Obraz G. Maxe je rytcem řezán do kovové desky, kdežto druhý je pořízen autotypickým způsobem reprodukce na rytci nezávislé. Druhý způsob je kratší a levnější. Mnohem kratší a mnohem levnější!

/.../

1915

Bohemia, roč. LXXXVIII, č. 326, 25.11. 1915, str. 3.

Gabriel Max gestorben.

München, 25. Nov. (N.W.T.)

Gestern ist hier der berühmte Maler Gabriel v. Max im Alter von 75 Jahren gestorben. Gabriel Max war am 23. August 1840 zu Prag geboren, stand daher im 76. Lebensjahre. Sein Vater, Josef Max, der ältere Bruder von Emanuel Ritter Max von Wachstein, bildete mit diesem das berühmte Bildhauer= Zweigestirn der aus Bürgstein bei Haida stamenden Familie Max. Beide sind u. a. Die Schöpfer des Radetzky=Denkmals in Prag; von Josef Max stammt das Franzens=Monument auf dem Kai.

Gabriel Max erhielt seine erste Unterweisung in der Kunst von seinem Vater, der aber sehr früh (1854 an der Cholera) starb, worauf sein Oheim Emmanuel die Vormundschaft übernahm. Von 1854 bis 1858 war Gabriel Schüler der Prager Akademie, besuchte dann die Akademie in Wien und eignete sich dort auch eine umfassende literarische Bildung an. Nachdem er 1861 nach Prag zurückgekehrt war, veröffentlichte er in Photographien eine Reihe von zwölf leicht kolorierten Zeichnungen zu Kompositionen von Beethoven, Mendelssohn, Liszt, u.a., in denen sich bereits die Anfänge der mystischen Richtung offenbarten, die sein späteres Schaffen beherrschen sollte.

1863 siedelte er von Prag nach München über und besuchte bis 1869 die Schule Pilotys. Hier entstand 1865 sein erstes Märtyrerbild: Die erwürgte heil. Ludmila, der 1867 die Märtyrerin am Kreuz folgte. Auf die

Charakteristik der langen Reihe vielgennater Werke, die er in München schuf, und auf seine drtige Tätigkeit werden wir noch zurückkommen. Zahlreiche seiner Bilder waren in Prag ausgestellt. "Die Sieherin von Prevorst" befindet sich im Rudolfinum.

Národní listy, roč. LV., čís. 327., 26.11. 1915, str. 3.

Gabriel Max.

Z Mnichova došla zpráva, že včera zemřel. Narodil se v Praze roku 1840; jeho otec Josef Max, pocházející jako Míkovec ze Slopna, byl zde sochařem předním a vzácným. Mladý Max přišel tříadvacetiletý do Mnichova a vytrval zde až do konce. Zde dobyl si svojí „Sv. Julii“ prvního velkého úspěchu(1867); stal se hvězdou tamějšího uměleckého nebe, profesorem Akademie a šlechticem, jako jeden ze slavných žáků školy Pilotyho. V Praze měl vždycky a hlavně v letech sedmdesátých a osmdesátých svoji obec nadšenců. Z těch dob mnozí ještě se pamatují, kterak u „starého Lehmana“ na Ferdinandově třídě procházely všechny hlavní sensace G. Maxe, jehož byl heroldem, imprezzariem a biografem. Maxův Jidáš, Kristus na kříži, jeho Veraikon, dcera Jairova, Astarte a jiné bývaly u Lehmana událostmi; mimo to poznávali Maxe na výročních výstavách na Žofíně a v Rudolfinu od něžných Adagií a dumavých jeptišek až po věštkyni prevostskou a opičáky vážné i komické a také v soukromý majetek zdejší přešlo nejedno dílo Maxovo. Dostávalo se tehda, za hubených let, Pražanům opravdové a výjimečné umění na oči, poutavé, dojmavé, vzrušující, zviřující mysl, rozechvívající srdce jednou látkou a podruhé jejím obrazovým rozluštěním, na němž měl cit a důmysl stejný podíl. Obrazy G. Maxe byly vždycky napínavé, nervy rozechvívající momenty; je v nich mnoho útrap, bolesti, smutku a smrti, jako ve zmíněné již ukřižované mučednici, v nevěstě lvově, ve vražednici dítěte, v Anatomu, v obrazech Markétky, ale také mnoho dumy a hudby, mnoho teskného kouzla a pak mnoho zjevů, somnambulismu, nervosy a churavosti. Někdy přišel G. Max rafinovaný, na skutečnou sensaci počítající, tu dobře vypočítanou nápovědí, jindy- jako ve Tváři kristově- i s jarmarečným trikem. Ale ve svých nejlepších dílech jest G. Max hluboký a vážný myslitel, muž veliké citovosti, a jako malíř vysoké dokonalosti, kolorista subtilních tonin a barevných záchvěvů, v jehož malebné hudebnosti a velkookém typu jeho dívčích širokorysých krásných tvářích shledávali v Mnichově a v Němcích rysy českosti. Maxův umělecký zjev fascinoval nejen diváky. Zlákal do svých šlépějí mnohé. A. Seifert vzal pro své dívčí hlavičky počátek u Maxe; Brožík se inspiroval pro sv. irii na jeho sv. Julii, E.K. Liška na jeho Astartě ke svému Manfredu; J. Schikaneder a řada jiných vrstevníků vykazují stopy jeho vlivu v sentimentálních mladých ženách o samotách vzdychajících. Nikdo z nich, aniž jiný nedostihl G. Maxe v duševní intenzitě a v psychologické výraznosti a výmluvnosti jeho tváří a jeho gesta, anž v harmonickém sepjetí všech součástí děje, komposice a obrazu.

Union, roč. LIV., čís. 326., 26.11. 1915, str. 6.

Maler Gabriel von Max. München, 25. November.

Gestern ist hier der Maler Professor Gabriel v. Max, 75 Jahre alt, gestorben.

Gabriel von Max, ein gebürtiger Prager, (geb. 23. August 1840) erhielt seine erste Unterweisung in der Kunst von seinem Vater, der aber sehr früh (1854 an der Cholera) starb, warauf sein Oheim emanuel die Vormundschaft übernahm. Von 1854 bis 1858 war Gabriel Schüler der Prager Akademie, besuchte dann die Akademie in Wien und eigirierte sich dort auch eine umfassende literarische Bildung an. Nachdem er 1861 nach Prag zurückgekehrt war, veröffentlichte er in Photographien eine Reihe von zwölf leicht kolorierten Zeichnungen zu Komposiionen von Beethoven, Mendelssohn. Listzt u.a., in denen sich bereits die Anfänge der mystischen Richtung offenbarten, die sein späteres Schaffen beherrschen sollte. 1863 siedelte er von Prag nach München über und besuchte bis 1869 die Schule Pilotys. Hier entstand 1865 sein erstes Märtyrerbild: Die erwürgte heil. Ludmilla, der 1867 die Märtyrerin am Kreuz und später eine Reihe vielgennanter Werke folgten. Zahlreiche seiner Bilder waren in Prag ausgestellt. „Die Seherin von Prevorst“ befindet sich im Rudolphinum.

Sein Vater, Josef Max, der ältere Bruder von Emanuel Ritter Max von Wachstein, bildete mit diesem das berühmte Bildhauer-Zweigestirn der aus Bürstein bei Heide stammenden Familie Max. Beide sind u.a. die Schöpfer des Rydetzky-Denkmales in Prag^von Josef Max stammt das Franzens-Monument auf dem Kai.

Union, roč. LIV., čís. 328., 28.11. 1915, str. 7.- 8.

Gabriel Max

Von den Blätterstimmen über das Ableben des Künstlers verdient jene der „Neuen Freien Presse“ hervorgehoben zu werden, welche schreibt: „Seine Abstammung und Geburt hat Max künstlerisch nie verlaugnen können. Er stammte aus einer deutschböhmischer Künstlerfamilie. Der Vater, der früh an der Cholera gestorben ist, war der Bildhauer Josef Max, der einen -Radetzky-Brunnen und das Temesvarer Siegesdenkmal geschaffen, seine Mutter eine Tochter des Bildhauers Schuhmann. Von den Großeltern her ist českische Abstammung hat man seine bis

zum Faanatismus gehende Leidenschaftlichkeit zurückgeführt. Es war auch etwas wie ein Stück von einem alten Husiten in ihm, der mit eiserner Hartnäckigkeit an seinen Ideen festhielt und in ihrer Vertretung auch vor der Ungerechtigkeit gelegentlich nicht zurückscheute. Manche seiner Mädchenköpfe mit ihrer seltsamen Mischung von Sinnlichkeit und Schwärmerei haben ebenfalls einen ziemlich ausgesprochenen tschechischen Typus.

In einen die Bedeutung des Dahingeshiedenen würdigenden Artikel schreiben die „Nár. Listy“ u.a.: Maxens künstlerische Erscheinung faszinierte nicht nur die Beschauer. Er zog viele in seine Bahnen. A. Seifert nahm für seine Mädchenköpfe den Anfang bei Max; Brožík inspirierte sich für die heil. Iria an Maxens heil. Julia, E.K. Liška zu seinem Manfred an Maxens Astarte; J. Schikaneder und eine Reihe anderer zeitgenössischer Maler weisen Spuren von Maxens Einfluß in den sentimental, jungen Weibern aus. Niemand von den genannten, noch irgend ein anderer erreichte Gabriel Max in der geistigen Intensität und seiner Gesten, auch nicht im harmonischen Zusammenfassen aller Teile der Kompositionen der (...).

Bohemia, roč. LXXXVIII, č. 330, 29.11. 1915, str. 3.

Gabriel v. Max. Die Leichenfeier. München, 27. Nov.

Auf dem jüdischen Friedhof wurde heute nachmt. Prof. Gabriel v. Max bestattet. Eine zahlreiche Trauerversammlung folgte dem mit Kränzen reich geschmücktem Sauge. Von des Künstlers beiden Söhnen, die ebenfalls Maler sind, war aus dem Felde Colomb Max, Unteroffizier der Artillerie, eingetroffen, während Cornel Max, der in Antwerpen steht, zur Beisetzung des Vaters nicht mehr rechtzeitig hatte kommen können.

Den Mittelpunkt der kostbaren Kränze bildete der des Königs mit weißblauer Schleife, daraus das L mit der goldenen Krone. Der König hatte der Witwe auch in folgendem Telegramm sein Mitgefühl bekundet.

"In herzlicher Anteilnahme an dem schmerzlichen Verlust, den Sie durch das Hinscheiden Ihres Herrn Gemahls zu beklagen haben, spreche ich Ihnen mein aufrichtigstes wärmstes Beileid aus. Dem hervorragenden Künstler, der sich durch seine eigenartigen Schöpfungen ein dauerndes Denkmal gesetzt hat, werde ich ein ehrendes Gedenken bewahren. Ludwig."

Neben dem Lorbeer des Königs oringte jener, den die "dankbare Stadt München in Verehrung" gesendet hatte, ein letzter Gruß des Kultusministers Dr. v. Knilling, des Kunstvereins, Treue Freunde, wie Akademiedirektor Benczur aus Budapest, die Professoren Grützner und Defregger, die Galerie Heinemann und andere Münchener Kunsthändler hatten Lorbeer und Blumen gesandt. Von der Prager Kunstakademie war eine Beileidskundgebung eingelangt. Der Oberbürgermeister, Offiziere und Verwandte, Künstler von Namen gaben dem Dahingeshiedenen das Geleite.

Der protestantische Kirchenrat Reichenhart würdigte in tiefempfundenen Worten den Inhalt des Maxschen Lebens und Schaffens. Ein Fürst im Reiche der Kunst sei er gewesen, dessen Werke den Stempel des persönlichen getragen, der die Liebe zur Kunst als Erbstück von Urgroßvater und Großvater her überkommen. Der Zug des Uebersinnlichen durchwehte seine Bilder; mit kühner Hand griff er hinaus über das Diesseits der materiellen Welt in das Reich des Geistes und lieh seinen Schöpfungen den Hauch der Ewigkeit. Tren hat er mit der Gabe, die ihm verliehen ward, gewaltet, treu war er auch in seinem Leben als Gatte und besorgter Vater, ... und einfach, verschwenderisch nur in Werken der, ein Gelehrter, ein Philosoph und ein Künstler, der mit Hingabe an seinem Werk blieb bis zum letzten Atemzug, bis ein sanfter Tod ihn hinüberführte in jenes Reich, in dem die Christenheit die Lösung aller Rätsel in der Erlösung hofft.

Nach dem Gebete trat Professor Marr an das Grab, um für die Akademie der bildenden Künste dem Toten einen Kranz zu widmen. Ein ganz Großer sei dahingegangen aus dem Reiche der Kunst. Wie auch das Urteil der Teufelzeit, der er aus eigenem Entschlusse sich längst abgewandt, seinen Werk bemessen mag, zu der Zeit, da Münchens Stern am Kunsthimmel am hellsten strahlte, hat dieser Name alle Welt mit seinem Ruhm erfüllt. Es war eine Schönheitskunst, die er gepflegt. Eine Kunst, die ihre ureigenste Bestimmung darin sah, von der Erdschwere, von allem Materiellen sich loszulösen. Auf diesen ihren Sohn kann die Kunst besonders stolz sein. Die Widmung galt dem "hochgeschätzten, verehrten, unvergeßlichen Ehrenmitglieds."

Für die Münchener Künstlergenossenschaft weihte Professor Bolgiano kurze, herrliche Worte treuen Gedenkens den Manen, des großen, unvergeßlichen Künstlers.

Ein Lied hatte die Trauerfeier eingeleitet, eine ernste Weise schloß sie auch.

Večerník Právo lidu, roč. IV.(XXVI.), čís. 272., 29.11. 1915

Proslulý malř Gabriel Max, českého původu, jenž zemřel nedávno ve věku 76 let.

Zlatá Praha, roč. XXXIII., čís. 10., 8.12. 1915, str. 119.

Gabriel Max zemřel v Mnichově 25. m. m., stár pětasedmdesát let. V Praze, jeho rodišti, ačkoliv je už před padesáti lety opustil, jsou silné a vděčné vzpomínky naň na místě. Jeho umění, opravdové, vážné i hluboké, mělo

zde vždy svoji velkou resonancí v publiku i mezi umělci, z nichž celá generace, možno říci, aspoň při svých prvních pokusech podlela jeho vzoru. Není divu. Maxovo umění ve své plnosti mělo cosi okouzujícího, ba kouzelného a magického, jako se sám zabral do hypnotismu a okultismu. Působilo však právě tenkrát nejspíše, kdy G. Max byl ještě zádumčivým a při tom nervosním poetou propukajícího jara, podzimního šera, smutků osamělých duší, tragedií sličných, měkkých mladých žen, bílých nevěst, půvabných mučednic, ubohých trpítek, jako: „Sv. Julie“, „Adagio“, „Lví nevěsta“, „Světlo“, „Poslední pozdrav“ a j. Nepřešly však bez hlubokého dojmu Prahou kontemplace jako „Kristus u dcery Jairovy“, „Ahasver u mrtvoly dítěte“, tragédie Jidáše I. sk., „Krucifitu“ nebo zjevení „Astarty“. Nejen pro zvláštní, jaksi čisté osobní volbu látky, nýbrž pro její zvláštní psychologické soustředění a zároveň vyhocení. G. Max napínal ne naši zvědavost, nýbrž citlivost. Byl malířem ne literárním a tím méně anekdotickým, nýbrž psychografickým. Proto také pohledy jeho žen, hluboké a daleké, jsou nezapomenutelné, proto výraznost jeho anemických tváří, plných, ale bledých rtů, tichých pohybů a poloh, měkkých paží a rukou, neodolatelné výmluvnosti. S tím pak ruku v ruce kolorit až hledané sensitivnosti, barev sytých a krásných a při tom jako dechnutých a zmírajících a skoro vždy s utajovanou a zároveň napovídající symboličností. Našimi ilustrovanými listy prošla veliká část Maxovy bohaté produkce; odkud také popularita jeho jména a zjevu ve vrstvách nejširších.

M. (K.B. Mádl)

1918

Besedy lidu, roč. XXVI., čís. 13., 1918, str. 165.

Gabriel Max: příroda a umění.

G. Max (1840-1917), syn pražského sochaře Jos. Maxe, navštěvoval pražskou a vídeňskou Akademii, od r. 1863 usadil se v Mnichově. Maloval obrazy náboženského rázu, visionářky, věštkyně, Ukřižovaného, Madonny i látky fantastické; v jeho tvorbě je sklon k jasnovidectví a spiritismu, ale v době pozdější zahloubal se do nauky Darwinovy a maloval opice, známý je jeho obraz „Pithecanthrope“, opičího člověka, věnovaný Haecklovi. I jeho opičák na obraze „příroda a umění“ je taková karrikatura člověka, s pohledem vědce porovnává vyobrazení brouků v přírodopisném atlase se živým broukem, lezoucím po papíře a rozpínajícím křídélka.

1920

Besedy lidu, roč. XXVIII., čís. 12. 24.3. 1920, str. 1.

Zvěstování Panně Marie bylo vždy umělcům ať gotiky, renesance, či moderním, jedním z nejkrásnějších motivů malířských. Anděl s liliemi, vcházející jak nebeské vidění k Panně, pokorné a šťastné, toť obraz tak plný básnické krásy, že lákal všechny umělce visionáře, Burne-Jonesa i G. Maxe, který, jak známo, rád zabýval se spiritismem, mystikou stejně jako darwinismem. V „Andělu ze Zvěstování“ soustředil umělec všechnu pozornost v mystický pohled andělův. Toť pohled jakoby hypnotisující, odpozorovaný z vědeckých experimentů umělcových, v nichž si liboval. Max vložil takto jaksi moderní vědění o hypnóze v starý evangelický náboženský motiv.