

Slaviček, Lubomír

Martin Knoller a jeho obrazy v českých sbírkách : glosy a addenda

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1993-1995, vol. 42-44, iss. F37-39, pp. [149]-164

ISBN 80-210-1407-5

ISSN 0231-5025

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110765>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LUBOMÍR SLAVÍČEK

MARTIN KNOLLER A JEHO OBRAZY V ČESKÝCH SBÍRKÁCH: GLOSY A ADDENDA

Když v roce 1966 vyšla rozsahem nevelká publikace připomínající existenci zlomku někdejší proslulé kounicovské obrazárny na zámku ve Slavkově u Brna, zvolil její autor Miloš Stehlík¹ jako výstižné motto slova nejproslulejší sběratelské osobnosti rodu, knížete Václava Antonína Kounice-Rietberga (1711–1794). Ten v roce 1770 ve svém dobrozdání císařovně Marii Terezii, které bylo připojeno k návrhu na vytvoření jednotné umělecké akademie ve Vídni, vyslovil názor, že „*ein Poussin, Lebrun, Giradon, Mansard und die anderen großen Meister der Kunst haben der Nation durch die Verbesserung des Geschmacks und die Heranbildung tüchtiger Schüler einen dauerhafteren Vortheil gebracht, als alle Feldherren zusammengenommen.*“² Protektor vídeňské akademie, opravdový „muž vkusu“, kníže Kounic, jehož vztah k výtvarnému umění stále čeká na své zevrubné zhodnocení a zpracování,³ věnoval nemalou část svého sběratel-

-
- 1 M. Stehlík, *Obrazárna státního zámku Slavkov*. Brno 1966. Srov. též M. Stehlík, *Státní zámek Slavkov — obrazárna*. Praha s. a. — M. Stehlík se zasloužil nejen o obnovení odborného zájmu o obrazový fond někdejší kounicovské obrazárny dochovaný na zámku ve Slavkově u Brna, ale také o jeho příkladnou a působivou prezentaci, která byla veřejnosti zpřístupněna 11. 6. 1971.
 - 2 C. von Lützwow, *Geschichte der Kais. Kön. Akademie der bildenden Künste*. Wien 1877, s. 52. Srov. též W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wien 1967, s. 37–38.
 - 3 Ze starší literatury viz Th. von Frimmel, *Mitteilungen über die Gemäldesammlungen von Alt-Wien VI. Die Galerie des Fürsten Wenzel Anton Kaunitz. Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien XXVI*, 1890, s. 31–40; Idem, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I*. Berlin – Leipzig 1899, s. 71–117; C. Hálová – Jahodová, *Galerie moravských Kouniců. Z dějin uměleckých zájmů jejich budovatelů*. Brno 1940 (Zvláštní otisk z *Časopisu matice moravské LXIII/LXIV*, 1939/1940). Novou etapu bádání nesporně zahájil J. Kroupa, *Kat. Václav Antonín Kounic-Rietberg a jeho doba. Václav Antonín Kounic-Rietberg a výtvarné umění*. Slavkov u Brna — Brno 1994, s. 16–24; Idem, *Fürst Wenzel Anton Kaunitz -Rietberg: ein Kunstmäzen und Curieux der Aufklärung*. In: G. Klingenstein, F. A. Szabo (edd.), *Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg (1711–1794). Neuen Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*. Graz 1996, s. 199–229 (v tisku).

ského zájmu dílům žijících umělců, většinou žáků a absolventů akademického učiliště ve Vídni. Vedle Friedricha Heinricha Fügera, Huberta Maurera a Josefa Schöpfa patřil k jeho oblíbeným a protežovaným umělcům, jejichž díla byla již za Kounicova života soustředěna — na rozdíl od hlavní sbírky umístěné v jeho paláci na vídeňském předměstí Mariahilf — na zámku ve Slavkově u Brna, také malíř Martin Knoller (1725–1804). Tento syn tyrolského malíře Franze Knollera získal základy malířského vzdělání v Innsbrucku v dílně Ignaze Pögla, aby je mezi léty 1751 až 1753 prohloubil studiem na znovuotevřené umělecké akademii ve Vídni. Zde patřil k žákům vlivného Paula Trogera, jehož nesporný vliv je patrný v Knollerových pracích, vytvořených v počáteční fázi jeho samostatné umělecké činnosti. Dva roky po ukončení studia na vídeňské akademii se mladý umělec odebral do Říma, kde poprvé přišel do bezprostředního kontaktu s novými, klasicistními tendencemi evropského umění, v malířství nejvýrazněji reprezentovanými tvorbou slavného Antona Raphaela Mengse (1728–1779). Rozhodující příklon Martina Knollera k estetice klasicismu se však udál až v průběhu jeho druhého pobytu ve věčném městě v letech 1760 až 1765. K tomuto zásadnímu slohovému obratu přispělo především intenzivní studium obdivovaných Mengsových děl, stejně jako důvěrný styk s dalšími německými a rakouskými malíři, zejména s Antonem von Maronem a Christophorem Unterbergerem, patřícími v Římě do přátelského okruhu Mengsových oddaných obdivovatelů a souputníků.⁴ Bez významu nebyl jistě ani zájem a podpora hraběte Karla Firmiana (1716–1782), císařského vyslance v Neapoli a pozdějšího místodržitele v Miláně, blízkého přítele Johanna Joachima von Winckelmannna, a v neposlední řadě vynikajícího znalce umění, velkého sběratele a štědrého podporovatele výtvarných umělců. Jako Firmianův dvorní malíř se Martin Knoller posléze natrvalo usadil v Miláně, kde pracoval jako freskař, malíř oltářních a závěsných obrazů i portrétista, jak pro svého hlavního zaměstnavatele, tak i pro místní klientelu a pro šlechtické a církevní objednavatele v rakouských zemích a v Německu.⁵

-
- 4 O. Michiel, *Peintres Autrichiens à Rome dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. 1–2. Römische Historische Mitteilungen* 13, 1971, s. 287–322; 14, 1972, s. 175–200; S. Röttgen, *Antonius Maron faciebat Romae. Zum Werk Anton von Marons in Rom*. In: *Kat. Österreichische Künstler und Rom von Barock zur Secession*. Wien 1972, s. 35 ad.; B. Seisenbacher, *Die künstlerische Entwicklung Christoph Unterbergers anhand der Bildkomposition „Madona und Heilige“*. *Barockberichte* 11/12, 1995, s. 394–398.
- 5 C. Hálová-Jahodová, A. Schweigl, *Bildende Künste in Mähren, Umění XX*, 1972, s. 184; J. P. Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien (1807)*. Brno, Moravský zemský archiv, fond G 12, sign. I–34, fol. 123–124v; J. Popp, *Martin Knoller. 1725–1804. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*. Innsbruck 1905; Th. von Frimmel, *Zu Martin Knoller. Blätter für Gemäldekunde* 1, 1905, s. 169–171; H. Hammer, in: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXI*, Leipzig 1927, s. 25–27; M. Weingartner, *Martin Knoller (1725–1804). Ölgemälde und Zeichnungen*. Diss. Innsbruck 1959; R. Baumstark, *Martin Knollers Altarblätter für Kloster Ettal. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXV*, 1974, s. 175–204; E. Baumgartl, *Martin Knoller (1725–1804) als Decemaler*. Hildesheim 1986.

Martin Knoller, který od 1793 působil jako oblíbený profesor malby na milánské akademii, patří mezi ty rakouské malíře pozdního baroka, na něž lze vztáhnout výstižné epiteton „*umělec stojící mezi dvěma epochami*“, které pro Franze Antona Maulbertsche použil Bruno Bushart (1965). Také v případě Martina Knollera jeho „*persönliches Temperament und Schulung verknüpfen ihn eng mit der barocken Tradition: von dort her stammen der Schwung seiner Zeichnung, der Pathos der Geste, das unruhig zerstreute Licht und die helle, kühle Färbung. Der klassizistische Einfluß bringt zunächst Zwiespalt in seinen Schaffen: An Stelle der strömenden Bewegung und geistreich kühnen Gruppenlockerung machen sich überlegte Regelmäßigkeit und akademisch kühle Berechnung geltend und mit der malerisch breiten Formbehandlung des Rokoko mischen sich zeichnerische Schärfe und plastische Modelierung.*“⁶

Nejnámější a dlouho i jediné dochované ukázky malířské tvorby Martina Knollera v českých zemích představovala čtveřice obrazů s náměty čerpanými z římské historie a literatury: *Cicero nachází v Syrakusách Archimédův hrob* (1765), *Attilus Regulus se loučí s Římem* (1765; přípravná skica se nachází v klášteře Stams), *Marius na zříceninách Kartága* (1776) a *Scipio na zříceninách Kartága* (1781), která se dochovala jako součást někdejší sbírky knížete Antonína Václava Kounice-Rietberga na zámku ve Slavkově u Brna. Tato rozměrná plátina (cca 205 x 275 cm) získal kníže Kounic po roce 1782 při rozprodeji sbírky Knollerova předního patrona a také Kounicova přítele, zmíněného hraběte Karla Firmiana, který mu ostatně některé umělcovy obrazy nabídl ke koupi rok před svou smrtí.⁷ Podle neověřených informací starší literatury se měly ve fondech slavkovské obrazárny nacházet ještě další obrazy spojované se jménem Martina Knollera — *Lukrécie a Tarquinius*, *Modlící se Judita* a také jeden z četných malířových autoportrétů.⁸ V českých sbírkách přelomu 18. a 19. století se Knollerova díla zřejmě vyskytovala jen zcela ojediněle. Jednu z výjimek představoval např. dnes neznámý obraz *Vyučování P. Marie*, který byl mezi léty 1816 až 1844 zapůjčen do obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění z majetku jednoho z duchovních otců této Společnosti, hraběte Františka Josefa Šternberka-Manderscheidta. Obraz však nepocházel z jeho kmenové sbírky, neboť byl zakoupen až v roce 1816 na jedné z pravidelných aukcí pořádaných Společností vlasteneckých přátel umění.⁹

6 H. Hammer (cit. v pozn. 5), s. 25.

7 G. Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch geschildert*. II. Band. I. Abtheilung. Brünn 1836, s. 152; C. Hálová-Jahodová (cit. v pozn. 3), s. 42; *Cabinetto Firmiano*. Milano 1782, s. XXXI; K. Garas, *Les Oeuvres de Giambettino Cignarolli et Pietro Rotari en Hongrie. Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 39, 1972, s. 80–81; R. Baumstark (cit. v pozn. 5), s. 175–177; J. Kroupa 1994 (cit. v pozn. 3), s. 21, č. kat. 1, 2.

8 G. Wolny (cit. v pozn. 7), s. 152; H. Hammer (cit. v pozn. 5), s. 26.

9 *Einreichungs-Catalog der Gemälde Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde*, Archiv Národní galerie v Praze, sign. AA 1223 /1–2: EC 1352 — *Oelgem. auf Leinw. Maria*

Společně s monumentálními kompozicemi Martina Knollera na slavkovském zámku zmiňuje starší i novější literatura opakovaně jako ztracené i dva oltářní obrazy, které malíř vytvořil pro Moravu ve svém milánském ateliéru v roce 1781. Místem určení se stala kaple v křížové chodbě kartuziánského kláštera v Králově Poli u Brna (dnes Brno – Královo Pole).¹⁰ Objednavatelem obou pláten, představujících dva příkladné kajcíníky sv. Maří Magdalénu a sv. Petra, byl pouhý rok před zrušením kláštera císařem Josef II. prelát a opat královopolské kartouzy Athanasius Gottfried (1728–1814), ve své době vyhlášený přítel věd a umění, jemuž komplex kláštera vděčil po roce 1765 nejen za rozsáhlou přestavbu, ale také za vynikající a umělecky jednolitou výzdobu. Uměnímilovný prelát se totiž se svými náročnými zakázkami obracel na přední moravské a vídeňské umělce té doby — jmenovitě na sochaře Ondřeje Schweigla, na malíře Josefa Sterna, Caspara Franze Sambacha, Felixe Ivo Leichera, Johanna Martina Schmidta, zv. Kremersschmidt a především na klíčovou osobnost rakouského malířství pozdního baroka, Franze Antona Maulbertsche, mj. i autora freskové výzdoby kaple, na jejichž oltářích našla své uplatnění i dvojice obrazů Martina Knollera.¹¹ Značný vzhlas si Athanasius Gottfried získal i jako sběratel, který vedle menší obrazové kolekce, obsahující mj. také dvanáct Maulbertschových skic, shromáždil zejména početný a vynikající soubor grafických listů, pocházejících z větší části z nákupu (1778) proslulé sbírky hraběte Albrechta z Hodic.¹² Své sběratelské zaujetí projevil i v okamžiku rušení kláštera, kdy na místo Knollerových obrazů nechal brněnským malířem Josefem Svítilem zhotovit kopie a oba cenné originály zařadil do své sbírky.¹³ Postupem času tato plátna Martina Knollera, a spolu s nimi i další malířská díla prelátovy nevelké, ale vybrané

*als Kind steht vor ihrer Mutter, die die linke Hand auf ihrer Schulter und mit rechten ihr ein offenes Buch vorhält. Hinter steht Joachim. Lebensgross 1/2 Figuren. 2' 10 1/4 „x 2' 3“ [= 92, 5 x 72, 9 cm] bezeichnet: Martin Knoller. Srov. též Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Galerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden. Prag 1827, s. 87, č. kat. 1325. — M. Knollerovi byl s určitou rezervou připsán také obraz Zasnoubení P. Marie v Národní galerii v Praze (plátno 173 x 83 cm, inv. č. DO 5354), pocházející ze sbírek Valdštejnského paláce na Malé Straně v Praze a dříve považovaný za práci D. Grana; srov. E. Knab, *Daniel Gran*. Wien – München 1977, s. 214.*

- 10 J. P. Ceroni (cit. v pozn. 5), sign. 1–32, fol. 242v–243; E. Hawlik, *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Markgraftum Mähren*. Brünn 1838, s. 11 (cena 1000 fl.); G. Wolny, *Die Kirchliche Topographie von Mähren*. II. Abteilung. 1. Band. Brünn 1856, s. 204; Th. von Frimmel (cit. v pozn. 5), s. 171; M. Weingartner (cit. v pozn. 5), s. 189, č. kat. A 71, A 72; J. Bukovský, *Královopolský kartouz*. Brno 1994, s. 39–40.
- 11 G. Wolny (cit. v pozn. 10), s. 211–212. Srov. též I. Krsek, *Malířství pozdního baroka na Moravě*. In: *Dějiny českého výtvarného umění. II/2. Od počátku renesance do závěru baroka*. Praha 1989, s. 790, 793, 798, 800, 803.
- 12 E. Hawlik (cit. v pozn. 10), s. 11; G. Wolny (cit. v pozn. 10), s. 211–212. — Studii o výsledcích sběratelské činnosti A. Gottfrieda připravuje autor tohoto příspěvku.
- 13 J. P. Ceroni (cit. v pozn. 5), sign. 1–34, fol. 124–124v; E. Hawlik (cit. v pozn. 10), s. 11; U. Thieme, F. Becker (cit. v pozn. 5) XXXII, 1938, s. 354; B. Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* 1. [A–I.] Praha 1994, s. 232; J. Kroupa, „Société patriotique de Hessen-Hombourg“ v Brně. *Časopis Matice moravské* CXIII, 1994, s. 139, 142–143.

sbírky, obohatila obrazové kabinetů především brněnských sběratelů počátku 19. století. Tak bezpečně víme, že obraz *Sv. Petr*, nesoucí malířovu signaturu *Mart. Knoller tiroliensis pinxit 1781 Medioleni*, se stal součástí sbírky lékaře Arnošta Karla Rincoliniho (1785–1867)¹⁴ a jeho protějšek se sv. Maří Magdalénou získal dr. Ignác Schlosser, patrně stejně jako Rincolini přímo od Athanasia Gottfrieda. Zatímco po prvním z obrazů mizí brzy jakákoliv stopa, byl druhý zaznamenán ještě ve dvou dalších předních brněnských sbírkách; nejprve — zhruba mezi léty 1825 až 1832 — v majetku zdejšího advokáta dr. Karla Ulrama (+ 1832) a posléze u mechanika (*Maschinist*) Alexandra Offermanna.¹⁵ Navíc nejsme v tomto případě dnes odkázáni jen na kusé zprávy starší literatury, neboť se toto Knollerovo obdivované dílo podařilo zcela nedávno objevit a přesvědčivě identifikovat v jedné soukromé sbírce v Praze. Podle sdělení dnešního majitele byl plně signovaný a datovaný obraz *Kající se sv. Maří Magdaléna* kolem roku 1869 spolu s dalšími obrazy zakoupen jeho předkem, statkářem Josefem Černým z obrazárny hraběte Františka Čeňka Desfours-Walderode na zámku v Horních Beřkovicích. Sbírka hrabat Desfours-Walderode, jejíž vznik ani historie nejsou dosud spolehlivěji objasněny, se ještě v osmdesátých letech 19. století stala častým a bohatým zdrojem pro akvizice věhlasného pražského sběratele Josefa V. Nováka.¹⁶ Knollerova *Kající se sv. Maří Magdalény* nebo *Podobizna arcivévodkyně Marianny, dcery císařovny Marie Terezie* (1782) od Johanna Lampiho staršího z téže sbírky, stejně jako *Sv. Konverzace* benátského malíře 16. století Pasqualina Veneta z někdejší obrazárny Josefa V. Nováka (dnes ve sbírkách pražské Národní galerie), spolehlivě naznačují, že některé z obrazů získali Desfourové zřejmě z brněnských sbírek.¹⁷

Znovuobjevené dílo Martina Knollera představuje v tradičním ikonografickém pojetí svěťci–kajícnici v jeskynní grotě, obklopenou většinou jejich ustálených atributů (nádoba na vonnou mast, krucifix, knihy, dŭtky a lebka).¹⁸ Knol-

14 C. von Wurzbach, Martin Knoller, in: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich* XI. Wien 1864, s. 164: „*Der H. Petrus — der Heilige sitzt vor einem Baum mit empor gerichteten Haupte, vor ihm liegen ein Buch und ein Schüssel (gemalt 1781); das Bild befand sich ehemals in der Sammlung Rincolini in Brünn.*“ Srov. E. Rincolini, Notizen über in Mähren vorhandene vorzügliche Kunstwerke der Malerei. *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 16, 1825, s. 682; E. Hawlik (cit. v pozn. 10), s. 13.

15 E. Rincolini (cit. v pozn. 14), s. 684; E. Hawlik (cit. v pozn. 10), s. 13, 14; C. J. Schmidt, *Brünn und seine Umgebungen*. Brünn 1835, s. 85.

16 Ke sbírce Desfours-Walderode srov. J. E. K. Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichnis der Hoser'schen Gemälde-Sammlung*. Prag 1846, s. 195–196; Th. von Frimmel, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen* I. München 1913, s. 404–405. J. V. Novák získal mezi léty 1881–1886 z této sbírky celkem 16 obrazů, srov. Th. von Frimmel, *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze*. Praha 1899. — Ke sbírce J. Černého srov. W. von Weckbecker (ed.), *Handbuch der Kunstpflege in Österreich*. Wien 1902, s. 581.

17 Th. von Frimmel (cit. v pozn. 16), s. 33–35, č. kat. 63.

18 Plátno, 147 x 109, 5 cm; značeno dole uprostřed na kameni: *Martin Knoller. F: / 1781.* — K ikonografii kající se Máří Magdalény srov. zejména F. Bardon, *Le Theme de la „Madaleine Pénitente“ au XVII siècle en France*. *Journal of the Warbourg and Courtauld*

lerův oltářní obraz se neodchyluje od tradičního zobrazování tohoto častého a oblíbeného výjevu evropského, zejména italského barokního malířství, tak jak ho známe z prací malířů bolognského okruhu, inspirovaných zejména četnými zpracováními Guida Reniho. Svým slohovým charakterem, malířským provedením i výrazovým vyzněním má Knollerovo zpracování navíc nápadně blízko ke známým kompozicím Antona Raphaela Mengse, který na rozdíl od Martina Knollera dával přednost zobrazení asketické světice v polopostavě. Svědčí o tom především dochovaná zpracování tématu, z nichž dvě Mengs podle svědectví svého životopisce a přítele José Nicolaese de Azary namaloval kolem roku 1761 ještě v Římě pro klienty z britských ostrovů (dnes v anglickém uměleckém obchodě), zatímco třetí vytvořil záhy po svém příchodu do Španělska na objednávku královny–matky Isabelly Farnese (nyní v El Pardo).¹⁹ Jak přesvědčivě doložila Steffi Roettgenová, celková slohová koncepce a řada detailů Mengsova ztvárnění byla nepochybně inspirována obdivovanou a opakovaně kopírovanou kompozicí, tradičně, i když nesprávně určenou jako dílo Guida Reniho (dnes Janov, Pallazzo Bianco), jejíž autorem byl bolognský malíř Giovan Gioseffo dal Sole, jeden z mnoha mistrových následovníků. Z dobových pramenů, kupříkladu z pamětí Giacoma Casanovy, jsme informováni o tom, jak velkému zájmu sběratelů a milovníků umění se i v 18. století těšilo toto původně silně protireformačně vyhocené téma, které umožňovalo rafinované propojení senzuačního malířského ztvárnění líbezné dívčí světice s vážným myšlenkovým sdělením, vypovídajícím o účinné lítosti a zbožném pokání Maří Magdalény. Martin Knoller, podobně jako jeho velký vzor Mengs, zpracoval žádané téma nejspíše opakovaně, v několika verzích. Jednou z nich je nepochybně obraz, v signatuře datovaný do roku 1782, který byl na sklonku roku 1994 dražen v londýnské aukční síni Sotheby's. V tomto díle, jenž je jen mírně obměněnou variantou oltářního plátna pro královopolské kartuziány, je světice zachycena ve třičtvrtěční postavě, avšak ve shodné atitudě a s týmž gestem sepjatých rukou, s pohledem zbožně upřeným k prostému dřevěnému kříži, umístěnému společně s dalšími atributy, rozevřenou knihou a lebkou, před ní.²⁰ V Knollerových prozatím známých obrazech sv. Maří Magdalény, které nepochybně splňovaly kritéria dobového výtvarného vkusu a plně vyhovovaly i tehdejšímu obecnému sklonu k sentimentalismu, lze vedle poučení Mengsovými díly nalézt rovněž nesporné ohlasy o něco starších zpracování tohoto populárního námětu v rakou-

Institutes XXXI, 1968, s. 274–298; M. Anstett-Janssen, heslo: Maria Magdalena, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 7, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1974, sl. 516–541; J. Müller-Hofstede, „O felix Poenitentia“ — Die Bűberin Maria Magdalena als Motiv der Gegenreformation bei Peter Paul Rubens. In: *Festschrift Kurt Rossacher. Imagination und Imago*. Salzburg 1983, s. 203–227; M. Mosco (ed.), *Kat. La Maddalena tra Sacro e Profano: Da Giotto a De Chirico*. Milano 1986.

- 19 S. Roettgen, *Kat. Anton Raphael Mengs 1728–1779 and his British Patrons*. Kenwood 1993, s. 90–91, č. kat. 21, 22.
- 20 Plátno, 131 x 101 cm; značeno vlevo dole: *M. Knoller. P. / 1782*. Srov. aukční katalog Sotheby's London 7. 12. 1994, s. 192, č. kat. 275, obr. s. 193.

ském barokním malířství, zejména v dílech Knollera učitele Paula Trogera nebo dalšího vlivného profesora a rektora vídeňské malířské akademie Michelangela Unterbergera.²¹

Významné intermezzo v pozdním životě a díle Martina Knollera představoval bezpochyby malířův tříletý pobyt ve Vídni, který začal na sklonku roku 1790. Do Vídně přijel Martin Knoller vybaven dopisem hraběte Jana Josefa Wilczeka, který doporučoval malíře pozornosti Josepha svobodného pána von Spergerse a knížete Antonína Václava Kounice-Rietberga; ten ostatně již v roce 1773 zamýšlel povolat Knollera na vídeňskou akademii jako profesora malby. V průběhu svého vídeňského působení byl Martin Knoller doslova zahrnut značným množstvím zakázek, jež mu adresoval jak císařský dvůr a příslušníci aristokracie, tak městský magistrát. Ovšem až na výjimky většina tehdy vzniklých obrazů, šlo převážně o portréty a krajinomalby, je dnes nezvěstná nebo prozatím neznámá. Mezi vcelku ojediněle dochované práce Knollera vídeňského období můžeme ke dvojici obrazů ve sbírkách Rakouské galerie ve Vídni přiřadit ještě obraz *Cicero nalézá v Syrakusách Archimédův hrob* z roku 1791, uložený v pražské Národní galerii.²² Při jeho vzniku se umělec nepochybně a patrně i zcela záměrně nechal inspirovat svým starším dílem, které vytvořil v roce 1765 pro hraběte Karla Firmiana, a jež po roce 1782 pro svou obrazárnu na zámku ve Slavkově získal kníže Kounic. Výjev, zobrazený na rozměrném slavkovském obraze i na jeho zmenšené a obměněné variantě v Národní galerii v Praze, vychází z autentického popisu události, obsaženého ve známých Ciceronových *Tuskulských hovorech*. V jejich paté knize (kapitola 23, § 64–66) Cicero líčí

21 Srov. W. Aschenbrenner, G. Schweighofer, *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg 1965, s. 87, obr. 47; J. Kronbichler, *Unbekannte Altarbilder Michael Angelo Unterbergers, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLV, 1991, s. 54, obr. 71, 75. Ke vztahu M. Knollera a M. Unterbergera viz J. Kronbichler, *Kat. Michael Angelo Unterberger 1695–1758*. Salzburg 1995, s. 45, s. 258–259, D 29. — Téma kající se Maří Magdalény zpracoval také jiný rakouský malíř mengsovské orientace, A. von Maron v obraze (plátno, 149, 7 x 113, 8 cm; značeno: AMFV [= Anton Maron Fecit Vienna], který 14. 12. 1994 prošel spolu se svým protějškem (*Kající se sv. Jeroným*) aukční síní Christie's v Londýně, srov. aukční katalog, s. 278–279, č. kat. 313, 314.

22 Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4664; plátno, 96, 5 x 116, 5 cm; značeno vpravo na sarkofágu: *Knoller. F / 1791*. Stará čísla a nápisy na rubové straně dokládají, že obraz se dříve nalézal v pražském uměleckém obchodě André a předtím byl nejspíše součástí sbírek na zámku v Kolodějích. Publikováno: J. Kroupa, *Kat. Umění doby osvícenství. Střední Evropa 1760–1810*. Kroměříž 1984, č. kat. 27; Idem, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost*. Kroměříž – Brno 1986, s. 259–267, obr. 154; L. Slavíček, in: *Kat. Umění středoevropského baroku. Německé umění 17. století a rakouské umění 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. Plzeň 1989, č. kat. 73. Pražská verze je patrně totožná s obrazem, který v roce 1835 zaznamenal H. von Glausen (Martin Knoller, in: *Beiträge zur Geschichte, Statistik, Naturkunde und Kunst in Tirol und Voralberg* VI, 1835, s. 252); srov. M. Weingartner (cit. v pozn. 5), s. 235, č. kat. HM 16. K vídeňskému pobytu M. Knollera srov. M. Weingartner (cit. v pozn. 5), s. 33–37 a k obrazům v Barokním muzeu Rakouské galerie E. Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseum im Unteren Belvedere*. Wien 1980, s. 264–266, č. kat. 159, 160.

celý příběh následovně: „Když jsem byl kvestorem, objevil jsem Archimédův hrob kolem dokola zarostlý a zakrytý trnitým křovím. Syrakusané o něm nevěděli, dokonce tvrdili, že vůbec neexistuje. Pamatoval jsem si totiž několik veršů, které měly být, jak jsem slyšel, napsány na jeho náhrobku; z nichž bylo jasné, že nahoře na jeho náhrobku je koule a válec. Když jsem si vše důkladně prohlédl — u Argitenské brány je totiž velké množství náhrobků —, upozoroval jsem sloupek, který jen trochu vyčníval nad křoví, a na něm byla podoba koule a válce. Hned jsem řekl Syrakusanum [...], že si myslím, že je to, co hledáme. Poslali tam pak mnoho lidí se srpy a ti to místo vyčistili a vyklidili. Když bylo místo přístupné, přiblížili jsme se k přední straně podstavce. Bylo vidět nápis, konce veršů skoro až do poloviny byly však zničeny. A tak nejvznešenější obec Velkého Řecka, kdysi i nejučenější, by nebyla znala hrob svého nejbystřejšího občana, kdyby se to byla nedozvěděla od člověka z Arpina.“²³

Zatímco na obraze z roku 1765, který je vzorovou ukázkou malířského klasicismu, soustředil malíř hlavní pozornost na monumentálně pojatý figurální výjev, namalovaný s co největší věrností Ciceronovu textu a dobovým reáliím, které byly pravděpodobně konzultovány, jako u současně vzniklého obrazu *Attilus Regulus se loučí s Římem*, s Johannem Joachimem von Winckelmannem,²⁴ je stejná scéna na pražském obraze vylíčena spíše jako drobný, arkadicky pojatý výjev zasazený do ideální krajiny. S analogickou koncepcí se setkáváme také na obrazech dalších dvou malířů 2. poloviny 18. století, Francesca Zucarelliho a Pierra-Henriho de Valenciennes, kteří rovněž zvolili tento jinak jen vzácně se vyskytující námět jako téma figurální stafáže ve svých krajinách.²⁵ Při zobrazení krajinného rámce se Martin Knoller, podobně jako i v dalších svých krajinářských dílech, dnes jen ojediněle zachovaných, výrazně inspiroval kompozičními schémata krajinomaleb dvou velkých francouzských malířů působících v 17. století v Itálii, Nicolaese Poussina a Clauda Lorraina, jejichž ideálně pojaté heroické krajiny jsou jedním z úhelných kamenů novodobého evropského krajinářství. Knollerovy krajinomalby, které ve své době — jak se o tom zmiňuje soudobá publicistika — našly řadu nadšených obdivovatelů, jsou dnes nejméně poznanou částí malířova oevvru.²⁶ Poučení starší tradicí a vědomé navázání na

23 Cicero, *Tuskulské hovory*. Praha 1976, s. 231 (překlad V. Blahník).

24 Srov. W. Rehm (ed.), *Johann Joachim von Winckelmann, Briefe*. Band 3. Berlin 1956, s. 114–115, č. 753 (Winckelmannův dopis z 26. 7. 1765); M. Weingartner (cit. v pozn. 5), s. 19.

25 K ikonografii Cicerona nalézajícího Archimédův hrob srov. L. Ettliger, heslo: Cicero. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* III. Stuttgart 1954, sl. 770–776, zejména sl. 775. — K dílům F. Zucarelliho a P.-H. de Valenciennes viz G. M. Pilo, Francesco Zucarelli: Un disegno en un documento inediti. *Arte Veneta* XXIV, 1970, s. 244–245, obr. 350; G. Lacambre, Toulouse Musée des Augustins. L'Eruption du Vésuve par Pierre-Henri de Valenciennes. *La Revue du Louvre et des Musées des France* XXX, 1980, s. 312–314; H. Bardou, Les Peintres a sujet antiques au XVIII siècle d' apres les livres de Salon. *Gazette des Beaux-Arts* LXI, 1963, s. 234.

26 Ke krajinářskému dílu M. Knollera srov. L. von Winckelmann, *Neues Mahlereylexikon zur naehern Kenntniß alter und guter Gemaehde*. Augsburg 1796, s. 113; M. Weingartner (cit.

ni však můžeme najít nejen v malířském pojetí krajinného záběru, ale také v některých ikonografických motivech obrazu. Patří k nim zejména postava muže při pravém okraji obrazové plochy, jenž opřen o uschlý strom hluboce medituje nejen o události, která se odehrála před jeho očima, ale patrně též o smrti jako lidském údělu. Pro takovouto interpretaci svědčí některé tradiční symboly jakým je onen pahýl stromu, v krajinomalbě raného novověku nezřídka užívaný jako topos zániku a pomíjivosti všeho živého; nebo pohyb mužovy pravé ruky podpírající bradu, které je již od antiky gestem hlubokého zadumání, meditace a také melancholie.²⁷ Vanitasní myšlenky, zejména téma meditace o smrti, odehrávající se nezřídka mezi hroby nebo v ruinách architektury, se v 18. století často a v různých podobách objevují v dobové literatuře, zejména v elegicky a sentimentálně laděných básních anglických poetů Jamese Harveye, Thomase Graye a Edwarda Younga. Jejich oblíbené verše oslovovaly široký čtenářský okruh nejen v Anglii, ale rovněž na evropském kontinentu. Proto nepřekvapuje, že se poměrně často stávaly i námětovým východiskem výtvarných děl. Tento vliv se zdaleka neomezoval jen na 2. polovinu 18. století, ale přetrvával hluboko do 19. století, kde našel výrazný ohlas ještě v umění romantismu.²⁸

I přes pevné zakotvení většiny formálních prvků a ikonografických detailů Knollerovy krajiny s výjevem Ciceronova nálezu Archimédova hrobu v Syrakusách ve starší výtvarné a literární tradici, se v jeho obsahovém sdělení, stejně jako v jeho celkovém slohovém vyznění plně prosazují tendence příznačné pro umění osvícenské epochy. Dobové myšlenkové představy se v případě obrazu Martina Knollera snad nejvýrazněji projeví již ve volbě obsahově závažného námětu, u něhož malíři, a patrně i objednateli, nešlo jen o faktograficky věrné vyličení epizody ze života významného římského politika, spisovatele a velkého rétora Cicerona, ale — jak nedávno opakovaně doložil Jiří Kroupa — především o tlumočení jeho úvah obsažené také v textu *Tuskulských hovorů*. A to v té jejich pasáži, v níž Cicero srovnává život matematika Archiméda a syra-

v pozn. 5), s. 127–132, s. 228–231, č. kat. L 1–L 22. – G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* VI, München 1838, s. 37 o Knollerových krajinách uvádí: „[...] besonders haben seine Landschaften durch ihren harmonischen heitern Vortrag viele Lobredner gefunden.“

27 Srov. Y. Kuznetsov, Sur le Symbolisme dans les Paysages de Jacob Ruisdael. *Bulletin du musée National de Varsovie* XIV, 1973, s. 31–41; E. Panofsky, R. Klibanski, F. Saxl. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London – New York 1964; Z. Wazbinski, „Vir Melancholicus“. *Z dziejów renesansowego obrazowania geniusza. Folia historia artium* V, 1968, s. 5–17.

28 Ph. Conisbee, Tombs in the 18th and early 19th Century Landscape Painting. In: *Neoclassicismo. Atti del convegno internaz. promosso dal CIHA. Londra 1971*. Genova 1973, s. 22–30; R. Joppien, A Visitor to a Ruined Churchyard: A newly discovered Painting by P. J. de Louthembourg. *The Burlington Magazine* CIII, 1976, s. 294–301; P. Krakowski, Ruiny i groby w sztuce predromantyzmu. *Folia historia artium* XIV, 1978, s. 203–129. Srov. též H. Volavková, Antonín Mánes a Thomas Gray. *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*. Praha 1965, s. 191–198.

kuského vladaře–tyrana Dionýsia a současně pokládá řečnickou otázku: „*Existuje člověk, jenž by měl něco společného s Múzami, to jest se vzdělaností a učeností, který by nechtěl být raději tímto matematikem než oním tyranem?*“ Je víc než pravděpodobné, že především tato úvaha, která rezonovala s myšlenkami pozdního osvícenství, se stala hlavním obsahem známého Knollera obrazu z roku 1765 ve slavkovské obrazárně i jeho pražské redukce, vzniklé o téměř tři desetiletí později. Oba totiž v souladu s výchozím starověkým textem obsahují dobově příznačnou odpověď na takto položenou otázku, která jednoznačně povyšuje vzdělanost a osvícenost nad moc.²⁹ Takový postoj nepochybně souzněl s názory milovníků umění typu knížete Antonína Václava Kounice-Rietberga, který důrazně vyjádřil své přesvědčení, podle něhož velcí mistři umění poskytli národu tím, že pozvedli jeho výtvarné citění a zasloužili se o vzdělání svých nástupců, trvalejší přínos než všichni vojévůdci.

MARTIN KNOLLER AND HIS PAINTINGS IN CZECH COLLECTIONS: NOTES AND ADDENDA

The most famous and for long years the only preserved specimens of Martin Knoller's (1725–1804) oeuvre in the Czech lands were the four followings pictures in the chateau gallery in Slavkov (Austerlitz) near Brno (Moravia): *Cicero finding Archimedes' tomb in Syracuse* (1765), *Attilus Regulus leaving Rome* (1765), *Marius on the ruins of Carthago* (1776) and *Scipio on the ruins of Carthago* (1781). These large canvases are significant examples of the European Neo-Classical painting. They became part of the renowned collection of Prince Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg (1711–1794), the protector of the Academy of Arts in Vienna. Being an ardent and well informed collector he bought the paintings at the auction of the picture cabinet belonging to Count Karl Firmian (1716–1782), the Austrian governor in Milan and Knoller's main patron (see notes 7 and 8). A rare iconographical theme of one of Austerlitz paintings was used by Knoller also for a figural scene in the newly attributed landscape with Cicero finding Archimedes' tomb in Syracuse (National Gallery in Prague; see note 22). He created the painting in 1791, at the beginning of his stay in Vienna (1790–1793). The figural scene in landscape, which was inspired by the pattern of Nicolaes Poussin and Claude Lorrain, is not conceived as a true illustration of the appropriate autobiographical passage from Cicero's *Tusculan Disputations* (V, 23, § 64–66). In the spirit of the ideas of late Enlightenment, Knoller first of all interpreted the answer to the question raised by Cicero in another passage of his book. In it, the rhetorician compares the sense of life of Archimedes, the mathematician, and Dyonisos, the Syracuse ruler a tyrant (see note 29).

In addition to Knoller's paintings from the Austerlitz chateau, the earlier literature considered two more paintings in Moravia as missing. They were the altar pieces, which Martin Knoller painted in his Milan studio in 1781 and were intended for Carthusian cloister chapel in Brno-Královo Pole (Königsfeld). The pictures *Penitent Mary Magdalene* and *Penitent St. Peter* were painted on commission of the Monastery prelat Athanasius Gottfried (1728–1814), a renowned friend of science and art. After the monastery has been abolished in 1782 by Emperor Joseph II, both painting became the property of the art-loving prelate and in situ they were substituted by slightly chanced copies, the works of Brno's painter Josef Switil (see notes 10 and 13). One of these original paintings by Martin Knoller depicting St. Mary Magdalene, was in the first half of the 19th century part of several significant picture collections in Brno (Dr. Ignaz Schlosser, Dr. Karl Ulram and Alexander Offermann; see notes 14 and 15). Later, before 1869 it was noted in the

MARTIN KNOLLER A JEHO OBRAZY V ČESKÝCH SBÍRKÁCH:
GLOSÝ A ADDENDA

collection of František Čeněk Count Desfours-Walderode at his château of Horní Beřkovice (Bohemia). And recently it has been found and identified in one of private collections in Prague (see note 18). The iconography of Knoller's painting does not differ from the traditionally Italian baroque painting (e. g. Guido Reni and his circle). In his style and way of painting the picture *Penitent Mary Magdalene* he followed up the famous painting by one of the main representative of European Neo-Classicism, Anton Raphael Mengs (see note 19). Martin Knoller was also inspired by the paintings of Paul Troger and Michelangelo Unterberger, his teachers at the Vienna Academy of Art (see note 21). With slight variations did he repeat the successful composition of the painting, which he had created for Carthusians in Brno-Královo Pole, in his picture of 1782 (London, Sotheby's 7th Dec. 1994; see note 20).

Původ snímků — Nachweis der Abbildungen

Národní galerie v Praze: 1, 2 (Otto Pelán), 6 (V. Fyman); Moravská galerie Brno: 3, 4 (Irena Armutidisová); Archiv Semináře dějin umění – Krajské středisko státní pam. péče 5



1. M. Knoller, Kající se Maří Magdaléna. Praha, soukromá sbírka.



2. M. Knoller, Kající se Maří Magdaléna (detail signatury). Praha, soukromá sbírka.



3. J. Svítal (podle M. Knollera), Kající se Maří Magdaléna. Brno-Královo Pole, farní kostel.



4. J. Svítíl (podle M. Knollera), Kající se sv. Petr. Brno-Královo Pole, farní kostel.



5. M. Knoller, Cicero nalézá v Syrakusách Archimédův hrob, 1765. Zámek Slavkov u Brna.



6. M. Knoller, Cicero nalézá v Syrakusách Archimédův hrob, 1791. Národní galerie v Praze.