

Pieta Hanse Ticheho

Robert Janás

The article discusses the painting Pieta by Hans Tichy, (1861–1925), a Moravian painter and one of the founding members of the Vienna Secession. In the work, dated 1888, he reacted to the rise of naturalism in contemporary sacred painting (Jules Bastien-Lepage, Jean Béraud, Fritz Uhde), which however in Central Europe combined the new naturalist elements with the traditional idealism of academic painting. Tichy was primarily influenced by the work of Munkácsy, in particular the Passion cycle Christ before Pilate – Golgotha – Ecce Homo: like Munkácsy he worked on monumentalising figures, the spatial design of the scene, appropriate positioning of minimised detail, complementary colour contrasts, and chiaroscuro effects. In terms of content, Tichy emphasised the female element and also stressed the association with the contemporary movement for women's rights, which developed in Vienna from the 1880s onwards under the leadership of Rosa Mayreder and the painter Tina Blau-Lang. Tichy was among their supporters, and also taught at the Kunstschule für Frauen und Mädchen in Vienna.

Key words: Hans Tichy, Mihály Munkácsy, Bruno Piglhein, Fritz Uhde, 19th-century painting, Moravian painting, Brno painting, naturalism, sacred art, Vienna Secession

Mgr. Robert Janás, Ph.D.
Ministerstvo zahraničí České republiky / Ministry
of Foreign Affairs of the Czech Republic
e-mail: rjanas@email.cz

Jeden z divácky nejatraktivnějších exponátů výstavy spolku *Mährischer Kunstverein* v brněnské Redutě v roce 1896 představoval obraz *Pieta* od Hanse Ticheho (1861–1925).¹ Brněnský rodák byl prototypem úspěšného moravského malíře konce 19. století. S rokem narození 1861 patřil mezi příslušníky umělecké generace, která na scénu nastupovala kolem roku 1880 a přinesla zásadní zkvalitnění moravské výtvarné tvorby. Absolvoval studia na Vídeňské akademii a podobně jako jeho úspěšní vrstevníci se v rakouské metropoli usadil. Jako člen *Genossenschaft der bildenden Künstler* se zapojil do vídeňského uměleckého života. Roku 1897 se stal zakládajícím členem Vídeňské secese, kde patřil k tzv. naturalistickému křídlu, a který zůstal věrný i po odchodu tzv. stylistů v čele s Gustavem Klimtem v roce 1905. Svou kariéru Tichy završil profesurou na Vídeňské akademii, kterou získal v roce 1914.²

Pietu Tichy namaloval už v roce 1888, [obr. 1] a tak její zařazení na výroční výstavu snažící se prezentovat pokud možno aktuální tvorbu mohlo působit jako anachronismus. Instalace *Piety* na výstavě Moravského uměleckého spolku byla pro brněnské publikum významná z několika důvodů. Jednalo se o první vystoupení Hanse Ticheho na výstavě tohoto Kunstvereinu. Prezentace právě jedním z nejvýraznějších děl autorovy dosavadní tvorby měla při premiéře v rodném městě své opodstatnění. Obraz ale přitahoval pozornost i nezávisle na autorově osobnosti. Sakrální malba, kdysi hlavní tematický okruh malby, tvořila na výstavách konce 19. století kvantitativně už jen marginální složku. Byla po formální stránce spjata s poměrně značným stupněm konservatismu, který vyplýval už z podstaty církevních tradic. Vývoj výtvarného umění se v ní v 19. století odrážel jen pozvolna. Ve středoevropské sakrální malbě hrály ještě v druhé polovině 19. století dominantní roli pozdně nazarénské vlivy, které pracovaly s gotizující archaizací stylu. Náboženská tvorba vymykající se z pozdně nazarénského okruhu, s níž se setkávalo brněnské publikum, zase organicky využívala prvků dalších historických epoch. Nejuznávanější malíř kostelních obrazů Emil Pirchan (1844–1928) v duchu svého vídeňského učitele Carla Rahla usiloval o klasickou harmonii, k níž využíval renesančních kompozičních vzorů. Eduard Kasparides (1858–1926) pracoval v osmdesátých letech s temnosvitem evokujícím barok. Všichni tvůrci sice sledovali tendence soudobého historismu a jejich záměrem nebylo vytvářet kopie starých mistrů. Při ztvárnění neměnného ikonografického okruhu křesťanských témat ale nemohl laický divák pozorovat zásad-



1 – Hans Tichy, *Pieta* (původní stav), 1888. Moravská galerie v Brně

ní rozdíl proti oltářním obrazům v brněnských barokních kostelech.

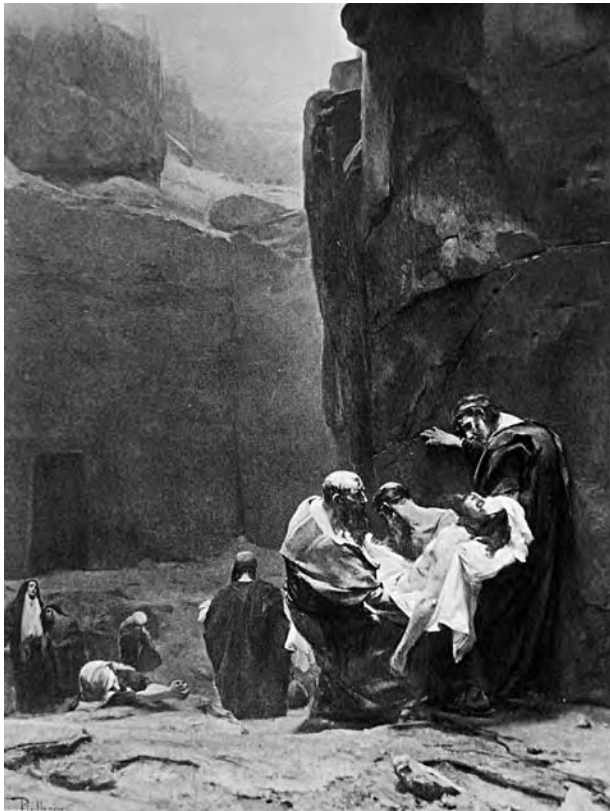
Pojetí *Piety* Hanse Ticheho se od tradičního pojetí lišilo.³ Základní ikonografická struktura pochopitelně zůstala stejná. Tělo mrtvého Spasitele leželo na márách podpíráno Pannou Marií. Okolo byli rozmístěni další účastníci pohřbu, sv. Jan Evangelista, sv. Marie Magdaléna, sv. Marie Kleofášova, sv. Marie Salome a další žena, patrně Jana. Vzhledem k tomu, že se z obrazu dochovala jen pravá polovina nemá dnešní divák možnost vidět dolní část Kristova těla a tři ze světic.⁴ Postavy jsou oděny do tradičních draperií, jejichž barevné řešení pracuje s komplementárním kontrastem základních barev. Modrá barva zůstala v duchu křesťanské symboliky vyhrazena Panně Marii. Typika postav nicméně postrádá postnazarénskou idealizaci a je zpracována až s naturalistickým důrazem na individuální fyziognomii a psychologizaci jednotlivých postav. Přirozeně a nestylizovaně působí i scéna, kterou vytvořila úzká skalnatá průrva pojednaná s velkým citem pro hmotu horniny. Ani světelné řešení není idealizované, ale přirozeným rozvržením a intenzitou slunečních paprsků a stínů vytváří iluzi slunečného dne, kde nebe náhle potmělo. Věcně pojednané detaily na zemi ležících hřebů a trnové koruny přispívají k dokumentárnosti výjevu.

Atributy jsou omezeny na naprosté minimum, což společně s naturalistickým pojetím výjevu a zvoleným prostředím přispívá k určitému znejasnění tématu. Divák, je-li muž by název obrazu zůstal utajen, by se mohl domnívat,

že sleduje scénu, která zachycuje neštěstí, kdy při práci v lomu zahynul dělník oplakávaný teď svou matkou. Téma tak získává několik významových rovin. Posunutí Krista do role těžce pracujícího dělníka zpřítomňuje namáhavost jeho spasitelského poslání. Paralelně s tím se bolest Panny Marie zobecňuje do bolesti prožívané jakoukoli pozemskou matkou nad ztrátou syna. Obraz tak mystérium Kristova umučení zpřístupňuje řadovému divákovi, který nemusí zapojovat svou imaginaci, ale je osloven prožitkem běžné lidské skutečnosti. Velký formát plátna s postavami v téměř životní velikosti iluzi skutečnosti dále zesiluje a vtahuje diváka do scény. Navozuje sugesci, že on sám je přímým pozorovatelem dané události.

Přelom sedmdesátých a osmdesátých 19. století se nesl ve znamení nástupu naturalismu.⁵ Jeho cílem bylo až s fotografickou věrností zachytit reálnou skutečnost. Tento způsob malby našel výraz primárně v malbě zabývající se běžným každodenním životem, tedy žánrové malbě. Naturalismus tak do důsledků dováděl snahy předznamenané realismem a předchozím vývojem malby 19. století vůbec. Naturalismus v žánrové malbě našel pochopení u širšího publika, protože dokumentárně přesvědčivé zachycení scén z běžného života vyplývalo z logiky věci. Naturalistické pojetí ale začalo pronikat i do ostatních výtvarných žánrů, včetně sakrální malby.

Průnik naturalismu i do sakrální malby byl nevyhnutelný. Druhá polovina 19. století byla dobou prohlubu-



jící se křesťanské zbožnosti. Po epoše sekularizace evropské společnosti a vlivů osvícenských myšlenek prosazovaných od konce 18. století často i důraznými zásahy státní moci se společnost znovu produchovovala, obnovovaly se tradice lidové zbožnosti, katolických poutí a křesťanské horlivosti. Velkou roli v této obnově hrála silná osobnost papeže Pia IX., který svolal po dlouhých třech stoletích koncil.⁶ Výrazným rysem nové zbožnosti se stal intenzivní osobní prožitek víry. Byla to doba, v níž se ve zvýšené míře začali objevovat křesťanští vizionáři. V roce 1858 vydal Clemens Brentano sugestivní svědectví tyrolské vizionářky sv. Anny Kateřiny Emmerichové *Život Krista*, které s intenzivní vizuální a smyslovou přesvědčivostí popisuje život a umučení Spasitele, jak ho viděla světice ve svých extatických stavech. Zásadní vliv měla také pozitivisticky pojatá práce *Život Ježíše* od francouzského filozofa a religionisty Ernesta Renana (1823–1892) z roku 1863.⁷

Intenzivní osobní zážitky víry vyvolaly u umělců potřebu výtvarnými prostředky zpřítomnit biblické události. Naturalisté scény zasazovali do současných reálií a samotné světce ztvárňovali ve fyziognomii a oděvech běžných představitelů současné společnosti. Receptce uměleckých děl, kde byla ztvárněna sv. Marie Magdaléna jako soudobá prostitutka a členové svaté Rodiny jako příslušníci současných nižších vrstev narážela na kritické reakce konzervativního publika. Poměrně jednodušší situaci zažívali francouzští naturalisté jako Jean Béraud (1849–1935) nebo Jules-Bastien Lepage (1848–1884). Vývoj sakrální malby probíhal ve Francii plynuleji a přechod k naturalismu neznamenal tak výrazný šok. Ve střední Evropě, kde měl i v druhé polovině 19. století velmi silné pozice idealizující nazarenismus, byla situace mnohem složitější. Systematicky se naturalistické sakrální malbě od začátku osmdesátých let věnoval mnichovský Fritz Uhde (1848–1911). Jeho obraz *Cesta do Betléma* zachycující sv. Josefa jako skutečného tesaře a Pannu Marii jako skutečnou těhotnou chudou ženu v obnošených šatech vyvolal bouřlivé nesouhlasné reakce.⁸ Uhdeho *Poslední večeri* z roku 1886 označil rozzlobený německý císař Vilém II. za projev anarchie.⁹ Postupně si i konzervativní publikum na naturalismus sakrálních maleb navyklo. O Uhdeho obraze *Nechte maličkých přijít ke mně* prohlásil císař František Josef I., jehož výtvarný vkus byl značně konzervativní, že jde o nejkrásnější náboženský obraz, který kdy viděl.¹⁰ Obecně se dá konstatovat, že k širšímu akceptování naturalismu jako možného stylu sakrální malby došlo v průběhu devadesátých let.

Pro publikum stravitelnější recepci naturalismu představovalo míšení naturalistických prvků s tradičními kompozicemi, uhlazenější typikou postav a zdrženlivějším

2 – Bruno Piglhein, *Kladení do hrobu*. Neznámé

3 – Bruno Piglhein, *Moritur in Deo*, 1879. Neznámé



4 – Mihály Munkácsy, *Kristus před Pilátem*, 1881. Ontario, Kanada, Art Gallery of Hamilton

přístupem k aktualizaci biblických dějů. Bezprostřednost zachycení biblické události byla dosahována spíše než zasažením do současnosti věrnou rekonstrukcí reálií biblické epochy. Pokročilé archeologické a historické výzkumy v oblasti Izraele v druhé polovině 19. století přinášely konkrétní představu o oděvech, architektuře a životním stylu v Izraeli za dob Kristova působení. Malíři využívající těchto znalostí mohli opustit konvenční anachronické zobrazování biblických postav a přiblížit je více skutečnosti.

Pro středoevropské prostředí se stal v rámci tohoto „akademického naturalismu“ zlomový obraz *Moritur in Deo* [obr. 3] od mnichovského Bruna Piglheina (1848–1894) z roku 1879. Přes uměřený naturalismus znamenal revoluční posun od tradic nazarénské a historizující sakrální malby. Vrcholné dílo pak Piglhein vytvořil v panoramatu *Jeruzalém v den Ukřižování Krista* z roku 1886. Zásadní přínos znamenalo také dílo dalšího mnichovského umělce, malíře maďarského původu, Mihála Munkácsyho (1844–1900), příslušníka tzv. Pilotyho školy. Munkácsy vytvořil christologický triptych *Kristus před Pilátem* (1880–1881), *Golgota* (1884) a *Ecce Homo* (1896). [obr. 4–6]

Munkácsy v triptychu důmyslně kombinoval tradice akademismu s nejnovějšími výtvarnými objevy naturalismu. Nerozboural zažitá kompoziční schémata, ale oživil je. V uměřené podobě uplatnil fotografické kompoziční principy, které

v systematickém měřítku využívali naturalisté. U Munkácsyho se projevují především v použití diagonály, vedoucí z levého dolního rohu plátna vzhůru k pravé straně, na níž jsou komponovány skupiny postav v prvních dvou obrazech triptychu. Diagonála dodává výjevu hloubku a dynamizuje jej. Postavy jsou pojaty v životných gestech a fyziognomiích. Munkácsy se na druhou stranu brání naturalistickému verismu a místo něj klade důraz na monumentalizaci figur. K monumentalitě obrazu kromě velkého formátu plátna přispívá i omezení detailů na nezbytné minimum a jejich pádné rozmístění do důležitých kompozičních ohnisek. Temnosvitné pojetí se sytými komplementárními barvami přispívá k dramatickému efektu.

Především první dva obrazy měly značný dopad nejen na soudobou malbu, ale kulturní život obecně. Sám Ernest Renan je označil za přesné ztvárnění toho, jak si události z Kristova života představoval. V roce 1882 podnikl Munkácsy s *Kristem před Pilátem* evropské turné, které zopakoval v roce 1884, kdy první obraz doplnila ještě *Golgota* a kromě Evropy se obě malby dostaly až do USA. Prezentace obrazů způsobem, kdy jedno nebo dvě monumentální plátna byla postupně představována ve významných městech prostřednictvím specializované expozice určené tamnímu masovému publiku, se rozšířila na konci první poloviny 19. století. Pracoval s ní především francouzský malíř Paul De-



5 – Mihály Munkácsy, *Golgota*, 1884. Soukromá sbírka

laroche (1797–1856), který ji využíval k atraktivní prezentaci svých historických pláten. Delaroche byl geniální marketingový stratég, který v době neexistence filmu dokázal výstavou uměleckého díla vytvořit masovou zábavu předjímající filmová představení. Z Delarochovy metody se stal běžný prostředek prezentace monumentálních obrazů, který v osmdesátých letech zažíval svou závěrečnou fázi. Munkácsy byl umělcem, který i v této době dokázal zaujmout zmlsané publikum. Nespokojil se se statickým umístěním obrazu do haly, kudy proudila řada návštěvníků, ale obraz nainstaloval do temné místnosti ozářené důmyslně rozestavěnými lampami. Shromážděnému publiku prostřednictvím spouštěného závěsu postupně odhaloval kompozici, která ve svitu lamp vytvářela ještě sugestivnější efekt.¹¹

Už v rámci prvního turné v roce 1882 byl *Kristus před Pilátem* vystaven ve Vídni. Mihály Munkácsy v době svých studií prošel i Vídeňskou akademií, a přestože v té době žil v Paříži a ve střední Evropě udržoval kontakty především s Mnichovem, byl v rakouské metropoli velmi známou a uznávanou uměleckou osobností. Výstava obrazů z Pašijového cyklu vyvolala značný zájem veřejnosti. Obrazy zanechaly velký dojem i na Hanse Ticheho. Tichy přišel v roce 1880 z rodného Brna jako student na vídeňskou akademii, kterou absolvoval v roce 1889. Zážitek z Munkácsyho obrazů tak vstřelil v klíčové době formování svého výtvarného stylu. Na sklonku vídeňských studií pak namaloval svou Piету.

Munkácsyho *Pašije* nebyly jediným inspiračním zdrojem. Objevují se zde i Piglhainovy vlivy. Bylo by spekulativní tvrdit, že už v době přípravy *Piety* Tichy znal Piglhainovo panorama Jeruzaléma.¹² Nicméně Piglhainova záliba zasazovat biblické výjevy do skalnatých scenérií připomínajících lom, kterou ukázal i v jiných dílech, se zřetelně projevila v krajinářském řešení *Piety*. [obr. 1] Výrazové prostředky, které Tichy použil využívají Munkácsyho postupů. Podobně pracoval s uměřeným naturalismem zjemňovaným klasickou idealizací. Postavy působí sošnou monumentalitou. Tichy pochopil význam úsporné práce s pádně komponovaným detailem a plastického zpracování prostoru pro další monumentalizaci výjevu. Koloritu dominují velké plochy jednobarevných rouch postav provedených v základních komplementárních kontrastech. Scénu zalévá sluneční světlo, které tlumí neviditelný mrak, který mu dodává dramaticčnost ne nepodobnou Munkácsyho zálibě v působivých temnosvitných kontrastech. Tento idealizovaný naturalismus přesně odpovídal charakteristice „*Lebenswahrheit verbindet sich mit stilvoller Vornehmheit der Darstellung*“, kterou vyslovil recenzent výstavy moravského Kunstvereinu v roce 1896, a která ukazovala nejlepší možnosti recepce naturalistických podnětů masovým publikem.

V době vzniku *Piety* měl Munkácsyho *Pašijový triptych* pouze dvě části, *Kristus před Pilátem* a *Golgota*. Jako třetí část Munkácsy původně zamýšlel vytvořit *Zmrtvýchvstání* a až

s odstupem více než desetiletí přistoupil k malbě *Ecce Homo*, tedy scéně, která časově poněkud nelogicky předchází druhý obraz triptychu.¹³ Tichy genezi Munkácsyho úvah o tematické náplni triptychu v době vzniku *Piety* neznal. Téma, které si zvolil pro svůj obraz ale představuje logické pokračování dějové linie Kristus před Pilátem – Golgota.

Z ikonografického hlediska je zajímavá sestava ztvárněných postav. Vzhledem k tomu, že v Bibli není přesný výčet osob, které se Spasitelova pohřbu účastnily, nebyl ustanoven ani přesný kánon, koho při této scéně zobrazovat. Měly by zde být osoby, které během Ukřižování stály pod Křížem, tedy Panna Marie, sv. Marie Kleofášova, sv. Marie Magdaléna, sv. Marie Salome a sv. Jan. Neměli by chybět ani sv. Josef z Arimatie a sv. Nikodém, kteří podle svědectví Evangelia sv. Jana pohřeb zařizovali. Počet postav bývá ale často redukován. Naopak řada *Oplakávání* zachycuje i další ženské postavy. Zaznívá zde echo *Evangelia sv. Lukáše*, které mluví i o dalších ženách, jež těsně po Vzkříšení šly k Božímu hrobu. Mezi těmito ženami sv. Lukáš jmenovitě uvádí Janu (Lk 24, 10).

Hans Tichy na *Pietě* zobrazil všech pět zmíněných žen. Vzhledem k absenci atributů lze konkrétně identifikovat jen Pannu Marii a sv. Marii Magdalénu, která líbá Kristovy nohy a opakuje tak čin, jenž provedla v Lazarově domě v Betánii. Je zajímavé, že ve scéně chybí sv. Josef z Arimatie

a sv. Nikodém, přestože zde Tichy našel místo pro sv. Marii Salome a Janu. Z kompozičního hlediska pro další postavy na plátně už není místo, ale malíř raději vypustil oba členy velerady, než by obětoval jedinou z žen, které přicházely při kompozici do úvahy. Z mužů zde nechal jen zcela nezbytného sv. Jana, který na základě Kristova pokynu poskytuje oporu Panně Marii.

Zdůraznění ženského prvku nebylo samoúčelné. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let se ve Vídni začalo rozvíjet hnutí za práva žen, jehož vůdčí postavou byla levicová feministka, malířka a skladatelka Rosa Mayreder (1858–1938). Genderové aktivistky se mezi jinými cíly snažily zajistit rovnoprávný přístup žen ke vzdělání. Významnou roli v ženském hnutí hrály i výtvarnice, v čele s uznávanou malířkou Tinou Blau-Lang (1845–1916). Obzvláště pro ně bylo důležité i zrovnoprávnění vzdělání uměleckého. Zatímco přístup žen k univerzitnímu studiu byl v Rakousku umožněn v roce 1897, Vídeňská akademie přijetí ženských studentek odmítala až do roku 1920.¹⁴ Vedení akademie genderovým snahám oficiálně oponovalo tvrzením, že ženské umělecké schopnosti nejsou na úrovni mužských a přijetí ženských studentek by vedlo k nežádoucímu snížení výtvarné úrovně školy. Se snahami aktivistek ale sympatizovali i někteří mužští umělci, mezi něž patřil také Tichy. Z aktivity malíře a kritika Adalberta Franze Seligmanna (1862–1945)

6 – Mihály Munkácsy, *Ecce Homo*, 1896. Debrecín, Deri Museum



došlo v roce 1897 ve Vídni k založení první umělecké školy v Rakousko-Uhersku určené ženám, *Kunstschule für Frauen und Mädchen*. Na škole, která se stala důležitým mezistupněm k postupnému pronikání žen na akademii, vedl Hans Tichy od roku 1900 kurzy kresby a malby podle živého modelu. Do jeho portfolia tak patřila i výuka tvorby aktů, jejíž zpřístupnění ženám konzervativci nejdůsledněji odmítali a Rosa Mayreder zase pokládala za vytoužený vrchol emancipace ženského uměleckého školství.¹⁵

Pieta Hanse Ticheho byla pokládána za tak zásadní ukázkou soudobé moravské malby, že byla po brněnské výstavě zakoupena do sbírek Františkova, pozdějšího Morav-

ského zemského muzea. Odkud s celou Obrazárnou přešla v roce 1961 do nově založené Moravské galerie. Představuje prvotřídní ukázkou kvalitní recepcce aktuálních trendů soudobé sakrální malby, které ve střední Evropě v osmdesátých letech 19. století překonávaly už archaická východiska nazarénské a historizující tvorby.

Původ snímků – Photographic Credits:

1: repro: Die Kunst für Alle IV, München 1888–1889, s. 308; 2–3:

repro: Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1982, s. 279, 237;

4–6: repro: Munkácsy a nagyvillágban/in the World, Budapest 2005, s. 67, 73, 75

Poznámky

¹ P., Gemälde-Ausstellung des Mähr. Kunstvereines I, *Tagesbote XLVI*, 1896, Nr. 223, *Abendblatt*, 28. 9., s. 1–2. – Jitka Sedlářová – Jaroslav Kačer, *Výtvarné umění Moravy 1880–1920*, Brno 1994, s. 44. – Kateřina Svobodová, *Rakouské malířství 19. století v moravských sbírkách*, Brno 2001, s. 216. – Aleš Filip – Roman Musil, Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění, in: Aleš Filip – Roman Musil (ed.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha – Olomouc 2006, s. 100–101.

² Hans Ankwic, Hans Tichy, in: Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* XXXIII, Leipzig 1939, s. 134–135.

³ Soudobý recenzent oceňoval, že se dílo vymanilo z akademických tradic a zachytilo výjev s neobyčejnou mírou realismu („*Der begabte Künstler ringt sich in dieser Composition siegreich los aus den Fesseln der Akademie. Ergreifen der Ausdruck der Lebenswahrheit verbindet sich mit stilvoller Vornehmheit der Darstellung...*“). Viz P., Gemälde-Ausstellung (pozn. 1), s. 1–2.

⁴ Obraz později ohořel a dnes je z něj dochována pravá část v délce zhruba třetí pětin původní šířky. Obraz v původní podobě reprodukován viz *Die Kunst für Alle IV*, 1888/1889, s. 308.

⁵ Gabriel P. Weisberg, *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, New York 1992, s. 24–47.

⁶ Tomáš Petráček, Česká církev, výzvy 19. věku a pražská provinční synoda roku 1860, in: Filip – Musil (pozn. 1), s. 27–36.

⁷ Katalin Sinkó, Munkácsy's Religious Painting and the „Sacred Realism“ of the Fin-de-Siècle, in: Ferenc Gosztonyi (ed.), *Munkácsy a nagyvillágban / in the World*, Budapest 2005, s. 61–86.

⁸ Weisberg (pozn. 5), s. 202–204.

⁹ Bettina Brand-Claussen, Uhdes Christusbilder – Eine Erfolgsgeschichte, in: Dorothee Hansen (ed.), *Fritz von Uhde. Von Realismus zum Impressionismus*, Ostfildern 1998, s. 21–23.

¹⁰ Elisabeth Springer, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstrasse. Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche II*, Wiesbaden 1979, s. 280–285.

¹¹ Sinkó (pozn. 7), s. 61–86.

¹² Píglheinovo panoráma vzniklo v roce 1886. Poté bylo vystaveno v Mnichově. Následovala instalace v Berlíně, aby se přes Paříž a Londýn dostalo do Vídně, kde v roce 1892 shořelo. Píglhein vytvořil několik variant díla a originál byl často reprodukován jako premie různých spolků, která po rozložení dosahovala více než metrové délky. Pokud Tichy znal panoráma už v roce 1888, kdy namaloval *Pietu*, musel se s ním seznámit v Mnichově. Jeho cesta do Mnichova však v této době není zatím doložena.

¹³ Sinkó (pozn. 7), s. 61–86.

¹⁴ Otevření vysokých škol ženským studentkám probíhalo postupně. V roce 1897 získaly přístup na filozofickou fakultu Vídeňské univerzity; další fakulty následovaly v pozdějších letech. Akademie společně s teologickými fakultami ale feminizaci odolávaly nejdéle.

¹⁵ Sabine Plakolm Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938*, Wien 1994.

SUMMARY

Hans Tichy's Pietà

Robert Janás

Hans Tichy was one of the leading Moravian painters in the second half of the 19th century. Like most of the best painters of the day he studied at the Vienna Academy, and after his studies he settled in the Austrian capital. He was a member of the *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens*, but in 1897 he resigned his membership and became a founding member of the Vienna *Secession*. He belonged to the more conservative wing of the Vienna *Secession*, known as the “naturalists”, and remained a member of the *Secession* after the “stylists”, led by Gustav Klimt, left it in 1905. In 1914 Tichy became a professor at the Academy of Fine Art in Vienna. Probably the most significant of Tichy's works in his pre-*Secession* period is his *Pietà*, painted in 1888. The painting reacted to the rise of naturalism in sacred art in the 1880s, represented in France, for example, by Jules Bastien-Lepage and Jean Béraud, and in Germany by Fritz Uhde. The naturalist approach to visualising biblical scenes had its roots in the deepening of Christian piety under Pope Pius IX and found a strong source of inspiration in the visions of Blessed Anne Catherine Emmerich recorded in the *Life of Christ* (1858) and in the historical work of Ernest Renan, the *Life of Jesus* (1863). While in French painting circles the transition to naturalism was a smooth one, in Central Europe, influenced by the strong tradition of Nazarene painting, the naturalist style met with a lack of understanding on the part of the public. The revolutionary style was eventually accepted as a result of an approach combining naturalist elements with traditional idealism.

The principal representatives of this moderate naturalism were the Munich artists Bruno Piglhein and Mihály Munkácsy.

With his *Pietà*, Hans Tichy espoused this moderate naturalism. He qualified the veristic typicality and civil concept of the scene by preserving the classical canon and an appropriate degree of idealisation. Tichy was influenced by Munkácsy's work, especially by the Passion cycle *Christ before Pilate – Golgotha – Ecce Homo*. Like Munkácsy he worked on monumentalising figures, the spatial design of the scene, appropriate positioning of minimised detail, complementary colour contrasts, and chiaroscuro effects. At the time the *Pietà* was created, only the first two paintings in Munkácsy's cycle existed, and the theme of the *Pietà* represented their logical continuation. In the conception of the scene, reminiscent of a quarry, the influence of Piglhein can be clearly observed; the Munich painter had worked with a similar landscape setting not only in his famous panorama of Jerusalem, painted in 1886, but also in other works.

In terms of content, Tichy emphasised the female element, eliminating Joseph of Arimathea and Nicodemus from the scene. Besides St. John the Evangelist, Christ is surrounded by five female saints with the Virgin Mary at their head. This reflects the ideas of the movement for women's rights, which developed in Vienna from the 1880s onwards under the leadership of Rosa Mayreder and the painter Tina Blau-Lang. Tichy was among their male supporters, and from the year 1899/1900 he taught at the *Kunstschule für Frauen und Mädchen* in Vienna, the first Austrian institution dedicated to the artistic education of women, which was founded in 1897 by Adalbert Franz Seligmann. In the *Pietà*, Hans Tichy created a work which combined naturalism with the academic tradition in a balanced way. It was acceptable for the general public and represented an important point of connection on the path from the established Nazarene and historicist patterns towards modern forms of sacred painting.

Figures: 1 – Hans Tichy, **Pieta** (original state), 1888. Moravian Gallery in Brno; 2 – Bruno Piglhein, **Jesus is Laid in the Tomb**. Whereabouts unknown; 3 – Bruno Piglhein, **Moritur in Deo**, 1879. Whereabouts unknown; 4 – Mihály Munkácsy, **Christ before Pilate**, 1881. Ontario, Canada, Art Gallery of Hamilton; 5 – Mihály Munkácsy, **Golgotha**, 1884. Private collection; 6 – Mihály Munkácsy, **Ecce Homo**, 1896. Debrecen, Deri Museum