

Kadlec, Tadeáš

Molitor - Grooth - Reiner, 1741 : roční a denní doby na Lemberku

Opuscula historiae artium. 2025, vol. 74, iss. 2, pp. 152-169

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OHA2025-2-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83987>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 25. 05. 2026

Version: 20260514

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

Molitor – Grooth – Reiner, 1741

Roční a denní doby na Lemberku

Tadeáš Kadlec

Long considered lost, the cycle of paintings of the Seasons and Times of Day (1741) – a collaborative work by Johann Peter Molitor (1702/1703–1757), Georg Christoph Grooth (1716–1749), and Wenzel Lorenz Reiner (1689–1743) – has now been newly identified at Lemberk Castle in northern Bohemia. The article offers a detailed reconstruction of the provenance of this ensemble, which over time passed through the hands of numerous prominent owners, resulting in an instructive chapter in the history of art collecting. It also examines the unusual iconography of the paintings, which are here more closely situated within the corpus of works by their respective authors, all tied to a single commission by a patron who nevertheless remains unknown.

Keywords: Johann Peter Molitor; Georg Christoph Grooth; Wenzel Lorenz Reiner; 18th-Century Painting; Bohemia; Iconography; Art Collecting; Joseph Bernardin Scotti; Maria Theresia Rouvroy; Society of Patriotic Friends of the Arts; Christian Christoph Clam-Gallas; Eduard Clam-Gallas; Lemberk Castle

Mgr. Tadeáš Kadlec

Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i.
/ Institute of Art History of the Czech Academy
of Sciences
e-mail: kadlec@udu.cas.cz

<https://doi.org/10.5817/OHA2025-2-5>

Čtveřice obrazů s náměty ročních a denních dob, známá jako společné dílo malířů Jana Petra Molitora (1702/1703–1757), Georga Christoha Grootha (1716–1749) a Václava Vavřince Reinera (1689–1743) z roku 1741, byla považována za ztracenou. Soubor rozměrných pláten, od roku 1796 dlouho vystavovaný v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění (dále SVPU), zmizel z dohledu v roce 1852, kdy byl vydán jeho tehdejšímu majiteli, hraběti Eduardu Clam-Gallasovi (1805–1891). Ve vlastnictví rodu však zůstal až do 20. století a dnes se nachází na zámku Lemberk v Jablonném v Podještědí – jednom z někdejších clam-gallasovských sídel.¹ O autorství znovunalezených pláten nemůže být pochyb. Malby, kterým se i přes jejich absenci dostalo jisté uměleckohistorické reflexe, lze proto představit jako dlouho očekávaná addenda ke známému dílu hned trojice pozoruhodných uměleckých osobností. Pozornost si však zaslouží i pro své neobvyklé ikonografické pojetí. Poutavý příběh jejich provenience zároveň umožňuje nahlédnout hned do několika kapitol z dějin sběratelství v Čechách.

I.

První zmínku o nezvěstném cyklu učinil Pavel Preiss ve své starší monografii Václava Vavřince Reinera (1970). Malby zařadil do kritického soupisu malířových prací a uvedl základní údaje, převzaté z tzv. *Einreichungs-Catalog* (dále EC katalog) Obrazárny SVPU.² V pasáži věnované Reinerovým následovníkům uvedl jeho participaci na vzniku obrazů jako příklad předpokládané častější spolupráce s Janem Petrem Molitorem, kterého s odkazem na poznámky Jana Jakuba Quirina Jahna (1739–1802) označil za „*Reinerova pokračovatele a dědice jeho slávy*“.³

V katalogu výstavy portrétní tvorby Jana Petra Molitora Pavel Preiss obrazy ročních a denních dob z roku 1741 překvapivě nezmínil, ačkoliv v úvodní studii věnoval značný prostor pražskému pobytu Georga Christoha Grootha.⁴ K malbám se vrátil až ve své druhé, rozšířené monografii Václava Vavřince Reinera (2013).⁵ V kapitole věnované pře-

devším Reinerovým krajinám zmínkou o malířově podílu nově dokládal, že se podobným úkolům věnoval po celý život.⁶ Jinde zároveň navrhl, že představu o „*způsobu Molitorovy účasti*“ může zprostředkovat jeho zachovaný cyklus ročních období, jímž nepochybně mínil čtyřlenný soubor ze sbírek Strahovského kláštera.⁷

Pozoruhodné je, že reprodukce Groothovy malby *Léta a Poledne* byla už v roce 1955 otištěna v populárně-naučné brožuře Milady Lejskové-Matyášové o zámku Lemberku. Vznik obrazu, zde označeného jen jako „*krásný rodinný portrét*“, sice Lejsková-Matyášová chybně položila do roku 1739, správně však uvedla autorství „*pražského malíře Jiřího Kristofa Grotha*“.⁸ Bez obeznámení s Preissovým zjištěním pak obraz v nedávné době znovu reprodukovala Marie Mžýková ve svém výběru „starověkem inspirovaných“ děl nizozemských umělců ze „šlechtických sbírek“, kam jej zařadila na základě mylného předpokladu nizozemského původu jeho autora – údajně blíže neznámého a v literatuře nezmiňovaného.⁹

Krátkou zmínku Mžýková zároveň věnovala i obrazu Jana Petra Molitora, jehož signatura byla zpozorována teprve při restaurování značně poškozené malby v roce 2003.¹⁰ Molitorovo plátno sice nereprodukovala, na základě povšechně konstatované podobnosti obou děl, která považovala za protějškovou, navrhla možnost Groothovy „spoluúčasti“ v Molitorově dílně. Nepublikovány tak dodnes zůstaly oba Reinerovy obrazy, přestože k malbám Molitora a Grotha nepochybně náleží – navzdory své menší velikosti a odlišnému formátu, které jsou výsledkem pozdější užitkové úpravy. Jejich příslušnost k postrádanému obrazovému cyklu plně dosvědčují záznamy v EC katalogu Obrazárny SVPU, kde je k přečtení také Preissem nevyužitý popis znázorněných kompozic.¹¹

Malba Jana Petra Molitora [obr. 1] – v EC katalogu označená jen jako *Jaro* – byla popsána jako na koberci ležící ženská postava v krajině, před kterou je na oblaku znázorněna Aurora. Pozornému oku zapisovatele neunikla ani dnes jen těžko čitelná signatura na podnoži pyramidy vlevo, v plném znění: „*J. Petrus Molitor Inv[enit] et Pinxit. A[nn]o 1741*“.¹² Malba Georga Christofa Grotha [obr. 2] – v EC katalogu označená jako *Léta a Poledne* – byla popsána jako obraz sedící ženské postavy se dvěma dětmi, již „*mouření*“ předkládá na míse šperk z perel, zatímco vlevo zpoza stromů vyhlíží „*postarší muž v paruce*“ – s podotknutím, že hlavy se zdají být portréty. Zaznamenána byla rovněž signatura malíře „*GROT*“ na převráceném plechovém džbánku, stejně jako letopočet 1741 na vedle ležícím srpku.¹³

Konečně obrazy Václava Vavřince Reinera, [obr. 3, obr. 4] označené opět jen jako *Podzim a Zima*, jsou v EC katalogu popsány takto: „*Muž a žena si vychutnávají víno a ovoce na kameni ozdobeném basreliéfem. Vlevo v popředí mrtvá zvěř, vlevo nahoře génius, který ukazuje na večernici. Na obojku jednoho loveckého psa vyznačeno W. L. R.*“¹⁴ a „*V popředí dva muži oblečení v kožšině jdoucí na bruslích. Vpředu vpravo chlapec, který se propadl do ledu. Na komíně mlýna vyznačeno: W. L. R. 1741*“.¹⁵ Obě

Reinerovy signatury – stejně jako větší část na večerní hvězdu ukazujícího „*génia*“ – zmizely při ořezání pláten. V případě obrazu *Podzim a Večera* zůstala na ponechaném zbytku obojku bílého loveckého alespoň část posledního písmena R.¹⁶

O námětech nezvěstných obrazů se dosud psalo jako o prostých ročních dobách. V tištěných soupisech děl vystavených v Obrazárně SVPU ze dvacátých a třicátých let 19. století jsou přitom označovány jako alegorická znázornění nejen dob ročních, ale i denních.¹⁷ Alespoň u Groothovy malby se tato námětová podvojnost udává i v názvu, zapsaném v EC katalogu. Analýza užití ikonografie, již bude podrobnější pozornost věnována níže, dokládá, že starší označení znázorněných námětů je správné, a o jednotlivých malbách je proto vhodné mluvit jako o *Jaru a Ránu, Létu a Poledni, Podzimu a Večeru a Zimě a Noci*.

II.

Celou čtveřici do Obrazárny SVPU dne 12. května 1796 zapůjčila baronka Marie Terezie Rouvroy, rozená Scotti z Campostelly (1762–1824), a to na dobu neurčitou.¹⁸ Učinila tak jen měsíc po samotném vzniku Obrazárny, k němuž došlo 12. dubna 1796 zapůjčením obrazů ze sbírek hrabat Filipa Kristiána (1732–1811) a Jáchyma (1765–1808) Šternberkových, Františka Josefa Šternberka-Manderscheida (1763–1830) a knížete Antonína Isidora Lobkowicze (1773–1819). Poskytnutím maleb ze svého majetku ji jinak přešli už jen hrabě Václav Schönau (1753–1821), lékař Jan Mayer (1754–1807) a dále hrabata František Josef Vrtba (1759–1830), František Antonín Kolowrat Novohradský (1739–1802), Jan Rudolf Černín (1756–1845) a Jan Nepomuk Buquoy (1741–1803). Na rozdíl od těchto mužů ale Marie Terezie Rouvroy nikdy nebyla členkou Společnosti – první ženou, která se mohla vykázat plnohodnotným členstvím, se stala teprve v roce 1800 vévodkyně Dorothea Kuronská (1761–1821).¹⁹

Sama baronka Rouvroy se sběratelské činnosti patrně nevěnovala. Sbírkou obrazů, jejíž součástí nejspíše byla i sledovaná čtveřice maleb, zdědila v roce 1794 po svém otci, komerčním radovi Josefu Bernardinovi Scotti z Campostelly (1724–1794) – dějinám umění v Čechách dobře známému jako pisateli „*povinného hlášení o nynějším stavu malířství a mědiryteckého a tiskařského umění*“ (1787).²⁰ Úředníky českého zemského gubernia v něm upozorňoval na neutěšené životní podmínky tehdejších pražských malířů a mědirytců, plynoucí z trvalého nedostatku zakázek, a pokoušel se je přesvědčit o ekonomické výhodnosti státní podpory místní umělecké produkce. U téže příležitosti se Scotti zároveň vyznal ze své vášně k „*uměleckým malbám*“, která prý nejen jeho, ale i jeho zesnulého otce – stavitele Bartolomea Scottiho (1691–1737),²¹ stála více tisíců zlatých. Předložením dvojice obrazů ze své vlastní sbírky – maleb, jež zakoupil přímo od pražského malíře Kryštofa Seckela (1725–1811) – přitom mínil názorně předvést schopnosti v Praze tehdy činných umělců.²²



1 – Jan Petr Molitor, **Jaro a Ráno**, 1741. Jablonné v Podještědí, státní zámek Lemberk

Přesnější představu o struktuře obrazové sbírky, kterou Josef Bernardin Scotti přechovával v jeho otcem zakoupeném a přestavěném domě U Červeného srdce ve Vlašské ulici (dnes č. p. 361/5), [obr. 5] lze získat z výčtu jmen a přívlasků zde zastoupených malířů, publikovaného jen rok po sběratelově smrti v topografickém popsání Malé Strany Jaroslava Schallera (1738–1809).²³ Kromě „značného počtu rozličných skvostných maleb“ od celkem padesáti jmenovitě uvedených autorů se zde údajně nacházelo ještě „šedesát jiných kusů od neznámých mistrů“. Lze soudit, že sám sběratel si vůbec nejvíce cenil děl

malířů z Itálie, kterou ve svém „povinném hlášení“ označil jako zemi, jež si zaslouží být zvána svatyní umění.²⁴ Vedle zvučných jmen a přízvisek italských, nizozemských a dalších mistrů, jsou ve velkém počtu jmenováni také malíři z Čech či v Čechách činní. Jana Petra Molitora bychom mezi nimi hledali marně. Nechybí však Václav Vavřinec Reiner a Georga Christopha Grootha lze nejspíše tušit pod označením „Groß“.

Datace „lemberských“ obrazů ročních a denních dob do roku 1741 vylučuje, že by malířský úkol zadal přímo Josef Bernardin Scotti. Tehdy totiž dosáhl teprve sedmnácti let



2 – Georg Christoph Grooth, **Léto a Poledne**, 1741. Jablonné v Podještědí, státní zámek Lemberk

věku a v dané době ani nepobýval v Čechách.²⁵ Obrazy jistě neobjednal ani jeho otec Bartolomeo, který tou dobou už nebyl mezi živými. Původce zakázky úkolu – a s ním i přesné okolnosti vzniku obrazů – tak nadále zůstává neznámý. Utajen je i další osud zbytku Scottiho sbírky. O jejím možném prodeji nejsou žádné zprávy. Možnost, že k němu skutečně mohlo dojít, ale naznačuje fakt, že baronka Rouvroy na počátku 19. století prodala oba po otci zděděné malostranské domy: v roce 1802 dům U Červeného srdce, roku 1808 pak výstavný dům č. p. 209/10 v dnešní Nerudově ulici.²⁶

III.

Téhož roku, ve kterém prodala druhý ze svých malostranských domů, postoupila Marie Terezie Rouvroy z blíže neznámých důvodů obrazy, jež dříve zapůjčila do Obrazárny SVPU, hraběti Kristiánu Kryštofovi Clam-Gallasovi (1771–1838) – členovi výboru SVPU, jejímu budoucímu jednateři (1818–1830) a prezidentovi (1830–1838).²⁷ V letech 1827, 1831, 1834 a 1838 jsou pak malby zmiňovány v tištěných soupisech v Obrazárně vystavených děl.²⁸ Soupis z roku 1831,



3 – Václav Vavřinec Reiner, **Podzim a Večer**, 1741. Jablonné v Podještědí, státní zámek Lemberk

kteřý poprvé uvádí jednotlivé prostory, v nichž se vystavená díla nacházela, prozrazuje, že v tehdejší sídle Obrazárny – bývalém Šternberském paláci v Praze-Hradčanech – byly

obrazy zavěšeny v prostoru schodiště. Na témže místě nejspíše zůstaly až do počátku čtyřicátých let 19. století, kdy se přistoupilo k zevrubné instalaci Obrazárny a výrazné



4 – Václav Vavřinec Reiner, **Zima a Noc**, 1741. Jablonné v Podještědí, státní zámek Lemberk

redukci počtu exponátů, snížením takřka na třetinu. V následujícím soupisu vystavených děl (1844) už malby zmiňovány nejsou, z čehož vyplývá, že došlo k jejich uskladnění.²⁹ Odpovídá to povzdechu Karla Vladislava Zapa, který si v roce 1848 stýskal nad tím, že po jmenování Christiana Rubena ředitelem „malířské akademie“ zůstalo v Obrazárně jen velmi málo „děl domácích umělců a památek staročeského malířství“, a to navíc „rozstrkaných“ mezi jiné školy.³⁰

Po smrti Kristiána Kryštofa Clam-Gallase (1838) přešla všechna jím do Obrazárny zapůjčená díla na jeho dědice, hraběte Eduarda Clam-Gallase. Menší část z bezmála čtyř desítek po otci zděděných obrazů si z Obrazárny k navrácení vyžádal už v roce 1839, kdy se stal řádným členem SVPU.³¹ Malby, které od počátku čtyřicátých let zůstávaly nevystavené – mezi nimi i předmětná č. EC 470–473 –, z Obrazárny vyzvedl 12. února 1852.³² Tak se obrazy dostaly do staroměstského paláce



5 – Bartolomeo Scotti, **dům U Červeného srdce**, č. p. 361/5, Praha-Malá Strana, 30. léta 18. století

Clam-Gallasů v dnešní Husově ulici, v jehož interiérech byly v témže roce započaty rozsáhlé úpravy.³³ Lze soudit, že právě v souvislosti se zařizováním nově upravených interiérů došlo ke zmenšení a zároveň částečnému přemalování Reinerových obrazů.³⁴ Z této doby nepochybně pocházejí i jejich rámy zdobené květinovými aplikacemi, jimiž byly opatřeny i další obrazy, dnes rovněž na Lemberku.³⁵

Obdobný zásah jako Reinerův *Podzim a Večer a Zimu a Noc* tehdy postihl i jiný obraz z rodové sbírky – *modello* Karla Škréty pro obraz hlavního oltáře katedrály sv. Štěpána v Litoměřicích.³⁶ Plátno s námětem *Kamenování sv. Štěpána* bylo až do restaurování na počátku šedesátých let 20. století známé jako rozdělené na dvě stejně vysoké části.³⁷ Dle poznámky malířova monografisty Gustava Edmunda Pazaurka (1865–1935), syna dlouholetého clam-gallasovského zaměstnance, bylo Škrétovo plátno, jež v roce 1889 zaznamenal v Clam-Gallasovském paláci, rozřezáno právě v padesátých letech 19. století, přesněji v roce 1856.³⁸

K přesunu maleb Molitora, Grootha a Reinera z Prahy na Lemberk, kde setrvaly dodnes, došlo nejspíše již roku 1920 – krátce poté, co byla většina pražského paláce nuceně uvolněna pro potřeby ministerstva financí nově vzniklého Československa.³⁹ Takřka s jistotou lze říci, že přinejmenším plátna Václava Vavřince Reinera v Praze zůstávala ještě v létě roku 1910. Palác Clam-Gallasů tehdy v rámci příprav podzimní výstavy děl Karla Škréty v Rudolfinu navštívil Rudolf Kuchynka (1869–1925), který zde pátral právě po Škrétově výše zmiňovaném *modellu*.⁴⁰ Nalezl jej ve třetí z místností, užívaných tehdejší Společností pro podporu německé vědy, umění a literatury,⁴¹ „v pokoji, jehož strop a stěny jsou táflováním obloženy. V jednotlivých polích umístěny jsou obrazy, které byly dle potřeby seřiznuty.“ Mezi jinými obrazy v první místnosti „učené německé společnosti“ přitom zahlédl i „*allegorie podzimu a zimy*“ – patrně právě ty Reinerovy. Reinerovo autorství Kuchynka zjevně nerozpoznal. Jinak by obrazy nepochybně zahrnul do výběru malířových prací vystavených v Rudolfinu na podzim roku 1913. Na společné výstavě děl Václava Vavřince Reinera a Jana Kupeckého totiž nechyběla čtveřice působivých Reinerových krajin, tehdy i dnes na dřívě clam-gallasovském hradu Frýdlantu.⁴²

IV.

Cyklus ročních a denních dob z roku 1741 se v rámci dějin českého barokního malířství jeví jako výjimečný příklad takřka rovnocenné spolupráce hned tří nezávislých malířských osobností. Když se nad společným úkolem setkali, stál každý z malířů ve zcela odlišném období svého života i tvorby. Obrazy vznikly pouze dva roky před smrtí Václava Vavřince Reinera, jednoho z vůbec nejvýznamnějších malířů 18. století v Čechách. Mnoho jeho prací z doby po roce 1740 přitom není známo. Na přelomu let 1739 a 1740 vznikl obraz hlavního oltáře bývalého klášterního kostela bosých augustiniánů

v Lysé nad Labem.⁴³ Do doby kolem roku 1740 se kladou bravurní krajinné protějšky *Italské hornaté krajiny s vodopádem a rybáři* a *Skalnaté krajiny s cikánským táborem*.⁴⁴ Později Reiner pracoval už jen na freskách v interiéru prelatury cisterciáckého kláštera v Praze-Zbraslavi (asi 1739–1741) a na monumentálním cyklu nástrojných maleb v kostele sv. Kateřiny v Praze-Novém Městě (1741–1742).⁴⁵ Za poslední Reinerovo dílo vůbec (1743) se pokládá skica významově sofistikované nástrojní malby, nejspíše určená k provedení v knihovním sálu kláštera benediktinů v Praze-Břevnově.⁴⁶

Jan Petr Molitor se v Praze usadil na samém počátku předcházejícího desetiletí.⁴⁷ V průběhu třicátých let se stal mistrem staroměstského malířského bratrstva (1734), staroměstským měšťanem (1737) a etabloval se nejen jako žádaný portrétista, ale též malíř oltářních a jiných obrazů s náboženskými náměty. Snad díky školení, jehož se mu podle Jana Jakuba Quirina Jahna mělo dostat pod vedením Václava Vavřince Reinerova, ovládal i techniku nástěnné malby. Své schopnosti portrétisty, malíře náboženských námětů i autora nástěnných maleb na přelomu třicátých a čtyřicátých let plně prokázal ve službách břevnovsko-broumovských benediktinů.⁴⁸ Právě v roce 1741 pak provedl své nejstarší dochované nástrojní malby, a to na klenbě kostela sv. Havla v Liběchově, na objednávku hraběte Jana Jáchyma Pachty z Rájova (asi 1767–1742).⁴⁹

Překvapivé je, že obtížné zadání skupinové podobizny – obrazu *Léta a Poledne*, který se právě s ohledem na svůj portrétní účel jeví jako centrální kus celého souboru – nebylo svěřeno schopnému portrétistovi Molitorovi, ale výrazně mladšímu Georgu Christophovi Groothovi ze Stuttgartu, který do Prahy přišel jen před velmi krátkou dobou.⁵⁰ Pražský pobyt nejstaršího syna Johanna Christopa Grootha (1687–1716), dvorního malíře a inspektora obrazových sbírek württemberského kurfiřta, je bezpečně doložen dvěma zápisy v knize staroměstského malířského bratrstva. Ke 20. prosinci 1739 a 11. listopadu 1740 zaznamenávají složení pravidelného „ochranného“ poplatku, tzv. *Schutzgeld*, jehož řádné hrazení zajišťovalo malířům, kteří nebyli cechovními mistry, možnost pracovat na příslušném území bez hrozby postihu za rušení malířského pořádku.⁵¹

Do Prahy Grooth – stejně jako před ním Molitor – nejspíše zamířil z Drážďan, kde se podle pozdějšího udání cvičil pod vedením Ádáma Mányokiho (1673–1757).⁵² Z Prahy na další cestu pak zřejmě vyrazil někdy v první polovině roku 1741. Již krátce po polovině července 1741 je totiž doložen v Petrohradu, kde se na podzim stal dvorním malířem, kterým zůstal po zbytek svého krátkého života. Zdá se, že právě cestou do Petrohradu projížděl přes Gdaňsk, kde stačil portrétovat lékaře Johanna Adama Kulmuse (1689–1745) a malíře Jakoba Wessela (1710–1780). Tam dosud býval kladen i vznik jinak jediného známého datovaného díla z doby před Groothovým příchodem do Petrohradu – podobizna neznámého hráče na violoncello, dnes v Muzeu výtvarných umění



6 – Georg Christoph Grooth, připsáno, **Chlapec v modrém kabátě krmící ořechy veverku**, nedatováno. Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Strahovská obrazárna

v Budapešti. Signovaný portrét je datován rokem 1739, a zdá se proto pravděpodobné, že byl namalován spíše v Praze.⁵³

Budeme-li důvěřovat znaleckému úsudku prvního inspektora Obrazárny SVPU Josefa Karla Burdeho (1779–1848), lze v Praze se jménem Georga Christopa Grootha spojit ještě jedno plátno – žánrový obraz chlapce krmícího veverku ve sbírkách kláštera na Strahově. [obr. 6] Ve starém katalogu strahovské obrazárny se s odkazem na mínění Johanna Groota z Vlissingenu žijícího na počátku 18. století.⁵⁴ Míněn byl zjevně nizozemský malíř Jan de Groot (1650–1725), který s Groothy ze Stuttgartu kromě podobně znějícího příjmení nemá nic společného. Lze se však domnívat, že Burde měl při úvaze nad autorstvím strahovské malby nevědomky na mysli právě stuttgartského Georga Christopa Grootha, jehož malbu *Léta a Poledne* v Obrazárně SVPU jako její inspektor nepochybně dobře znal. I jejímu původci byl totiž v tištěných soupisech v Obrazárně vystavených děl přisuzován původ ve Vlissingen. Tamtéž uváděná křestní jména Johann Niklas ve skutečnosti náležela jednomu z malířových mladších bratrů, Johannu Nikolausovi Groothovi (1723–1797).⁵⁵

V.

Při snaze přiblížit význam námětů jednotlivých obrazů je vhodné začít u ústřední malby *Léta a Poledne*. Skupinová,



Hyacinthe Rigaud pinx.

Claud. J. Drevet sculp. 1728.

*La faucille à la main c'est ainsi que Ceres
Aussi brillante, aussi belle que Flore,
Mais plus féconde et plus utile encor,
Vient moissonner pour nous ses plus riches querets.*

*En recevant les biens qu'elle nous donne,
Défendons nous de ses attraits vainqueurs:
Jeune et riante elle moissonne
Moins d'épis encor que de Coeurs.*

A Paris chez P. Drevet Graveur du Roy aux Galleries du Louvre

7 - Claude Drevet podle Hyacintha Rigauda, Marguerite Henriette Le Bret, rozená de La Briffe, jako Ceres, 1728. Amsterdam, Rijksmuseum

podobizna, na jejímž pozadí se otevírá pohled do daleké krajiny s obilným polem a rozeklaným skalnatým pohořím, nepochybně představuje znázornění rodiny objednavatele. Pozornost je přitom upřena na matku se dvěma dětmi – malou dcerou a ještě mladším synem, sedícím na matčině klíně. Otec je vtipně vylíčen jen jako napůl skrytý pozorovatel výjevu, opatrně vyhlížející zpoza stromů v levé části plátna.

Jak uvedla již Marie Mžyková, způsob, jakým je neznámá žena oděna a upravena, volněji odkazuje k Ceres – ustálené personifikaci léta. Ukazují na to zejména obilné klasy a květ vlčích máků, jimž je přizdoben její účes, stejně jako srp, ležící u jejích nohou.⁵⁶ Rodinná podobizna je tedy do jisté míry koncipována jako *portrait historié* – stylizované portrétní znázornění, obohacující podobu znázorňované osoby o čitelné atributy postav důvěrně známých ze starověké mytologie či nejrůznějších populárních příběhů. U takto pojímaných portrétů žen jako manželek a matek se právě odkaz k postavě Ceres, obecně asociované nejen s létem, ale též plodností a mateřstvím, stal oblíbenou konvencí. Jako vhodné srovnání může v našem případě posloužit podobizna Marguerite Henriette Le Bret, rozené de La Briffe (1695–1724), již jako Ceres ztvárnil roku 1712 proslulý francouzský portrétista Hyacinthe Rigaud (1659–1743). Význam zvoleného ustrojení přibližuje půvabně čtyřverší, otištěné v zápatí listu se soudobou grafickou reprodukcí Rigaudova obrazu (1724), [obr. 7] jež by mohlo posloužit i jako volný komentář obrazu Groothova.⁵⁷

Na první pohled sotva patrným, ale zcela jednoznačným dotvrzením, že Groothova malba skutečně předsta-

vuje alegorii léta, je zobrazení části zvěrokruhu – znamení raka, lva a panny, zastupující měsíce červenec, srpen a září – na výšivce lemující krempu klobouku u ženiných nohou. Bez významu zřejmě není ani postava černocho se zlatým podnosem, na němž ženě předkládá šňůru perel. V českém prostředí lze na podobný motiv narazit na kopii nezvestné podobizny hraběnky Isabely Marie Černínové, rozené de Merode-Westerloo (1703–1780), od Petra Brandla (1668–1735) či na podobizně její příbuzné, hraběnky Marie Gabriely Lažanské, rozené Černínové (1691–1758), s dcerami (1725) od Filipa Kristiána Bentuma (kolem 1690 – kolem 1757). Přítomnost černošských sluhů na raně novověkých podobiznách bývá obecně chápána jako odznak blahobytného života portrétovaného. V případě Groothova obrazu může být doprovodná postava černocho příhodně interpretována také jako personifikace jižní, jinak řečeno „polední“ světové strany, a tak – přeneseně – i samotného poledne.⁵⁸

Probouzející se ženu na obraze *Jara a Rána* Jana Petra Molitora, oděnou v orientalizujícím kostýmu a ležící na malířsky bravurně podaném pestrobarevném „orientálním“ koberci, lze ve stejném duchu chápat jako aluzi na světovou stranu východní – směr, ze kterého ráno vychází slunce. Podobný význam mají snad i perly, které zdobí její náušnice, oděv i pokrývku hlavy. Podle Cesara Ripy totiž mají perlové ozdoby na šatu personifikovaného Východu ukazovat, že perly – po celém světě nejvýše ceněné a žádané jako „drahokamy“ veliké bělosti a ceny – právě odtud pocházejí.⁵⁹

Na rozdíl od Groothovy Ceres neodkazuje druhá ženská postava na Molitorově obraze přímo k roční době –



8 – Jerzy Szymonowicz Eleuter Siemiginowski podle Lazzara Baldiho, *Jaro a Ráno*, 1682. Varšava, Muzeum Narodowe w Warszawie



9 – Jan Petr Molitor, **Jaro**, 1733. Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Strahovská obrazárna

zde k jaru, obvykle zastupovanému Florou. Hořící pochodeň v levé ruce, stejně jako oděv žluté barvy ženu jednoznačně určují jako Auroru – ztělesnění ranního rozbřesku.⁶⁰ V přenesené rovině však mohla být také Aurora chápána jako

vhodná „jarní“ personifikace. Výslovně to ukazuje poměrně obšírné „vysvětlení“ („*dichiaratione*“) doprovázející grafické reprodukce (1682) dnes nedochované nástropní malby Lazzara Baldiho (1622–1703) v alkovně Livia Odescalchiho



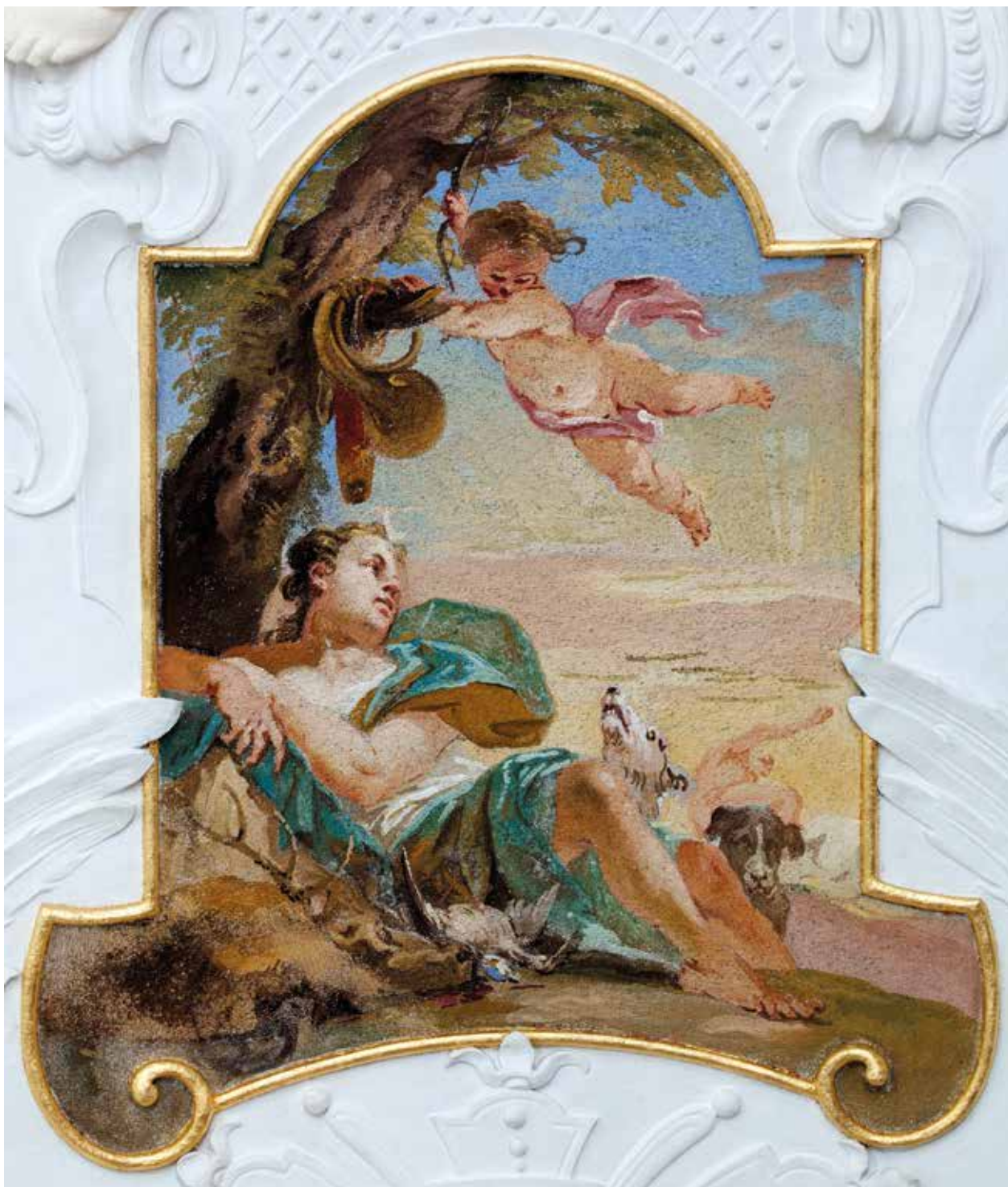
10 – Samuel Bottschildt, *Aurora*, 1693. Amsterdam, Rijksmuseum

(1652–1713), synovce tehdejšího papeže Inocence XI. (1611–1689).⁶¹ Kolem dokola centrálního výjevu s oslavou znaku rodu Odescalchi, jemuž příznačně dominovala postava personifikované Boží Moudrosti jako „usměřovatelky všech věcí“ („*regolatrice di tutte le cose*“), byla znázorněna „dráha, kterou Slunce urazí za čtyřadvacet hodin kolem naší polokoule,“ míněno do čtyř částí rozdělený pás sluneční ekliptiky se znameními zvěrokruhu a vždy též odpovídající roční období. Jako centrální postava prvního výjevu byla zvolena právě Aurora, „*kteřá je v této podobě jarem dne*“. [obr. 8]

V Baldiho kompozici se Aurora objevuje hned dvakrát. Nejprve jako slabé ranní svítání – ještě napůl zahalená tmou a s churavými, zavřenými květy v ruce. Znovu pak ve středu výjevu, jak „*přivádí stvořený den, který nese rozžatou pochodeň, jejíž záře a teplo rozptyluje a rozhání temnoty*“, přičemž z mísy nesené dvěma putti nabírá a s „*přenádhernou grácií*“ rozhazuje květy.⁶² Molitorova Aurora květy nerozhazuje. Jinak však obraz květinami všeho druhu přímo kypí. Okřídlený mladík se zvláště našedlou pletí v pozadí

za Aurorou pak nejspíše zosobňuje ranní soumrak – fázi rozednávání, předcházející samotnému rozbřesku. Napovídá tomu též voda, která v tenkých prouzcích vytéká z oblačné kupy, již chlapec jakoby objímá. Podle Cesara Ripy se Ranní soumrak – „*Crepusculo della mattina*“ – znázorňuje právě jako chlapec s pletí tmavé barvy a křídly stejného odstínu, neboť je vždy pochybné, náleží-li tento časový úsek ještě uplynulé noci, anebo už nadcházejícímu dni. Křídla mají ukazovat jeho rychlost, se kterou „*jako část času*“ pomíjí, a kapky vody, které rozsévá, připomínat, že za ranního soumraku v létě padá rosa a v zimě – kvůli mrazu – jinovatka.⁶³ Je příhodné, že zatímco kolem Aurory se šíří zlatavá sluneční záře, část krajiny, zastíněná oblakem, na kterém polehává Ranní soumrak, zůstává ponořena do tmy.

Jan Petr Molitor při své práci velmi často využíval grafické předlohy. Pokud hovoříme o ročních dobách, mohou jako obzvláště dobrý příklad takové jeho praxe posloužit supraporty ve velkém sálu zámku knížete Mansfelda-Fondi v Dobříši (1746), věrně následující tisky augsburských



11 – Václav Vavřinec Reiner, **Večer**, 1724. Gaming, bývalý klášter kartuziánů, knihovni sál

bratří Josepha Sebastiana (1710–1768) a Johanna Baptisty (1712–1787) Klauberů,⁶⁴ či nástropní malby v pokojích venkovské rezidence Jana Ignáce Gemricha z Neuberka (1698–1761) v Mladé Boleslavi-Čejetickách z téhož roku,

s postavami přejatými z leptů *Jaro* a *Podzim* Johanna Georga Bergmüllera (1688–1762).⁶⁵ Naproti tomu v případě *Jara a Rána* ze Scottiho sbírky prozatím žádná předloha identifikována nebyla. Mnoho společného malba nemá

ani s Molitorovým starším cyklem ročních dob ve sbírkách Strahovského kláštera, jež namaloval nedlouho po svém příchodu do Prahy (1733).⁶⁶ [obr. 9] Snad je kompozice *Jara a Rána* skutečně Molitorovým „vynálezem“, jak zřejmě naznačuje pro něj jen málo obvyklé znění latinské signatury. Svě obrazy totiž zpravidla signoval pouze za užití slovesa „pinxit“ – „namaloval“, nikoliv jako zde „invenit et pinxit“ – „vynalezl a namaloval“.⁶⁷ Neznámé však malíři nejspíše nebylo znázornění Rána jako Aurory s planoucí pochodní v ruce, doprovázené okřídleným dítětem přidržujícím urnu s vytékající vodou, na mědirytině Samuela Bottschilda (1641–1706). [obr. 10] Vzor rytin z téhož Bottschildova cyklu, vydaného roku 1693 pod názvem *Opera Varia Historica, Poetica & Iconologica*, totiž úzce následoval při jiných příležitostech hned dvakrát.⁶⁸

Na znázornění ročních dob lze narazit i v jiných dílech Václava Vavřince Reinerera. Obvyklá čtveřice Flory, Ceres, Bakcha a starce ohřívajícího se nad plápolajícím ohněm se objevuje ve čtyřech drobných obrazových polích, která jsou součástí působivé malířské a štukatérské výzdoby stropu knihovního sálu kartouzy v Gaminu (1724). Tamtéž Reiner v symetrické pozici vymaloval i personifikace dob denních, a sice Ráno v podobě putta s planoucí pochodní – znázornění jitřní hvězdy, Poledne jako Apollona v ohnivém voze – zjevně podle vzoru *Poledne* z výše zmíněného Bottschildova cyklu, Večer jako po lovu odpočívající Dianu se psy a Amorem, a nakonec Noc jako spící Nox s dětmi.⁶⁹

Právě znázornění Večera z posledně jmenované čtveřice [obr. 11] připomíná Reinerův „lemberský“ *Večer a Podzim* nejen z hlediska užití kompozice, ale též hojnou přítomností různých loveckých motivů. Namísto lovkyně Diany s Amorem však zobrazuje muže a ženu, pohroužené do družného rozhovoru, jak společně popíjejí víno a svačí ovoce. Večerní krajina s mořským zálivem v pozadí je zalita teplým světlem zapadajícího slunce, v pravém horním rohu prosvítá tenký srpek měsíce. Muž se zjevně právě navrátil z lovu, jak ukazuje odložená puška a lesní roh, stejně jako na zemi ležící mrtví ptáci a nad nimi stojící dvojice loveckých psů. Svého druhu loveckým námětem je také reliéf na čele kamenného kvádrů, na kterém se dvojice usadila, jež zobrazuje souboj tritonů s mořskou nestvůrou. Podzimu pak jistě náleží hrozny obtěžkaná vinná réva, pnoucí se po kmenech stromů, pod nimiž se hodující dvojice usadila, stejně jako samotné víno a sklizeň ovoce, jež si vychutnávají.

Zatímco *Večer a Podzim* je obrazem přívětivé idylly, *Zima a Noc* je ponurým znázorněním nebezpečnosti nevládného nečasu. Potemnělá malba zobrazuje dvojici teple oděných mužů, kteří s bruslemi na nohou kráčejí po zamrzlé vodní hladině. Nehostinná, sněhem zavátá hornatá krajina s Jehličnatými stromy je osvětlována silnou měsíční září, vpravo v pozadí vystupuje budova mlýna. Oba muži – mladší, s obličejem ozářeným světlem měsíce, a starší, celý poněkud pokrčený – se nejspíš připravují zachránit další-

ho, který se do ledu propadl – s výrazem hrůzy v obličeji se obrací směrem ke dvojici v popředí a zjevně křičí o pomoc.

Je pozoruhodné, že zatímco Molitor i Grooth repertoáru alegorického obrazového jazyka využili alespoň zčásti, Reiner se ve svých kompozicích bez klasických personifikací docela obešel. Jeho obrazy se od zbytku odlišují svým žánrovým laděním. Namísto přemítání nad významem ztvárněných námětů svádějí k nenáročnému sledování znázorněných detailů a znaleckému vychutnávání autorova jistého malířského rukopisu. Celistvost souboru tak spíše než jednotný ikonografický koncept zajišťuje krajinná složka, uplatňující se na každém z pláten výraznou měrou.

Značné rozměry pláten – původně shodné výšky a po dvojicích též stejné šířky – a především neobvyklý tvar vrchní části Molitorova a Groothova obrazu dovolují předpokládat, že díla byla zamýšlena jako integrální součást jednotně pojatého interiéru některého z prostorů neznámého pražského paláce či venkovského šlechtického sídla.⁷⁰ Podle zmínky Jana Jakuba Quirina Jahna se zdá, že Václav Vavřinec Reiner podobný úkol provedl pro Jana Josefa Vrtbu (1669–1734) na jeho zámku v Nuslích. Jeden pokoj zde údajně vyzdobil „špalíry“ namalovanými olejovými barvami.⁷¹ Jan Petr Molitor se s obdobným zadáním znovu setkal na dvoře würzburského knížete-biskupa Karla Philippa von Greiffenclau (1690–1754). Mezi lety 1750 a 1751 pro něj namaloval osm velkoformátových olejomalb a tři supraporty, jež byly vsazeny do připravených štukových rámců na stěnách velkého sálu knížecí-biskupské venkovské rezidence ve Wernecku. Obrazy, jež podle všeho znázorňovaly výjevy ze stvoření světa, a supraporty, na kterých byly znázorněny hrající si děti, tak doplnily o málo starší výzdobu stropu (1745–1749) s pozlaceným štukovým reliéfem Foiba s paprsky (zřejmě slunečního kotouče) a malbami čtyř kontinentů.⁷² Nelze vyloučit, že i čtveřice obrazů Molitora, Grootha a Reinerera dříve významově pointovaly další prvky interiérové výzdoby, například nástropní malba – vzniklá třeba i dílem některého z autorů dochovaných maleb. Ustálené „čtverné“ alegorie ostatně ve větších dekorativních celcích nebývaly hlavním námětem. Často spíše volněji navazovaly na hlavní obsahové sdělení ústředního výjevu.

Závěr

Osoba objednavatele „lemberských“ obrazů ročních a denních dob zůstává neurčena a s ní i místo jejich prvotního umístění. Není jasné, byla-li spolupráce tří malířů dílem náhody, či výsledkem rozhodnutí uměnilovného zadavatele. Přítomnost signatur, dříve dobře čitelných na každém z obrazů, však naznačuje, že šlo spíše o vědomý záměr poučeného znalce než o pouhou shodu okolností. Nasnadě je upozornit na starší úvahu knížete Karla Eusebia z Liechtensteina (1611–1684), zaznamenanou v jeho diletantském spisu o architektuře. Podotýká zde, že malířskou výzdobu rezidence je lépe svěřit ne jedinému, ale hned několika

různým autorům zároveň, neboť „rozmanitost přináší rozkos“ („*varietas delectat*“). Vše navíc bude rychleji hotovo.⁷³ Snad právě díky jménům svých tvůrců – především stále proslulého a obdivovaného Václava Vavřince Reinera – si

obrazy našly cestu nejprve do sbírky Josefa Bernardina Scottiho a po jeho smrti i do Obrazárny SVPU. Právě díky její pečlivě vedené dokumentaci dnes mohly být znovu identifikovány na Lemberku – místě překvapivě jen zdánlivě.

Původ snímků – Photographic credits: 1–4: Národní památkový ústav, územní památková správa na Sychrově; 5: Tadeáš Kadlec; 6, 9: Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Strahovská obrazárna; 7, 10: Rijksmuseum Amsterdam; 8: Muzeum Narodowe w Warszawie; 11: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i (Martin Mádl)

Poznámky:

¹ Státní zámek Lemberk (Národní památkový ústav, územní památková správa Sychrov), inv. č. LM00303, LM00304, LM01059 a LM01060.

² Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner*, Praha 1970, s. 106, č. kat. 155.

³ *Ibidem*, s. 69.

⁴ Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor. 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy* (kat. výst.), Praha 2000, s. 11.

⁵ Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka*, Praha 2013, s. 1047, č. kat. ON 20–21.

⁶ *Ibidem*, s. 215.

⁷ *Ibidem*, s. 966.

⁸ Milada Lejsková-Matyášová, *Lemberk. Státní zámek a okolí*, Praha 1955, s. 13.

⁹ Marie Mžýková, *V doteku antiky. Starověké inspirace v nizozemském umění ze šlechtických sbírek*, Praha 2021, s. 59–60.

¹⁰ Stav před restaurováním a postup restaurátorských prací dokumentuje Marie Sklenářová, *Mytologický výjev s bohyní Aurorou. Závěrečná restaurátorská zpráva*, Praha 2003. Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Liberci, sign. RZ00756.

¹¹ Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), fond SVPU 1796–1949, inv. č. 418, přír. č. AA 1223/1, kart. 165, Einreichungs-Catalog (dále EC).

¹² EC, č. 470: „Ölgem[älde] auf Leinw[and]. Die Jahreszeit des Frühlings. Ein auf einem Teppich liegendes Frauenzimmer in einer Landschaft. Vor ihr Aurora auf einer Wolke, links eine Pyramide, auf deren Fußgestell liest man den Namen J. Petrus Molitor inv. et. pinxit. ao 1741.“

¹³ EC, č. 471: „Suite, Jahreszeit des Sommers und Mittagszeit. Ein sitzendes Frauenzimmer mit zwei Kindern, ein Mohr reicht ihr ein Geschmeide von Perlen auf einer Schüssel. Links zwischen den Bäumen sieht ein betagter Mann in einer Perücke hervor. Die Köpfe scheinen Porträts zu sein. Auf einer gestürzten Urne steht der Name Grot; auf einer Sichel die Jahreszahl 1741.“

¹⁴ EC, č. 472: „Suite, Jahreszeit des Herbstes. Ein Mann und ein Weib genießen Wein und Früchte auf einem mit Basrelief gezierten Stein. Links im Vordergrund totes Wild und Hunde, links oben ein Genius, der auf den Abendstern deutet. Auf dem Halsband eines Windhundes bezeichnet: W. L. R.“

¹⁵ EC, č. 473: „Suite. Die Jahreszeit des Winters. Im Vordergrund zwei Männer in Pelz gekleidet, die auf Schlittschuhen gehen. Vorne rechts ein Knabe, der in das Eis einbricht. Auf dem Schornstein einer Mühle bezeichnet: W. L. R. 1741.“

¹⁶ Signování iniciálami, často s připojením letopočtu, u Reinera není neobvyklé. Podobným způsobem signoval fresky v Gamingu (1724), v Dobré Vodě (1735) a na Zbraslavi (asi 1739–1741); v roce 1708 též *Bitvu s Turky* (Národní galerie v Praze, inv. č. O 1418) a dnes neznámou krajinu, naposledy ve sbírce Dietera Roskampa v Hamburku (1968), či obraz *Zvěstování Panně Marii* v kostele Panny Marie Sněžné v Praze-Novém Městě (1724). Viz Preiss (pozn. 5), s. 986–988, č. kat. F 8, s. 1004, č. kat. F 20, s. 1005–1006, č. kat. F 22; č. kat. O 92, s. 1036, č. kat. ON 17, s. 1046, č. kat. O 59a, s. 1029.

¹⁷ *Verzeichniß der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1828, s. 22, č. kat. 470–473. – *Verzeichniß der Kunstwerke [...]*, Prag 1831, s. 1–2, č. kat. 7, 10, 14 a 16. – *Verzeichniß der Kunstwerke [...]*, Prag 1835, s. 2, č. kat. 8/470, 10/471, 14/472, 15/473. – *Verzeichniß der Kunstwerke [...]*, Prag 1838, s. 2–3, č. kat. 8/470, 10/471, 14/472, 15/473.

¹⁸ Marie Terezie Alžběta byla spolu se svým bratrem-dvojčetem Františkem Josefem pokřtěna dne 35. srpna 1762 ve farním kostele sv. Václava v Praze-

-Malé Straně. Archiv Hlavního města Prahy, Sběrka matrik, sign. MIK O6N8a (1714–1765), fol. 200r. Jan Theobald Held (1770–1851) ve své autobiografii označuje „baronku Rouvrois“, jejíhož hudebního soar se zúčastnil v roce 1802, jako vdovu po generálovi. To naznačuje, že mohla být manželkou výrazně staršího Johanna Theodora Rouvroy (1727–1789) – generálmajora (1761) a polního maršála (1787) rakouské armády. Viz Marie Tarantová, *Altprager musikalische Salons im Vormärz. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* H 22, 1973, s. 150. K Johannu Theodorovi Rouvroy viz Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben* 27, Wien 1874, s. 175–177. Ke sbírce v jejím majetku viz Lubomír Slaviček, *Sběratelství a umělecký obchod v Praze v letech 1780–1800*, in: Hana Svatošová (ed.), *Praha Mozartova. Kulturní a společenský život v Praze 1780–1800*, Praha 2006, s. 140.

¹⁹ K počátkům SVPU a její Obrazárny viz zejména Barbora Bouzková, *Česká šlechta a její pokus o oživení českého uměleckého života na konci 18. a počátku 19. století*, *Documenta Pragensia* 9, 1991, s. 269–295. – Zdeněk Hojda, *Počátky Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění*, in: Lubomír Slaviček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství* (kat. výst.), Praha 1993, s. 311–316. – Vít Vlnas, *Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884*, in: idem (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918* (kat. výst.), Praha 1996, s. 23–36. – Lubomír Slaviček, „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 151–168.

²⁰ František Zuman, *Stav malířství, mědiryctví a tiskařství v Čechách r. 1787*, *Časopis Společnosti přátel starožitností* 49–50, (1941–1942), 1946, s. 77–91. K dalším dědičkám sbírek viz Slaviček (pozn. 19), s. 138.

²¹ Datum narození Bartolomea Scottiho dosud zůstávalo neznámé. Dle opisu záznamu v matrice kostela San Lorenzo v Lainu byl ale pokřtěn dne 11. února 1691 – právě den po svém narození – a dána mu jména Giuseppe Bartolomeo („*Joseph Bartholomeus*“). Kmotrem a kmotrou mu byli Paolo Frisoni a Caterina Alliprandi. Archiv Hlavního města Prahy, Sběrka listin, inv. č. 262, sign. AMP PGL II – 153. K činnosti Bartolomea Scottiho naposledy souhrnně VN – PV – PZ [Věra Naňková – Pavel Vlček – Pavel Zahradník], Scotti, (Giuseppe) Bartolomeo, in: Pavel Vlček – Pavel Zahradník (edd.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2023, s. 789–790.

²² Zuman (pozn. 20), s. 81–82.

²³ Jaroslav Schaller, *Beschreibung der königlichen Haupt- und Residenzstadt Prag sammt allen darinn befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten. Band 2. Die Kleinseite, oder das III. Hauptviertel der Stadt Prag*, Prag 1795, s. 326: „*Man trifft in diesem Hause nebst einer gut gewählten Hausbibliothek, auch eine ziemliche Anzahl verschiedener prächtigen Gemälde von den nachstehenden Meistern. Michel Angelo [Michelangelo Merisi da Caravaggio], Tintoretto [Tintoretto], Caraci [Carracci], Rubens, Titiano [Tizian], Scretta [Škréta], Spagnoletti [Spagnoletto], Piaccetta [Piazzetta], Huismann [Huysmans], Trevisano [Trevisani], Stella, Ruprecht, Paolo Veronese, Tulissan [Tulipano?], Denies [Teniers], Lucas Grana [Cranach], Bourguignon, Hartmann, Rosa, Schneider [Snyders?], Dietrich, Iacobo Passano [Jacopo Bassano], Gurloni [Carloni], Peliccoli [Pellizzuoli], Bibienna [Galli-Bibiena], De Ham [de Heem], Reißbrecht [Rysbrack], Beitler [Beitler], Santorini [Santurini], Hamelton [Hamilton], Herseli [Hirschely], Sam. Priegel [Samt-Brueghel], Bossi [Bussi?], Gerardo [Gherardo] delle Notti, de Vitt [de Witte], Groß [Grooth?], Angermayer, Mono [Monno], Kunka [Conca?], Ferch [Ferg], Albrecht Dürer, Holbein, Reiner,*

Sekules [Seckel?], Braun, Hager, Gobelt [Coypel?], Branhl [Brandl], Plaser [Platzer], Balko [Palko], *nebst 60 andern Stücken von unbekanntem Meistern.*“ Právě odtud bylo vyvozeno, že sbírka čítala celkem 110 obrazů; viz Antonín Novotný, *Toulky nenávratnem*, Praha 1946, s. 141. S odkazem na Schallera se o „krásné a draženné obrazové sbírce“ J. B. Scottiho – „znalce malířského umění a hudby“ – později vyjádřil také Bohumil Jan Dlabáč, který zmínil ještě Scottiho „skvělou zásobu muzikálií“; Johann Gottfried Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* 3, Prag 1815, sl. 81.

²⁴ Zuman (pozn. 20), s. 84.

²⁵ Ibidem, s. 89.

²⁶ Zmínky o prodeji domů se zdají nasvědčovat, že se dále nechystala žít v Praze.

²⁷ V zápisu ze schůze výboru SVPU ze dne 29. června 1808 stojí: „[Quar]to. Christian G[ra]f Clam Gallas bringt eine Cession ein, vermög welcher die Barone Rouvroy, geboh[r]ne [v]on Scotti, ihre in der Galerie besitzenden Gemälde an ihn abtritt. Diese Gemälde werden auf den Grafen Clam umgeschrieben.“ ANG, fond SVPU 1796–1949, inv. č. 22, přír. č. AA 1506, Protokoly výborových schůzí SVPU, 1796–1820, kart. 73.

²⁸ Viz pozn. 17.

²⁹ *Verzeichniss der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag*, Prag 1844.

³⁰ Karel Wladislaw Zap, *Průvodce po Praze. Potřebná příruční kniha pro každého, kdo se s pamětností Českého hlavního města seznámiti chce*, Praha 1848, s. 263–264: „...co Kristian Ruben co direktor malířské akademie w Praze působí, stala se s tauto obrazownau veliká změna. Zrušil totiž celé staré rozdělení obrazowny, odstranil většou část obrazův, a do těch dob jen asi 350 čísel w 7 pokojích a kabinetech pro veřejnost wyvěsil. Jmenovitě rozstrkána jsou díla domácích umělců a památky staročeského malířství mezi jiné školy w dost malém počtu.“ Srov. Petr Šámal – Kristýna Brožová, *Umění inspektora: Josef Karel Burde (1779–1848)* (kat. výst.), Praha 2015, s. 107–110.

³¹ Dne 14. února 1839 šest kusů (EC, č. 883, 888 a 889, 1091, 1132, 1157); 30. října 1839 dva kusy (EC, č. 886 a 887). Ještě za života K. K. Clam-Gallase byly vydány obrazy EC, č. 890 (4. února 1826) a EC, č. 869 (14. ledna 1831).

³² EC, č. 470, 471, 472, 473, 751, 859, 879, 880, 881, 882, 891, 892, 1069, 1070, 1077, 1083, 1120, 1160, 1250, 1347, 1676 a 1834 – celkem 21 kusů. Srov. vlastnoruční potvrzení o převzetí z téhož dne. ANG, fond SVPU 1796–1949, inv. č. 419, přír. č. 1223/3, Einreichungs-Catalog, doplňující údaje k evidenci, kart. 166. V Obrazárně byly nadále ponechány jen obrazy EC, č. 878, 884 a 885, 1142, 1249, 1349, 1452.

³³ Zároveň byly nově upravovány interiéry zámku v Liberci. Naposledy v rámci stavebněhistorického průzkumu Clam-Gallasova paláce Martin Krummholz, *Stavební vývoj a dějiny budovy, sochařská výzdoba*, in: Jan Vojta – Martin Krummholz, *Clam-Gallasův palác*, Praha 2010, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Praze, sign. P 36B, s. 11–12; srov. Martin Krummholz, *Stavební historie a osudy Clam-Gallasova paláce, Pražský sborník historický* 35, 2007, s. 205–206.

³⁴ Stav před restaurováním a postup restaurátorských prací dokumentuje Darina Smetánková, *Restařátorská zpráva. Závěsný obraz – Alegorie podzimu v ozdobném rámu*, Středokluky 2015. – Eadem, *Restařátorská zpráva. Závěsný obraz – Alegorie zimy v ozdobném rámu*, Středokluky 2015, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Liberci, sign. RZ01586 a RZ01587.

³⁵ Dva z nich, snad inv. č. LM 1039 a LM 1040 (dříve v SVPU, EC, č. 1120), dokumentuje jedna z historických fotografií interiéru paláce fotografa Tomáše Vojty. Archiv hlavního města Prahy, sbírka fotografií, sign. I 8303, dostupné na: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=A-oC4FD37B67611DF820F00166F1163D4> (vyhledáno 3. 10. 2025).

³⁶ Severočeské muzeum v Liberci, inv. č. Ob–07.

³⁷ Restaurátorský zásah v roce 1962 provedl Bohumil Knyttl. Srov. LS – VV [Lenka Stolárová – Vít Vlnas], *Ukamenování sv. Štěpána, (1668/69) modello k obrazu na hlavním oltáři katedrály sv. Štěpána v Litoměřicích / Ukamenování sv. Štěpána, 1669*, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (edd.), *Karel Škréta. 1610–1674. Doba a dílo* (kat. výst.), Praha 2010, s. 262–265, č. kat. V.33–34. – Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674* (kat. výst.), s. 133–135, č. kat. 43.

³⁸ Gustav Edmund Pazaurek, *Carl Scretta (1610–1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts*, Prag 1889. K zaměstnání Gustava

Pazaureka st. u Clam-Gallasů viz Lenka Tvrzníková, *Gustav Edmund Pazaurek (1865–1935)* (diplomová práce), FF UPOL, Olomouc 2011, s. 39–40.

³⁹ V roce 1932 je zmiňován „nábytek, který byl svého času odvezen na zámek Lemberk“; viz Krummholz, *Stavební historie* (pozn. 33), s. 212.

⁴⁰ Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., oddělení dokumentace, fond Rudolf Kuchynka, inv. č. 76, Poznámky k umělcům a jejich dílům, kart. 2.

⁴¹ Společnost v paláci sídlila od roku 1893. Tehdejší majitel paláce hrabě František Clam-Gallas (1854–1930) byl jejím členem; viz Alena Míšková – Michael Neumüller, *Společnost pro podporu německé vědy, umění a literatury (Německá akademie věd v Praze). Materiál k dějinám a inventář archivního fondu*, Praha 1994, s. 26 a 52.

⁴² Karel Boromejský Mádl – Rudolf Kuchynka, *Výstava děl Jana Kupeckého a V. V. Reiner, pořádaná Krasoumnou jednotou pro Čechy a Kroužkem přátel malířského umění. Rudolfinum září–říjen 1913* (kat. výst.), Praha 1913, s. 45, č. kat. 170–173. Srov. zejména Preiss (pozn. 5), s. 221–224 a s. 1038, č. kat. O 101–104.

⁴³ Preiss (pozn. 5), s. 869–870 a s. 1036, č. kat. O 91.

⁴⁴ První je dlouhodobě zapůjčen do Národní galerie Praha (inv. č. O 18927), druhý je ve sbírkách Landesmuseum Hannover (inv. č. BAM 910). Ibidem, s. 231–236, č. kat. O 115, s. 1040 a s. 1041, č. kat. O 116.

⁴⁵ Ibidem, s. 885–898 a s. 1005–1006, č. kat. F 22, s. 903–939 a s. 1006–1007, č. kat. F 23.

⁴⁶ Ibidem, s. 941–951 a s. 1025, č. kat. O 36.

⁴⁷ K dílu J. P. Molitora přehledně Rudolf Kuchynka, *Molitorovy fresky v Čechách, Památky archeologické* 30, 1918, s. 85–92. – Vlasta Dvořáková, *J. P. Molitor. Příspěvek k problematice rokokového malířství v Čechách* (disertační práce), FF UK, Praha 1950. – Pavel Preiss, *Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách*, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 758–763. – Preiss (pozn. 4), s. 15–25. Molitorovým dílům s náboženskými náměty se věnovala Věra Sejkorová Kašparová, *Sakrální tvorba barokního malíře Jana Petra Molitora* (diplomová práce), KTF UK, Praha 2020.

⁴⁸ Viz zejména Milada Vilímková – Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989, zvláště s. 256–260.

⁴⁹ Z Liběchova pochází i podobizna neznámého muže s loutnou (NGP, inv. č. 11399) – snad některého ze synů hraběte Pachtý z Rájova. Viz zejména Preiss (pozn. 4), s. 46–48, č. kat. 11.

⁵⁰ Ke Georgu Christophovi Groothovi zejména Ljudmila Markina, *Die Malerfamilie Grooth. Ihre Werke in Deutschland und Russland, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 28, 1991, s. 68–86. – Eadem, *Portretist Georg Christof Groot i nemeckie živopiscy v Rossii sere-diny XVIII veka*, Moskva 1999. – Eadem, *Brat'ja Groot, portretist i zveropisec. Nemeckie chudožniki pri rossijskom dvore*, Moskva 2017.

⁵¹ Dne 20. prosince 1739 uhradil 3 zl. a 57 kr., dne 11. prosince 1740 4 zl. ANG, fond Pražská malířská bratrstva, inv. č. 260, přír. č. AA 1210, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského, 1699–1782, s. 146 a 150. Viz též poznámky Jana Quirina Jahna in: Radka Heisslerová – Lubomír Slavíček (edd.), *Učený malíř Jan Quirin Jahn (1739–1802) a počátky dějin umění v Čechách*, Praha 2026 (v tisku).

⁵² Groothovo autorství bylo navrženo u nedochovaného portrétu muže, tradičně ztotožňovaného s dráždanským malířem Johannem Alexandrem Thielem (1685–1752). Podobizna se před rokem 1741 nacházela ve valdštejnské obrazové sbírce na Duchcově a později byla dlouho připisována právě Groothovu domnělému učiteli Mányokimu. Srov. Enikő Buzási, *Ádám Mányoki (1673–1757). Monographie und Œuvre-katalog*, Budapest 2003, s. 396–397, č. kat. C. 380.

⁵³ Pražskou provenienci budapešťského portrétu navrhl již Preiss (pozn. 4). Annamárii Gosztoła, která portrét prvně publikovala jako dílo Georga Christoph Grootha, nebyla data o jeho pražském pobytu známa; Annamária Gosztoła, *Das Bild des Georg Christoph Grooth in Museum der bildenden Künste, Acta historiae artium* 34, 1989, s. 161–166.

⁵⁴ *Haupt-Catalog der Gemaelde-Gallerie des König. Praemonstratenser Stiftes Strahow gegründet durch den Hochwürdigem Herrn Praelaten Hieronymus Joseph Zeidler im Jahre 1836*, Strahovská knihovna, sign. DU I 11, č. 677.

⁵⁵ D. T. [Dankmar Trier], Grooth, Johann Nikolaus (Groth, Johann Nicolaus),

in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 63, München – Leipzig 2009, s. 42. Správná křestní jména autora obrazu *Léta a Podzim* uvedl teprve Preiss (pozn. 2).

⁵⁶ Cesare Ripa s odkazem na Giglia Gregoria Giraldirho uvádí, že „staří [...] měli ve zvyku zobrazovat léto jako bohyni Ceres v podobě důstojné ženy s kyticí klasů a máku a s dalšími předměty, jež k ní patří.“ Cit. podle Cesare Ripa, *Iconologie*, Praha 2019 (překlad Jiří Špaček), s. 427.

⁵⁷ Volně přeloženo: „Se srpem v ruce, právě tak přichází Ceres – stejně zářící a krásná jako Flora, leč plodnější a prospěšnější – sklídit pro nás svůj přebohatý lán. Když přijímáme bohatství, jež nám nabízí, braňme se jejím přemožitelským půvabům. Mladá a půvabná, sklízí ještě více srdcí než klasů.“ (překlad autor)

K interpretaci Rigaudova portrétu s ohledem na okolnosti malířské zakázky Marlen Schneider, *Bildnis – Maske – Galanterie. Das portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2019, s. 144–147.

⁵⁸ Cesare Ripa doporučuje Jih ztvárňovat právě jako černocho, „protože v jižních oblastech, kde má slunce velkou sílu, se rodí lidé tmaví a kudrnatí.“ Cit. podle Ripa (pozn. 56), s. 568.

⁵⁹ Cit. podle Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia 1645, s. 657–658.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 70.

⁶¹ Autorem grafických reprodukcí Baldiho maleb byl polský malíř Jerzy Eleuter Szymonowicz Siemiginowski (okolo 1660–1711). Viz zejména Mieczysław Gębarowicz, *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*, Lwów 1925, s. 24–27. K autorově římskému pobytu naposledy Mirosława Sobczyńska-Szczepańska – Konrad Pyzel, Jerzy Szymonowicz i Jan Reisner w Rzymie – obalenie mitów, *Biuletyn Historii Sztuki* 85, 2023, s. 69–93.

⁶² Fotografická reprodukce listu s textem „vysvětlení“ dostupná online na: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800083454> (vyhledáno 10. 9. 2025); překlad autor.

⁶³ Ripa (pozn. 59), s. 125–126.

⁶⁴ V souvislosti s dobříšským *Létem* zmínil předlohu bratří Klauberů již Zdeněk Wirth, Dobříšský zámek, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci* 11, 1937–1938, s. 66.

⁶⁵ Předlohy dosud neidentifikovány. K malbám naposledy Preiss (pozn. 5), s. 966–967 a č. kat. FM 8, s. 1014.

⁶⁶ Ke strahovskému *Jaru* naposledy AR [Andrea Rousová], Jan Petr Molitor (1702 Schadeck v Porýní – 1756 Krakov). Alegorie Jara. Před 1750, in: Helena Zápalková – Libor Šturc (edd.), *Speculum mundi. Sběratelství kláštera premonstrátů na Strahově* (kat. výst.), Olomouc 2014, s. 91–92, č. kat. 87. Srov. Oldřich Jakub Blažiček (ed.), *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století*, Praha 1973, č. kat. 187 a 190–192, s. 110–111. Zde datováno podle Haupt-Catalog (pozn. 54), č. 751.

⁶⁷ Dnes pouhým okem jen zčásti čitelná signatura podobného znění byla dokumentována na obrazu *Léta* ze strahovských sbírek. Haupt-Catalog (pozn. 54), č. 751. Dle údajů aukčního domu též na líci *modella* obrazu hlavního oltáře farního kostela Všech svatých v Uhříněvsi (1742). Viz <https://rempex.com.pl/events/141-173-aukcja-sztuki-dawnej/lots/16111-wniebow->

ziecie-matki-bozej (vyhledáno 11. 9. 2025). – Petra Oulíková, Reorganizace farní správy, stavby kostelů a jejich zařizování, in: eadem (ed.), *Marie Terezie Savojská a české země*, Praha 2019, s. 168. – Sejkorová Kašparová (pozn. 47), s. 64–66, č. kat. 4.2.5. Později Molitor obdobně signoval obraz sv. Jana Nepomuckého jako almužníka na bočním oltáři kostela sv. Jakuba v Berouně (1752). Srov. Josef Antonín Seidl, *Kronika královského města Berouna. Kronika čili úplné a obšírné popsání všech památností královského krajského města Berouna. Sepsána Josefem Antonínem Seidlem, děkanem téhož královského města*, 1828, Beroun 2003, s. 155–156.

⁶⁸ Zrcadlově převrácenou kompozici Bottschildovy rytiny *Astraea a Pax* využil při práci na nástrojném olejomalbě na plátně v bývalém Sterneggovském paláci v Praze-Malé Straně (předloha dosud neidentifikována). K malířské výzdobě paláce srov. Pavel Preiss, Malířská výzdoba pražských paláců, in: Emanuel Poche – Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1972, s. 177–178 a s. 298–301, č. kat. 73. Jako Molitorovu práci malbu určila Vlasta Dvořáková. Postavy Parida a Merkura z Bottschildovy kompozice *Paris, Venuše a Merkur* (rovněž v zrcadlově převrácení) bezpečně rozpoznáváme na Molitorově přípravné kresbě ze sbírky Gerharda Gamerdingera (předloha dosud neidentifikována). Reprodukce viz Gerhard Gamerdinger, *Altmeisterzeichnungen 1600–1800 aus der Sammlung Gerhard Gamerdinger*, Ostfildern 2002, s. 52–53.

⁶⁹ Viz zejména Preiss (pozn. 5), s. 331–397 a s. 987–988, č. kat. F 8. Na postavy Bakcha a zimomřivého starce z Reinerovy ruky narážíme také na zčásti dochovaném kresebném návrhu nástěnné výzdoby interiéru zahradní retirády hraběte Františka Josefa Černína; *ibidem*, s. 273–274 a s. 1073, č. kat. K 3.

⁷⁰ Krajiním příkladem prostor takového ražení může být čtveřice pokojů na zámku Valdštejnů v Mnichově Hradišti, se stěnami zcela pokrytými velkoformátovými olejomalbami Jiřího Hislera (1733–1818). Autorské určení podle Mojmir Horyna – Květa Křížová – Eva Lukášová, *Zámek Mnichovo Hradiště*, Praha 2013, s. 35.

⁷¹ Jahn hovoří výslovně o „ein Zimmer mit Spalier in Oel“ – případně „Spalier eines Zimmers zu Nussel“. Viz [Jan Jakub Quirin Jahn], in: Franz Martin Pelzel (ed.), *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler IV*, Prag 1782, s. 105. – Preiss (pozn. 5), s. 1124–1126, dokument č. D 65. Na základě pramenné zmínky o opakovaných platbách nádeníkovi, který v Nuslích v květnu a červenci 1715 pomáhal nejmenovanému freskaři, Pavel Preiss usoudil, že Jahnem zmiňované „špalíry“ byly provedeny nikoliv olejovou, ale freskovou technikou. Srov. *ibidem*, s. 170–173. Je sice pravděpodobné, že Reiner skutečně byl oním freskařem, nelze ale vyloučit, že v Nuslích pracoval jak v oleji – ať už na plátěné podložce, či na omítce –, tak ve fresce.

⁷² Autorem štukové výzdoby byl štukatér Antonio Bossi (1699–1764), malby provedli Johann Baptist Thalhofer († 1777) a Anton Joseph Höglger († asi 1786). Erich Schneider, *Die ehemalige Sommerresidenz der Würzburger Fürstbischöfe in Werneck*, Neustadt/Aisch 2003, zejména s. 186–187, 192–193 a s. 605–607, č. kat. B 104.

⁷³ Viktor Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684)*, Wien – Leipzig 1910, s. 126. Za upozornění vděčím PhDr. Martinu Mádlovi, Ph.D.

SUMMARY

Molitor – Grooth – Reiner, 1741

The Seasons and Times of Day at Lemberk

Tadeáš Kadlec

The cycle of the Seasons and Times of Day, painted in 1741 by Johann Peter Molitor (1702/1703–1757), Georg Christoph Grooth (1716–1749), and Wenzel Lorenz Reiner (1689–1743) – once exhibited in the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts – was long considered lost. It is, however, preserved at Lemberk Castle in northern Bohemia, having been transferred there in the early 1920s from the Prague palace of the Clam-Gallas family, which had owned the set since 1808.

Though signed and dated, the patron and original location remain unknown. The earliest documented owner of the ensemble is Baroness Maria Theresia Rouvroy (1762–1824), who in all probability acquired it by inheritance from her deceased father – the avid art lover and collector Joseph Bernardin Scotti von Campostella (1724–1794). In 1796 she lent the paintings to the Picture Gallery of the newly founded Society of Patriotic Friends of the Arts. The cycle, which in 1808 passed to Count Christian Christoph Clam-Gallas (1771–1838), remained on public view in the Picture Gallery until the early 1840s. In 1852 the works were handed over to Count Eduard Clam-Gallas (1805–1891). Soon thereafter, two canvases from the cycle – Autumn and Evening and Winter and Night – were substantially reduced in size and partially overpainted to suit their new setting

in the newly furnished interiors of the Clam-Gallas Palace in Prague, where they were to remain for more than half a century.

The whole ensemble represents a remarkable example of an otherwise uncommon collaboration between three independent artists of different origin, age, and experience. The painting that can be considered central to the cycle – Summer and Noon – was entrusted to Georg Christoph Grooth, a young painter from Stuttgart who remained in Prague only briefly. Conceived as a family portrait – and to some extent as a portrait historié, with the mother dressed in a stylized costume of Ceres – it ranks among the very few known works Grooth produced before moving to St Petersburg. Johann Peter Molitor – another painter of German origin, though settled in Prague since 1730 – is the author of Spring and Morning, an allegory whose principal figure is Aurora, the personification of dawn. The remaining two canvases, Autumn and Evening and Winter and Night, were executed by Wenzel Lorenz Reiner – probably the most significant of the three painters, and reportedly a friend and teacher of Molitor. In these compositions – counting among Reiner's last documented works – the artist dispensed entirely with conventional classical allegories, thus differing from the rest of the cycle through their pronounced genre character.

Instead of a coherent iconography, the integrity of the cycle as a whole was ensured through the landscape setting, which plays a prominent role in each canvas. The considerable dimensions of the paintings, together with the unusual shapes of those by Molitor and Grooth, which have remained unaltered, suggest that the cycle was conceived as an integral part of a unified aristocratic interior and originally perhaps further complemented – or even elucidated – by other elements of decoration.

Figures: 1 – Johann Peter Molitor, **Spring and Morning**, 1741. Lemberk Castle, Jablonné v Podještědí; 2 – Georg Christoph Grooth, **Summer and Noon**, 1741. Lemberk Castle, Jablonné v Podještědí; 3 – Wenzel Lorenz Reiner, **Autumn and Evening**, 1741, Lemberk Castle, Jablonné v Podještědí; 4 – Wenzel Lorenz Reiner, **Winter and Night**, 1741. Lemberk Castle, Jablonné v Podještědí; 5 – Bartolomeo Scotti, **dům U Červeného srdce**, 361/5, 1730s. Prague-Malá Strana; 6 – Attributed to Georg Christoph Grooth, **Boy in a blue coat feeding a squirrel with nuts**, undated. Prague, Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov, Picture Gallery; 7 – Claude Drevet, after Hyacinthe Rigaud, **Marguerite Henriette Le Bret, née de La Briffe, as Ceres**, 1728. Amsterdam, Rijksmuseum; 8 – Jerzy Szymonowicz Eleuter Siemiginowski, after Lazzaro Baldi, **Spring and Morning**, 1682. Warsaw, Muzeum Narodowe w Warszawie; 9 – Johann Peter Molitor, **Spring**, 1733. Prague, Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov, Picture Gallery; 10 – Samuel Bottschild, **Aurora**, 1693. Amsterdam, Rijksmuseum; 11 – Wenzel Lorenz Reiner, **Evening**, 1724. Gaming, Library Hall of the former Carthusian monastery



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.