

Filip, Aleš

Maxův cyklus Obrazových fantazií k hudebním skladbám

Musicologica Brunensia. 2013, vol. 48, iss. 2, pp. [39]-58

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2013-2-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129652>

Access Date: 29. 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.

ALEŠ FILIP

MAXŮV CYKLUS OBRAZOVÝCH FANTAZIÍ K HUDEBNÍM SKLADBÁM

Mnichovský malíř českého původu Gabriel von Max (1840–1915) se stal jednou z „hvězd“ proslulé Mnichovské školy ve druhé polovině 19. století. Jeho prestižní společenské postavení bylo stvrzeno udělením nižšího šlechtického titulu u příležitosti jeho 60. narozenin v roce 1900; byť to bylo paradoxně v zenitu jeho veřejné umělecké kariéry, jež kulminovala již v 70.–80. letech 19. věku. Hlavní příčinou mimořádné obliby Maxových obrazů byla patrně autorova schopnost vzbudit u diváků empatii a psychologickou rezonanci, a to až do té míry, že její část kritiky obviňovala z cíleného kalkulu a snahy o vnější efekt.¹ Max nesdílel dobově rozšířený názor o didaktickém a výchovném poslání umění; místo toho u svých diváků usiloval především o silnou citovou odezvu, podobně jako kdyby četli lyrickou poezii, nebo poslouchali hudbu. Proto také, jak bude doloženo, některá z jeho výtvarných děl obsahují přímé literární a hudební odkazy a směřují k efektu synestézie.

Gabriel von Max patří k druhdy slavným umělcům, kteří na dlouhá desetiletí upadli téměř do zapomnění, byť sběratelský zájem o jeho dílo nikdy nepominul. Vzhledem k zásadnímu přehodnocení významu umění 19. století historiografií umění ve 20. století (oproti původnímu ocenění dobové kritiky) to nemůže překvapit, avšak již delší dobu dochází k novému přehodnocení této historiografické selekce, orientované výhradně podle kritéria vývojového progresu, a tudíž někteří ze „slavných zapomenutých“ jsou opět připomínáni. Jedním z nich je Gabriel von Max, jemuž byla věnována pozornost již před čtyřiceti lety v průkopnické knize o salónním malířství, ale o němž byly vydány moderní monografie doprovázející výstavy jeho díla až v posledních čtyřech letech.²

¹ WEBEROVÁ, Susanne. Dobová recepce díla Gabriela von Maxe v Německu. In *Gabriel von Max (1840–1915)*. Aleš Filip – Roman Musil (eds.). Řevnice: Arbor vitae, 2011, s. 260–283, zde s. 264.

² ČELEBONOVÍČ, Aleksa. *Bürgerlicher Realismus. Meisterwerke der Salonmalerei*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1974; *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*. Karin Althaus – Helmut Friedel (eds.). München: Hirmer, 2010; *Gabriel von Max (1840–1915)*, op. cit.; *Gabriel von Max. Be-tailed cousins and phantasms of the soul*. Jo-Anne Birnie Danzker

Tento článek je věnován Maxovu ranému dílu, cyklu 12–13 lavírovaných kreseb, jež se vážou ke konkrétním hudebním skladbám. Přestože jej Gabriel Max vytvořil ještě v době svých studií, ve stáří 21–22 let, je považován za jeho zásadní dílo, a to z několika důvodů, jež budou záhy objasněny. Dílu byla věnována poměrně velká pozornost ve třech Maxových monografiích: jednak u Mikuláše Lehmana už v letech 1888 a 1890, jednak v disertační práci Margaret Mary Richter v New Yorku v roce 1998, a jednak v mnichovské monografii z roku 2010 v příspěvku Andrey Gottdang.³ Stejná autorka předtím napsala vůbec první systematické pojednání o hudební inspiraci v malířství 19. století, jež nám bude oporou pro komparace.⁴ V tomto příspěvku bude Maxův raný cyklus nově analyzován za pomoci dosud nevyužitých pramenů z jeho pozůstalosti v archívu umění Germánského národního muzea v Norimberku.⁵ V závěru budou reflektovány také další hudební motivy v jeho výtvarném díle. Z muzikologického hlediska může být tento článek přínosný pro studium recepce hudby v 19. století.

Geneze cyklu

V roce 1875 Gabriel von Max sepsal pro propagátora svého díla, přítele Agathona Klemta vlastní životopis, ovšem ve zlehčujícím, humorně-ironickém podání.⁶ Píše o šťastném dětství v Praze, jež ukončila předčasná smrt otce, sochaře Josefa Maxe; ten podlehl choleře, když chlapci bylo 15 let. V tomto věku nastoupil na „druhořadou“ uměleckou Akademii v Praze, kde se prý „naučil fláckání“. Neuspokojilo ho ani následné studium na Akademii ve Vídni, ukončené rozhodnutím jejího ředitele Christiana Rubena o odnětí stipendia, neboť Max se mu prý jevil „jako líný uzavřený člověk“. Následující vyprávění se vztahuje k létům 1861–1862. Max vzpomíná: „Nyní jsem jel do Prahy za matkou a obšťast-

(ed.). Seattle: Frye Art Museum, 2011. (Uvedené tři publikace doprovázely Maxovy výstavy ve Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau v Mnichově, v Západočeské galerii v Plzni a ve Frye Art Museum v Seattlu, ale nejsou koncipovány jako výstavní katalogy.)

- 3 MANN (LEHMANN), Nicolaus. *Gabriel Max. Eine kunsthistorische Skizze*. 2. upr. vyd. J. J. Weber, Leipzig: 1890, s. 12–16; RICHTER, Margaret Mary. *Gabriel Max. The Artist, the Darwinist and the Spiritualist*. (phil. dissertation, vedoucí práce Robert Rosenblum) New York University, 1998, s. 67–85; GOTTDANG, Andrea. „Vom Schalle geweckte Träume.“ Gabriel von Max und die Musik. In *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, op. cit., s. 56–63.
- 4 GOTTDANG, Andrea. *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*. München: Deutscher Kunstverlag, 2004. O Maxově cyklu: tamtéž, s. 245–246, viz též pozn. 15.
- 5 Germanisches Nationalmuseum v Norimberku, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Max, Gabriel von (dále jen: GNM Norimberk, DKA, NL Max). Vycházíme především z pramenů doplněných do pozůstalosti v letech 2008 a 2010. Následně byla v roce 2012 Maxova pozůstalost reinventarizována.
- 6 MAX, Gabriel von. Texty z pozůstalosti I. In *Gabriel von Max (1840–1915)*, op. cit, s. 78–87, zde s. 78–81. Překlad autora studie.

nil jsem svět kreslenými fantazijními obrazy, které byly dobře míněny a špatně udělaný. Kupodivu to byla křížovka pro moji budoucnost.“ Mikuláš Lehmann, který svůj životopis G. Maxe patrně sepsal v součinnosti se samotným umělcem, to popsal obdobně: „Dieses originelle Jugendwerk macht zwar noch den Eindruck des Mangels an technischer Reife, trägt aber trotz mancher Härten und Unvollkommenheiten unverkennbar den Stempel des Genius.“⁷ Nabídl také vysvětlení otázky, proč toto dílo zapůsobilo na Maxovu budoucnost; bylo sice přijato kontroverzně, když mnozí je považovali za přehnané („überspannt“), ale kontroverze v tisku jen povzbudily zájem o ně. Lehmann tvrdí, že dnes (tj. v roce 1890) už každý ocení „sílu vcítění, odvahu fantazie a toku myšlenek, v nichž se již jevil rozvíjející se mladý umělecký duch“.⁸ Dílo skutečně nebylo považováno za méně hodnotnou juvenilii, ale za důležitý tvůrčí čin, o čemž svědčí skutečnost, že během tří decenií od prvního vydání bylo vydáno ještě dvakrát.

Zajímavá je otázka kreslířského provedení tohoto cyklu; ten podle Lehmana sice vzešel z ducha odboje proti strnulému, suchopárnému akademismu, ale na druhé straně je akademické ovládnutí kreslených historií základním předpokladem jeho realizace. Ovšem nazarénské akademické postupy, které tehdy na vídeňské akademii určovaly směr, Max obohatil oživujícími detaily, a zejména ikonografickými inovacemi. Je nutno dodat, že ani v rámci nazarénství není vždy na místě představa strnulosti či „zmrzlého děje“, např. Maxem obdivovaný Josef von Führich, u nějž si však nemohl dovolit ve Vídni studovat,⁹ spojoval nazarénskou idealizaci s živými dějovými akcenty, jak přesvědčivě dokládá jeho slavná a často napodobovaná *Křížová cesta*.

Gabriel von Max vytvořil svůj cyklus kreseb ve Vídni v roce 1861 a dokončil jej v následujícím roce v Praze; 8 kreseb datoval do roku 1861 a 3 do roku 1862, připojený autorský výklad byl sepsán či dokončen v Praze v červnu 1862. Maxův cyklus poprvé vydalo vídeňské nakladatelství Jägermayer & Compagnie v roce 1862, následovala dvě další vydání, kabinetní (na rozdíl od prvního velkoformátového o velikosti 65x49 cm), a sice ve Vídni v nakladatelství Miethke (rok vydání neuveden) a dále v Mnichově u Theodora Strockera v roce 1885. Zatímco první dvě vydání obsahovala třináct listů kreseb, třetí jen dvanáct a v pozměněném pořadí, původní název *Phantasie-Bilder zu Tonstücken* byl redukován na *Bilder zu Tonstücken*.¹⁰ Pro všechna vydání byla zvolena forma fotografické reprodukce kreseb.¹¹ Dvě z nich se zachovaly v originále: jednak 3. list cyklu (Př. 1) k Beethovenově klavírní *Sonátě měsíčního světla* (opus 27), který je uložen v Ostdeutsche Galerie v Regensburgu, a jednak 5. list cyklu (Př. 2) k *Písňím*

⁷ MANN, op. cit., s. 12.

⁸ Ibid., s. 12–13. Překlad autora studie.

⁹ Ibid., s. 12–13.

¹⁰ Lehmann uvádí název cyklu *Fünfzehn Phantasiebilder zu Tonstücken* (Ibid., s. 12). Z těchto 15 kreseb cyklu měl Max pro 1. a 2. vydání vybrat 13 a pro 3. vydání jen 12.

¹¹ Pro první vydání fotografoval vydavatel Gustav Jägermayer, pro třetí mnichovský fotograf Franz Bruckmann. V tomto vydání jsou listy označeny: Gab. Max fec. – Fr. Bruckmann phot.

beze slov Felixe Mendelssohna-Bartholdyho v Shepherd Gallery v New Yorku.¹² V prvním případě se jedná o kresbu tužkou stínovanou štětcem černě, šedě a s bílými akcenty, v druhém případě jsou kontury provedeny tuší a kresba je kolorována akvarelovými barvami; všechny kresby jsou samozřejmě reprodukovány černobíle. Vydání cyklu zaštilil vévoda Ernst von Coburg-Gotha, když přijal jeho dedikaci („*die Dedication dieses musikalisch-artistischen Prachtwerkes*“) a umělci udělil zlatou medaili za umění a vědu.¹³

Svébytnou součástí díla je osmistránkový autorský výklad datovaný v Praze v červnu 1862. V úvodu Max objasnil svůj tvůrčí přístup k hudební tematice. Vymezil se vůči obvyklým vizualizacím, kdy se jedná o pouhé zobrazení námětu (např. textu písně). Zdůraznil schopnost hudby dosáhnout svými vlastními pro-



Př. 1 Gabriel von Max, Obrazové fantazie k hudebním skladbám, 3. list cyklu k Beethovenově klavírní *Sonátě měsíčního světla* (opus 27), 1861, kresba tužkou a štětcem. Kunstforum, Ostdeutsche Galerie, Regensburg. Foto Wolfram Schmidt.

¹² STILJANOV–NEDO, Ingrid et al. *Von Chodowiecki bis zur Gegenwart. Eine Auswahl aus der Graphiksammlung*. Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie, 1993, s. 44–45, rozměr kresby: 19 × 35,2 cm (bez notace); Shepherd W & K Galleries. *European Paintings, Drawings and Sculpture* [online]. [cit. 12. 9. 2013]. Dostupné z: <http://www.shepherdgallery.com/view_image.html?image_no=419>, rozměr kresby: 28,7 × 34,3 cm (včetně notace).

¹³ MAX, Gabriel. *Erläuterungen zu den Phantasiebildern zu Tonstücken*. Wien: Jägermayer & Companie, 1862, s. 1; MANN, op. cit., s. 14.



Př. 2 Gabriel von Max, Obrazové fantazie k hudebním skladbám, 5. list cyklu k *Písním beze slov* Felixe Mendelssohna-Bartholdyho k *Písni tkalců* (op. 67, č. 4), kresba tuší, kolorovaná akvareem. Shepherd Gallery, New York.

středky bezprostředně nálady, kterou líčí, přičemž u ní nehrozí, v tak velké míře jako u výtvarného umění, „zkrácení estetického požitku nepovolnou myšlenkou či estetickým předsudkem“. Max vysvětluje, že ve svých kreslířských kompozicích přistoupil k hudbě dvojím způsobem: 1) Skrze čistě subjektivní spojení hudebního a imaginativního vjemu, jež je založeno na jeho zkušenosti: „die Erfahrung, dass ein vor Jahren gehörtes und lieb gewonnenes Tonstück, in späteren Jahren wiedergehört, die ganze Stimmung und Situation, unter der man dasselbe zuerst liebgewonnen, auf merkwürdig lebhaft Weise illustriert reproducirt.“¹⁴ 2) Objektivnějším a všeobecnějším vyjádřením života myslí (*Gemüthsleben*) skrze hudbu, když výtvarná práce má vzbudit podobnou náladu jako hudební dílo, ovšem opět bez konkrétních obsahových odkazů, se snahou o propojení s jeho všeobecným charakterem.

Ač toto autorovo odlišení dvou tvůrčích přístupů bývá chápáno jako hlavní klíč k pochopení celého cyklu, rozdíl mezi nimi není příliš výrazný, a hlavně

¹⁴ MAX, Gabriel. *Erläuterungen zu den Phantasiebildern zu Tonstücken*, op. cit., s. 2.

je vzdálen objektivitě. Zda si umělec spojil hudební a imaginativní vjem někdy dříve, nebo tak činí až při práci na svém díle, je pro diváka bez výkladu stěží rozeznatelné a výsledek zůstává v obou případech autorsky subjektivní. Lze namítnout, že k objektivizaci umělcovy imaginace přispělo využití dobře známých motivů křesťanské ikonografie,¹⁵ odkazy na názvy skladeb, formální analogie mezi hudbou a kresbou; ty však nejsou vyhrazeny pouze pro druhý tvůrčí přístup. Domníváme se, že lze najít ještě jinou důležitou distinkci, a sice mezi narativním, nebo synestetickým působením jednotlivých kreseb; uvažujeme tedy o dvou možnostech vizualizace hudby – její asociací buď s dramatickým dějem, nebo s nedramatickou scénérií, v níž se většinou odehrává hudební akce.

Autorský výklad pro nás zůstává zásadním, byť ne jediným klíčem k pochopení díla. V době jeho spesání převládal důraz na vnímání narativní složky výtvarných děl, což bylo typické pro výtvarnou kritiku v prostředí literátů. Podle Maxe je však čistá forma nadřazena literárnímu výkladu díla: „*Selbst zu jener Musik, die ohne Rücksicht auf alle Schilderung und ohne Absicht auf Äusserungen des Gemüthslebens nur nach ihrem eigenen Baugesetze sich bildet und nur ihre ureigene Schönheit darstellt, sind bildliche Compositonen möglich, deren Schönheit aber auch nur auf der acumetrischen Raumtheilung und der Harmonie der Linienebewegung beruhen muss.*“¹⁶ Z citovaného textu je patrné, že formální analogie mezi hudebním a kresebným dílem Max nacházel v proporcích a harmonii; nepochybně i proto nazýval své kresby *kompozicemi*. Čistou, instrumentální hudbu, která přímo zasahuje mysl i city, Max nadřazoval jiným hudebním formám (na opačném pólu by bylo operní divadlo) a snažil se docílit podobného efektu výtvarnými prostředky. Zdá se, že jeho názor v průběhu let nedoznal zásadní změny, byť ve svém malířském díle ztvárnil několik námětů z oper Richarda Wagnera; k nim se však stavěl nejinak než k čistě literárním námětům. Nejinspirativnějším hudebním skladatelem byl pro Maxe Ludwig van Beethoven, když s jeho klavírními sonátami spojil pět svých kreseb. Velký prostor mu věnoval také ve svém zápisníku z doby kolem roku 1860, tedy z času svých vídeňských studií.¹⁷ Na rozdíl od vytištěného autorského výkladu, kde skladatelé W. A. Mozart a J. Haydn vůbec nejsou uvedeni, ve svých soukromých zápiscích se Max zaměřil na srovnání toho, jak na něj působí Beethovenovy skladby ve srovnání s tvorbou těchto jeho předchůdců. Dospěl k paradoxu: ač je Beethoven subjektivnější než Mozart, jeho hudba má určitější výraz než Mozartova a Haydnova. Podle Maxe Beethoven „*kreslí určité situace*“ a „*líčí zřetelně rozpoznatelné stavy duše*“, čímž

¹⁵ Nejedná se o zcela volné asociace, nýbrž o tematizace zoufalství, smrti a zbožnosti s výraznými odkazy na křesťanskou ikonografii. GOTTDANG, Andrea. Beethoven im Malkasten. Beziehungen zwischen Landschaftsmalerei und Musik um 1850. In *Musicologica astriaca*, Bd. 25. *Die Vorstellung von Musik in Malerei und Dichtung*. Barbara Boisits – Cornelia Szabó Knotig (eds.). Österreichische Gessellschaft für Musikwissenschaft, Wien 2006, s. 33–53, zde s. 48.

¹⁶ Ibid., s. 2.

¹⁷ GNM Norimberk, DKA, NL Max, I, B-211.

„*stupňuje instrumentální hru*“ k dříve nedosažené „*určitosti výrazu*“.¹⁸ Hudba, poezie a malířství jsou pro Maxe spojenými uměními, proto se výslovně ohrazuje proti „*pedantickému předsudku*“, jímž je snaha o vydělení malířství z hudby; můžeme dodat, že toto rozdělení bylo estetickým požadavkem klasicistní teorie umění, hlásaným nejen na školách, ale zastávaným mimo jiné i vlivným Richardem Wagnerem.¹⁹ Maxův slovník je založen na spojitosti mezi uměními, což výmluvně dokládá jeho výrok: „*Básník tónů sleduje svůj poetický námět, tím že nás vede k velikému obrazu duše, bohatému na různé nálady.*“

Srovnání tří zmíněných skladatelů Max ve svých poznámkách rozvíjel na více úrovních, od životopisných detailů až po celkový dojem z jejich tvorby. Jejich vztah ke společnosti popsal slovy: „*Haydn uzavřený v dětsky patriarchálních poměrech, Mozart v pestré rozmanitosti života, Beethoven osamělý vede do vnitřního světa.*“ Maxe zajímal také milostný život tohoto umělce; poznamenal si, že byl zamilován jen jednou, vášnivě, ale bez naplnění.²⁰ Beethoven pro něj reprezentuje lásku k bližnímu, zato Mozart lásku pohlavní a Haydn kosmickou. Ač srovnáním s jinými Max dostatečně zdůraznil přednosti svého nejoblíbenějšího skladatele, ve zveřejněném výkladu se srovnání vyhnul, snad proto, že si byl vědom subjektivismu své argumentace a že se nechtěl dotknout čtené obce Haydnových a Mozartových ctitelů.

Kompozice

Maxem užívaný pojem *kompozice* je pro tuto kapitolu skutečně výstižný, protože nás budou zajímat výtvarné i s nimi spojené hudební kompozice jeho cyklu. Zaměříme pozornost na jednotlivé kresby i na sestavu celku. Myšlenku, že v něm najdeme *in nuce* motivy autorových budoucích obrazů,²¹ konkretizujeme alespoň v těch případech, kdy analogie bude výrazná.

Titulní list cyklu (Př. 3) autor spojil s klavírní skladbou Franze Liszta dle Meyerbeerovy opery *Le Prophète*, a sice *Illustrations du Prophète, Nr. 3*. Prostá tklivá

¹⁸ Přepis tohoto pramene – viz Přílohu. Obdobně uvažoval o Beethovenovi, o „vnitřním programu“ jeho symfonií, Gustav Mahler v dopisu Maxi Marschalkovi z 20. 3. 1896; viz WÜR-TENBERGER, Franzsepp. *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander – dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1979, s. 79.

¹⁹ Více mu ovšem záleželo na hudbě bez malířských efektů. Viz GOTTDANG, Andrea. *Vorbild Musik*, op. cit., s. 247–248.

²⁰ Není nám známo, ze kterého zdroje Max čerpal, ovšem k roku 1860 bylo k dispozici už několik umělcových životopisů. Představa romantické lásky, jež musí být jediná, je ovšem stylizovaná a biografické bádání ji vyvrací. Viz např. *The Beethoven compendium. A guide to Beethoven's life and music*. Barry Cooper (ed.). London: Thames & Hudson, 1991, s. 106–108.

²¹ Viz např. RICHTER, op. cit., s. 69; Některé konkrétní analogie: MÜLLER, Rudolf. *Künstler der Neuzeit Böhmens. Biographische Studien. XIII. Gabriel Max. Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, 1889, roč. 27, s. 289–326, zde s. 297–298.

melodie: v obou řádcích z úvodu partitury se motiv opakuje v echu. Libovůli subjektivitu můžeme spatřovat už v tom, že Max si nevybral ke zobrazení figuru u klavíru, nýbrž houslistku. Podle autorského výkladu²² jde o chudé slovanské děvče, alegorii malířství a hudby, žebračku, která odložila štětec a paletu (do uzlíku po levici) a vydala se do cizí země vyžebrať si obživu hraním na housle. Při své cestě spočinula na louce: „*Auf einer Weide ruht es [das Mädchen, pozn. aut.] aus und lauscht träumerisch mit geschlossenen Augen dem Echo seiner Lieder, die es in die Nacht hinaus erklingen lässt.*“²³ Titulní list je chápán jako alegorický programový manifest celého cyklu; tematizován je vztah malířství a hudby, přičemž je nadřazeno emotivnější umění, tedy hudba. Dále je důležité, že se jedná o nokturno, noční scénérii ozářenou měsícem, evokující snění; kresby svého cyklu autor chápe jako „*sny vzbuzené zvukem*“.²⁴ Z výtvarného hlediska se u titulní kresby nabízí zatím nepovšimnutá paralela s dílem Josefa Mánesa, s jeho lyrickými typy slovanských žen, jež Max patrně znal z Prahy; k tomu by mohla směřovat již citovaná zmínka, že se jedná o slovanské děvče. Jako nejbližší analogie k Maxově dívce-umělkyni se u Mánesa jeví ženská figura z litografie *Domov*, rovněž sedící a hrající na housle; tato litografie z roku 1855 byla výroční premií Jednoty umělců výtvarných, a tudíž se na veřejnosti rychle rozšířila.²⁵ Později se Max k námětu chudé opuštěné dívky ve volné krajině vrátil v obraze *Sirotek*.²⁶

Druhý list cyklu (původně třetí) představuje mrtvou dívku na lůžku, rovněž v noci za měsíčního světla. Tento přitažlivý motiv Max později obměnil v obrazech *Dceruška hostinské* či *Julie Kapuletová o svatební noci* (dvě verze).²⁷ S kresbou dívky na úmrtním loži (Př. 1) je spojena Beethovenova nejznámější *Klavírní sonáta cis moll*, opus 27, pro níž se záhy vžil skladatelem nezamýšlený název *Sonáta měsíčního světla*; pro Maxe zjevně inspirativní, neboť pro iluzivní osvětlení pokoje měsíčním světlem zvolil reflektorový způsob. Třetí (původně druhá) kresba se vztahuje k písni *Die schönsten Augen* dnes málo známého italského skladatele Giorgia Stigelliho.²⁸ Tady Max ve svém „playlistu“ udělal výjimku, jednak v tom, že zvolil jiného než německého nebo rakouského skladatele, a jednak v tom, že si vybral píseň, ač vesměs preferoval klavírní hudbu. Diváka, který se „zaposlouchá“ do jeho hudební scény, však asi překvapí ironií; v přímé konfrontaci s názvem písně totiž nakreslil orchestr slepců. Údajně

²² Autorský výklad: v tomto i dalších případech viz MAX, Gabriel. *Erläuterungen zu den Phantasiebildern zu Tonstücken*, op. cit.

²³ Ibid., s. 3.

²⁴ „Es sind eben vom Schalle geweckte Träume.“ Ibid., s. 2.

²⁵ Viz REITHAROVÁ, Eva. *Josef Mánes. Odkaz malířů Mánesovy rodiny*. Praha: Eminent – Patrik Šimon, 2005.

²⁶ Nyní jsou k dispozici jen přípravné kresby. Viz *Gabriel von Max (1840–1915)*, op. cit., s. 160.

²⁷ Viz Ibid., výběrový soupis Maxova díla, č. XXVIII, XVII–XVIII, s. 323, 321, Shakespearova hrdinka Julie je ovšem jen zdánlivě mrtvá. Viz též BRONFEN, Elisabeth. *Over her death body. Death, femininity and the aesthetics*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

²⁸ Mezi léty 1840–1949 byla partitura této písně vydána čtrnáctkrát v šesti jazycích. Viz: <<http://www.worldcat.org/identities/lccn-n89-633212>> [cit. 11. 9. 2013].



Př. 3 Gabriel von Max, Obrazové fantazie k hudebním skladbám, titulní list cyklu ke klavírní skladbě *Illustrations du Prophète*, Nr. 3 Franze Liszta, 1861. Repro dle 3. vydání, 1885. Foto GNM Norimberk.

v Praze v době jeho mládí takovýto soubor vystupoval a existoval ještě v době vydání Lehmannovy monografie.²⁹ Také jeho učitel hudby Josef Prosch byl slepý. O tomto motivu lze uvažovat ještě jinak: niterné prožívání hudby odkazuje na jedno z pozdějších symbolistických topoi zavřených očí.³⁰ Maxovo zařazení

²⁹ MANN, op. cit., s. 13.

³⁰ Viz WITTLICH, Petr. Closed Eyes. Symbolism and new kapes of suffering. In *Lost Paradi-*

mezi presymbolisty má tedy své oprávnění, ovšem i z jiných důvodů.³¹ Následuje čtvrtá kresba (původně jedenáctá), jediné krajinářské dílo celého cyklu, jež se připojuje k náladovým, nedramatickým kompozicím, dokonce i s kvazi hudebním motivem zpívajícího ptáka, který je v zimní scénérii předzvěstí jara. K zimní krajině se už svým názvem pojí skladba Roberta Schumanna *Klavierstücke für die Jugend, Winterzeit*, opus 68.

Interiérová figurální scéna s tkadlenami a jejich mužskými protějšky, v pořadí pátá (původně osmá, Př. 2), má jako svůj hudební korelát klavírní skladbu Felixe Mendelssohna-Bartholdyho *Spinnerlied* z cyklu *Lieder ohne Worte*, opus 67, č. 4. V doprovodném textu Max evokuje dva zvukové vjemy „*in wirrer Melodie*“: hučení kolovratů a zvuk Mendelsohnovy skladby, jež oba znějí v uších spící sařeny.³² Pozorný divák může objevit malou narážku na připojenou skladbu: na bedně vpravo nápis PIANO (kromě kresby lahve a lodě). Šestý list cyklu (Př. 4) Max věnoval svým přátelům,³³ zřejmě těm, kteří s ním sdíleli zájem o přírodní vědy, neboť je na něm vyobrazen *Faust ve své pracovně*; měsíční svit jí dodává přízračný ráz, což podtrhují v komentáři citované dva verše J. W. Goetha: „*O, säh'st du, voller Mondenschein, / Zum letzten Mal uf meine Pein.*“ Další, jako motto citované verše z básně *Fragen* Heinricha Heineho odkazují na prastarou záhadu člověka a podle Maxe může totéž jako ony říci tomu, kdo přísluší k modernímu faustovskému směru, adagio 2. věty připojené Beethovenovy sonáty B dur, opus 22, stejně jako menuetto a rondo její 3. a 4. věty.³⁴ Na bádání o záhadě člověka na kresbě odkazují stojící kostra, ležící mrtvola pod plachtou, mumie zavěšená na stěně aj. Že se za moderního Fausta považoval sám umělec, nadšený amatérský přírodovědec, je už dostatečně známo. Kresba obsahuje nejvíce odkazů na jeho budoucí díla: od ilustrací a obrazů k *Faustovi*, přes obraz *Anatom*, až po tzv. opičí žánry.

Následují dvě *hřbitovní scény* mrtvých vstávajících z hrobů. Inspirace pro morbidní tematiku byla hledána u Alfreda Rethela, a pokud jde o patetická gesta, je patrný vliv Maxem studovaného Wilhelma von Kaulbacha.³⁵ Sedmý list jakožto eschatologický původně celý cyklus ukončoval, hudební „doprovod“ tak gradoval Beethovenovou *Sonate pathétique*, opus 13. Na zadní stranu reprodukce si Max tužkou poznamenal svůj věk v době vzniku díla: „*22 Jahre*“. A tergo osmého listu (původně desátého, Př. 5) zanesl dodatečnou vzpomínku z Vídně, která pro něj byla oním prvním emocionálním a imaginativním popudem, propojeným

se. *Symbolist Europe*. Jean Clair (ed.). Katalog výstavy. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, s. 235–241.

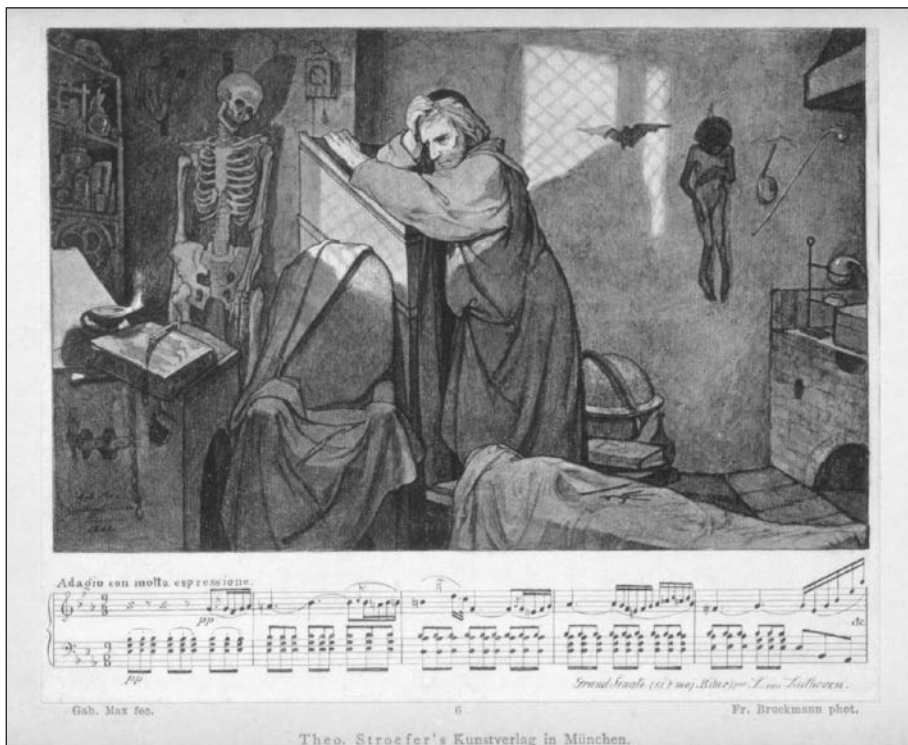
31 Tohoto pojmu začal užívat historik umění Horst Ludwig, např. v katalogu výstavy Musea Villa Stuck viz *Secession 1892–1914. Die Münchner Secession 1862–1914*. Michael Bührs (ed.). München: Museum Villa Stuck, 2008.

32 MAX, Gabriel. *Erläuterungen zu den Phantasiebildern zu Tonstücken*, op. cit., s. 6.

33 Značen: Gab. Max / Gewidmet seinen / Freunden / 1862.

34 MAX, Gabriel. *Erläuterungen zu den Phantasiebildern zu Tonstücken*, op. cit., s. 5.

35 Kresby podle Kaulbacha: viz Maxův skicář ve sbírce mnichovské Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau.



Př. 4 Gabriel von Max, Obrazové fantazie k hudebním skladbám, 6. list cyklu k Beethovenově sonátě B dur (opus 22), 1862, Repro dle 3. vydání, 1885. Foto GNM Norimberk.

s hudbou Felixe Mendelssohna-Bartholdyho: „*Weringer* [Währinger, pozn. aut.] *Friedhof – August – 9 Uhr – Zerdicht Mond und Dämmerung – heißer, trockener Tag – Staubluft – [Ich] komm[e] erschüttert aus dem Friedhof – Grab: Schubert: in die Hände gefallen – dankbar lese ich Beethoven, erschüttert stört mich Glockengeläute – Hundegebell – Friedhof geschlossen – [ich] trete vor das Gitter hinaus, da jagt der Tod mit seinen Fanen [Fahnen, pozn. aut.] seine Errungenschaften heim in Staub, Zwielficht und Mondlicht – es war ein Metzgerwagen.*“³⁶ Podvečer na hřbitově líčí Max také ve vydaném autorském výkladu, kde pracuje s literární stylizací cílicí ke zvukovým evokacím: „[...] *es poltert das Pferd, das Armensünder-Glöcklein wimmert, darunter mischt sich das Winseln und Heulen überfahrener Hunde, die Kirchhoftür steht offen, bald wird der Spuk vorbei sein, das Thor sich schließen – lautlose Stille – nur der Fluss rauscht fort dem Meere entgegen, wie die Jahre eines Menschenlebens.*“³⁷ Nad těmito doprovodnými

³⁶ GNM Norimberk, DKA, NL Max, I,B-407.

³⁷ MAX, Gabriel. *Erläuterungen zu den Phantasiebildern zu Tonstücken*, op. cit., s. 7. Motto je citací z básně Nikolase Lenaua.



Př. 5 Gabriel von Max, Obrazové fantazie k hudebním skladbám, 8. list cyklu k Mendelssohnovu agitatu a moll z cyklu *Lieder ohne Worte*, 1862. Repro dle 3. vydání, 1885.

Foto GNM Norimberk.

zvuky má divák-čtenář-posluchač jasně vnímat zvuk klavíru, když zaznívá Mendelssohnovo *agitato* a *moll* z cyklu *Lieder ohne Worte*.

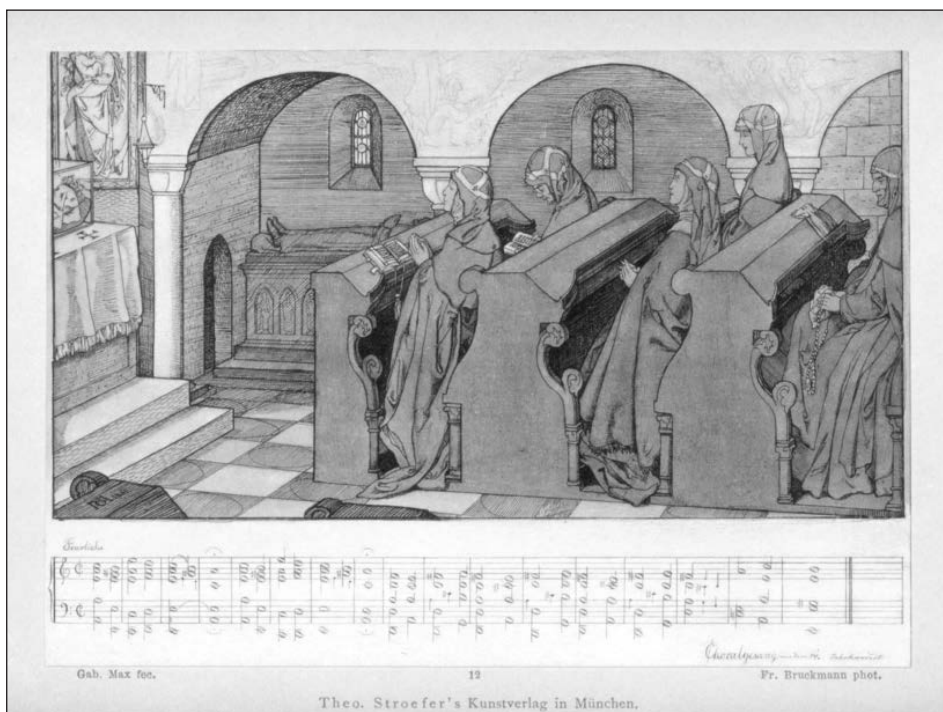
V 9.–11. listu cyklu Max ztvárnil pašijovou tematiku: *Kristus potkává jeruzalémské ženy* (námět VIII. zastavení Křížové cesty) za „hudebního doprovodu“ oratoria *Kristus Mendelssohna-Bartholdyho*; *Kristus na kříži umírá* (XII. zastavení) za zvuků Beethovenovy první sonáty, *Appassionaty*; *Panna Maria Bolestná se sv. Maří Magdalenou a sv. Veronikou* (obměna motivů VI. a XIII. zastavení) spojená s Beethovenovou *Sonátou G dur*, opus 14. Max jako vždy usiloval o ikonografické inovace, byť v tomto případě méně výrazné, a přitom vystupňoval dramaticčnost pašijových výjevů odehrávajících se v měsíčním světle. Desátý (původně dvanáctý) list s námětem Ukřižování věnoval své zbožné matce;³⁸ pouze tento a šestý list jsou opatřeny dedikacemi. Jeho spojení s *Appassionatou* autor zdůvodnil vážností skladby, a přitom citoval úryvky z popisu Kristova ukřižování vizionářky Anny Kateřiny Emmerichové;³⁹ její podobu ztvárnil v 80. letech

³⁸ Zn. Gab. Max 1861 / *Gewidmet meiner Mutter Anna Max*.

³⁹ MAX, Gabriel. *Erläuterungen zu den Phantasiebildern zu Tonstücken*, op. cit., s. 7.

na známém obraze z Nové pinakotéky v Mnichově. V témže decenniu se malíř vrátil k motivu Ukřížování obrazem *Dokonáno jest!* Jedenáctý (původně čtvrtý) list s trojicí žen pod křížem se vyznačuje monumentalizujícím, hieratickým podáním, stupňujícím principy nazarénského umění, čímž se liší od modu živého vyprávění ostatních kreseb.

V konečné úpravě své výtvarně-hudební kompozice se Max přiklonil ke zklidnění, když diváka přivádí ke zbožné meditaci v klášterní kapli řeholních sester ve 14. století (Př. 6). Na své kresbě, již doprovází začátek chorální partitury a již se vrací do Prahy,⁴⁰ ukazuje zpívající sestry při večerní pobožnosti. Výjev je opět potměšlý, dle autorova výkladu tu svítí věčné světlo a zní večerní zvon. Také tato kresba předznamenala jednu tématickou oblast Maxova malířského díla: obrazy jeptišek, reprezentované díly *Jeptiška v klášterní zahradě*, *Nalezenec* atd.⁴¹ Ve 3. vydání svého



Př. 6 Gabriel von Max, *Obrazové fantazie k hudebním skladbám*, závěrečný list cyklu k chorálnímu zpěvu, 1861, Repro dle 3. vydání, 1885. Foto GNM Norimberk.

⁴⁰ Na začátku svatováclavský chorál, v druhé části s motivem písně *Hospodine, pomiluj ny*. Za upřesnění děkuji dr. Vladimíru Maňasovi a dr. Tomáši Slavickému. Ten také upozornil na skutečnost, že Maxem znázorněná kaple odpovídá architektuře krypty baziliky sv. Jiří na Pražském hradě.

⁴¹ *Gabriel von Max (1840–1915)*, op. cit., s. 162–168.

cyklu Max vypustil kresbu matky s mrtvým dítětem, již spojil se skladbou *Russische Melodien* Leopolda Meyera; snad proto, že vyznívala příliš melodramaticky. Nevíme, proč bylo u 3. vydání pozměněno řazení scén; asi největší změnou byl přesun dvou eschatologických scén do střední části cyklu, zatímco původně tvořily jeho finále (10. a 13. list), přičemž mezi ně byla vložena lyrická zimní scéna (k hudbě Schumanna) a scéna *Ukřižování* s Beethovenovou *Appassionatou*.

Závěr

Ojedinelá forma spojení výtvarného umění, hudby a literatury, k níž Gabriel von Max dospěl ve svém raném cyklu, vyvolává další otázky. Na jedné straně Max preferoval mezi uměními to nejabstraktnější, a zároveň nejemotivnější, tedy hudbu; snad k tomu přispěl i jeho oblíbený filosof Arthur Schopenhauer, který ji takto vyzdvihl ve svém hlavním spisu *Svět jako vůle a představa*.⁴² Jak je patrné z „dramaturgie“ jeho cyklu, Max upřednostňoval instrumentální hudbu; k tomu se vyjádřil i ve svých poznámkách z roku 1895, v nichž také odmítl programovou hudbu jako omezující posluchače.⁴³ Na druhé straně však jeho poměrně obsáhlý slovní doprovod k výtvarnému cyklu směřuje k programovému vnímání díla. Třetí vydání již zřejmě autorský výklad neobsahovalo, soudíce dle toho, že v umělcově pozůstalosti je k němu připojen vytištěný text k 1. vydání.⁴⁴ Sám autor byl, zdá se, na pochybách, zda výklad dílu prospívá či škodí. Pro interpreta je ovšem přínosný, zvláště s ohledem na otázku po spojení kreseb a skladeb. Výklad však do vnímání cyklu vnáší ještě další dimenzi, a to literární; nejen díky tomu, že jsou citováni básníci Goethe, Lenau či Heine, ale i díky poetickému ladění Maxova textu, jenž místy evokuje zvukové vjemy.

Ve dvou případech můžeme z osobních poznámek, sahajících nad rámec literárně stylizovaného autorského výkladu, vysledovat, od jaké vzpomínky, spojené s hudebním vjemem, je odvozován námět kresby.⁴⁵ Víme tedy, že 2. a 8. list cyklu patří k těm, u nichž autor vycházel čistě ze svého subjektivního prožitku. Naopak u 5. listu byla, zdá se, na počátku Mendelssohnova *Píseň tkalců*, k níž autor vytvořil výtvarný ekvivalent s určitými objektivizujícími prvky: tak vířivá melodie skladby našla výraz v pohybu pravé skupiny figur, a hlavně – zobrazené figury tkadlen odpovídají názvu skladby; tady se Max již povážlivě přiblížil tomu, co ve svém výkladu označil jako jednoduchou vizualizaci textu (jenž se tu však, nutno dodat, omezuje pouze na název). Sám autor si, jak už bylo uvedeno, více

⁴² Není však jasné, zda jej Max už v této době znal. Viz RICHTER, op. cit., s. 83.

⁴³ Viz GOTTDANG, Andrea. „Vom Schalle geweckte Träume.“ Gabriel von Max und die Musik, op. cit., s. 56.

⁴⁴ GNM Norimberk, DKA, NL Max, I,B-407. Výtisky díla jsou obtížně dostupné, ani M. M. Richter, ani A. Gott dang neměla k dispozici jiné vydání než tohle.

⁴⁵ Vzpomínka k 8. listu cyklu je citována výše v textu, vzpomínka k 2. listu, z Maxovy cesty k Severnímu moři, viz GOTTDANG, Andrea. „Vom Schalle geweckte Träume.“ Gabriel von Max und die Musik, op. cit., s. 57.



Př. 7 Gabriel von Max, *Zátiší (Dívka u spinetu)*, 1871, olej na plátně. Oblastní galerie, Liberec.
Foto Jaroslav Trojan.

než syžetových cenil formálních analogií mezi hudbou a kresbou; při spojení obou hledisek můžeme jeho kompozice rozdělit na dramatické a lyricko-meditativní. Ty druhé, do nichž spadají mimo jiné všechny vizualizace hudebních produkcí, jasně převažují, zatímco výrazně dramatické, v patetickém duchu Kaulbachova umění, jsou jen dva listy s eschatologickými náměty. Dva pašijové náměty odpovídající VIII. a XII. zastavení Křížové cesty stojí na pomezí mezi těmito dvěma přístupy. Dramatické scény jsou vystavěny na kompozičních diagonálách, ostrých úhlech a patetických gestech figur, zatímco lyricko-meditativní scény mají buď ortogonální kompozici, někdy i symetrickou, nebo jsou založeny na nehluboké prostorové diagonále, a také na měkce splývavých liniích.

Gabriel Max získal hudební vzdělání a průpravu ve hře na klavír v Praze u Josefa Proksche (k jehož žákům patřil i Bedřich Smetana) a hudba jej po celý život přitahovala, což je patrné i v tematickém spektru jeho obrazů, v němž jsou zastoupeny lyrické žánrové obrazy jako *Adagio* nebo *Zátiší* (k nim najdeme dobové analogie u Arnolda Böcklina a Anselma Feuerbacha), dále obrazy na náměty z *Tannhäusera*

a jiných Wagnerových oper, různá zpodobení sv. Cecílie atd.⁴⁶ Malíři se dařilo dosahovat efektu *synéstezie*, tj. skrze zrakový vjem zasáhnout i sluch a ostatní smysly, už jen výjimečně se však přitom odvolával na konkrétní skladby jako ve svém raném cyklu. K výjimkám patří obraz *Zátiší*, který Max namaloval v roce 1871 a do své sbírky jej získal baron Heinrich von Liebig v Liberci (Př. 7). Malíř si rád pohrával s názvy obrazů, takže tu ve skutečnosti nejde o zátiší, nýbrž o figuru v interiéru, jak to vysvětluje druhotný podtitul (*Dívka u spinetu*). Pro rozluštění syžetu díla je důležité si povšimnout, že dívka má před sebou partituru Mozartovy písně *Přijď již, ó věčný máji* (slova Ch. A. Overbeck).⁴⁷

Hudební tematika je zastoupena také u Maxových obrazů opic, tedy u jeho tzv. *opičích žánrů*. Malbu opice hrající na klavír nazval *Písně beze slov* (Př. 8),⁴⁸ nedomníváme se však, že by to mělo skutečnou vazbu na Mendelssohnův cyklus, asi je tím jen naznačeno, že hraje „němá tvář“. Překvapivou pointu má Maxův velmi populární obraz *Věneček (Opice jako kritici umění)* z roku 1889 ze sbírky Nové pinakotéky v Mnichově: zvířata pozorují obraz, z něhož divák vidí jen zadní stranu a na ní nalepený štítek označující jeho námět – *Tristan a Isolda*. Vzhledem k tomu, že sám Max namaloval obraz s tímto wagnerovským syžetem v roce 1868, zdá se, že v roce 1889 nebyl prost sebeironie.⁴⁹ Jeho velmi pozdním dílem je obraz *Opice u klavíru* z doby po roce 1905 (Př. 9); datování obrazu vyplývá z detailního „čtení“ plátna – namalovaná samice makaka totiž sedí na partitūře operety Franze Lehára *Veselá vdova*, jejíž premiéra v Theater an der Wien se konala 28. prosince 1905.⁵⁰ Výběr partitury má zvíře charakterizovat jako rozverné, podobně jako láhev a převržená číše s vínem.

Vrátíme-li se k Maxovu ranému cyklu z let 1861–1862, těžko pro něj v jeho době hledáme analogie; v tom se shodují obě citované interpretky, přičemž M. M. Richter považuje za obdobné dílo, které nechce pouze vizuálně představit hudbu, ale také vyvolat podobnou náladu jako konkrétní uvedená skladba, až grafický cyklus lipského umělce Maxe Klingera *Brahms Phantasie* z roku 1894.⁵¹ Na druhé straně je zřejmé, že Max navázal na romantickou tradici překračování hranic mezi uměními, na koncepty hudebního malířství, či souběžného vnímání výtvarného a hudebního díla, jak je reprezentují např. Phillip Otto Runge, Caspar David Friedrich či Moritz von Schwindt.⁵² Pro Maxem užívanou hudebně-vý-

46 Ibid.

47 *Gabriel von Max (1840–1915)*, op. cit., s. 151–153.

48 Obraz z doby po r. 1900 ve sbírce Jacka Daultona v Los Altos Hills, Kalifornie, USA. Reprodukce, *ibid.*, s. 207.

49 FILIP, Aleš – MUSIL, Roman. Ein wahrer Homunkulus in der Tierwelt. Gabriel von Max' Affenbilder. *Umění*, 2010, roč. 58, s. 294–311.

50 *Ibid.*, s. 298.

51 RICHTER, c.d., s. 81–82.

52 GOTTDANG, *Vorbild Musik*, c.d., pas. – VERGO, Peter. Music and the visual arts. In *The Romantic spirit in German art 1790–1990*. Keith Hartley (ed.). London: Thames & Hudson, 1994, s. 131–137.



Př. 8 Gabriel von Max, Písně beze slov, po 1900, olej na dřevě. Sběrka Jacka Daultona, Los Altos Hills, Kalifornie, USA. Foto Don Tuttle.



Př. 9 Gabriel von Max, Opice u klavíru, po 1905, olej na dřevě. Soukromá sbírka. Foto Martin Hahn.

tvárnou terminologii najdeme analogii již v roce 1780, kdy je doložen pojem *Tongemälde* pro hudbu usilující o líčení krás přírody; toto uvažování je příznačné také pro programní hudbu Hectora Berlioze či Franze Liszta a pro teorii umění kolem roku 1900.⁵³ Mladý umělec tak svým cyklem hudebních fantazií rozklesne oblouk mezi romantismem a symbolismem; mohli bychom přitom uvažovat o specifické tradici „temného romantismu“, ostatně na letošní pařížské výstavě věnované tomuto fenoménu, který definoval Mario Praz, byl Max zastoupen.⁵⁴ Romantickým hrdinou umění, jehož kult kulminoval v době kolem roku 1900, byl jeho oblíbený skladatel Ludwig van Beethoven. Maxe inspirovaly také klavírní skladby Mendelssohna-Bartholdyho, Liszta, či Schumanna, ale v Beethovenových sonátách našel nejurčitější vyjádření specifických emocí a duševních stavů. Jejich subjektivně motivovaná výtvarná znázornění nabídl překvapenému uměleckému publiku.

⁵³ I. I. Engel, pojednání Über die musikalische Malerei, 1780; Eduard Wölfflin, přednáška Zur Geschichte der Tonmalerei, 1897. Viz WÜRTEMBERGER, c.d., s. 75.

⁵⁴ FABRE, Côme – KRÄMER, Felix. *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, katalog výstavy. Paris: Musée d'Orsay, 2013.

Příloha

Gabriel Max
Beethoven, Mozart, Haydn

Beethoven ist einseitiger, subjektiver als Mozart, wo offenbart die Welt seines eigenen Inneren. [...]

Im Gefolge größerer Bedeutung des Inhalts sehen wir das Streben nach möglichsere Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine mit dem Wort nicht verbundene Tonkunst für die Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände beförcht [beförderlich?] wurde. Früher bei Haydn und Mozart war das Werk der Instrumentalmusik überwiegend ein freies Tonspiel von unbestimmteren allgemeineren Ausdruck. Beethoven aber zeichnet bestimmte Situationen, schildert deutlich erkennbar Seelenzustände und steigert damit das Instrumentenspiel zu einer Bestimmtheit des Ausdrucks, die esfrüher nicht lassen hatte [?]. Eng damit in Verbindung stehtdie poetische Dichtung welche er verfolgt, das Streben, ein poetisches Bild dem Hörer vor der Seele zu führen, eng damit in Verbindung auch die dramatische Lebendigkeit seiner Compositionen, welche durch die zur Darstellung kommende Entfaltung des Inhaltsherangewachsen wird. Früher, bei Mozart, war eine verständig – logische Ausarbeitung das die Gestalt des Tonstückes bestimmende; jetzt teilt diese Behandlung zurück, ist nicht mehr das Leitende, allein Gestaltende, und Tondichter folgt seinem poetischen Vorwurf, indem er ein großes Seelengemälde, reich an unterschiedenen Stimmungen, an uns weiter führt.

Beethoven – Nächstenliebe
Mozart – Geschlechtsliebe
Haydn – cosmische Liebe

Haydn abgeschlossen in kindlich-patriarchalisten Zuständen, Mozart in bunten Mannigfaltigkeit des Lebens, Beethoven der einsame führt in die innere Welt.

Beethoven wurde als der Beherrscher der neuesten Zeit bezeichnet. Es sind alte pedantische Vorurtheile, wenn man sich einer Malerei aus dem Gebiete der Tonkunst widersetzt, wie sie durch Beethoven zur Ausbildung gekommen ist; wenn man diese höhere, poetische Handlung mit poetischer Echos der Erscheinungen wechselt. Tonmalerei oder eine bloß äußerliche Abgemachung sinnlicher sowohl wie geistiger Objecte ist allerdings das Widerlichste, was man haben kann; einige Tonsetzer sind im diesen Fehler verfallen. Tonmalerei aber, welche in dem scheinbar äußerlichen Entlehret [?] ein Innerliches, Seelisches zur Darstellung bringt, wie wir das bei Beethoven sehen, ist nicht bloß etwas Berechtigtes, ist in der That ein Fortschritt.

Ediční poznámka

Text pochází z Maxova zápisníku z doby vídeňských studií kolem roku 1860 a dokládá genezi ideové koncepce jeho kreslířského cyklu *Obrazové fantazie k hudebním skladbám*. V záhlaví uvedený název je sekundární, současný. Neustránkovaný zápisník je uložen v GNM Norimberk, DKA, NL Max, I,B-211.

Za pomoc při prepisu obtížně čitelného textu, který si umělec pořídil pro vlastní potřebu, autor článku děkuje kolegovi Dr. Tomáši Černušákoví. Text je upraven do současné němčiny, až na ojedinělé výjimky (např. Composition, Haydn, That atd.), opraveny jsou zjevné omyly (schildert místo schildet, Instrumentenspiel m. Instrumendespiel, widersetzt m. wiedersetzt).

Za podporu výzkumu na tomto tématu udělením jednoročního badatelského grantu autor děkuje děkanovi Filozofické fakulty Masarykovi univerzity v Brně.

Aleš Filip (16376@mail.muni.cz) je historik umění, absolvent oboru Věda o výtvarném umění, vyučující oboru Sdružená uměnovědná studia na Ústavu hudební vědy FF MU v Brně.

ABSTRACT

GABRIEL VON MAX CYCLE *PHANTASIE-BILDER ZU TONSTÜCKEN*

The Munich, Czech born painter Gabriel von Max (1840–1915) created the cycle *Phantasie-Bilder zu Tonstücken* in the years 1861–1862, i.e. at the time, when he finished his study at the Academy of Fine Arts in Vienna. Within the cycle, he connected his drawings with five piano sonatas by Ludwig van Beethoven, *Lieder ohne Worte* and oratory *Christ* by Felix Mendelssohn-Bartholdy, piano compositions by Franz Liszt, Robert Schumann etc. Max appreciated an emotive impact of instrumental music and aimed to achieve a similar effect through his drawings. Matching his drawings to concrete musical compositions was motivated for the most part subjectively, for the orientation of public, he appended a minute explanation to the first edition of his cycle (with photographic reproductions) in the year 1862. At this paper, the Max' cycle is analysed with the use of hitherto unexploited sources from the artist' estate at Deutsches Kunstarchiv (Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg), but also through the summarisation of published interpretations and a detailed probing of drawings. Gabriel von Max continued a romantic tradition of an approach of painting and music and at the same time he begun to outline his presymbolistic concept of visual arts through this early work by him. The theme of the reception of music in the 19th century is devoted a special attention at this paper.

Key words

Gabriel von Max, cycle of drawings *Phantasie-Bilder zu Tonstücken*, the reception of music in the 19th century, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn-Bartholdy, romanticism and presymbolism

Bibliography

- Beethoven compendium. A guide to Beethoven's life and music.* Barry Cooper (ed.). London: Thames & Hudson, 1991.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over her death body. Death, feminity and the aesthetics.* Manchester: Manchester University Press, 1992.
- ČELEBONOVÍČ, Aleksa. *Bürgerlicher Realismus. Meisterwerke der Salonmalerei.* Berlin: Propyläen-Verlag, 1974.
- FILIP, Aleš – MUSIL, Roman. Ein wahrer Homunkulus in der Tierwelt. Gabriel von Max' Affenbilder. *Umění*, 2010, roč. 58, s. 294–311.
- Gabriel von Max (1840–1915).* Aleš Filip – Roman Musil (eds.). Řevnice: Arbor vitae, 2011.
- Gabriel von Max. Be-tailed cousins and phantasms of the soul.* Jo-Anne Birnie Danzker (ed.). Seattle: Frye Art Museum, 2011.
- Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist.* Karin Althaus – Helmut Friedel (eds.). München: Hirmer, 2010.
- GOTTDANG, Andrea. Beethoven im Malkasten. Beziehungen zwischen Landschaftsmalerei und Musik um 1850. In: *Musicologica astriaca, Bd. 25. Die Vorstellung von Musik in Malerei und Dichtung.* Barbara Boisits – Cornelia Szabó Knotig. Österreichische Gessellschaft für Musikwissenschaft, Wien 2006, s. 33–53.
- GOTTDANG, Andrea. „Vom Schalle geweckte Träume.“ Gabriel von Max und die Musik. In *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist.* Karin Althaus – Helmut Friedel (eds.). München: Hirmer, 2010, s. 56–63.
- GOTTDANG, Andrea. *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915.* München: Deutscher Kunstverlag, 2004.
- MANN (LEHMANN), Nicolaus. *Gabriel Max. Eine kunsthistorische Skizze.* 2. upr. vyd. J. J. Weber, Leipzig: 1890.
- MAX, Gabriel. *Erläuterungen zu den Phantasiebildern zu Tonstücken.* Wien: Jägermayer & Compagnie, 1862.

- MÜLLER, Rudolf. Künstler der Neuzeit Böhmens. Biographische Studien. XIII. Gabriel Max. *Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, 1889, roč. 27, s. 289–326.
- REITHAROVÁ, Eva. *Josef Mánes. Odkaz malířů Mánesovy rodiny*. Praha: Eminent – Patrik Šimon, 2005.
- RICHTER, Margaret Mary. *Gabriel Max. The Artist, the Darwinist and the Spiritualist*. (phil. dissertation, vedoucí práce Robert Rosenblum) New York University, 1998.
- Secession 1892–1914. Die Münchner Secession 1862–1914*. Michael Buhrs (ed.). München: Museum Villa Stuck, 2008.
- Shepherd W & K Galleries. European Paintings, Drawings and Sculpture* [online]. [Cit. 12. 9. 2013]. Dostupné z: <http://www.shepherdgallery.com/view_image.html?image_no=419>.
- STILJANOV–NEDO, Ingrid et al. *Von Chodowiecki bis zur Gegenwart. Eine Auswahl aus der Graphiksammlung*. Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie, 1993.
- WEBEROVÁ, Susanne. Dobová recepcce díla Gabriela von Maxe v Německu. In *Gabriel von Max (1840–1915)*. Aleš Filip – Roman Musil (eds.). Řevnice: Arbor vitae, 2011, s. 260–283.
- WITTLICH, Petr. Closed Eyes. Symbolism and new kapes of suffering. In *Lost Paradise. Symbolist Europe*. Jean Clair (ed.). Katalog výstavy. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, s. 235–241.
- WÜRTEMBERGER, Franzsepp. *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander – dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1979.