

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ANDREAS KINDERMAN, zvaný TULIPANO

Malíř zátiší vrcholného baroka

Diplomová práce

Autor: Lucie Němečková

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ing. Pavol Černý

Olomouc 2014

Prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: *Andreas Kinderman, zvaný Tulipano. Malíř zátíší vrcholného baroka* vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 5. 4. 2014

Podpis

Srdečné poděkování za laskavost, s níž se ujal vedení předkládané práce si v první řadě zaslouží doc. Pavol Černý. Bez jeho rad a literatury, s níž mne seznámil, by práce nemohla vzniknout. Ráda bych také poděkovala nejen pracovníkům Národního památkového ústavu, ale i tuzemských a zahraničních archivů a depozitářů, za velikou vstřícnost, se kterou mi umožnili studium potřebných pramenů a uměleckých děl. V poslední řadě děkuji své rodině a blízkým za neúnavnou podporu během celého studia.

Prohlášení	s. 2
Poděkování	s. 3
Obsah	s. 4
Úvod	s. 5
1. Přehled dosavadního bádání	s. 8
2. Několik poznámek k vývoji zátiší na přelomu 17. a 18. století	s. 13
2.1 Stručný nástin vývoje zátiší v evropském kontextu, se zvláštním přihlédnutím k tvorbě v Itálii a Nizozemí	s. 13
2.2 Zátiší konce 17. a počátku 18. století v českých a moravských sbírkách	s. 24
3. Život Andrease Kindermana, zv. Tulipan	s. 31
3.1 Původ Andrease Kindermana a možné rodinné vztahy dynastie Kindermannů	s. 31
3.2 Andreas Kindermann a spolkový život záalpských umělců v Římě na přelomu 17. a 18. století	s. 38
3.3 Působení v Praze	s. 41
3.4 Doklady Kindermanovy práce pro české objednavatele	s. 42
3.5 Závěr života v Nizozemí?	s. 44
4. Tulipanova zátiší	s. 47
4.1 Květinová zátiší a zátiší s ovocem	s. 47
4.2 Zátiší s mrtvými ptáky	s. 56
Závěr	s. 59
Andreas Kinderman, zv. Tulipano - soupis díla	s. 61
Poznámky	s. 90
Abecední seznam použité literatury	s. 101
Summary	s. 115
Anotace	s. 116

Úvod

„Quantum scimus gutta est, ignoramus mare.“¹

V dějinách umění se nezdálo setkávat s umělci, u kterých téměř jediným dochovaným dokladem jejich existence zůstává jejich více či méně početné dílo. Bez jasného kontextu se objeví, zanechají stopu v podobě několika obrazů a poté opět bez vysvětlení zmizí. Andreas Kinderman, zvaný Tulipano (před 1696 - 1740), specialista na zátiší, je jedním z takovýchto záhadných umělců. Nepatřil sice k postavám, které by se daly označit za hybatele dějinného vývoje, nicméně svými italsky orientovanými zátišími bezpochyby přispěl do slovníku barokního malířství v českých zemích, kde také našel své publikum a jeho dílo, které kvalitativně patří k pracím poměrně pozoruhodným, se snad mohlo u objednavatelů těšit i určité oblibě či snad uznání.

Na počátku úsilí o zpracování předkládané práce byla idea monografického pojednání o životě a díle Andrease Kindermana. Životopis tohoto umělce, jehož osud je spojen nejen s Čechami, ale i Nizozemím a Itálií, se doposud skládal z několika mála opěrných bodů, které však přinášejí více otázek než odpovědí a naplňoval tak beze zbytku smysl rčení, které jsem si zvolila k úvodu. Doklady o Kindermanově životě a působení jsem se snažila hledat nejen v tuzemských, ale i zahraničních archivech. Nedocenitelná možnost zahraničního bádání, stejně jako příležitost k seznámení se s malbou zátiší v zahraničních sbírkách, zejména v Římě, mi byla zprostředkována zejména díky velkorysé podpoře Dr. Alfreda

Badera, v rámci stipendia udělovaného prostřednictvím American Jewish Joint Distribution Committee ve spolupráci s Uměleckohistorickou společností v českých zemích.

Archivní prameny, stejně jako i dostupná literatura, však informace přinášely vsutku „po kapkách“ a práce tak může být i jakýmsi záznamem střídavých badatelských úspěchů, ale i zklamání.

Zdrojem informací pro nás samozřejmě nadále zůstává Kindermanovo dílo a kontext doby, ve které tvořil. Z tohoto důvodu považuji za vhodné, aby kapitolu o dosavadním Kindermanovském bádání následovalo stručné pojednání o malbě zátiší v evropském kontextu na konci 17. a počátku 18. století, tedy nejen v době, ve které Kinderman žil a tvořil, ale která s sebou nesla velikou oblibu tohoto žánru. Pro přehlednost je kapitola rozdělena do dvou subkapitol, zabývajících se zátiším a jeho autory v rámci Evropy a to zejména Itálie a Nizozemí a následně v kontextu českých zemí. Přehled tvorby v tomto období si však neklade za cíl podat vyčerpávající přehled vývoje zátiší, ale snahou je zejména poukázat na možné spojitosti a vlivy, jež mohly přímo nebo nepřímo formovat umělecký výraz tohoto malíře a může nám tak snad i naznačit některé odpovědi na stále četné otázky týkající se Andrease Kindermana.

Následně se na základě několika mála dochovaných pramenů pokusím zrekonstruovat základní obrysy Kindermanovy životní pouti, která je, jak již bylo zmíněno spjata nejen s českými zeměmi a také se pokusím krátce zamyslet, zda je v literatuře naznačené spojení s několika dalšími umělci podobného jména oprávněné.

Vzhledem k tomu, že se kompletní korpus dosud zjištěných děl Andrease Kindermana dochoval na našem území, rozhodla jsem se autorovo dílo zmínit v ucelené kapitole zabývajících se jeho dílem v uspořádání dle témat jednotlivých kompozic. Můžeme zde rozlišit tři hlavní tematické okruhy, jimž budou věnovány

samostatné podkapitoly. Jedná se o zátiší květinová, exteriérová zátiší s ovocem a taktéž zátiší lovecká, pohrávající si s myšlenkou trompe l'oeil. Nedílnou součástí je také následný soupis doposud zjištěných prací. Není sice početně příliš obsáhlý, nicméně v takto ucelené podobě ještě nebyl v předchozích zdrojích pojednán a bude jej tak snad možné chápat jako přínosný, byť stále jen počáteční zdroj informací pro další Kindermanovského bádání.

Na závěr samotné práce přikládám taktéž samostatnou obrazovou přílohu na CD, jejímž cílem je doplnění komparativního materiálu zmíněného v textu a tím tak snad i kontextu, který se při bádání i zpracování Kindermanova díla ukázal být relevantní.

1. Přehled dosavadního bádání

Se jménem Andream Kindermana, zv. Tulipano se setkáme v relativně početném seznamu literatury. Nicméně ve většině případů se jedná o literaturu slovníkovou, jejímž obsahem jsou velmi často repetitivní hesla bez výrazných změn v obsahu. S Kindermanovým jménem se pojí i skromné množství pramenů, které umělce spojují s Římem, Prahou i Haagem a o kterých bude detailněji pojednáno ještě v následujících kapitolách. Nicméně i přesto množství doposud známých informací o tomto umělci je tak stále poměrně omezené.

Chronologicky k nejstarším záznamům patří publikace J. C. Weyermana, vydaná v roce 1769 v Dordrechtu, pojednávající o nizozemských umělcích.² Weyerman čerpá zejména ze záznamů Haagského cechu svatého Lukáše a o Kindermannovi se zmiňuje jako o autorovi z Prahy, který tvoří ve stylu Maria di Fiori. Nesprávně zde však uvádí, že se jedná o N. Kindermana.

Kindermann, jak ještě uvidíme i později, neuniknul ani pozornosti českého umělce a historiografa Jana Jakuba Quirina Jahna, který ve stručném hesle zmiňuje nizozemského malíře květin, který pracoval v Praze a Římě, kde obdržel přízvisko Tulipan.³

Následně, v roce 1783, vychází publikace *Nachrichten von Allen in Dresen Lebenden Kunstlern* Heinricha Kellera. V rámci poměrně zajímavého hesla věnovaného Drážďanskému malíři miniatur Antonu Kindermannovi se zde mimo jiné dozvídáme i o bratrovi malíře Antona, malíři květinových zátiší, který v Římě obdržel jméno Ritter Tulipano.⁴

Další slovníkové a soupisové publikace již pouze s drobnými obměnami přepisují totožné informace. Zdroji, na které často odkazují i další autoři je *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mahren und Schlesien* strahovského knihovníka G. J. Dlabacze⁵ a Naglerův *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*,⁶ který na Dlabacze navazuje. Oba autoři shodně označují malíře za

rodilého Nizozemce, pobývajícího v Římě. Nagler navíc přidává poznámku, že tento autor byl často zaměňován s malířem Dominikem, což však považuje za nesprávné.⁷

Na Naglera potom přímo odkazuje i Christiaan Kramm, který k debatě nepřispívá novým zjištěním a informace pouze přebírá od předchozích autorů.⁸

V letech 1863 a 1864 vychází v Berlíně další významná publikace, *Deutscher Bildersaal* Gustava Partheye.⁹ Parthey sice zmiňuje Kindermanna/Tulipana na dvou místech a to včetně tří jemu připisovaných obrazů, nicméně mluví jednak o Kindermannovi, zvaném Tulipan, a jednak o malíři zvaném jednoduše Tulipano. Prvnímu přiznává dvě květinová zátiší ze strahovských sbírek¹⁰ a dle Partheye druhému mistrovi, Tulipanovi, připisuje zátiší z Nostické sbírky v Praze.¹¹ Toto rozdělení jednotlivých děl se samozřejmě později ukázalo jako zavádějící.

Na předchozí německy a holandsky psané studie navazuje francouzsky psaná publikace Allfreda Castaigne. Kindermanovi je v tomto slovníku věnován pouhý řádek, nicméně je zde na rozdíl od předchozích zdrojů zmiňováno, že „*Kinderman, dit Le Chavalier Tulipan*“ působil ve 40. letech 18. století.¹²

Wurzbachův *Niederlandisches Kunstlerlexikon*, publikovaný v roce 1904, nepřináší sice žádné zásadně nové informace, opakuje většinu dat z předchozích zdrojů, nicméně k debatě přispívá otázkou o vztahu Krachta Kindermanna k našemu umělci.¹³

Každý z autorů zmíněných na předchozích řádcích o Kindermanovi mluví jako o autorovi váz s květinami, případně autorovi květinových kousků, ani jeden z nich však ve svých textech nezmiňuje Kindermanovo plné jméno. Setkáme se s variantami příjmení Kinderman¹⁴ i Kindermann,¹⁵ stejně tak se s železnou pravidelností opakuje i Kindermannovo Beinamen Tulipano, respektive Ritter Tulipano.¹⁶ Prvním textem, kde je umělcovo křestní jméno zmíněno, je článek Rudolfa Kuchynky

v časopise *Památky Archeologické*¹⁷ a o pár let později je jméno Andreas v souvislosti s tímto malířem zátiší zmíněno v publikaci *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antiek bis zur Gegenwart* v padesátých letech minulého století.¹⁸ Jedná se sice opět o slovníkové heslo, nicméně k již známým informacím přidává detaily o pobytu malíře ve Věčném městě, stejně jako náměty k zamyšlení o rodinných vztazích mezi dalšími nositeli podobného příjmení Kindermann.

Ke Kindermanovskému bádání však neopomenutelnou měrou přispěl zejména neúnavný badatel v mobiliárních fondech našich zámeckých sbírek Lubomír Machytka. Poprvé se Kindermannem zabývá v katalogu výstavy nazvané *Setkání s mistry*, která nesla podtitul *Výstava málo známých obrazů z východočeských zámků*.¹⁹ Na něj navazuje další badatel, respektive badatelka, která významně přispěla k poznání Kindermannova díla, Hana Seifertová, článkem z roku 1977.²⁰

O několik let později potom v článku s jednoduchým názvem *Andreas Kindermann, alias Tulipano* publikovaném v časopise *Umění* přebírá slovo opět Lubor Machytka.²¹ Machytka umělcovo dílo řadí do kontextu českého barokního zátiší na podkladu několika obrazů dochovaných v zámeckých sbírkách, přičemž podmětem k sepsání článku, mu byl objev rozměrné autorovy kompozice z Opočenského zámku.²² Lubor Machytka se Kindermanovu dílu věnuje i v několika dalších katalozích, které obdobným způsobem přibližují mobiliární fondy českých zámků, stejně jako potom Hubert Landa přibližuje obrazárnu v Opočně.²³

Ve stejném roce vychází taktéž katalog výstavy *Obrazy 17./18. století. Výběr maleb z Maltézske sbírky uložené na Orlíku*, který do literatury uvádí dva obrazy Kindermanovi připsané.²⁴ Autor zde stručně zmiňuje informace převzaté z předchozích textů a obrazy z maltézske sbírky uvádí do kontextu Kindermanových prací na Náchodském zámku.

Se stejným korpusem informací pracuje i Pavel Preiss, který Andrease Kindermanna zařadil mezi vrcholné představitele barokní malby v Čechách a na Moravě.²⁵

Počátkem devadesátých let uvádí ve své diplomové práci Tomáš Zezula Kindermanovo dílo v kontextu tvorby jiného významného malíře zátiší Jana Kašpara Hirschelyho²⁶ a o pár let později mu stejnou pozornost, tentokrát v souvislosti s bádáním o malíři Izáku Godynovi věnuje i Andrea Rousová.²⁷ Obě práce logicky hlavní pozornost věnují monografickému zpracování díla zmíněných umělců a o Kindermanovi se zmiňují jen okrajově.

V devadesátých letech 20. století a na počátku 21. století potom A. Kindermanovi a jeho tvorbě věnuje pozornost zejména již zmíněná badatelka, zaměřená na malbu zátiší Hana Seifertová. Kindermanna krátce zmiňuje v kontextu kabinetní malby²⁸ a jeho tvorbu také uvádí v katalogu k výstavě *Mezi zátišími: flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy*.²⁹

Žánr slovníkové literatury neopomíjí Kindermanovo jméno a dílo ani na přelomu 20. a 21. století, nicméně informace obsažené ať již ve *Slovníku československých výtvarných umělců* sestaveného Prokopem Tomanem³⁰ nebo ve *Slovníku holandských a vlámských umělců*, jehož autory jsou Adriaan van der Willigen a Fred G. Meijer,³¹ nepřináší nové poznatky a čerpají z již dříve publikovaných faktů.

V roce 2007 Martina Jandlová Sošková zahrnuje Kindermana do své disertační práce, která se zabývá dílem německých malířů 16. až 18. století ve sbírce Národní galerie v Praze. U Kindermanna argumentuje nejasným původem a proto jej řadí do tohoto, pro umělce doposud nezvyklého kontextu.³² Ve stejném roce věnoval A. Kindermanovi významnější prostor v katalogu nazvaném *V zahradě Armidině. Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě*, vydaného ke stejnojmenné výstavě, Zdeněk Kazlepka.³³ A již zmiňovaná Hana Seifertová na některé

Kazlepkovy atribuce Kindermannových děl reaguje v katalogu k výstavě zátiší ze strahovských sbírek, nazvané *Klidožití. Zátiší ze sbírek Strahovské obrazárny*.³⁴

2. Několik poznámek k vývoji zátiší na přelomu 17. a 18. století

Život malíře zátiší Andreeše Kindermana je spojen nejen s českými zeměmi, ale také s Nizozemím a zejména s Itálií. Kinderman na Apeninském poloostrově, konkrétně v Římě, pobýval na přelomu 17. a 18. století, což je z jeho charakteristických květinových zátiší výrazně patrné. Ještě než se ale budeme plně věnovat uměleckému osudu Andreeše Kindermana, ráda bych se na několika následujících řádcích zamyslela nad hlavními tématy, které sledované období v Itálii, konkrétně v Římě, ale i v Zápí do malby zátiší přineslo. Postihnout vývoj fenoménu malby zátiší v plné šíři je samozřejmě úkol hodný samostatného zpracování a následující kapitola nemá ambici téma bezezbytku vyčerpat. Jejím cílem je pouze poukázat na kolegy umělce a možné vlivy, se kterými se snad Kinderman mohl setkat a které tak mohly Tulipanův život a tvorbu formovat. Vzhledem k tomu, že doposud známá díla Andreeše Kindermana jsou spojena s tematikou květinového a okrajově i loveckého zátiší, ráda bych v rámci této kapitoly věnovala pozornost zejména těmto druhům klidožití.³⁵

2.1 Stručný nástin vývoje zátiší v evropském kontextu, se zvláštním přihlédnutím k tvorbě v Itálii a Nizozemí

Za zlatý věk malby zátiší bývá obecně považováno 17. století a to jak v Zápí, tak na Apeninském poloostrově. Jak však argumentuje Charles Sterling, vlivy, které jednotlivé malířské školy formovaly, nebyly úplně totožné.³⁶

Zatímco italská tradice zátiší čerpá a navazuje zejména na antiku, reprezentovanou jak literárními zdroji,³⁷ tak hmotnými doklady nástěnných maleb a mozaik z římských vil, Pompejí či Herkulanea - příkladem nám může být mozaika, znázorňující košík s ovocem z 2. století [Obr. č. 1], která je jen jedním z předchůdců vedoucích ke Caravaggiovým známým kompozicím,

kteřé ještě dále v textu nelze nezmínit. Naopak tradice záalpských umělců čerpá své tvarosloví a pojetí zátiší zejména z bohatých arabesk iluminovaných modlitebních knih, respektive knih hodinek. Franko-flámští iluminátoři těchto soukromých dílek, z nichž můžeme příkladem zmínit třeba autora Hodinek Engebrechta z Nassau [Obr. č. 2], svým realistickým zachycením ovoce, květin či hmyzu v bordurách jednotlivých rukopisů připravili prostor pro tvorbu **Jana van Eycka** nebo **Hanse Memlinga**, jehož *Váza s liliemi* je považována za jedno z prvních samostatných květinových zátiší [Obr. č. 3].³⁸

I když se může zdát, že se jednotlivé umělecké tradice vyvíjely na sobě nezávisle, a do určité míry tomu tak opravdu bylo, čilý umělecký dialog mezi severem a jihem byl nevyhnutelný. Příkladem takovéto výměny mohou být právě třeba vázy s květinami, jejichž symbolika se primárně uplatňovala jako nositelka významu například ve scénách s Mariánskou tematikou, jak můžeme vidět na příkladu obrazů **Simone Martiniho** [Obr. č. 4] nebo **Roberta van Campina** [Obr. č. 5]. Tato počáteční symbolika zobrazení však postupem času na obou stranách Alp mizí, jak zmiňuje Sam Segal: „...v raných zátiších hrála symbolika významnou roli, nicméně od počátku 16. století se v rámci zátiší začala stále více prosazovat profánní symbolika, která po určitou dobu se symbolickým významem koexistovala.“³⁹

Dalším autorem, který propojuje dle názoru některých badatelů⁴⁰ tradici severu s jihem, je Benátčan **Jacopo de'Barbari** (kolem 1460/70-před 1516). Jeho slavný obraz *Křepelka s rukavicí* [Obr. č. 6], datovaný rokem 1504, je považován za první samostatně zpracované zátiší typu trompe l'oeil a jeho pojetí je nepochybně podmíněno Barbariho pobytem ve studiolu Federica Montefeltra v dóžecím paláci v Urbinu, jehož stěny byly pokryty intarzií s iluzivními prvky.⁴¹ Někteří badatelé však Barbariho iluzivní zátiší spojují nejen s pobytem v Urbinském paláci, ale vliv hledají

také v přípravných studiích Albrechta Dürera či Lucase Cranacha.⁴² Toto pojetí, vlastně loveckého zátiší, pohrávajícím si s myšlenkou trompe l'oeil, nalezneme o dvě staletí později i v díle Andrese Kindermana, zv. Tulipano.

Další propojení záalpského realismu a antické tradice můžeme najít i v díle malíře nazvaného **Giovanni da Udine** (1487-1564). Tento malíř, školený v Raffaelově studiu, ve svých květinových zátiších propojuje estetiku římských grotesek s až vědeckým zaujetím pro realismus zobrazených květin. Udineho zátiší se nám do dnešní doby nedochovala, nicméně realismus jeho květinových váz v níkách můžeme posoudit na základě pozdějších kopií [Obr. č. 7], případně se můžeme obrátit na Vasariho chválu umění tohoto autora zobrazit „všechny věci z přírody.“⁴³

Jak můžeme z předchozích řádků vidět, koncem 16. století, tedy v době, kdy se na scéně objevuje **Caravaggio** (1572-1610), fenomén zátiší již nebyl v žádném případě novinkou. Přínos Caravaggia však netkví v tom, že by žánr zátiší jako takové objevil. Nicméně z velkých mistrů byl jeden z prvních, kdo zátiší nepojal jako doplněk kompozice, jako součást nějakého celku, ale i s obyčejným košíkem plným ovoce vykresleného do nejmenších detailů zacházel jako s námětem hodným plné pozornosti [Obr. č. 8]. Caravaggio zde pro něj typickým zacházením se světlem a stínem modeluje samotný košík i jednotlivé kousky ovoce a dává tak divákovi pocit, že se jedná o něco výjimečného. Interpretace tohoto obrazu, který do svých sbírek získal kardinál Federico Borromeo, byla předmětem studia mnoha badatelů.⁴⁴ Faktem však zůstává, že u Caravaggia obyčejný košík s ovocem získává stejnou důležitost jako například portrét, aneb jak se sám vyjádřil: „Dobře namalovat vázu květin stojí stejné úsilí, jako dobře namalovat postavu člověka.“⁴⁵

S nadsázkou je tedy snad možné říct, že Caravaggio stál na počátku zlatého věku malby zátiší, kterým 17. století v Římě

nepochybně bylo (a to samozřejmě nejen pro tento žánr malby), o čemž svědčí i velké množství autorů.

Prvním z velikánů květinových zátiší je samozřejmě římský rodák **Mario Nuzzi, zvaný Mario dei Fiori** (1603-1673). Nuzzi byl pravděpodobně žákem svého strýce, taktéž pozoruhodného mistra květinových kusů **Thommasa Saliniho** (?-1625), později studentem Akademie sv. Lukáše v Římě a jak zmiňuje Bocchi, také prvním italským specialistou na květinová zátiší, který dosáhl celosvětového věhlasu.⁴⁶ Nuzziho početné vázy, obtěžkané variací různobarevných květin zachycené na neutrálním pozadí, jsou pojaté s pečlivou precizností botanika [Obr. č. 9] a je možné je chápat již v novém pojetí tohoto žánru. Zobrazené vázy s reliéfem mohou být odkazem k antickému dědictví, nicméně se u tohoto umělce ve velké míře začíná ozývat čistě dekorativní funkce zátiší. Příkladem mohou být květinové věnce nesené putti, jež zdobí zrcadla v Římském paláci rodu Collona, na kterých Nuzzi spolupracoval s Carlem Marattou.⁴⁷ Nuzziho květinové kousky však našly oblibu u mnoha uměnilovných patronů, mezi které patřil například kardinál Flavio Chigi, markýz Mansi z Luky či členové římské rodiny Collona.⁴⁸

Význam tohoto umělce nám dokládá i dochovaný portrét, na kterém je Nuzzi zdánlivě zachycen při práci [Obr. č. 10]. Květinová aranžmá, která tak bravurně ovládal, však v 17. století samozřejmě nevznikala podle živého modelu, neboť v mnoha případech by to snad ani vzhledem k různému vegetačnímu období zobrazených rostlin nebylo možné. Malíři si buď sami dělali v průběhu roku nákresy, nebo pracovali s dostupnými vzorníky. Právě Mario dei Fiori byl autorem jednoho z takovýchto vzorníků, který však vznikl svázáním skic jednotlivých květin až posmrtně.⁴⁹

Na tvorbu Maria Nuzziho svými květinovými vázami, zdobenými figurálním reliéfem, navazuje Benátčan **Francesco Mantovano/Mantovani** (doložen v Benátkách mezi lety 1636-1644 a mezi lety 1660-1663). Vázy s květinami v dramatickém barokním

uspořádání, které jakoby si žily vlastním životem, jsou podobně jako u Nuzziho stavěny na piedestal, kanelované sloupky či okraj stolu a jsou malovány z pohledu, aby k nim divák mohl vzhlížet nebo se bohatá, barevná kompozice noří z temného pozadí plátna [Obr. č. 11].

Významný vliv na vývoj římského barokního zátiší a zprostředkovaně snad i na tvorbu Andreama Kindermana, měli členové malířské rodiny **Stanchi**. Jednalo se o bratry Giovanniho (1608-po 1673), Niccolu (1623-po 1690) a nejmladšího Angela (1626-???). Identifikace jednotlivých rukou v rámci bohatého korpusu zátiší těchto sourozenců je do dnešní doby oříškem pro mnoho historiků umění, nicméně obecně se předpokládá, že zatímco Giovanni a zejména Niccoló Stanchi excelovali v květinových kusech, přínosem nejmladšího sourozence jsou průhledy do krajiny a krajinné pozadí květinových a ovocných kusů.⁵⁰ Oeuvre těchto bratrů je vskutku rozmanitý a můžeme se v jejich pojetí setkat jak s detailně prokreslenými květinami ve skleněných vazách, tak s odkazy ke Carravagiovu *Košíku s ovocem* či kompozicím Giuseppe Arcimbolda [Obr. č. 12], ale i bohatými kompozicemi plnými melounů, hroznů a květin, zasazenými do krajiny zastřené jemným sfumatem Leonardovým [Obr. č. 13]. S podobnými kompozicemi ovoce, aranžovaného do jemně potemnělé krajiny, jejichž ohlas později nalezneme v určité formě i u Andreama Kindermana, se setkáme zejména v tvorbě malíře nazvaného **Michelangelo di Campidoglio** (1625-1669) [Obr. č. 14].

Dílo neapolského rodáka **Paola Porpory** (1617-1673) do velké míry vykazuje vliv tvorby jeho současníka Maria Nuzziho, nicméně vázy s reliéfním motivem, bohaté květinové kompozice a křehká modelace, snad až „kubisticky“ pojatých okvětních lístků karafiátů, jakoby Tulipanovy průzračné kompozice ohlašovaly [Obr. č. 15].

Druhou polovinu 17. století v tvorbě italských malířů ovoce a květin působících v Římě pro nás může reprezentovat například **Giovanni Paolo Castelli, zvaný Spadino** (1659-kolem 1730).

Spadino byl po dlouhou dobu znám jen díky několika signovaným kompozicím. Svůj život spojil s Římem a ve svých kompozicích navazoval jednak na svého staršího bratra **Bartolomea Castelliho, zvaného il Vecchio** (?-1686), ale zejména jej ovlivnilo vlámské pojetí krajiny přeplněné ovocem, květinami, ale i fragmenty architektury, známé z díla **Davida de Coninck** (kolem 1644-po 1701), který je v Římě doložen mezi lety 1671-1694 [Obr. č. 16]. Na sklonku 17. století se ve Věčném městě nacházel i enigmatický umělec **Pietro Navarra** (činný v Římě v 90. letech 17. století - 1714), který je umělecky spojen nejen se zátišími Christiana Berentze a se Spadinovými kompozicemi plnými ovoce, ale zejména je označován za žáka **Franze Wenera von Tamm, zvaného Daprait** (1658-1724), jak potvrzuje i Ghezzi, když o Navarrovi mluví jako o „*giovane di Monsú Daprait*.“⁵¹

Jak můžeme vidět třeba na příkladu dvou posledně zmíněných umělců, výraz barokního zátiší, jak bylo pěstováno v Římě na přelomu 16. a počátkem 17. století formoval nejen umělecký názor italských umělců, ale výrazně k jeho vyznění přispěli i umělci ze Záalpi. Řím byl samozřejmě velmi významným uměleckým centrem, kde se střetávaly myšlenky umělců italské, německé, ale i francouzské, vlámské či holandské malířské školy.

Významnou osobností, která do vývoje zátiší ve Věčném městě přispěla vlámským akcentem, byl nepochybně **Abraham Brueghel** (1631-1697). Syn Jana Brueghela mladšího do Říma přichází na konci 50. let 17. století, tedy v době, kdy se velké oblibě těší zátiší již zmíněného Maria Nuzziho. Konkrétně série čtyř ročních období, kterou Nuzzi vytvořil pro kardinála Chigiho, byla v této době jakýmsi vzorem propojení figurální malby se zátiším.⁵² Brueghelovy první římské práce v sobě nesou ještě silný vlámský akcent, ve skleněných vázách symetricky komponované květiny, z nichž každá má svůj prostor, vystupují z neutrálního pozadí [Obr. č. 17]. Toto pojetí květinového zátiší později nalézá ohlas i v pracích Iganzia Sterna,

zvaného Stella (1679-1748) [Obr. č. 18]., který v Římě pobýval kolem roku 1700.

Nicméně i Abraham Brueghel brzy svá květinová zátiší obohacuje o rozmanité kusy ovoce a celou kompozici umísťuje do exteriéru [Obr. č. 19]. V polovině sedmdesátých let Brueghel Řím opouští a umírá o dvě desítky let později v Neapoli.

V této době však na římskou scénu nastupují další dva významní cizinci, již zmíněný **David de Coninck** (kolem 1644-konec 1701) a **Karel van Vogelaer** (1653-1659), kterému se taktéž přezdívalo Carlo di Fiori. Antverpský rodák de Coninck byl nejenom důstojný následovník Abrahama Brueghela, co se týká malby zátiší s ovocem a květinami, ale také schopný animalista, což není žádným překvapením, vezmeme-li v úvahu antverpské školení u Jana Fyta. Naopak dílo Karla van Vogelaera, jak naznačuje jeho alias, tvoří z velké části květinová zátiší. Kytice ve vazách, modelované jemnými lazurními nánosy barvy a snad až Caravaggiiovským způsobem osvětlené z bočního pohledu, působí díky jemnému sfumatu poměrně měkce, ať už se jedná o květinovou vázu umístěnou před neutrální pozadí, či do krajiny [Obr. č. 20]. Vogelaer taktéž v průběhu svého římského pobytu spolupracoval s několika figuralisty, mezi nimi můžeme zmínit například Baciccia nebo Carla Marattiho.⁵³ Spolupráce s Marattim, významným představitelem římského klasicismu, však netrvala dlouho. Důvodem byl Marattiho obdiv k tvorbě Franze Wenera von Tamma, který s Marattim začal spolupracovat v polovině 80. let 17. století, krátce po příchodu do Říma. Tamm se sice pravděpodobně v rodném Hamburku původně vyučil malířem historických scén,⁵⁴ nicméně Tammova tvorba je nemyslitelně spjata právě s žánrem zátiší. Ač byl v Římě cizincem, rozvíjí ve své tvorbě dramaticky pojaté kompozice Maria Nuzziho a Paola Porpory. Jeho šerosvitné kompozice [Obr. č. 21], často realisticky či snad až hapticky pojatých květin, ovoce, ale i zvířat (konkrétně bílý králík je Tammovým oblíbeným doplňkem

ovocných kompozic), se poměrně rychle staly v Římě vyhledávaným artiklem a mezi Tammovy patrony patřili mimo jiné členové rodů Falconieri, Spada či Collona.⁵⁵ Tammův život samozřejmě není spojen pouze s Věčným městem, naopak Řím opouští těsně předtím, než sem přichází Andreas Kinderman. Nicméně znalost Tammových zátiší je z Tulipanovy tvorby více než jasná, na což poukazují i někteří historiografové.⁵⁶

Na Tammovu tvorbu nenavazoval však jen Andreas Kinderman, ale inspirace jeho dílem je patrná i z prací dalších malířů působících v Římě na sklonku 17. století. Za všechny můžeme jmenovat temnosvitná zátiší **Easia Terwestena** (1651-1724, případně 1729) [Obr. č. 22]. nebo rozechvělé kompozice **Maximiliana Pfeilera** (činný mezi lety 1694-1721) [Obr. č. 23].

Spojovat však vývoj zátiší pouze s Itálií je naprosto nemyslitelné a i když v období 17. a 18. století existovala v Evropě čilá výměna uměleckých názorů a mnoho záalpských umělců svůj život s Římem na kratší či delší dobu spojilo, je jistě vhodné se ještě alespoň krátce zamyslet nad souběžnou tvorbou zátiší umělců působících za Alpami. V úplném úvodu této přehledové kapitoly bylo zmíněno, že na počátku záalpské tradice zátiší stála tvorba umělců, jako byl kupříkladu Jan van Eyck či Hans Memling. Malba zátiší se tedy i za Alpami poměrně úspěšně vyvíjela a na přelomu 16. a 17. století, kdy na scénu vstupují mistři takových jmen, jako byl Roelandt Savery, Jan Brueghel starší nebo Ambrosius Bosschaert, se ani zde nejednalo o neprobádané teritorium.

Roelandt Savery (1576/78-1639), jehož život byl samozřejmě spojen s pobytem na dvoře císaře Rudolfa II., kde vytvořil nejen četné studie „*naer het leven*“⁵⁷, ale také rozměrnější kompozice zaplněné rozličnými zvířaty. Saveryho charakteristicky precizní zpracování témat přineslo taktéž několik pozoruhodných květinových zátiší, které představují typickou ukázkou nizozemského pojetí květinového kousku [Obr. č. 24]. Váza s květinami je umístěna do jednoduché niky,

každý z květů má svůj prostor, nepřekrývají se a se zájmem botanika jsou propracovány do nejmenších detailů. Tak jako v mnoha dalších případech vázu s květinami „doprovází“ ještěrky či motýli. V pozdější době vliv tvorby Roelandta Saveryho vykazují například práce **Jacoba Marrella** (1613/14-1681), jehož splývavý rukopis dokázal přesvědčivě zachytit nejen květiny, ale zejména komponované košíky s ovocem [Obr. č. 25].

Pokud bychom se v Záalpi snažili hledat protiklad ke Caravaggiovu *Košíku s ovocem*, alespoň co se týče přelomového významu, nepochybně nebudeme daleko od pravdy, zmíníme-li květinové kompozice spolupracovníka Petra Paula Rubense **Jana Brueghela staršího** (1568-1625) [Obr. č. 26]. Rozměrná květinová kompozice je i v tomto případě až nereálně bohatá (květiny zobrazené v horní třetině obrazu by jejich stonky snad ani nemohly unést), přísně symetrická a popisná. S přesností miniaturisty je věnována pozornost každému detailu přebohaté kompozice, kterou ve spodní části opět doplňuje drobné zátiší mušlí a hmyzu. Bez nadsázky snad můžeme říct, že Brueghelovy kompozice beze zbytku naplňují požadavek kladený na umělce v Záalpi: *"The real Object must command Each judgement of his Eye, an motion of his hand."*⁵⁸ Z tvorby Brueghelových současníků zmiňme alespoň symetrická květinová zátiší Jacquese de Gheyna II (1565-1629) či Ambrosia Bosschaerta I (1573-1621) [Obr. č. 27].

Počátkem 17. století se v Utrechtu narodil další významný představitel malby zátiší **Jan Davidsz. de Heem** (1606-1683/4). V jeho rozsáhlém díle se setkáme jak s kyticemi, které sice stále odkazují k symetricky pečlivě komponovaným květinovým zátiším, nicméně se zde již objevují i náznaky dynamiky a pohybu. U de Heemových květinových kompozic máme často pocit, že květy každou chvilku z vázy vypadnou [Obr. č. 28]. Nejznámější jsou však v případě tohoto umělce jeho rozměrné kompozice stolů obtěžkaných ovocem a vzácnými artefakty, často spadajících do kategorie tzv. Prunkstillleben.⁵⁹

V utrechtském studiu Jana Davidsz. de Heem získal školení mimo jeho syna **Cornelise de Heem** (1631-1695) i frankfurtský rodák **Abraham Mignon** (1640-1679), jehož dramaticky komponovaná květinová zátiší ovlivnila nespočet následovníků.

Willem van Aelst (1627-kolem 1683) ve své tvorbě sice spojuje vliv Jana D. de Heem i Abrahama Mignona, nicméně elegance jeho květinových kompozic, stejně jako loveckých zátiší [Obr. č. 29], mu brzy přinesla uznání a zakázky ze všech koutů Evropy.⁶⁰ Pokračovatelkou tvorby Willema van Aelst pak byla jedna z nejznámějších malířek, specializujících se na zátiší **Raychel Ruych** (1664-1750). Vzorem k tvorbě květinových zátiší bylo pro R. Ruych pravděpodobně nejen školení u van Aelsta, ale též rodinné zázemí - narodila se do rodiny profesora botaniky a anatomie. U Raychel Ruych se tak setkáme zejména se zátiším typu Sottobosco, nicméně i květinové vázy jsou propracovány do nejjemnějších detailů, u růží nám neunikne jediný trn, stejně jako nás nechce ochudit o jemné žilkoví motýlích křídel [Obr. č. 29].

Z druhé poloviny 17. století si naši pozornost mezi jinými bezpochyby zaslouží také květinové kompozice **Jana van Huysum** (1682-1749) [Obr. č. 30].

Oblíbeným žánrem v rámci malby zátiší bylo zejména za Alpami zobrazování zvířat, ať už jako doplněk kompozice květinové, jak známe třeba z díla A. Mignona nebo ve formě ulovené zvěře. Tento druh zátiší byl samozřejmě pěstován do určité míry i v Itálii, příkladem může být již zmíněná kompozice Jacopa de'Barbari, ale zejména neapolská tradice zobrazování mořských úlovků⁶¹ nebo početné zátiší Bartolomea Bimbiho.⁶² [Obr. č. 31]. Nicméně v kontextu tvorby Andree Kindermana je důležité zmínit zejména umělce vycházející z tvorby **Franse Snyderse** (1579-1657). Snyders byl nejen žákem Petra Brueghela ml., ale též spolupracovníkem Rubensovým, jehož kompozice doplňoval o scény zátiší.⁶³ Jeho život je spojen zejména s Antverpami, nicméně krátkou dobu pobýval i v Římě a Miláně.

Kompozice živých zvířat v krajině, ale i lovecká zátiší, zejména s uloveným ptactvem, si již za jeho života získala velkou oblibu a existují doklady, že tvorba Franse Snyderse byla již za jeho života hojně kopírována. Někteří autoři však původ zcela autonomního loveckého zátiší spojují až s žáky Franse Snyderse, kterými byl **Jan Fyt** (1611-1661) a **Pieter Boel** (1622-1674). Zatímco u Snyderse je zobrazení úlovku, či zvířat často spojeno s narativní scénou, u Fyta či Boela je zvíře samotné centrem pozornosti [Obr. č. 32]. I zátiší Jana Fyta a Pietra Boela brzy našla odezvu v díle mnoha autorů a díky tvorbě jejich žáků se rozšířila daleko za hranice Antverp. Ať už se jednalo o tvorbu Boelova následovníka **Jeana Baptista Oudryho** (1686-1755) nebo jak již bylo zmíněno, tvorbu Fytova následovníka Davida de Coninck.

Pozornost si v tomto kontextu nepochybně zaslouží taktéž umělecká rodina amsterdamského rodáka **Eliase Voncka** (kolem 1605-1652). Zejména kompozice jeho syna Jana (1631-1663/64), známé i z tuzemských sbírek [Obr. č. 33], by mohly být chápány jako předstupně vývoje zátiší A. Kindermana.

Nicméně z nizozemských autorů, animalistů, je potřeba pozornost věnovat zejména **Janu Weenixovi** (1642-1719). Ve Weenixově tvorbě se mísí vlivy jeho otce, malíře **Jana Baptisty Weenixe** (1618/19-1659), stejně jako kolegy Willema von Aelst. Spolu se zmíněným Franzem Wernerem von Tammem byl ve své době Jan Weenix jedním z nejvyhledávanějších autorů zprostředkovávajících radost z úlovku. Jeho tvorba zaujala později i Johana Fridriecha Goetheho, který okouzlen Weenixovými rozměrnými kompozicemi na zámku Bensberg [Obr. č. 34] do svého spisu *Dichtung und Wahrheit* zapsal následující: „*Was mich daselbst uber die Massen entzuckte.*“⁶⁴

Na přelomu 17. a 18. století se v Římě i Nizozemí malbě zátiší samozřejmě věnovalo nepoměrně větší množství malířů různých národností, někdy snad i významnějších či s početně obsáhlejším dílem. V rámci této práce není samozřejmě možné věnovat se detailně všem a z celého kontextu malby evropského

zátiší jsem se snažila vybrat a stručně zmínit ty mistry, jejichž tvorba snad mohla přímo či nepřímo ovlivnit i umělecký výraz Andrease Kindermana.

2.2 Zátiší konce 17. a počátku 18. století v českých a moravských sbírkách

Jméno Andrease Kindermana samozřejmě není spojeno pouze s Itálií a Nizozemím, ale zejména s českými zeměmi. O období přelomu 17. a 18. století v Čechách, se zmiňuje Oldřich J. Blažiček jako o *„...době slohové přestavby, kdy se do prostředí poněkud už zformovaného a přizpůsobeného raným barokem sbíhají v stále rostoucí umělecké konjunktuře umělci a řemeslníci z různých koutů Evropy, po cestách tradičních i nových, aby se tu usadili nebo alespoň přechodně uplatnili...s příchozími sem zasahují nové slohové podněty, jimiž se Praha vyrovnává s vrcholným barokem a nad nimiž postupně hrání tvorba specifických rysů, která jak známo, zařadí Prahu mezi nejživější střediska pozdního středoevropského baroku.“*⁶⁵ Podobně jako v předchozí podkapitole není možné na několika málo stranách podat vyčerpávající přehled malířství tohoto pozoruhodného období, nicméně bych se ráda alespoň ve stručnosti zmínila o několika nejvýznamnějších Kindermanových současnicích, kteří svůj umělecký život taktéž spojili s malbou zátiší.

I v našich zemích samozřejmě prvopočátky malby zátiší můžeme spojit například s nástěnným malířstvím. Jak poukazuje Charles Sterling, české země ani v tomto období nezaostávaly ve vývoji zátiší kupříkladu za takovými centry, jako byla Itálie. Příkladem je **Smíškovská Kaple v Chrámu sv. Barbory** v Kutné Hoře [Obr. č. 35], datovaná přibližně do roku 1490.⁶⁶ Zobrazenou niku s liturgickým náčiním Sterling považuje za přímý článek, navazující ve vývoji na Italské počátky malby zátiší, jak jsou známy například z nástěnných maleb Taddea

Gaddiho v kapli Baroncelli [Obr. č. 36] při Florentském chrámu Santa Croce.⁶⁷

V kontextu českého umění samozřejmě nelze alespoň nezmínit díla umělců dvora Rudolfa II., ať už se jednalo o **Giuseppe Arcimbolda** (kolem 1530-1593) nebo Roelandta Saveryho, zmíněného již v předchozí kapitole. Zatímco dílo Arcimbolda může být dáváno do souvislosti se zobrazováním květin a potravin v charakteristickém uskupení, pražské dílo Roelandta Saveryho je samozřejmě spojeno zejména s kabinetním pojetím scén z lovu - tedy zobrazujícím zvířata v krajině.⁶⁸ Ranné pojetí zátiší potom u nás doplňuje například olomoucký rodák **Georg Flegel** (1566-1636) [Obr. č. 37].

Byl to však až přelom zmíněných století, který byl pro malbu zátiší poměrně příznivým obdobím. To do určité míry souviselo s tehdejší vzrůstající oblibou a rozvojem fenoménu sběratelství.⁶⁹ Milovníci umění z řad šlechty, duchovenstva, ale i nově se ozývající měšťanské vrstvy získávali jednotlivá díla nejen přímo od umělců působících v Praze, respektive v Čechách a na Moravě, ale běžným způsobem byl i nákup děl v rámci cest. Další možností byl nákup prostřednictvím uměleckým agentů, kteří působili ve významných centrech umění a svému klientovi požadovaná díla dodávali.⁷⁰ Snad i díky tomu se nám v českých sbírkách zachovalo také množství děl významných zahraničních autorů zátiší, z nich některé osobnosti jsme zmínili již v předchozí kapitole. S poměrně bohatou sbírkou zátiší se můžeme setkat v rámci obrazové sbírky Premonstrátské kanonie Strahovského kláštera. Jak ukázala například nedávná výstava,⁷¹ v rámci Strahovské sbírky se setkáme se jmény takových umělců, jako byl již zmíněný Franz Werner von Tamm, Elisabetta Marchioni (činná v Rovignu v 2. polovině 17. století) nebo třeba malíř zátiší označovaného jako Sottobosco **Franz Michael Siegmund von Purgau** (1677/78-1754).⁷²

V českých a moravských sbírkách se však setkáme i s tvorbou umělců zmíněných v předchozí kapitole. Na našem území tak můžeme obdivovat kytice Maria Nuzziho, zvaného Mario dei Fiori, jehož květinová zátiší jsou považována za součást sbírky Piccolominiů v Náchodě, nebo ze zámku ve Velkých Losinách - zde je ovšem nutno uvést, že v případě zátiší z Velkých Losin se jedná pravděpodobně o akvizici až z 19. století.⁷³ Mezi dalšími významnými autory zátiší v našich sbírkách nelze také opomenout přítomnost díla Abrahama Brueghela, zvaného Rijngaaf, Davida de Coninck, Maximiliana Pfeilera či Giovanni Paola Castelliho, zvaného Spadino. V případě tvorby těchto malířů, zabývajících se zátiším je samozřejmě nutné být ve střehu, jelikož ne vždy se plátna těchto umělců dostala do českých sbírek v době jejich života. Často se tak dělo až posmrtně, jak tomu bylo například v případě Nuzziho kompozice z fondu zámku Velké Losiny.

V českých a moravských sbírkách se dochovalo také mnoho děl umělců, jejichž rodným místem pravděpodobně nebyly Čechy, avšak svůj život s naším územím na kratší či delší dobu spojilo a můžeme je tak směle řadit do kontextu a vývoje tuzemského zátiší. Příkladem může být třeba hamburský rodák **Gottfried Libalt** (1610-1673). Libaltovy poměrně suchopárné kompozice, ve kterých navazuje na Florentžana **Jacopa Chimenti Empoliho** (1551-1640), se vyznačují jednoduchou barevnou paletou a kompozicí zpracovanou v poměrně plochem pojetí perspektivy. Příkladem nám může být třeba *Zátiší s mrtvými ptáky a ovocem* [Obr. č. 38]. I tak jsou Libaltova plátna považována za jedno z nejranějších příkladů loveckého zátiší ve střední Evropě.⁷⁴

Zobrazení ptačího úlovku je taktéž oblíbeným tématem díla **Franse de Hamiltona** (činný v letech 1661-1702). Hamilton ve svých detailně propracovaných kompozicích spojuje vlámské a nizozemské pojetí loveckého zátiší, s jehož pojetím se mohl setkat za mnichovského pobytu. Opeřené ptactvo [Obr. č. 39]. většinou divákovi prezentuje v přísně symetrické kompozici a

navazuje tak na díla Jana Baptisty Weenixe a vzdáleně i na Jana Fyta.

Kompozičně podobně pojednaný úlovek najdeme i v zátiších se zavěšeným ptacvem **Jeana Baptisty? či Jacoba? Bouttatse** (před 1696 - kolem 1703). Křestní jméno je uvedeno s otazníkem, jelikož aktuální bádání o tomto umělci přichází s otázkou existence malířské rodiny, podobně jako by tomu mohlo být v případě Kindemanů.⁷⁵ Podobnost s Andreasem Kindermanem však v případě Bouttatsově přináší zejména jeho *Zátiší se zavěšenými ptáky* z náchodské obrazárny [Obr. č. 40], které v podobně jednoduchém pojetí divákovi zprostředkovává potěšení z úlovku. Dílo tohoto umělce je potom také součástí Kolowratské sbírky v Rychnově nad Kněžnou.

Italsky cítěná zátiší na našem území, mimo Kindermanova díla, představují například plátna **Carla Röttenbacha** (činný v prvních desetiletích 18.století v Čechách). Jeho tvorba je stejně jako u Tulipana počátkem 18. Století spojena se zámekem v Opočně. Snad pro rod Colloredů zde vytvořil dvojici zátiší přeplněnou melouny, hrozny, ale i květinami, to vše zasazené do krajinného rámce [Obr. č. 41]. Slohové východisko i zde odkazuje významným způsobem k italským zátiším podobného období a vzbuzuje otázku, jaký vliv mohl mít Kinderman na Röttenbachovo dílo, případně zda tomu nemohlo být i naopak.

Do stejného proudu italsky cítěného zátiší svým dílem přispívá i těšínský rodák **Johann Zagelmann** (1720-1758). Ve své práci jej Veronika Hatschek zaměňuje s Kindermanem, což dokládá velkou příbuznost tvorby obou umělců.⁷⁶ I Zagelmann ve své tvorbě vychází z Tammových italských kompozic a přispívá tak svou tvorbou k italsky cítěným zátiším v našich sbírkách.

Výraznou postavou českého umění přelomu 17. a 18. století byl bezpochyby pozdější správce černínské obrazárny Jan Rudolf Bys (1662-1738). Do Prahy sice přichází pravděpodobně až kolem roku 1689, nicméně i přes to jej mnoho badatelů považuje za zakladatele domácí tradice zátiší⁷⁷ a

s Kindermanem se snad mohl setkat i v rámci zakázek pro Jana Petra Straku z Nedabylic.⁷⁸ Ve svých květových kompozicích i on odkazuje k vlámské tradici malby a věnoval se také tvorbě protějškových obrazů - například vytvořil protějšky ke kyticím Roelandta Saveryho. Do malby zátiší potom přináší netradiční kompozice květinových kousků, za všechny uvedme například exotické mušle s květinovou kompozicí [Obr. č. 42].

V kontextu tvorby zátiší se významně v českých zemích projevil taktéž Bysův žák **Jan Vojtěch Angermeyer** (1674-1740). Angermeyerovým příspěvkem malbě zátiší jsou nizozemsky cítěná, do detailů prokreslená kabinetní zátiší, které můžeme řadit do kontextu loveckého i květinového zátiší. Podobně jako Beitler, o kterém bude zmínka níže, Angermeyer také vystihnul dobovou módu symetrie při zavěšování obrazů a proslul také jako schopný malíř protějškových obrazů. Dodával pendanty k obrazů J. R. Byse nebo Davida Tenierse ml.⁷⁹ Známa je také Angermeyerova spolupráce s Petrem Brandlem, kterou dokládá dvojice protějškových zátiší s květinami a mrtvými ptáky ze zámku Krásný Dvůr [Obr. č. 43].

Angermeyerovým následovníkem byl další významný autor zátiší, působící v Praze, **Jan Kašpar Hirschely** (1695-1743). I když mistrovský a žakovský vztah těchto dvou autorů není prozatím doložen, Hirschelyho květinová zátiší k Angermeyerově tvorbě jasně odkazují. Květinové vázy v pojetí mladšího mistra se však vyznačují uvolněnějším rukopisem a až obdivuhodnou variabilitou ve zpracování květinových zátiší, kterých je možné v rámci jeho díla dohledat nespočet [Obr. č. 44].⁸⁰ V rámci jeho obsáhlého díla se však setkáme také s námětem uloveného ptactva, který odkazuje k pracím Abrahama Mignona.⁸¹

Poměrně významnou roli, co se týká zejména loveckého zátiší, samozřejmě hraje Kolowratská sbírka z Rychnova nad Kněžnou. V rámci tohoto reprezentativního souboru je vhodné zmínit zejména tvorbu **Izáka Godyna** (1662-po 1712), jemuž je soubor monumentálních loveckých zátiší v Rychnově připisován. Ve své tvorbě odkazuje na zor v díle Franse Snyderse či Jana Fyta.

Tvorba Izáka a jeho bratra Abrahama, případně Jakoba je často také zmiňována v souvislosti s výzdobou zámku Trója v Praze.⁸²

Godynovým současníkem je samozřejmě také **Johann Georg Beitler** (činný v letech 1704-1712), jehož dílo je také spojeno s Kolowratskou sbírkou rychnovského zámku. V případě rychnovské sbírky jsou známa zejména Beitlerova zátiší s uloveným ptactvem, nicméně do oevru tohoto umělce spadají taktéž kytice v nikách, jak je známe z díla nizozemských umělců.⁸³

Se zámeckou obrazárnou v Rychnově nad Kněžnou je spojena také tvorba malíře **Jana Antonína Vocáska-Hrošeckého** (1706-1757). Tento, snad autodidakt, ve svém díle poměrně hravým způsobem zachycuje ulovené ptactvo a jednoznačně úlovek prezentuje jako radostnou věc [Obr. č. 45]. Vzhledem k tomu, že svůj život spojil s rychnovskou zámeckou obrazárnou, jsou východiska jeho chápání zátiší poměrně jasná. Ovlivnilo jej bezpochyby zmíněné pojetí zátiší Izáka Godyna, ale navazuje taktéž na Cornelise Norberta Gysbrechtse a jeho zátiší typu trompe l'oeil.⁸⁴ V souvislosti s tvorbou Andrease Kindermana je vhodné zmínit kompozici nazvanou *Střelená volavka*.

Pozdním příkladem zátiší se zavěšenými ptáky může být i tvorba **Františka Theodora Dalingera** (1710-1771), který do Prahy přichází až ve třicátých letech 18. století a v jehož díle, spojeném nejen s Řádem maltézských rytířů nalezneme zejména krajinné výjevy. V případě obrazu *Zastřelená sluka v krajině* [Obr. č. 46] z fondu Národní galerie v Praze krajinu doplňuje i ulovené ptactvo. Nemůžeme samozřejmě mluvit o tom, že by navazoval na tvorbu Andrease Kindermana, ale rozvíjel důstojným způsobem zátiší zobrazující ulovenou zvěř.

Při zběžném zhodnocení předchozích dvou kapitol je snad patrné, že zatímco v přehledu italských zátiší převažují umělci zabývající se tematikou květin a kompozicemi s ovocem, v souhrnu relevantních umělců ze Zaalpí, tedy i Čech,

převažují umělci, kteří by se dali považovat za animalisty či odborníky na lovecké scény. Toto rozložení samozřejmě odpovídá i pohledu na Kindermanovu tvorbu, v které se mísí italsky chápaná zátíší s květinami s kompozicemi se zavěšenými ptáky, které odkazují k tvorbě malířů Zaalpí.

3. Život Andrease Kindermana, zv. Tulipan

Výčet literatury, uvedené v první kapitole pojednávající o dosavadním Kindermanovském bádání, i když z převážné většiny slovníkového charakteru, nám mimo jiné ukázal, že i přes poměrně skromné množství informací, se dá říct, že přibližně od poloviny 18. století existuje trvalé povědomí o umělcových kvalitách i o Kindermanovi samotném. Život Andrease Kindermana samozřejmě od jeho tvorby nelze oddělit, navíc velké množství informací obsažených v sekundární literatuře přináší spíše množství nových otázek než odpovědí. V této souvislosti lze tak i dochovaná zátiší tohoto umělce chápat a řadit je mezi nejvýznamnější prameny poznání nejen Kindermanovy tvorby, ale i jeho osudu. V několika případech nám totiž mohou být nápomocny v odhalení odpovědi na otázky, které autoři jednotlivých literárních záznamů svými texty kladou.

Na několika následujících řádcích bych se ráda pokusila zachované střípky informací v archivních pramenech spojit se zmíněnými literárními odkazy i umělcovým dochovaným dílem a snad tak složit alespoň část mozaiky vypovídající o Kindermanově životní a umělecké cestě.

3.1 Původ Andrease Kindermana a možné rodinné vztahy dynastie Kindermannů

Jak již bylo zmíněno v předchozích částech, se jménem Andrease Kindermana se setkáme v poměrně početném množství literatury. V rámci tohoto korpusu, citovaného v úvodním přehledu dosavadního stavu bádání, se samozřejmě často setkáme s několika variantami umělcova jména. Ve starší literatuře se většinou setkáme jen s příjmením. Ať už se jedná o verzi *Kinderman*, kterou uvádí ve výpisech ze záznamů Haagského cechu sv. Lukáše Obreen,⁸⁵ nebo příjmení *Kindermann*, jak je uváděno v poměrně hojném množství zdrojů.⁸⁶ Velmi často je v literatuře zmiňováno také autorovo přízvisko *Tulipan*

respektive Tulipano a například Parthey umělcovo dílo dělí mezi malíře Tulipana a malíře se jménem Kindermann.⁸⁷ Vysvětlení této záměny může být poměrně jednoduché. I když se například v římských archivech dochoval záznam, o kterém bude zmínka ještě níže, kde se hovoří o umělci se jménem Andrea Kinderman,⁸⁸ zdá se, že sám umělec se poměrně ochotně sžil se svým Bentname Tulipan, které získal právě za římského pobytu. V účetní knize pražského malířského pořádku je zmiňován jako „Andreas Tulipan“, nebo „hl. Tulipan“⁸⁹, což Rudolf Kuchynka v publikovaných poznámkách o pražském malířském bratrstvu přepisuje do půvabné české verze Ondřej Tulipán.⁹⁰ Sám autor své dílo v několika případech signoval. Několik Kindermanem signovaných děl, jako je tomu například u Partheyem zmiňované květinové vázy z bývalé Nostické obrazárny, je značeno pouhou iniciálou „A:K: alias Tulipan,“ na dalších obrazech se můžeme setkat i s variantou signatury „A. Kinderman de Tulipan, případně Andreas Kinderman.“ Vezmeme-li v potaz všechny právě uvedené informace nabízí se samozřejmě otázka proč většina autorů zmiňuje Andrease Kindermanna, nikoliv Kindermana. Prvním kdo hovoří o Kindermannovi je už záznam z římských farních archivů⁹¹ a důvodem snad může být i to, že většina autorů informace pouze přejímala, aniž by Kindermanovo dílo, snad z důvodu dostupnosti či stavu poznání znala z autopsie. Dalším argumentem by snad mohlo být i přesvědčení některých badatelů o příbuzenských vztazích s dalšími umělci nesoucími příjmení Kindermann.⁹² Nicméně, i když se to může zdát jako marginálie a i přesto, že množství badatelů užívalo ve spojení s Andreasem příjmení se dvěma „n“, na základě právě uvedených faktů bych nadále považovala za vhodné o umělci mluvit, tak jak sám uvádí na několika obrazech, jako o *Andreasí Kindermanovi, zvaném Tulipan.*

Stejně jako se badatelé rozcházejí v případě verze zápisu autorova jména, rozcházejí se i v případě zmínek o Kindermanově národnosti respektive místě narození. Odpověď na tuto otázku však pravděpodobně nebude možno dohledat tak jednoduše, jako tomu bylo v předchozím případě, bude-li to vůbec možné. Do

současnosti se bohužel, ani přes snahu, nepodařilo dohledat jednoznačný záznam o původu tohoto umělce, jako by byl třeba křestní nebo výuční list. Mnoho autorů v souvislosti s Kindermanem hovoří o nizozemské národnosti. Ať už je to Dlabacž, či Nagler, který se zmiňuje, že Kinderman, byl „*ein Niederlander von Geburt, der in Rom den Beinamen des Ritters Tulipan erhielt. Fussly vermuthet, dass dieser Tulpenritter mit obigem Dominik Eine Person sei, was sich nicht so verhält. Dieser Blumenmaler lebte mit den Obigen zeitig.*“⁹³ Mezi umělce holandské školy, což je samozřejmě mírně odlišná kategorie, řadí Kindermana i Alfred Castaigne, který píše: „*Kinderman (dit Le Chevalier Tulipan) École hollandaise...*“⁹⁴

Otázkou samozřejmě je, z jakých zdrojů tito autoři čerpali. Pro nás je do dnešní doby chronologicky prvním dochovaným pramenem až zápis ze soupisu duší Farnosti kostela San Lorenzo in Lucina, který ovšem o původu umělce nehovoří. Zajímavé je, že tuto stručnou poznámku o Kindermanově pobytu v Římě nezahrnul do své detailně zpracované studie o nizozemských umělcích pobývajících ve Věčném městě mezi lety 1600-1725 Gottfried Johann Hoogewerff.⁹⁵ Vysvětlením může být jednak velmi skromné množství informací, které je na Apeninském poloostrově možné vzhledem z osobě A. Kindermana dohledat. Je tedy možné, že G. J. Hoogewerff, který se dlouhodobě zabýval působením Záalpských umělců v Římě, neměl k dispozici dostatek faktů k tomu, aby Kindermana spojil s konkrétním dílem, či osobou - umělcem.⁹⁶ Další teorií může být právě nevyjasněný původ Andrease Kindermana, tedy fakt, že Hoogewerffem opravdu nebyl pokládán za Nizozemce a logicky tedy nepovažoval za nutné jej do soupisu Nizozemců v Římě zahrnout. I když při důkladnějším seznámení se s obsahem této studie nalezneme mezi zmiňovanými umělci i mistry francouzské či italské národnosti, výraznou většinu tvoří právě jména vlámských a nizozemských malířů. Této variantě by snad mohl nahrávat i fakt, že Hoogewerff ve svých Poznámkách z farních archivů nezmiňuje ani jméno Franze Wenera Tamma, který v Římě koncem 17. století taktéž pobýval. Na rozdíl od

Kindermana je však doposud povědomí o Tammovi nepoměrně větší a není tak pochyb, že o tomto rodákovi z Hamburku G.J. Hoogewerff věděl. Přítomnosti tohoto rodilého Němce ve Věčném městě se navíc věnuje i v několika dalších publikacích.⁹⁷ V kontextu nizozemských a vlámských umělců Kindermana nezmiňuje ani Antonino Bertolotti ve své publikaci *Artisti Belgie d Olandesi a Roma nei Secoli XVI e XVII. Notizie e documenti Raccolti negli Archivi Romani*.⁹⁸ S farními archivy však pracoval taktéž Friederick Noack.⁹⁹ Ten nicméně bez větších podrobností pouze přepisuje záznam z farních archivů a tuto poznámku rozvíjí odkazem na Wurzbachovu encyklopedii.¹⁰⁰

Z pramenů, které se do dnešní doby v souvislosti s Kindermanem dochovaly, jej s konkrétním místem spojuje pouze jediný. V záznamech cechu sv. Lukáše v Nizozemském Haagu se píše: *"1722 heeft de Heer Kinderman, blomschilder van Pragh..."*¹⁰¹ Je však otázkou, zda je tuto zmínku možno chápat, jako odkaz na pražský původ umělce, nebo zda se jedná o místo, odkud Kinderman do Haagu přicestoval. Myšlenku o pražském původu umělce by mohla podpořit slova Jacoba Campo Weyermana. Tento umělec, který se sám věnoval malbě zátiší, ve své knize nazvané *De levens, Beschrijvingen der nederlandische konst-schilders en konst-schilderessen* píše: *„op het Jaar Duizent Zevenhodert Twee en twintig, heeft zich als Konstschider aangegeven, N. Kinderman, Die Konschilder is ons al ommers zo onbekent, als der beroemde MARE DI FIORI, alhoewel dien eerste Blomschilder is geboortig van Praag in Bohemen, en den laastgemelde het eerste daglicht beschouwde te Romen in Italien. Uitt dien Hoofde zal ik noch een onbekende Zuidkunst aandoen getytelt,..."*¹⁰² Zmiňuje se zde sice o N. Kindermanovi, nicméně vzhledem k dataci záznamu, popisu umělcovy tvorby a celému kontextu záznamu se zdá téměř vyloučené, že by se mohlo jednat o někoho jiného. Problémem samozřejmě je, že Weyerman informace pro zpracování tohoto krátkého medailonku čerpal především z haagských cechovních archivů a to, že „se jedná o malíře květin, narozeného

v Praze,“ pravděpodobně dedukuje pouze na základě zmíněného záznamu. Jako o rodilém Pražanovi, snad na základě též zmínky v Haagu, se o Kindermanovi zmiňuje i Lubor Machytka,¹⁰³ nebo taktéž Encyklopedie nizozemských a vlámských malířů zátiší.¹⁰⁴

Důvodem, proč se někteří badatelé přiklání k Praze jako místu Kindermanova narození, snad může být i fakt, že jeho působení je s českými zeměmi, jak ještě dále uvidíme, velmi významně spjato. Zajímavým detailem, který si však nemyslím hrál roli při rozvahách o Kindermanově rodišti je i fakt, že na rubové straně plátna s květinami ve skleněné váze (kat. č. 17), které jsou Kindermanovi připsané, je nápis „von Pragh.“ V tomto kontextu je také často zmiňováno, že se Andreas Kinderman mohl narodit do rodiny jiného umělce, malíře Krachta (Kroka) Kindermanna, který je v určitých případech uváděn jako Tulipanův otec, případně děd.¹⁰⁵

Život Krachta Kindermanna (před 1619–po 1640) je, stejně jako je tomu v případě Andree, obestřen mnoha tajemstvími. K.V. Herain uvádí, že „*R (oku) 1619 a v letech následujících žil v Praze také Kracht Kindermann z Bielefeldu.*“¹⁰⁶ Tuto stručnou Herainovu zmínku ještě dále rozvádí a upřesňuje Winter ve své knize zabývající se řemesly na přelomu 16. a 17. století. U Krachta Kindermanna uvádí přídomek z Bielefeldu a zmiňuje se, že: „*Kindermann Kracht (Krok) z Bielefeldu, malíř sgrafit, r. 1619 viněn od cechu, že na domě Landšádla Goliáše rejsoval, byv od Bartolom. Matesa malíře napomenut, když není v cechu, aby toho nechal, nadal všem malířům. Rozsudek: aby mu dali lhůtu, až přinese listy, aby ho přijali. R. 1620 přijal městské právo na Star. M.*“¹⁰⁷ Oba autoři tedy u Krachta zmiňují, že byl snad z Bielefeldu. Vzhledem k tomu, že Bielefeld, založený roku 1214 Hermanem IV. Ranesbergem, je město ve východním Vestfálsku, s určitou dávkou pravděpodobnosti bychom snad mohli říct, že Kracht byl německé národnosti. Předchozí řádky však nabízí mnohem více zajímavých informací. Naznačují nám, že se pravděpodobně jednalo o poměrně komplikovanou osobu, ale zejména se

dovídáme, že Kracht Kindermann byl od roku 1620 měšťanem na Starém Městě pražském. O tom, zda listy o vyučení nakonec doložil, se bohužel nedozvíme a je otázkou, zda vůbec doklady o vyučení vlastnil. Nicméně problematická osobnost Krachta Kindermanna se projevuje i v dalším zápisu Pražského malířského bratrstva, datovaného taktéž do 20. let 17. století. Uvádí zde: *76r Malíř Kroch Kindermann povolán do cechu kvůli předložení svých listů: „Téhož dne Kroch Kindermann, malíř jest povolán a jem oznámeno, aby listy od vyučení předložil a jest mu již po kolikrát o list od vyučení a položení uloženo, aby je do pořádku předložil a když je položí, co dále bude žádati při pořádku, to má mu uděleno býti. Však jest mu ještě z lásky od pořádku uděleno, aby sobě takový list od vyučení od datumu tohoto poznamenání ve štvrt letě jmá do pořádku složiti a jestliže by je neložil, tehdá jemu městské právo podle vznešení od pánův starších zase vyzdviženo býti má.“*¹⁰⁸ Snad tak za Krachtovým odchodem z Prahy může být i nesplnění podmínek uložených pražským cechem a nemožnost tak legálně vykonávat malířské řemeslo. Mnoho autorů uvádí, že znovu se se jménem Krachta Kindermanna setkáme až v roce 1690 v záznamech malířského cechu, tentokrát však v nizozemském Haagu.¹⁰⁹ Tento letopočet se však ukazuje býti nesprávný. Vezmeme-li v potaz, že roku 1619 byl Kracht již plně vyškoleným malířem, tedy ve věku jistě přes 20 let, v roce 1690 by mu muselo být již výrazně přes 80 let, což by v období na konci 17. století byl vskutku požehnaný věk. Navíc se aktuálně ukazuje, že citace letopočtu 1690, uváděná jako zápis Krachta Kindermanna za člena haagského cechu, je způsobena špatným čtením zápisu v cechovní knize a nejedná se o rok 1690, ale o rok 1640.¹¹⁰ Někteří autoři tento nizozemský zápis interpretují i tak, že Kracht Kinderman ve čtyřicátých letech opouští Nizozemí a putuje za zahraniční zkušeností, z čehož následně odvozují příbuzenský vztah s Andreasem a pražský původ našeho umělce.¹¹¹ Na základě právě zmíněných poznatků se však cesta Krachta Kindermanna jeví spíše v opačném směru, i když cestu Praha - Haag - Praha vyloučit samozřejmě nelze.

Zrekapitulujeme-li si dostupné poznatky o malíři Krachtu Kindermannovi, vyplyne nám následující obraz: Kracht Kindermann, pravděpodobně původem z vestfálského Bielefeldu od roku 1619 pobýval v Praze, kde se v roce následujícím stal měšťanem. O délce Kindermannova setrvání v Praze nemáme další zprávy, nicméně před polovinou 17. století již Prahu jistě dávno opustil, jelikož rokem 1640 je datovaná jeho přítomnost v nizozemském Haagu. Žádné další zprávy o tomto malíři sgrafit, ani o příbuzenských vztazích nemáme. Přijmeme-li myšlenku, že opravdu nějaký příbuzenský vztah mezi Andreasem a Krachtem existoval (i přes odlišně psanou verzi příjmení, což mohlo být snadno způsobeno i nesprávným zápisem jména v sekundární literatuře) a zamyslíme-li se nad daty uvedenými v právě uzavřeném stručném shrnutí, nabízí se jako pravděpodobnější varianta, že se jednalo o Tulipanova dědečka. První zmínku o Andreasi Kindermanovi totiž máme až z roku 1696/97, kdy byl v Římě zapsán jako „Pittore,“ tedy malíř.¹¹² To by znamenalo, že do Říma snad přichází na zkušenou již jako profesionální umělec, který má ukončené počáteční školení v dílně některého z mistrů. Tyto studijní cesty zpravidla probíhaly jak součást dalšího vzdělávání a mladí umělci se vydávali na cestu ve věku kolem 20 roků. To by Kindermanovo datum narození kladlo někdy do 70. let 17. století a příbuzenský vztah s Krachtem určovalo spíše jako vztah vnuka a děda než vztah otce a syna. Navíc zamyslíme-li se nad právě uvedeným shrnutím, je tak snad stejně pravděpodobné, že by se Andreas Kinderman mohl narodit v Nizozemí stejně, jako by mohlo být pravděpodobné, že se narodil v Čechách. Všechna tato tvrzení jsou však stále jen pouhou spekulací, kterou bez nalezení přesnějšího archivního záznamu či jiné podrobnější informace pravděpodobně nebude možno věrohodně vyřešit.

Andreas Kinderman je navíc v literatuře také spojován s dalšími nositeli tohoto příjmení. Keller jej ve své knize o drážďanských umělcích uvádí jako bratra miniaturisty Antona Kindermanna,¹¹³ zatímco další autoři Tulipana uvádí jako otce,

případně strýce Antonova.¹¹⁴ O Antonu Kindermannovi víme, že se narodil roku 1725 v Drážďanech a po vzoru svého otce se věnoval malířství.¹¹⁵ Srovnáme-li všechny prozatím uvedené letopočty připadá zde jako pravděpodobnější vztah otce a syna případně strýce a synovce, spíše než vztah sourozenecký. Nicméně ani v tomto případě nelze na základě dosud známých skutečností rozhodnout o tom, zda opravdu příbuzenský vztah v případě těchto umělců existoval a vše by se opět odehrávalo v rovině nepodložených spekulací.

Jen pro úplnost můžeme v tomto kontextu ještě zmínit Naglerovu poznámku o tom, že Andreas Kinderman bývá občas zaměňován s dalším umělcem podobného jména s Dominikem Kidermannem.¹¹⁶ U této teorie, snad jako jediné z předchozích můžeme zaujmout jasné stanovisko. A sice takové, že zde není možné jakýkoliv vztah nalézt a ani spojení Andrease a Dominika v jednu osobu není udržitelnou myšlenkou.

3.2 Andreas Kindermann a spolkový život záalpských umělců v Římě na přelomu 17. a 18. století

I když je poznané dílo Andrease Kindermana zachováno na našem území, archivy nám prozatím nevydaly záznam o umělcově narození, respektive křtu ani o jeho školení. První zmínku o tomto umělci tak máme až z římského rukopisu tzv. soupisu duší - „*Stati delle Anime*“ farnosti San Lorenzo in Lucina [Obr. č. 47]. „*Andrea Kinderman, Pittore/partito*“ je společně s Giacomem, taktéž malířem zapsán jako obyvatel „*Strada Paulina dal Cavalletto alli Greci mano destra.*“¹¹⁷ V prvním archivním záznamu vůbec, dokládajícím existenci Andrease Kindermana se tak o něm mluví již jako o malíři. Záznam nám však neudává žádné další detaily o tom, odkud Kinderman přichází, ani v kolika letech. Nicméně vzhledem k tomu, že se o něm mluví jako o malíři, můžeme snad předpokládat, že měl za sebou již úvodní školení a tak jako mnozí další mladí umělci, snad ve věku 20-25 let,¹¹⁸ se vydává na obdobu

kavalírské cesty, rozšířit si vzdělání do Mekky umělců, do Říma.

Ze zápisu se dozvídáme, že se usadil v domě na Strada Paulina, což je v soudobém Římě ulice zvaná Via Il Babuino,¹¹⁹ která náležela do farnosti kostela San Lorenzo in Lucina. Území mezi Piazza di Spagna a Piazza del Popolo, spadající jednak do farnosti kostela San Lorenzo in Lucina, ale i pod správu farností San Andrea delle Fratte a Santa Maria delle Popolo, byla v 17. století oblíbeným místem pobytu záalpských umělců.¹²⁰ Ve stejných místech pobýval pravděpodobně i Karel Škréta,¹²¹ v pozdějších letech potom například David de Coninck¹²² nebo Karel Vogelaer.¹²³

Záalpské umělce však nesdružoval jen pobyt v rámci několika římských ulic a přeneseně se tak snad v mnoha případech dá hovořit i o sousedských vztazích. Někteří, jako například, Abraham Brueghel, se stali členy římské Akademie sv. Lukáše,¹²⁴ velká většina záalpských umělců se však přidružila do spolku, který vznikl jako neoficiální opozice této vážené akademie – Bentu, zvaném též Bentvueghels či Schilderbent.¹²⁵

Tento spolek, jehož trvání je možné přibližně datovat mezi roky 1620/1621-1720, sdružoval z praktických, ale i sociálně-kulturních důvodů z velké většiny zahraniční umělce.¹²⁶ Za dobu svého trvání se v Bentu záalpských umělců vystřídalo více než 480 členů. Na konci 17. století, kdy v Římě pobýval Andreas Kinderman, měl však už největší slávu za sebou a počet jeho členů nebyl již nejvyšší.¹²⁷ O tom například svědčí i pravděpodobný úpadek tradičního zasvěcovacího rituálu nových členů. Tento rituál, který popisuje například i Sandrart, začínal představením tzv. Tableau vivant, pokračoval křtem novice, při kterém dostal nováček na základě charakteristických vlastností či charakteru díla Bentname a vrcholil hostinou, kterou často musel sponzorovat přijímaný člen. Součástí této slavnosti byla i pouť do mauzolea sv. Konstancie (její bohatě zdobený sarkofág byl považován za Bakchův hrob) při bazilice sv. Anežky za hradbami Říma [Obr.

č. 48], kde se nováček vždy podepsal také svým novým jménem. Tato tradice však také postupně upadala, poslední podpis na zdi mauzolea je datován rokem 1690,¹²⁸ a jak bylo zmíněno v době Kindermanova pobytu v Římě, už můžeme mluvit jen o ohlasu původní slávy.

Hlavním cílem cesty do Říma však samozřejmě nebyla snaha o členství v Bentu. Řím byl samozřejmě jedním z nejvýznamnějších uměleckých center, kam vedly kroky mnoha umělců všemožných specializací. Záznamy udávají, že mezi lety 1604-1634 průměrně na každých 1.000 obyvatel Říma připadali dva malíři, což bylo srovnatelné snad jen s tehdejší uměleckou scénou v Nizozemí a výrazně převyšovalo populaci umělců žijících například v tehdejší Paříži.¹²⁹ Jak zmiňuje Johana Bronková, umělci se „...do Věčného města přicházeli zdokonalit studiem antiky i věhlasných současníků, ale také proto, že Řím v *curriculu* otevíral dveře k prestižním zakázkám.“¹³⁰ Někteří sběratelé umění si dokonce umělce vybírali na základě toho, zda Věčné město navštívili či nikoliv. Příkladem může být zmínka malíře Matthea Terwestena, který na základě přiznání, že za sebou nemá římské školení, ztratil pozornost jednoho ze svých mecenášů.¹³¹

Co se týká zátiší, za jednoho z největších sběratelů přelomu 17. a 18. století v Římě je považován kardinál Benedetto Pamphili, jelikož malba zátiší tvořila dle inventářů až jednu třetinu celé jeho umělecké sbírky.¹³² Nicméně v Pamphiliho inventářích, stejně jako v inventářích uměleckých sbírek dalších římských patronů umění se však až na výjimky, jakými byla například osobnost Maria Nuzziho, zvaného Mario di Fiore, setkáme se s nic neříkajícím záznamem typu: „*Un quadro di palmi...con un vaso di Fiori.*“¹³³

Vypátrat tak další zmínku o Kindermanově působení v Římě či o jeho odchodu se prozatím nepodařilo. Mimo stručné poznámky ve zmíněném „sopisu duší“ farnosti kostela San Lorenzo in Lucina ke Kindermanovu pobytu v Italské metropoli odkazují nejvýznamněji jeho italsky cítěná zátiší a také přízvisko

Tulipan, které v Římě získal a jak uvidíme dále, velmi ochotně používal.

3.3 Působení v Praze

Další pramen dokládající působení Andreama Kindermana nacházíme až téměř o desetiletí poději a o několik stovek kilometrů severněji od Říma. To, jak vypadala umělcova pouť z Věčného města a s jakými zastávkami by bylo možné ji spojit, by však byla pouhá nepodložená spekulace.

Záznam, který situuje A. Kindermana do Prahy najdeme v účetní knize pražského malířského bratrstva, tzv. Raydungsbuch.¹³⁴ Zde najdeme hned dva záznamy, oba datované rokem 1705. První z nich pod titulkem „Neuer Empfang“ uvádí následující text: „Den 11. Octobris. Ist abermahl ein Quartal gehalten worden, darbey hl. Andreas Tulipan erleget hat...5.“¹³⁵ Není zde sice uvedeno umělcovo plné jméno, tedy Andreas Kinderman, záznam pracuje jen s Kindermanovým alias a jeho křestním jménem, z čehož vychází tvar jména Andreas Tulipan. Vezmeme-li v potaz, že několik málo signovaných děl, jak ještě dále uvidíme, nese podpis A.K. alias Tulipan respektive A. Kinderman alias Tulipan, myslím si, že s velkou dávkou pravděpodobnosti můžeme říct, že se jedná o jednu a tutéž osobu. Zmíněným zápisům pražského malířského bratrstva se ve své stati nazvané *Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699-1781*¹³⁶ věnoval i Rudolf Kuchynka, který jméno umělcovo uvádí v půvabné české verzi Ondřej Tulipán, přičemž v závorce s otazníkem zmiňuje, že se jedná o malíře.

Stejným letopočtem, rokem 1705, je datovaný o několik stránek dále druhý záznam v účetní knize pražského malířského spolku. Dočteme se zde: „vor beschickung des hl. Tullipan und andere 6.(?) Personen denen Servusen geben...1.10.“¹³⁷ Obsah zápisu tedy opět dokládá, že na počátku 18. století byl pan Tulipan členem pražského malířského cechu, nicméně detailnější informace o umělci se ani v tomto případě nedozvíme.

Tak jak je uvedeno v první části této kapitoly, není po A. Kindermanovi, podobně jako bylo na počátku 17. století požadováno po Krachtu Kindermannovi, od malířského pořádku požadováno předložení výučních listů a nevíme ani o tom, že by takto učinil bez vyzvání. Respektive nemáme o tom žádný záznam. Dalším dokladem Tulipanova působení v Čechách, respektive v Praze jsou jeho plátna.

3.4 Doklady Kindermanovy práce pro české objednavatele

Kindermanova zátiší jsou součástí několika významných sbírek. Za jednu z takových můžeme nepochybně pokládat uměleckou sbírku Premostrátské kanonie na Strahově. Jak však ukazuje historie tamní obrazárny, počátky obrazové sbírky jsou spojeny až s obdobím konce 18. století a sbírka obrazů, kterou formovaly dary, ale i příležitostné nákupy, se výrazněji začala formovat až počátkem 19. století.¹³⁸ Z toho samozřejmě vyplývá, že Kindermanovo dílo se do strahovských sbírek dostalo jako dar respektive v rámci některého z nákupů, nikoliv, že je možné tvrdit, že by samotný umělec pro premonstráty pracoval. Obě rozměrnější kompozice (kat.č.3 a č.4) jsou už součástí tzv. *Haupt-Catalogu* strahovské obrazárny, který je datovaný rokem 1836¹³⁹ a sepsal jej opat, který se na vzniku Strahovské obrazárny významně zasloužil Hyeronimus Josef Zeidler. Na základě tohoto záznamu však můžeme pouze konstatovat, že Kindermanova zátiší se do strahovských sbírek dostala před rokem 1836, nicméně konkrétní doklad o nákupu či odkazu těchto obrazů však nemáme. A jak uvádí Hana Seifertová „*dnes nelze ve všech případech zjistit, jakými cestami se tato díla dostávala do spirituálního prostředí premonstrátského řádu.*“¹⁴⁰

Podobně skromné informace máme i v souvislosti s Kindermanovou kompozicí ze sbírek Národní Galerie v Praze (kat.č.2). Do sbírek se samozřejmě dostala jako součást Nostické obrazové sbírky, kterou založil Jan Hertvík Nostic

(1610-1683) a po jeho smrti rozšířil jeho syn Antonín Jan Nostic (1652-1736).¹⁴¹ Ani v tomto případě však nemáme k dispozici korespondenci či podobný pramen, který by Kindermana spojoval přímo s rodem Nosticů a jediným dokladem opět zůstávají Nostické inventáře, kde je obraz poprvé uveden v roce 1765, ale se jménem AK Tulipan se setkáme až od roku 1819.¹⁴² Pravděpodobně se tak jednalo o pozdější nákup, snad z doby Františka Václava Nostice (1697-1765), jelikož inventář vypracovaný v souvislosti s jeho úmrtím je prvním, kde se se zmiňovaným obrazem setkáme.

Kindermanovo dílo dokládá snad i kontakty se šlechtickým rodem Piccolominiů - vlastníků zámku v Náchodě, opočenskými Colloredy a možná i hrabětem Janem Petrem Strakou z Nedabylic (1645-1720). Tento kultivovaný šlechtic, který je samozřejmě spojen také se založením „*akademie pro chudou českou mládež stavu panského a rytířského*“,¹⁴³ byl také nadšeným sběratelem. Část obrazové sbírky, která byla po Strakově smrti mimo jiné rozprodána ve Vídni, přešla v polovině 18. století do sbírek Řádu maltézských rytířů. Strakovu sbírku, respektive její část zakoupil tehdejší představený Gundaker Poppa z Dietrichsteinu a předpokládá se, že součástí tohoto nákupu byly zejména obrazy, jež se staly nejen základem dnešní maltézske sbírky, ale také součástí paneláže stěn paláce na Malé Straně.¹⁴¹ Dochovaná fotodokumentace výzdoby jednotlivých pokojů [Obr. č. 50] nám tak ukazuje Kindermanovy obrazy (kat. č.5 a č.6) v kontextu pláten například J.R.Byse, který pro Straku z Nedabylic jednoznačně pracoval i na výzdobě jeho domu U bílého koníčka a může se tak stát argumentem ve prospěch spojení původu dvou květinových zátiší z maltézske sbírky s obrazovou sbírkou Jana Petra Straky z Nedabylic.

V případě zámeckých obrazáren jsou však prameny naznačující spojení s Kindermanem snad ještě skoupější. V kontextu zámeckých sbírek se mimo dochovaných obrazů nepodařilo dohledat respektive získat ke studiu žádný dochovaný pramen. Zámek Náchod mezi lety 1634-1783, tedy i za doby Kindermanova

pražského pobytu, patřil do majetku italské šlechty. Konkrétně ve zmíněném roce 1634 jej získal Octavio I. hrabě Piccolomini.¹⁴⁵ Členové původem italského rodu by tak snad při výbavě zámku mohli preferovat dílo italsky orientovaného umělce, což je samozřejmě nepodložená domněnka, ale v její prospěch by snad mohla svědčit díla Maria Nuzziho, která jsou s Piccolominiovskou sbírkou tradičně spojována.¹⁴⁶ Faktem však zůstává, že jedno z náchodských pláten (kat. č.17) na rubu plátna nese přípis „*von Pragh*,“ což by mohlo naznačovat, že Kinderman svá plátna opravdu na zámek dodával za svého života, ovšem na zámku pravděpodobně nepobýval.

Naopak co se týká signovaných pláten na nedalekém zámku v Opočně, Lubomír Machytka ve svém textu z roku 1984 naznačuje, že Kinderman na Collovratském zámku mohl kolem roku 1708 pobývat.¹⁴⁷ Argumentuje pro to dochovanou a datovanou kompozicí *Architektura s květinami a pávem* (kat.č.1), která byla pravděpodobně součástí výzdoby jednoho z pokojů a dle Machytky tak musela vzniknout přímo na místě, tedy na zámku v Opočně. Rozhodnout o věrohodnosti tohoto tvrzení je samozřejmě bez archivní dokumentace náročné, nicméně se toto tvrzení jeví jako pozoruhodná teze a nelze ji prozatím věrohodně ani potvrdit, nicméně ale ani vyvrátit.

3.5 Závěr života v Nizozemí?

Posledním záznamem, mapujícím cestu Andrease Kindermana, nalezneme v archivních záznamech cechu sv. Lukáše v nizozemském Haagu. I v tomto případě záznam nepřesahuje dva řádky textu, nicméně oproti předchozím stručným zmínkám je poznání zajímavější. V záznamech haagského cechu sv. Lukáše stojí: „1722 heeft de Heer Kinderman, blomschilder van Pragh op reken: van sijn meestergeldt betaeld..“¹⁴⁸ Z této krátké informace, i když svým charakterem odpovídá předchozímu pražskému záznamu, můžeme přeci jen vyčíst hned několik informací. Jednak Kindermanovo působení spojuje s nizozemským

Haagem, kde podle záznamu ve dvacátých letech zaplatil jako člen cechu mistrovský poplatek, ale zejména o něm mluví jako o malíři z Prahy. Otázkou zůstává, zda je tuto poznámku možno chápat jako odkaz na původ malíře, nebo je zde Praha zmiňována jako město, ze kterého Kinderman do Haagu přišel. V této souvislosti je možná též vhodné znovu zmínit doušku na rubové straně jednoho z náhodských zátiší připsaných A. Kindermanovi, která zní obdobným způsobem: „von Pragh.“ Obě zmínky sice odkazují k umělci z Prahy, nicméně ani jedna není důkazem, že se jednalo o umělce v Praze narozeného.

Stejný závoj tajemství, jaký zahaluje Kindermanovo datum a místo narození se váže i k datu a místu úmrtí. Jednu ze zajímavých informací vnáší k otázce pobytu v závěru Kindermanova života teorie, že se jednalo o otce miniaturisty Antona Kindemanna. Pokud by tak tomu bylo, znamenalo by to, že Tulipanův pobyt v Haagu trval maximálně tři léta a v roce 1725, kdy se narodil Anton, by musel pobývat v Drážďanech.¹⁴⁹ Opět se však i v tomto případě jedná jen o pouhou teorii, nepodloženou fakty.

V archivu Národní galerie v Praze se nám však dochoval ještě jeden pozoruhodný zdroj informací. Jedná se o rukopisné poznámky českého historiografa a malíře Jakuba Jana Quirina Jahna (1739-1802) k slovníku českých umělců [Obr. č. 51].¹⁵⁰ Quirin Jahn zde o Kindermanovi mluví jako zdatném malíři květinových kusů, které však občas bývají zaměňovány s „Arbeiten oft mit des Tams.“¹⁵¹ Zmiňuje také římský pobyt umělce a současně hovoří o mnoha kusech tohoto autora, které se nachází jak v kostelích, tak v soukromých domech, což je pozoruhodné tvrzení. Velmi zajímavá je však závěrečná věta „Starb um 1740.“¹⁵² V žádném dalším zdroji informací o A. Kindermanovi se totiž nedozvídáme tolik unikátních informací, jako v této krátké poznámce. Jak jsme mohli vidět, žádný z životopisců, ani dalších autorů se například nezmiňuje ani o přibližném datu narození či úmrtí tohoto malíře. Otázkou však zůstává zdroj, ze kterého Quirin Jahn čerpal a tím pádem

i jeho věrohodnost. Porovnáme-li odpovídající heslo v *Neue Bibliothek der schonen Wissenschaften und der freyen kunste*, je zajímavé, že nejsou informace z poznámky z archivu Národní galerie ani přibližně využity. V prvním případě se z hesla jen stručně dozvídáme o tom, že Kindermann byl "*ein Niederlander und Bluhmensmaler, der in Rom den Bentnamen Tulipan bekommen hatte, ist ebenfalls in Prag gewesesn, und hat daseelbst eine Zeitlang gearbeitet.*"¹⁵³ Navíc na příklad ani Pelcovy Abbildungen i další pojednání o umělcích působících na území Čech potom Kindermana vynechávají zcela. Jak je však zmíněno také v kapitole přehledu literatury, rokem 1740 Kindermanovo působení ohraničuje i A. Castaigne.¹⁵⁴

Z předchozích řádků tedy jasně vyplývá, že život Andree Kindermana, zvaného Tulipan je stále zahalen rouškou tajemství. První záznam o tomto umělci máme až z roku 1696/97, kdy je v Říme zmiňován jako malíř. Přijmeme-li myšlenku, že umělci na zkušenou do města na Tibeře z velké části doputovali mezi 20-25 rokem života, můžeme odhadnout začátek Kindermanova života někdy v 70. letech 17. století, možná i později. Stejně spekulativní je i doba umělcova úmrtí, i když zde nám v této souvislosti pražský archiv Národní galerie nabízí letopočet 1740, což by Kindermanovu životní pouť mohlo vymezit 60-70 lety života. Nicméně jediným neoddiskutovatelným faktem stále zůstává to, že nejvýznamnější životní zastávkou stále zůstává pražské mezidobí, jehož svědkem je korpus zátiší, o kterém bude zmínka.

4. Tulipanova zátiší

Jak je snad patrné z úvah předchozích kapitol, není na základě poznání dosud známých dochovaných pramenů a literatury možné podrobněji rekonstruovat Kindermanův život. Andreas Kinderman, zv. Tulipano se pravděpodobně narodil v druhé polovině 17. století snad v Čechách, případně Nizozemí. Mezi lety 1696-1697 pobýval v Římě, kde již jako malíř mimo jiné získal přízvisko Tulipano, ale zejména se setkal s uměleckým pojetím zátiší, jak se na sklonku 17. století pěstovalo ve Věčném městě, což na mladého umělce nepochybně zapůsobilo. Kolem roku 1705 je však Kindermanovo působení již spojeno s Prahou a následně, téměř o dvě desítky let později s nizozemským Haagem. O umělcově působení na dalších místech se můžeme jen dohadovat, stejně jako o potenciálních rodinných vazbách s dalšími umělci podobného příjmení. Stejně tak je zahaleno rouškou tajemství místo a doba jeho úmrtí. Hmatatelným dokladem působení Andrease Kindermana zůstávají tedy dochovaná díla, která známe z domácích sbírek. V rámci autorova známého oeuvru se můžeme setkat se zátišími květinovými, zátišími s ulovenou zvěří, konkrétně ptáky a v autorových obrazech se také můžeme setkat s určitou kombinací fauny a flóry. Vzhledem k tomu, že ne všechna Kindermanova díla jsou datována a signována je poměrně obtížné je chronologicky uspořádat. Z tohoto důvodu bych se nejprve ráda věnovala zátiším s květinami, která jsou co do počtu nejrozsáhlejší a až následně bych se též ráda zastavila nad zátišími s ulovenou zvěří. V rámci těchto dvou větších celků bych samozřejmě nejprve dala přednost dílům signovaným a až následně bych v rámci jednotlivých podkapitol zmínila díla připsaná.

4.1 Květinová zátiší a zátiší s ovocem

Nejvýznamnější částí Kindermanova díla jsou samozřejmě různě rozměrná zátiší s květinami, jak už napovídá i autorovo alias Tulipan, které získal za římského pobytu.

Výjimečné nejen v rámci skupiny maleb s květinami, ale i v rámci celé Kindermanovy tvorby je bezpochyby rozměrné plátno z fondu zámku v Opočně - *Architektura s květinami a pávem* (kat. č.1). Toto rozměrné plátno, v tomto případě se snad již ani nedá mluvit o zátiší, zůstávalo našim zrakům po dlouhou dobu skryto, jelikož z neznámého důvodu se po dlouhou dobu nacházelo smotané v roli v zámeckém depozitáři. Do povědomí jej opět přivedlo až jeho znovuobjevení v roce 1979 a následný restaurátorský zásah, který nejen poškozenou olejomalbu zachránil od další degradace, ale zejména odhalil do detailů pojednanou kompozici Kindermanem signovanou a datovanou - *A:Kinderman/ de/Tulipan/1708*.

Do literatury tuto kompozici uvedl v prvním rozsáhlejším pojednání o A. Kindermanovi Lubomír Machytka.¹⁵⁵ Který taktéž první vyslovil teorii o tom, že se pravděpodobně mohlo jednat o sérii maleb, která snad sloužila jako malovaná výzdoba zámeckého pokoje. Mimo zmínky v inventářích se jeho tvrzení opírá také o důvěrnou znalost interiéru opočenského zámku. Zmiňuje se, že pro účel využití této rozměrné kompozice jako součásti malované výzdoby pokoje svědčí „nejen údaje starých inventářů, ale také rozměry: výška obrazu odpovídá vzdálenosti fabionové římsy od spodního dřevěného obložení stěn v místnostech prvního patra opočenského zámku.“¹⁵⁶ Bylo-li tomu skutečně tak, a kompozice *Architektura s květinami a pávem* je jen fragmentem původní výzdoby některého ze zámeckých pokojů, nabízí se samozřejmě okamžitě otázka, co se stalo se zbývajícimi panely (budeme-li samozřejmě pracovat s předpokladem, že výzdoba zámeckého pokoje byla Kindermanem dokončena). Nedochovaly se nám totiž ani náznaky, zda podobně rozměrná kompozice existovala, případně zda byla zničena.

Pomineme-li výjimečné rozměry zmíněného plátna, můžeme o *Architektuře s květinami a pávem* hovořit jako o charakteristickém díle Andrease Kindermana. Drobnopisná, až miniaturistická malba, se kterou jsou pojednaná křídla vážky, motýlů, ale i opeření ptactva na obraze, je vzhledem k jeho

rozměru až zarážející. Jednotlivé kapky rosy, třpytící se nejen na listech svlačce, který se obepíná kolem fontány v levé polovině výjevu, dodávají kompozici výrazně realistický nádech, který v nás avizuje příbuznost s nizozemskými kompozicemi. Naopak fragment antické respektive antikizující architektury v pozadí, společně s průhledem do krajiny nás upomíná na Kindermanův pobyt v městě na Tibeře v době, kdy se zde těšilo oblibě dílo například Davida de Coninck, Franze Wenera von Tamma či Abrahama Brueghela.

Zdeněk Kazlepka uvedenou kompozici taktéž uvádí do souvislosti s plátny, která pro výzdobu loveckého zámečku Bensberg kurfiřta Johanna Wihelma Falckého vytvořil Jan Weenix.¹⁵⁷ Kompozičně zde samozřejmě nalezneme určité odlišnosti, nicméně pojetí iluzivní krajinomalby se zvířecí a rostlinnou stafáží je neoddiskutovatelným motivem v obou případech. Je zde snad ale zároveň vhodné podotknout, že zatímco Kindermanovo plátno je samotným autorem datováno do roku 1708, Weenixovy obrazy pro Bensberg vznikaly až mezi lety 1712-1716. V tomto případě je samozřejmě poměrně obtížné hovořit o tom, že Kindermanovo plátno respektive výzdoba pokoje pro Colloredy byla inspirací Weenixovi. Spíše se nabízí otázka, zda se s podobným vzorem nemohli Kinderman i Weenix setkat již v Itálii. Při svých cestách se snad mohli seznámit i s kolekcí 23 pláten s tématem Orfea mezi zvířaty [Obr. č. 52].¹⁵⁸ Vznik této série je datovaný před rok 1689 a snad byla objednána kardinálem Federicem Viscontim (1617-1693). Jednotlivá plátna, aktuálně se nacházející v Miláně, jsou dílem autora nizozemsko-italské školy a jsou často spojována se dvěma rozměrnými kompozicemi z Galerie Doria-Pamphili, jejichž autorem je Johannes Hermans, zvaný Monsú Aurora (činný v Říme mezi lety 1644-1659). Nicméně poslední bádání ukazuje, že se nad na jejich vzniku podílel více jak jeden autor a aktuálně je označován jako Pittore di Pallazo Lonati Verri.¹⁵⁹

V kontextu českých zemí je potom samozřejmě možné zmínit iluzivní kompozice anonymního autora ze zámku Hořovice - Zbiroh [Obr, č. 52].

Další zajímavou skupinu zátiší s Kindemnanem v literatuře často spojovanou¹⁰ je trojice rozměrnějších pláten se sbírek Národní Galerie v Praze (kat.č.2) a ze sbírek Premonstrátské kanonie na Strahově (kat. č. 3 a č. 4), přičemž v případě strahovských kompozic můžeme hovořit o párových/protějškových obrazech. Námětem jsou si tři zmíněné obrazy poměrně dosti podobné. Umělec v nich zachytil rozměrnou kytici ve váze zdobené reliéfem. Váza stojí na kanelovaném sloupku, který vyrůstá z vody, na pozadí dramaticky potemnělé krajiny. Kompozici doplňuje ovoce a převrácená urna, respektive fragmenty sloupu. V případě strahovských kompozic se na vázách setkáme s reliéfně ztvárněnou postavou snad Nymfy a Satyra, na váze na obraze bývalé Nostické obrazárny je potom zachycena postava Satyra. Je samozřejmě otázkou, zda se do dnešní doby dochovala i kompozice, kterou by bylo možno pokládat za protějšek obrazu z pražské Národní galerie, jehož existence by byla poměrně logická a je naznačena snad i v literatuře.¹⁶⁰

Zmiňovaná zátiší mohou být pokládána za jeden z vizuálních dokladů Kindermanova římského pobytu. Najdeme v nich nejen odkaz na tvorbu Karla Vogelaera, který v Říme působil pravděpodobně od roku 1671, ale také jsou velmi blízké tvorbě Kindermanova současníka Esaiase Terwestena, který do Říma přichází přibližně dva roky před Kindermanem, v roce 1694.¹⁶¹ Terwestenovo lazurní zpracování okvětních lístků květin a temnosvitné pojetí pozadí, jak můžeme vidět třeba v nizozemské kompozici jsou Kindermanově zpracování těchto květinových kusů poměrně příbuzné. O tom zda se Terwesten s Kindermanem mohli v Římě setkat je možné pouze spekulovat, i když byli ve stejném období tzv. Bentvueghels a teoretické propojení cest obou umělců je možné. Nicméně vhodnější by bylo snad spíše tvrzení, že je oba v tomto

kontextu zasáhnul vliv tvorby umělců jakými byl, mimo Vogelaera, Mario Nuzzi a zejména Paolo Porpora.

Centrem pozornosti zmíněných Kindermanových kompozic jsou však samozřejmě dekorativně ztvárněná květinová zátiší. Na potměšlém, jemným sfumatem zastřeném pozadí se jemně uplatňuje střízlivá barevná paleta jednotlivých květinových druhů. Modelace květinové kompozice a delikátní práce s barvou, kdy některé okvětní lístky působí snad až dojmem jemného, hedvábného papíru, ke Kindermanově tvorbě nedílně patří a kytice tak řadí do oeuvru tohoto umělce. Taktéž s drobným iluzivním detailem kapiček vody či minuciózně pojatou muškou na okvětním lístku růže, se v rámci Kindermanova díla můžeme setkat poměrně často. Tento iluzivní prvek je snad odkazem na realismus malby, kdy v nás tento drobný hmyz může vyvolávat pocit, že se díváme na reálnou věc, na které mouha právě přistála¹⁶² - tak jak se s tímto motivem můžeme setkat na jednom z nejznámějších příkladů v rámci českých sbírek, Dürerově růžencové slavnosti. Drobný detail zobrazené mušky, společně s převrácenou urnou v pravé části kompozice a polámanými sloupy interpretují někteří badatelé jako odkaz na zátiší typu Vanitas. I když vezme v potaz, že květinová zátiší a zátiší s ovocem jako taková, bývají často pokládána za zátiší tohoto typu - květiny i ovoce jsou samozřejmě věcmi sice půvabnými, nicméně krátkodobými a mohou tak být chápána jako ukázkové naplnění známé věty „*Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*“¹⁶³ V případě Kindermanových kompozic bych však spíše hledala estetické a dekorativní zaujetí námětem a tezi o zátiších vanitas bych spíše pokládala za diskutabilní.

Snad s kopiiemi zmíněných pláten se můžeme setkat v rámci mobiliáře zámku Nebílov (kat. č. 25 a č. 26).¹⁶⁴ Jedná se o dvě kompozice, které z právě zmíněných zátiší nesporně vychází, ba je snad až přímo kopíruje. Nicméně při bližším pohledu můžeme zjistit, že kompozice téměř doslovně kopírují dvojici pláten ze Strahovských sbírek. Bližší ohledání nám však také naskytne pohled na poněkud tužší modelaci některých

květin a také pastóznější nános barev v rámci nebílovských zátiší ve vázách. I přes poměrně větší rozměry strahovské kytice působí nesrovnatelně křehčím a jemnějším dojmem a tak bych se bez větších výhrad přikláníla k názoru, že se v Nebílovech jedná o kopii Kindermanových prací.

V rámci korpusu zátiší s květinami a ovocem již další umělcem signovaná díla nenalezneme, nicméně s tímto tématem se Andreas Kinderman v rámci svého díla vypořádává i v menších formátech. Příkladem může být dvojice květinových zátiší ze sbírek Řádu maltézských rytířů - *Kytice se žlutým tulipánem* (kat. č.5) a *Kytice se slunečnicí* (kat.č.6). Tato rozměrem drobnější zátiší zařadil mezi Kindermanovo dílo na počátku 80. let 20. století Vlček, který se maltézskou sbírkou zabýval v rámci výstavy s názvem *Obrazy 17./18. Století. Výběr maleb z maltézské sbírky na Orlíku*.¹⁶⁵ V tomto květinovém zátiší vyplňuje bezezbytku celou plochu obrazu, což může být způsobeno i druhotným zmenšení plátna, nicméně připsání obou zátiší Kindermanovi se v tomto případě jeví jako logické, neboť i přes četné druhotné úpravy, okvětní lístky růží, modelace svlačce či zobrazení pivoněk? odpovídá Kindermanovým květinovým kompozicím. Také květ slunečnice z *Kytice se slunečnicí* (kat.č.6) se příliš nevzdaluje od podobně pojednané květiny na strahovských kompozicích (/kat.č.3 a č.4).

Vezmeme-li v potaz teorii o ořezání předchozích dvou květinových zátiší, mohlo by být možné, že původní kompozice se v mnohém nelišila od *Zátiší s ovocem a květinami ve váze* (kat.č.7) a *Zátiší s ovocem, květinami ve váze a bílým králíkem* (kat. č. 8) ze zámku Konopiště. Obě zátiší zmínila ve svém pojednání o Franzi Weerneru von Tammovi Veronika Hatschek jako díla Johanna Zagelmana.¹⁶⁶ Zdeněk Kazlepka však na základě dvou nedochovaných kompozic (kat. č. 9 a č.10), které původně pocházely ze sbírek Benediktinského opatství sv. Petra a Pavla v Rajhradě, připisuje tato plátna právě Andreasi Kindermanovi.¹⁶⁷ Zaměříme-li se na konopišťské

kompozice detailněji, zatímco *Zátiší s ovocem a květinami ve váze* (kat.č.7) vykazuje určitou konsistenci s Kindermanovým rukopisem, *Zátiší s ovocem, květinami ve váze a bílým králíkem* (kat. č. 8) se mírně vymyká. Prvně jmenovaná váza, jejíž figurální reliéf nám vzdáleně může připomenout strahovské dílo (kat.č.3), je naplněna lazurněji pojednanými a křehce působícími květinami a celá kompozice vyznívá jemněji. *Zátiší s bílým králíkem*, s kterým se v rámci Kindermanova opusu jinde nesetkáme, se vyznačuje mírně kompaktnějšími tvary květin a taktéž vodní meloun se v rámci díla mírně odlišuje. Bílý králík v tomto případě na první pohled samozřejmě připomíná kompozice Franze Wenera von Tamma, pro jehož tvorbu se tento bílý hlodavec stal snad až příznačným, nicméně setkat se ním můžeme i v díle Esaiase Terwestena.

Věrohodně od sebe odlišit dílo tak příbuzných autorů, jako byl F.W.von Tamm, J. Zagelmann či A. Kinderman je samozřejmě do dnešní doby oříškem pro mnoho zkušených badatelů. Nicméně v konopištských sbírkách se mimo jiné nachází také dvojice květinových zátiší s ovocem, jejichž atribuce by snad také mohla kolísat kolem Kindermana či spíše Tamma, k jehož pojetí květin ve váze s reliéfem by mohly odkazovat. V případě *Zátiší s ovocem, květinami ve váze a bílým králíkem* (kat. č. 8) bych se i přes snad identické pojetí vázy s ptactvem na neznámém kousku z Rajhradských sbírek (kat.č.9), spíše přikláníla k variantě, že pokud Kindermanovi připsat, potom s výrazným otazníkem.

Rozeznatelnější *Zátiší s ovocem, květinami a sfingou* (kat.č. 11) a *Zátiší s květinami a ovocem ve skleněné míse* (kat.č.12) ze sbírek zámku Náchod, přehled Kindermanova díla zajímavým způsobem obohacují. I v tomto případě umělec používá poměrně střízlivou barevnou paletu, kterou ještě zjemňuje, když celý výjev halí do jemného sfumata. Opět se zde v bohaté kompozici setkáme s křehce pojednanými květinami, které doplňuje množství ovoce, jakým jsou fíky, granátové jablko, vinné

hrozny, nebo v případě *Zátiší s ovocem, květinami a sfingou* snad až mírně kubisticky pojednaný meloun. Společně s kompozicí *Architektura s květinami a pávem* (kat. č.1) je v obou náhodských obrazech věnována větší pozornost také krajině v pozadí.

Obě kompozice v sobě nesou nejen prvky charakteristické pro tvorbu Andree Kindermana, ale mohou být také chápány jako jeden z dalších odkazů k umělcově znalosti italské, konkrétně římské malby zátiší, tak jak ji v 17. století formovala umělecká výměna názorů mezi umělci několika evropských škol. Náhodské kompozice v sobě snad nesou povědomí o kompozicích bratrů Stanchi, ale najdeme v nich i odkaz na tvorbu Michela de Pace, zvaného Michelangelo di Campidoglio nebo Maximiliana Pfeilera, který však zátiší plné ovoce a květin často doplňuje o nákladné koberce, benátské sklo či hudební nástroje. Skleněná mísa s ovocem, takzvaná lednička, kterou Kinderman umístil do středu *Zátiší s květinami a ovocem ve skleněné míse* (kat.č.12) je oblíbeným námětem také v rámci díla Pietra Navarry či se s ní můžeme často setkat v kompozicích Spadinových. V souvislosti s Kindermanovými plátny *Zátiší s ovocem, květinami a sfingou* (kat.č. 11) a *Zátiší s květinami a ovocem ve skleněné míse* (kat.č.12) nelze zde samozřejmě nezmínit podobně pojednaná zátiší Carla Rottenbacha z opočenských sbírek.

Tuto skupinu rozměrnějších kompozic s květinami a ovocem umístěnými do exteriéru doplňuje ještě zátiší původně uchovávané ve sbírkách galerie v německém Kasselu (kat.č.13). Toto plátno, které v kontextu s Tulipánem zmiňuje *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler von der Antiek bis zur Gegenwart*,¹⁶⁸ bylo však pravděpodobně zničeno při bombardování¹⁶⁹ a jeho podobu dnes známe pouze na základě černobílé reprodukce. V tomto případě se tedy lze pouštět pouze do spekulací, které není možné porovnat se studiem originálu. Jediné co by se snad dalo v souvislosti s kompozicí zmínit je fakt, že se jedná o květinové zátiší

s ovocem na pozadí antických ruin, které odkazuje na dekorativně pojatá zátiší, jak se pěstovala Itálii koncem 17. století.

Posledním větším celkem v rámci Kindermanových květinových kousků je poměrně početná skupina *Květin ve skleněné váze* (kat.č. 14 - č. 22) z fondu zámku v Náchodě. Jedná se o jednoduché kompozice kytic menších rozměrů ve váze téměř identického, laločnatého tvaru, vše zasazené do neutrálního prostoru. Váza samotná stojí na kraji snad stolu, případně police? A celá kompozice je snad až Caravaggiovsky osvětlena světlem dopadajícím z neznámého bočního místa mimo kompozici. I v tomto případě se můžeme setkat s již několikrát popisovaným pojetím květin, pro Kindermana snad můžeme říct charakteristickým, nejsme ochuzeni ani o třpytivé kapky rosy a v několika případech ani o mušku, která právě „přistála“ na květu růže (kat. č.15, 16 a 21). Tento soubor kytic snad můžeme ztotožnit se souborem květin, které Zdeněk Wirth v *Soupisu památek* uvádí jako „skupinu jiných (květinových zátiší), připsaná Mariovi Nuzzi da Fiorri...Většina z nich je pozdějšího data, z XVIII. stol.“¹⁷⁰ Nuzziho barevné kytice (OBR) se samozřejmě jako předobraz těchto kompozic nabízí a mohly snad být jedním z inspiračních zdrojů, stejně jako příbuzné kompozice z díla Stanchiů či Ignazia Sterna, zv. Stella. Kytice ve skleněné váze však známe nejen z tvorby italských respektive v Itálii činných autorů, ale setkat se s nimi můžeme zejména v díle záalpských umělců. Z těchto mistrů se Kinderman snad mohl setkat s tvorbou Jacoba Marella, jehož *Váza s květinami* se sbírek Národní galerie je snad jen jedním z mnoha příkladů. S květinami ve skleněné váze, prezentovanými na okraji stolu před neutrálním pozadím se přibližně ve stejné době můžeme setkat také v díle Jana Vojtěcha Angermeyera a později se staly taktéž oblíbeným tématem v díle Angermeyerova žáka Jana Kašpara Hirschelyho, který toto schéma využívá v mnoha kompozicích.

Zdeněk Kazlepka v kontextu Kindermanových kytic ve skleněné váze zmiňuje ještě dvojici kytic ze strahovských sbírek³² - *Kytice ve skleněné váze, třešně a fík* (kat.č. 29) a *Kytice ve skleněné váze, broskve a švestky* (kat.č. 30). I když v těchto kompozicích nalezneme mnoho paralel s Kindermanovým dílem, avšak pojetí jednotlivých květina zejména ovoce odkazuje spíše k původní atribuci Maximlianu Pfeilerovi¹⁷¹ či poslední teorii Hany Seifertové, která je připisuje Franzi Werneru von Tammovi.¹⁷² Připsání Andreasi Kindermanovi se však vzhledem ke kontextu známého díla tohoto umělce nejeví u těchto dvou zátiší příliš pravděpodobné.

4.2 Zátiší s mrtvými ptáky

Početně menší, nicméně i tak nezastupitelnou úlohu hrají v Kindermanově díle drobná zátiší s uloveným ptactvem. V souvislosti s A. Kindermanem se v tomto případě samozřejmě jedná o trojici signovaných zátiší se zavěšeným úlovkem, prezentovanou na neutrálním pozadí, které nám samozřejmě v pojetí mohou připomenout již zmíněné zátiší Jacopa de' Barbariho. Jedná se o dvojici zátiší ze zámku v Opočně - *Zátiší se třemi zavěšenými koroptvemi* (kat.č 23) a *Zátiší se dvěma zavěšenými divokými kachnami* (kat.č 24). Trojici potom doplňuje *Zátiší s dvěma divokými holuby* (kat.č.26), ze sbírek zámku v Náchodě.

Tato trojice zátiší dodržuje shodné kompoziční schéma - úlovek je prezentován divákovi zavěšený na hřebíčku trčícím do prostoru z neutrálního pozadí zdi. Světlo dopadá opět z neznámého bočního zdroje, přičemž těla ptáků vytváří mohutný stín. Na kompozici s koroptvemi tak mohutný, až se jedna z nich ve stínovém kuželu téměř ztrácí (kat.č. 23). Kompozice jsou, jak je tomu u Kindermana zvykem, prokresleny do detailu, zejména opeření zavěšených divokých kachen (kat. č. 24) je pojednáno velmi věrně a detailně. Na diváka tato zátiší mohou působit dojmem, v případě odstranění rámu, že se

divá na skutečný úlovek a snad tak můžeme v tomto případě hovořit o tom, že si autor pohrává s myšlenkou trompe l'oeil.

Pokud jsme v souvislosti s Kindermanovými květinovými kompozicemi hledali paralely zejména na Apeninském poloostrově, v případě obrazů se zavěšenými ptáky není třeba překračovat Alpy, jelikož tyto kompozice se dají považovat za severský akcent v Kindermanově jinak italsky orientovaném díle. Příbuzné pojetí zátiší s ptactvem najdeme například v pracích Abrahama Brueghela č. Jana Voncka. Dále v českých sbírkách můžeme nalézt paralely v díle J.B. Bouttata, nebo například v tvorbě již zmíněného Kindermanova současníka Jana Vojtěcha Angermayera.

Zátiší se zavěšeným ptactvem, i když ve vizuálně mírně bohatším pojetí se později stalo výrazným tématem pro malíře spojeného zejména s rychnovskou sbírkou Jana Antonína Vocáška-Hrošického. V tomto kontextu je snad také vhodné zmínit vliv tohoto pojetí prezentace úlovku až na umělce 19. století, zastoupené v našem umění *Sovou sněžnou* Karla Purkyněho.

V roce 2009 se v nabídce Brněnského aukčního domu¹⁷³ objevilo *Zátiší se třemi zavěšenými stehlíky a sýkorkou* (kat. č.26), na základě formálně stylistické analýzy připisované právě Kindermanovi. Na základě dostupné fotodokumentace je samozřejmě možno pozorovat určité paralely s Kindermanovým pojetím tohoto loveckého zátiší. Stejně jako na Kindermanových zámeckých kompozicích vidíme úlovek prezentovaný divákovi, jak popisný název tohoto díla napovídá, zavěšený na hřebíku. Opět se tak nabízí poetika trompe l'oeil, kdy se nám autor obrazu snaží naznačit, že když odstraníme rám, jakoby se dalo hovořit o kořisti zavěšené přímo v prostorách pokoje. Pouze na základě fotografie je však poměrně složité určit autorství díla, navíc se jedná o jediné dílo Kindermanovi připisované, které není pojednáno na plátěné podložce, nýbrž na dřevěné desce.

To samo o sobě samozřejmě není dostatečným argumentem k vyloučení tohoto drobného zátiší se zpěvným ptactvem ze soupisu Kindermanova díla, nicméně prozatím zůstává otázkou, zda není k určení autorství příznačnější nápis na zadní straně desky: „Hamilton.“

Závěr

Jak již bylo zmíněno v několika předchozích kapitolách, z mozaiky příběhu života a díla malíře zejména květinových zátiší Andree Kindermana přezdívaného Tulipano se nám dochovalo pouze několik střípků, které stále bohužel nestačí k tomu, aby mohl být složen celek. Nicméně těchto několik kousků nám nabízí určitý prostor pro několik pozorování či konstatování.

Kinderman za svůj život prošel školením v Římě, významnou stopu zanechal v českých zemích a svůj život snad zakončil v Nizozemí. Nevíme, co stálo za rozhodnutím věnovat se umělecké dráze, ani zda do Říma přichází s rozhodnutím zasvětit svůj štětec malbě zátiší. S jistotou však můžeme říct, že jej pobyt a snad i setkání s kolegy a jejich dílem v italské metropoli ovlivnil. Nepatřil sice k malířům, kteří výrazným způsobem měnili směr vývoje nebo chápání barokní malby, respektive malby zátiší, nicméně ve své době snad mohl být jedním z vyhledávaných autorů. Popudem k této myšlence by snad mohl být poměrně zajímavý počet autorů, kteří měli potřebu Kindermana ve svých statích zmínit, ale také nepochybná zručnost, kterou můžeme ocenit zejména ve schopnosti drobnopisného pojednání hmyzu či opeření ptactva, nebo naopak schopnost vypořádat se s rozměrnějšími kompozicemi květin v reliéfních vazách.

Kinderman ve své tvorbě přináší do malby českého barokního zátiší výrazný italský akcent a ve vhodné době tak svým dílem reaguje na poptávku způsobenou aktuální módou.

Při výběru tématu práce jsem měla jasnou představu o tom, jak by mělo pojednání o Kindermnově životě i díle vypadat. Následné bádání, které přinášelo rozličné úspěchy či spíše neúspěchy, však výslednou podobu práce zformovalo do předkládané podoby. Nicméně ani badatelské úsilí, zaměřené i na průzkum zahraničních zdrojů, nepřineslo vždy kýžené výsledky a práci je tak snad spíše možno chápat jako první

ucelené shrnutí dostupných faktů o umělci, kterého badatelé střídavě zmiňují a zapomínají.

Práci je tak snad možné, i přes vynaložené badatelské úsilí, využít především jako odrazový můstek k dalšímu výzkumu. Naznačené teze snad podnítí zájem o prohloubení znalostí nejen co se týká osoby a díla Andrease Kindermana, který si jako ne zcela průměrný umělec naši pozornost jistě zaslouží. Dalšímu Kindermanovskému bádání bych se i v následujících letech taktéž ráda věnovala, jelikož nezodpovězených otázek je stále více než odpovědí.

ANDREAS KINDERMAN, ZV. TULIPANO

SOUPIS DÍLA

/1/

ARCHITEKTURA S KVĚTINAMI A PÁVEM

1708



Olej, plátno, 327 x 178 cm

Signováno vlevo dole: A Kinderman /de/Tulipan/1708

Restaurováno: Alena a Vlastimil Bergerovi (1981, 1988)

Provenience: spojováno se sbírkou Colloredo Mannsfeldů
v Opočně(?)

Zámek Opočno, inv. č. OP13762

MACHYTKA 1984, KAZLEPKA 2007, SEIFERTOVÁ 2002, OPOČNO
(kat.výst)

Foto: NPÚ

/2/

KVĚTINY V DEKORATIVNÍ VÁZE S BASRELIÉFEM



Olej, plátno, 174 x 109 cm

Signováno vpravo dole: A. K. /alias/Tulipan

Na zadní straně původního napínacího rámu N 287, na zadní straně ozdobného rámu vlevo dole papírový štítek Nostický palác č. 20, v levém dolním rohu plechový štítek s číslem 128

Restaurováno: Jiří Brodský (2002)

Provenience: *původně součástí Nostické sbírky, do sbírek NG Praha získáno 1946*

Praha, Národní galerie, inv. č. O 13183

JANDLOVÁ SOŠKOVÁ 2008, KAZLEPKA 2007, MACHYTKA 1984, VOLLMER 1950, PARTHEY 1863

Foto: NG Praha

/3/

KVĚTINY V DEKORATIVNÍ VÁZE S BASRELIÉFEM I



Olej, plátno, 137 x 103,2 cm

Nesignováno

Provenience: *Královská kanonie premonstrátů na Strahově (?)
Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č. O
1109*

KAZLEPKA 2007, THIEME-BECKER 1950, PARTHEY 1863

Foto: Lucie Němečková

/4/

KVĚTINY V DEKORATIVNÍ VÁZE S BASRELIÉFEM II



Olej, plátno, 137 x 103 cm

Nesignováno

Restaurováno: Milan Kadavý (2010)

Provenience: *Královská kanonie premonstrátů na Strahově (?)*

Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č. O 483

SEIFERTOVÁ 2013, KAZLEPKA 2007, MACHYTKA 1984, THIEME-BECKER 1950, PARTHEY 1863

Foto: Lucie Němečková

/5/

KYTICE SE ŽLUTÝM TULIPÁNEM



Olej, plátno, 65,5 x 50 cm

Nesignováno

Provenience: *Pravděpodobně původně součást sbírky hraběte
Jana Petra Straky z Nedabylic (?)
Praha, Suverénní Řád maltézských rytířů, inv. č. 53/47*

VLČEK 1984

Foto: Lucie Němečková

/6/

KYTICE SE SLUNEČNICÍ



Olej, plátno, 65,5 x 50 cm

Nesignováno

Provenience: *Pravděpodobně původně součást sbírky hraběte*

Jana Petra Straky z Nedabylic (?)

Praha, Suverénní Řád maltézských rytířů, inv. č. 52/48

VLČEK 1984

Foto: Lucie Němečková

/7/

ZÁTIŠÍ S OVOCEM A KVĚTINAMI VE VÁZE



Olej, plátno, 93,5 x 72 cm

Nesignováno

Provenience: *neznámá*

Zámek Konopiště, inv. č. K4415

KAZLEPKA 2007, HATSCHEK 1991

Foto: NPÚ

/8/

(?) ZÁTIŠÍ S OVOCEM, KVĚTINAMI VE VÁZE A BÍLÝM KRÁLÍKEM



Olej, plátno, 93,5 x 72 cm

Nesignováno

Provenience: *neznámá*

Zámek Konopiště, inv. č. K4409

KAZLEPKA 2007, HATSCHEK 1991

Foto: NPÚ

/9/

ZÁTIŠÍ S KVĚTINAMI VE VÁZE, BROSKEV A GRANÁTOVÉ JABLKO



Olej, plátno

Nesignováno

Provenience: *Rajhrad, Benediktinské opatství sv. Petra a Pavla, následně Moravská galerie Brno, inv. č. A2128
Dnes nezvěstné*

KAZLEPKA 2007

Foto: KAZLEPKA 2007, s. 99

/10/

ZÁTIŠÍ S KVĚTINAMI VE VÁZE, FÍKY BROSKVE A TŘEŠNĚ



Olej, plátno

Nesignováno

Provenience: *Rajhrad, Benediktinské opatství sv. Petra a Pavla, následně Moravská galerie Brno, inv. č. A2115
Dnes nezvěstné*

KAZLEPKA 2007

Foto: KAZLEPKA 2007, s. 99

/11/

ZÁTIŠÍ S OVOCEM, KVĚTINAMI A SFINGOU



Olej, plátno, 108 X 124 cm

Nesignováno, na zadní straně plátna nápis A.C.P.D.A./Tulipán

Restaurováno: *Hana Kohlová (1976)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N316

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/12/

ZÁTIŠÍ S OVOCEM VE SKLENĚNÉ MÍSE A KVĚTINAMI



Olej, plátno, 107,5 X 124,5 cm

Nesignováno, na zadní straně plátna nápis A.C.P.D.A./Tulipan

Restaurováno: *R. Salomonová a M. Černá (1976)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N326

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/13/

ZÁTIŠÍ S OVOCEM A KVĚTINAMI



Olej, plátno

Nesignováno

Provenience: *neznámá, dříve součástí obrazárny v Kasselu*

Dnes nezvěstné

VOLLMER 1950

Foto: Gemaldegalerie Kassel

/14/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE I



Olej, plátno, 55,7 X 42 cm

Nesignováno

Restaurováno: *R. Hamsíková a M. Černá (1977)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N327

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/15/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE II



Olej, plátno, 55,7 X 42 cm

Nesignováno

Restaurováno: *R. Hamsíková a M. Černá (1977)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N328

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/16/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE III



Olej, plátno, 47,7 X 33,5 cm

Nesignováno

Restaurováno: *R. Hamsíková a M. Černá (1977)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N329

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/17/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE IV



Olej, plátno, 47,5 X 36,7 cm

Nesignováno, na zadní straně nápis „von Pragh“

Restaurováno: *R. Salmonová a M. Černá (1976)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N330

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/18/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE V



Olej, plátno, 48 X 34,6 cm

Nesignováno

Restaurováno: *R. Hamsíková a M. Černá (1977)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N332

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/19/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE VI



Olej, plátno, 56 X 42 cm

Nesignováno

Restaurováno: *R. Hamsíková a M. Černá (1977)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N333

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/20/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE VII



Olej, plátno, 49,5 X 34,3 cm

Nesignováno

Restaurováno: *R. Hamsíková a M. Černá (1977)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N334

KAZLEPKA 2007, WIRTH 1910

Foto: NPÚ

/21/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE VIII



Olej, plátno, 45,5 X 38 cm

Nesignováno

Restaurováno: *R. Hamsíková a M. Černá (1977)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N374

Foto: NPÚ

/22/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE IX



Olej, plátno, 46 X 37,5 cm

Nesignováno

Restaurováno: *R. Hamsíková a M. Černá (1977)*

Provenience: *Pravděpodobně Piccolominiiovská sbírka, zámek Náchod*

Zámek Náchod, inv. č. N376

Foto: NPÚ

/23/

ZÁTIŠÍ SE TŘEMI ZAVĚŠENÝMI KOROPTVEMI

1708



Olej, plátno, 67,5 X 47 cm

Signováno: A. Kinderman/1708

Restaurováno: *A. Bergerová (1988)*

Provenience: *spojováno se sbírkou Colloredo Mannsfeldů
v Opočně(?)*

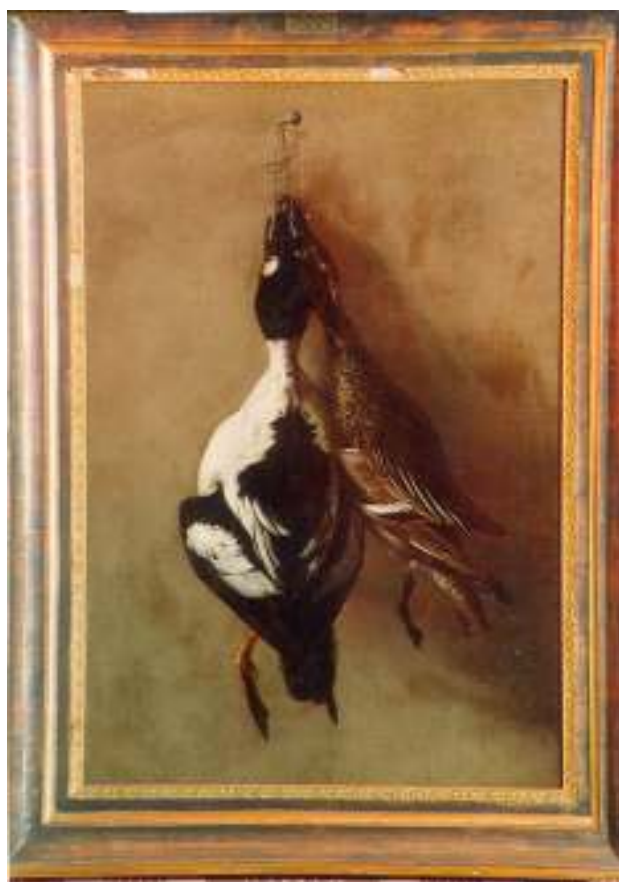
Zámek Opočno, inv. č. OP529

KAZLEPKA 2007, MACHYTKA 1973, MACHYTKA 1988, MACHYTKA 1984

Foto: NPÚ

/24/

ZÁTIŠÍ SE DVĚMA ZAVĚŠENÝMI DIVOKÝMI KACHNAMI



Olej, plátno, 67,5 X 47 cm

Signováno vpravo dole A K

Restaurováno: A. Bergerová (1988)

Provenience: spojováno se sbírkou Colloredo Mannsfeldů
v Opočně(?)

Zámek Opočno, inv. č. OP1408

KAZLEPKA 2007, MACHYTKA 1973, MACHYTKA 1988, MACHYTKA 1984

Foto: NPÚ

/25/

ZÁTIŠÍ S DIVOKÝMI HOLUBY



Olej, plátno, 51 X 33,5 cm

Signováno vpravo dole A: K: alias Tulipan

Restaurováno: R. Hamsíková a M. Černá (1977)

Provenience: Pravděpodobně Piccolominiovská sbírka, zámek Náchod

Zámek Náchod, inv. č. N349

KAZLEPKA 2007, LANDA 1929, MACHYTKA 1973, MACHYTKA 1988,
MACHYTKA 1984

Foto: NPÚ

/26/

ZÁTIŠÍ S MRTVÝMI PTÁKY



Olej, dřevěná deska, 26,3 X 16 cm

Nesignováno, na zadní straně nápis tužkou „Hamilton“

Provenience: *neznámá*

Soukromý majetek

Foto:

<http://www.papilio.cz/cz/archiv.php?aukce=a29&pol=10142&PHPSESSID=3a1f41e2a9cf9131e5f9a79942df9329>, staženo 5.3.2013

KOPIE A DÍLA ODEPSANÁ

/27/

KVĚTINY V DEKORATIVNÍ VÁZE S BASRELIÉFEM I



Olej, plátno, 5

Nesignováno

Provenience: *neznámá*

Zámek Nebílovy, inv. č. NB1826

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/28/

KVĚTINY V DEKORATIVNÍ VÁZE S BASRELIÉFEM II



Olej, plátno

Nesignováno

Provenience: *neznámá*

Zámek Nebílovy, inv. č. NB1827

KAZLEPKA 2007

Foto: NPÚ

/29/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE, FÍKY A TŘEŠNĚ

Maximilian Pfeiler, eventuálně Franz Werner von Tamm?



Olej, plátno, 53 x 58 cm

Nesignováno

Provenience: *Královská kanonie premonstrátů na Strahově (?)*

Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č.

0736

KAZLEPKA 2007, SEIFERTOVÁ 2013

Foto: Lucie Němečková

/30/

KVĚTINY VE SKLENĚNÉ VÁZE, BROSKVEE A ŠVESTKY

Maximilian Pfeiler, eventuálně Franz Werner von Tamm?



Olej, plátno, 53 x 58 cm

Nesignováno

Provenience: *Královská kanonie premonstrátů na Strahově (?)*

Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č.

0737

KAZLEPKA 2007, SEIFERTO VÁ 2013

Foto: Lucie Němečková

Poznámky:

- 1) Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“ Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939, Brno 2007, s. 13.
- 2) Jacob Campo Weyerman, *De Levens. Beschryvingen der Nederlandsche Kost-Schilders en Konst-schilderessen, Vierde deel*, Doredrecht 1769, s. 85.
- 3) Jan Jakub Quirin Jahn, Nachrichten von den alten und neuen Malern, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste XX*, Liepzig 1776/77, s. 291.
- 4) Heinrich Keller, *Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern*, Leipzig 1788, s. 82-83.
- 5) Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmem und zum Theil auch für Mahren und Schlesien*, Prag 1815, s. 61.
- 6) G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kpferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, München 1839, s. 21.
- 7) Ibidem, s. 21.
- 8) Christiaan Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam 1857 - 1864, s.874.
- 9) Gustav Friedrich C. Parthey, *Deutscher Bildersaal, Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder Verstorbener Maler aller Schulen, Sv. 1*, Berlin 1863 a také Gustav Friedrich C. Parthey, *Deutscher Bildersaal, Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder Verstorbener Maler aller Schulen, Sv. 2*, Berlin 1864.
- 10) Gustav Friedrich C. Parthey, *Deutscher Bildersaal, Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder Verstorbener Maler aller Schulen, Sv. 1*, Berlin 1863, s. 662.

- 11) Gustav Friedrich C. Parthey, *Deutscher Bildersaal, Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder Verstorbener Maler aller Schulen*, Sv. 2, Berlin 1864, s. 659.
- 12) Alfred Castaigne (ed.), *Signatures monogrammes des peintres de toutes les écoles, guide monogramiste*, Volume Troisième - Genres Divers, Bruxelles 1898, s. 1125.
- 13) Alfred von Wurzbach, *Niederlandisches Künstlerlexikon auf Grund Archivalischer forschungen bis auf die neueste zeit*, Erste band, Wien 1904, s.277, stejně jako Alfred von Wurzbach, *Niederlandisches Künstlerlexikon auf Grund Archivalischer forschungen bis auf die neueste zeit*, Zweiter band, Wien 1904, s. 1904.
- 14) Například viz Castaigne (ed.), (pozn. 12), s. 1125.
- 15) Například viz Parthey (pozn. 10), s. 662.
- 16) Viz Keller (pozn. 4).
- 17) Rudolf Kuchynka, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699-1781, *Památky Archeologické XXXI.*, Praha 1919, s.87.
- 18) Hans Vollmer (ed.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Sv. 20, Leipzig 1950, s. 317.
- 19) Lubomír Machytka, *Setkání s mistry. Výstava málo známých obrazů z východočeských zámků* (kat. výst.), Pardubice 1973.
- 20) Hana Seifertová, *Barock-Stilleben in Böhmen und Mähren*, in: *Mitteilungen der Oesterreichischen Galerie*, 21, Wien 1977, s. 40-64.
- 21) Lubor Machytka, Andreas Kindermann, alias Tulipano, *Umění XXXII*, Praha 1984, s. 562-565.
- 22) *Ibidem*, s. 562.
- 23) Například Lubomír Machytka, *Mistrovská díla ze sbírek západočeských zámků* (kat. výst.), Plzeň 1985, případně Lubomír Machytka, *Barokní zátiší ze sbírek východočeských zámků* (kat. výst.), Pardubice, nedatováno, nebo Hubert Landa, *Seznam Colloredo-Mannsfeldské obrazárny v Opočně*, Opočno 1929.
- 24) Václav Vlček (ed.), *Obrazy 17. a 18. století. Výběr maleb z maltézske sbírky uložené v depositářích státního zámku Orlík nad Vltavou* (kat. výstavy). Čimelice - Písek, 1984.

- 25) Jiří Dvorský - Eliška Fučíková (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka II/1-2*, Praha 1989.
- 26) Tomáš Zezula, *Kytice v díle Jana Kašpara Hirschelyho* (diplomová práce), FF MU v Brně 2011.
- 27) Andrea Rousová, *Izák Godyn - barokní malíř loveckých zátiší* (diplomová práce), FF UP v Olomouci 1999.
- 28) Hana Seifertová - Anja K. Ševčík (edd.), *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690-1750* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze 1997.
- 29) Hana Seifertová, *Mezi zátišími: flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy*, Liberec 2003.
- 30) Prokop Toman, *Nový slovní československých výtvarných umělců*, Sv. 1, Ostrava 1993, s.482.
- 31) Adriaan van der Willigen - Fred G. Meijer (edd.), *A Dictionary of Dutch and Flemish Still Life Painters Working in Oils 1525-1725*, Primavera Press 2003, s. 125.
- 32) Martina Jandlová Sošková, *Katalog německého malířství 1550-1700 v Národní galerii v Praze* (disertační práce), FF UK v Praze 2007.
- 33) Zdeněk Kazlepka, *V zahradě Armidině. Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2007.
- 34) Hana Seifertová, *Klidožití. Zátiší ze sbírek Strahovské obrazárny* (kat. výst.), Praha 2013.
- 35) Termín „klidožití“ představuje v 19. století používanou variantu k termínu „zátiší.“ Jedná se o doslovný překlad termínu Still leben. Více viz Zezula (pozn. 26).
- 36) Charles Sterling, *Still-life Painting from Antiquity to the Twentieth century*. Second revised edition, New York 1981.
- 37) Od Plinia st. se například dovídáme o vůbec prvním malíři zátiší, za kterého byl považován malíř Piraikos, který pravděpodobně působil na konci 4. respektive na počátku 3 st. př.n.l. Jednalo se pravděpodobně o drobné dřevěné destičky s interiérovými výjevy, obrázky zvířat a různých druhů jídla. Více viz Sterling (pozn. 36).
- 38) Viz Sterling (pozn. 36), s.49.
- 39) Sam Segal, *A flowery past. A survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the present* (kat. výst.), Amsterdam 1982, s.15.

- 40) Jedná se například o Ingvara Bergströma, jak se zmiňuje John T. Spike, *Italian Still life Paintings from Three Centuries* (kat. výst.), New York 1983, s. 11-12.
- 41) Viz Sterling (pozn. 36), s.52.
- 42) Viz Spike (pozn. 40), s. 12.
- 43) Viz Sterling (pozn. 36), s.57
- 44) Vittorio Sgarbi, *Caravaggio*, Milano 2007, s. 74.
- 45) Richard E. Spear - Philip Sohm, *Painting for profit. The Economic Lives of Seventeenth-century Italian Painters*, New Haven and London 2010, s. 104.
- 46) Gianluca Bocchi - Ulisse Bocchi, *Pittori di Natura Morta a Roma. Artisti Italiani 1630-1750*, Viadana 2005, s. 68.
- 47) Ibidem, s. 98-100.
- 48) Ibidem, s. 100.
- 49) Ibidem, s. 75-83.
- 50) Ibidem, s. 245.
- 51) Ibidem, s. 661.
- 52) Ibidem, s. 98-118.
- 53) Viz Bocchi-Bocchi (pozn. 43), s. 191.
- 54) Ibidem, s. 199.
- 55) Ibidem, s. 200.
- 56) Viz například záznam J.J.Quirina Jahna, Archiv NG, AA1222.
- 57) Jochen Sander, *The Magic of the Things. Still-life painting 1500-1800* (kat. výst.), Frankfurt am Main 2008, s. 76.
- 58) Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, s. 79.
- 59) Více a druhu zátiší nazvaném Prunkstillleben viz Sam Segal, *A prosperous past. The Sumptuous Still-life in the Netherlands 1600-1700*, The Hague 1988.
- 60) Viz Sander (pozn. 57), s.309.
- 61) O tomto zátiší více viz Zeri... - *Natura Morta in Italia*
- 62) Stefano Casciu (ed.), *Villa Medicea di Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, Livorno 2009

- 63) Více o vztahu Snyders-Rubens viz Anne T. Woollett - Ariane van Suchtelen, *Rubens and Brueghel. A Working Friendship*, 2006
- 64) Peter Eikemeier, Der Jagdzyklus des Jan Weenix aus Schloß Bensberg, in: *Weltkunst*, XLVIII, 1978, s. 296.
- 65) Oldřich J. Blažíček, Jan Rudolf Bys v Praze. K 300. Výročí umělceva narození, *Umění IX*, Praha 1962 s. 537.
- 66) Viz Sterling (pozn. 36), s. 36.
- 67) Ibidem, s. 35.
- 68) Viz Rousová (pozn. 27), s. 22.
- 69) Více viz Slavíček (pozn. 1).
- 70) Ibidem, případně Seifertová - Ševčík (pozn. 28), s. 9.
- 71) Seifertová (pozn. 34).
- 72) Ibidem.
- 73) Viz Kazlepka (pozn. 33), s. 46-49.
- 74) *Německé malířství 17. století z československých sbírek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1989, s. 54.
- 75) Viz Willigen -Meijer (pozn. 31), s. 48-49.
- 76) Veronika Hatschek, *Leben und Werk des Stillebenspezialisten Franz Werner Tamm* (diplomová práce), Universität Wien 1991.
- 77) Viz Seifertová - Ševčík (pozn. 28).
- 78) Viz Vlček (pozn. 24), nestr.
- 79) Viz Seifertová - Ševčík (pozn. 28), s. 186.
- 80) Ibidem, zejména však Zezula (pozn. 26).
- 81) Viz Seifertová - Ševčík (pozn. 28), s. 160-161.
- 82) Viz Rousová (pozn. 27).
- 83) Viz Seifertová - Ševčík (pozn. 28), s. 99.
- 84) Ibidem, s. 164.
- 85) Frederik Daniel Otto Obreen, *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis, Volume 5*, Rotterdam 1882-1883, s. 142.
- 86) Viz Pozn. 15.
- 87) Viz Parthey (Pozn. 9 a 10).
- 88) *Archivio Storico del vicariato di Roma, S. Lorenzo in Lucina, 1697*
- 89) *Účetní kniha staroměstského pořádku malířského 1699-1781* (Raydungsbuch), AA 1210
- 90) Viz Kuchynka (Pozn. 17), s. 87.
- 91) Viz Archivio Storico (Pozn. 88).
- 92) Viz např. Vollmer (Pozn. 18), s. 317.
- 93) Viz Nagler (Pozn. 6), s. 21.

- 94) Viz Castaigne (ed.) (Pozn. 12), s. 1125.
- 95) Godefridus Joannes Hoogewerff, *Nederlandsche Kunstenaars te Rome (1600-1725). Uittreksels uit de Parochiale Archieven*, 's-Gravenhage 1943.
- 96) Mimojiné v polovině minulého století Hoogewerff působil taktéž jako ředitel Nizozemského Historického Ústavu v Římě.
- 97) Například: Godefridus Joannes Hoogewerff, *De Bentvueghels*, 's-Gravenhage 1952.
- 98) Antonino Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei Secoli XVI e XVII. Notizie e Documenti Raccolti negli Archivi Romani* (1880), Firenze 1880.
- 99) Jeho poznámky nyn uchovává římská Bibliotheca Hertziana, jako tzv. fond Schede Noack.
- 100) Viz Wurzbach (Pozn. 13).
- 101) Viz Obreen (Pozn. 85), s. 142.
- 102) Viz Weyerman (Pozn. 2), s. 85.
- 103) Viz Machytka (Pozn. 21), s. 562.
- 104) Willigen - Meijer (edd.) (Pozn. 31), s. 125.
- 105) Ibidem, s. 125.
- 106) Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby Rudolfské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576-1743*, Praha 1915, s. 21.
- 107) Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách*, Praha 1909, s. 232.
- 108) Martin Halata (ed.), *Kniha protokolů pražského malířského cechu z let 1600-1656*, Praha 1996, s. 98.
- 109) Frederik Daniel Otto Obreen, *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis, Volume 3*, Rotterdam 1880-1881, s. 262.
- 110) Ibidem, s. 294.
- 111) Willigen - Meijer (edd.) (Pozn. 31), s. 125.
- 112) *Archivio Storico* (Pozn. 88).
- 113) Viz Keller (Pozn. 4), s. 82-83.
- 114) Viz Vollmer (Pozn. 18), s. 317.
- 115) Viz Keller (Pozn. 4), s. 82.
- 116) Viz Nagler (Pozn. 6), s. 21.
- 117) *Archivio Storico* (Pozn. 88).

- 118) Např. Eva Chodějovská, „Hlavně si nehledej byt příliš blízko Piazza di Spagna, Strada di Condotti a podobných německých kvartýrů!“ Cizinci v Římě ve druhé polovině 17. Století, in: Lucie Stolárová - Kateřina Holečková (eds.), *Karel Škréta (1610 - 1674): Dílo a doba, studie, dokumenty, prameny*, Národní galerie v Praze, 2011, s. 85 nebo Judith Verberne, The Bentvueghels (1620)1621 - 1720) in Rome, A Portrait of the group and the presentation of a new document, in: Peter Schatborn (ed.), *Drawn o Warmth - 17th Century Dutch Artists in Italy*, Waanders Publishers 2001, s. 24.
- 119) Godefridus Joannes Hoogewerff, *Via Margutta, Centro di Vita Artistica*, Roma 1953, s. 9-10.
- 120) Johana Bronková, Karel Škréta a Řím, in: Lenka Stolárová - Vit Vlnas, *Karel Škréta (1610-1674): Studie a dokumenty*, Praha 2012, s. 84.
- 121) Viz Chodějovská (Pozn. 118), s. 61.
- 122) Viz Hoogewerff (Pozn. 95), s. 53.
- 123) Gianluca Bocchi - Ulisse Bocchi, *Pittori di Natura Morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*, Viadana 2004, s. 175.
- 124) Ibidem, s.117.
- 125) Viz Chodějovská (Pozn. 118), s. 85.
- 126) Viz Verberne (Pozn. 118), s. 23.
- 127) Ibidem, s. 24.
- 128) Viz Hoogewerff (Pozn. 97), s. 166.
- 129) Viz Spear - Sohm (Pozn. 45), s. 40.
- 130) Viz Bronková (Pozn. 120), s. 85.
- 131) Viz Verberne (Pozn. 118), s. 22-23.
- 132) Stephanie C. Leone (ed.), *The Pamphilj and the Arts. Patronage and Comsumption in Baroque Rome*, McMullen Museum of Art 2011, s. 116.
- 133) Federico Zeri (ed.), *La natura morta in Italia*, II, Milano 1989, s. 747.
- 134) Viz Účetní kniha (Pozn. 89).
- 135) Ibidem
- 136) Viz Kuchynka (Pozn. 17), s. 87.
- 137) Viz Účetní kniha (Pozn. 89).
- 138) K počátkům a vývoji strahovské obrazárny více viz Seifertová (Pozn. 34), případně Ivana Kyzourová - Pavel

- Kalina, *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu, katalog vybraných děl ze strahovské obrazárny*, Praha 1993
- 139) *Haupt-Catalog der Gemälde-Gallerie des königl Premonstratenser Stiftes Strahow, gegeründet durch den Hochwürdigem Herrn Praelaten des königl Premonstratenser-Stiftes Strahow Hieronymus Joseph Ziedler im Jahre 1836. I.Band*
- 140) Viz Seifertová (Pozn. 34), s. 7.
- 141) K historii nostické obrazárny více viz Slavíček (Pozn. 1), s. 57-81.
- 142) *Inventarium aller deren auff dennen Hoch Graffl. Nostitzschen Fidei Comiss Herrschafft Falckenau undt Heinrichsgrun befundl. mobilien undt Fahrnusse [a 1736 den 31.Decembris]*
- 143) Viz Vlček (pozn. 24), nestr.
- 144) Ibidem a dále Lenka Vlčková, *Maltézská sbírka na Orlíku* (ročníková práce), 1980/81.
- 145) Zdeněk Wirth (ed.), *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém, Politický okres Náchodský*, Praha 1910, s. 55.
- 146) Viz Kazlepka (Pozn. 33), s. 45-48.
- 147) Viz Machytka (Pozn. 21), s. 562.
- 148) Viz Obreen (Pozn. 85), s. 142.
- 149) Viz Keller (Pozn. 4), s. 82-83.
- 150) Viz Quirin Jahn (Pozn. 51).
- 151) Ibidem.
- 152) Ibidem.
- 153) Viz Quirin Jahn (Pozn. 3), s. 291.
- 154) Viz Alfred Castaigne (ed.) (Pozn. 12), s. 1125.
- 155) Viz Machytka (Pozn. 21), s. 562-565.
- 156) Ibidem, s. 562.
- 157) Viz Eikemeier (Pozn. 64), s. 296-298.
- 158) Bert W. Meijer - I. Ligura - Alpi Lito (eds.), *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections*, Florence 1998, s. 129-130.
- 159) Ibidem, s.129-130.
- 160) Viz Jandlová Sošková (Pozn. 32), s. 161 a nebo také Seifertová (Pozn. 20), s.40-64.
- 161) Více informací ke zmíněným umělcům viz Bocchi - Bocchi (Pozn. 123).
- 162) Více k možnému významu mušky viz Lubomír Konečný, *Catching an Absent Fly*, in: Kotková, Olga (ed.),

- Albrecht Dürer - Růžencová slavnost: 1506-2006* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2006, s. 33-41.
- 163) Hana Seifertová, *Mezi zátišími: flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy*, Liberec 2003.
- 164) První se o těchto plátnech zmínil Zdeněk Kazlepka (Pozn. 33), s. 99.
- 165) Viz Vlček (Pozn. 24).
- 166) Viz Hatschek (Pozn. 76).
- 167) Viz Kazlepka (Pozn. 33).
- 168) Viz např. Vollmer (Pozn. 18), s. 317.
- 169) Osobní sdělení kurátora sbírek z Gemaldegalerie Cassel.
- 170) Viz Wirth (ed.) (Pozn. 145), s. 90
- 171) Viz Kazlepka (Pozn. 33), s. 172.
- 172) Viz Seifertová (Pozn. 34).
- 173) Jedná se o XXIX. Aukci brněnského Aukčního domu Zezula.

Abecední seznam použité literatury:

PRAMENY:

BERGEROVÁ 1988

Alena Bergerová, *Restaurátorská zpráva o opravě osmi závěsných obrazů z instalace tak zv. Sekundární obrazárny státního zámku Opočno (rest. zpráva), Opočno 1988*

BILDERGALLERIE

Die Bilder Gallerie des Konigl. Stiftes, Strahov am Berge Sion, (Strahov Bildergallerie Abt: II.d.) ŘP 1470

ČERNÁ - SALMONOVÁ 1976

M. Černá - R. Salmonová, *Květinová zátiší - 18. Stol., zámek v Náchodě (rest. zpráva), Náchod 1976*

ČERNÁ - HAMSÍKOVÁ 1977

M. Černá - R. Hamsíková, *31 květinových zátiší ze zámku Náchod (rest. zpráva), Náchod 1977*

HAUPT CATALOG 1836

Haupt-Catalog der Gemälde-Gallerie des königl Premonstratenser Stiftes Strahow, gegeründet durch den Hochwürdigem Herrn Praelaten des königl Premonstratenser-Stiftes Strahow Hieronymus Joseph Ziedler im Jahre 1836. I.Band

NOACK

Schede Noack

NOSTITZ INVENTAŘ 1736

Inventarium aller deren auff dennen Hoch Graffl. Nostitzschen Fidei Comiss Herrschafft Falckenau undt Heinrichsgrun befundl. mobilien undt Fahrnusse [a 1736 den 31.Decembris]

QUIRIN JAHN 1770-1797

Rukopisy a poznámky J.J.Q. Jahna 1770-1797, AA 1222

RAYDUNGSBUCH 1699-1781

Účetní kniha staroměstského pořádku malířského 1699-1781
(Raydungsbuch), AA 1210

S. LORENZO IN LUCINA 1696

Archivio Storico del vicariato di Roma, S. Lorenzo in Lucina,
1696

S. LORENZO IN LUCINA 1697

Archivio Storico del vicariato di Roma, S. Lorenzo in Lucina,
1697

LITERATURA:

ALPERS 1983

Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the
Seventeenth Century*, Chicago 1983

BÉNÉZIT 1956

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des
peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les
temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains
spécialistes français et étrangers*, Paris 1956

BERTOLOTTI 1880

Antonino Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei
Secoli XVI e XVII. Notizie e Documenti Raccolti negli Archivi
Romani* (1880), Firenze 1880

BLAŽÍČEK 1955

Oldřich J. Blažíček, *Obrazy z Maltéžského paláce na Orlíku,
Zprávy památkové péče 15, 1955, s. 152 - 154*

BLAŽÍČEK 1962

Oldřich J. Blažíček, *Jan Rudolf Bys v Praze. K 300. Výročí
umělcova narození, Umění IX, Praha 1962 s. 537 - 571*

BOCCHI - BOCCHI 2004

Gianluca Bocchi - *Ulisse Bocchi, Pittori di Natura Morta a
Roma. Artisti stranieri 1630-1750*, Viadana 2004

BOCCHI – BOCCHI 2005

Gianluca Bocchi - Ulisse Bocchi, *Pittori di Natura Morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005

BRONKOVÁ 2012

Johana Bronková, Karel Škréta a Řím, in: Lenka Stolárová - Vít Vlnas, *Karel Škréta (1610-1674): Studie a dokumenty*, Praha 2012, s. 81-98

CASCIU 2009

Stefano Casciu (ed.), *Villa Medicea di Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, Livorno 2009

CASTAIGNE 1898

Allfred Castaigne (ed.), *Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles, guide monogramiste, troisième volume - genres divers*, Bruxelles, 1898

DLABACŽ 1815

Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Bohmen und zum Theil auch für Mähren and Schlesien. Erster Band, A-H*, Prag 1815

DUPRAC 2011

Frederik J. Duprac (ed.), *Golden. Dutch and Flemish Masterworks from the Rose-Marie and Ejik Van Otterloo Collection*, New Heaven, 2011

EIKEMEIER 1978

Peter Eikemeier, Der Jagdzyklus des Jan Weenix aus Schloß Bensberg, in: *Weltkunst*, XLVIII, 1978, s. 296-298

GALLO – SIMONETTIED 1986

Marzia Cataldi Gallo - Farida Simonettied, *Il giardino di flora, natura e simbolo nell'immagine dei fiori*, Genova 1986

GRIMM 2011

Claus Grimm, *Stilleben. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, Munchen 2011

GROENEDIJK 2008

Pieter Groenendijk, *Benknopt biografisch lexicon van zuid- en noord- nederlandse achilders, graveurs, glasschilders, tapijtwevers et cetera van ca. 1350 tot ca. 1720*, Utrecht 2008

HALATA 1996

Martin Halata (ed.), *Kniha protokolů pražského malířského cechu z let 1600-1656*, Praha 1996

HASKELL 1963

Francis Haskell, *Partons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society at the Age of the Baroque*, London 1963

HATSCHEK 1991

Veronika Hatschek, *Leben und Werk des Stillebenspezialisten Franz Werner Tamm* (diplomová práce), Universität Wien 1991

HERAIN 1915

Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby Rudolfinské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576-1743*, Praha 1915

HOOGWERFF 1943

Godefridus Joannes Hoogwerff, *Nederlandsche Kunstenaars te Rome (1600-1725). Uittreksels uit de Parochiale Archieven*, 's-Gravenhage 1943

HOOGWERFF 1952

Godefridus Joannes Hoogwerff, *De Bent-vueghels*, 's-Gravenhage 1952

HOOGWERFF 1953

Godefridus Joannes Hoogwerff, *Via Margutta, Centro di Vita Artistica*, Roma 1953

CHODĚJOVSKÁ 2011

Eva Chodějovská, „Hlavně si nehledej byt příliš blízko Piazza di Spagna, Strada di Condotti a podobných německých kvartýrů!“ Cizinci v Římě ve druhé polovině 17. Století, in: Lucie Stolárová - Kateřina Holečková (eds.), *Karel Škréta (1610 - 1674): Dílo a doba, studie, dokumenty, prameny*, Národní galerie v Praze 2011, s. 51 - 68

CHONG - KLOEK 1999

Alan Chong - Wouer Kloek, *Het Nederlandse stilleven 1550-1720*, Rijksmuseum Amsterdam 1999

DE JONG 1982

Eddy de Jongh, *Still-life in the Age of Rembrandt* (kat. výst.), Auckland City Gallery 1982

KATALOG 1955

Still-life, bird and flower paintings of the 17th and 18th centuries (kat. výst.), Norwich Castle Museum 1955

KATALOG 1956

Still-life painting since 1470 (kat. výst.), Milwaukee Art Institute 1956

KATALOG 1938

Pražské baroko. Umění v Čechách XVII - XVIII století (kat. výst.), Praha 1938

KATALOG 1983

Das stilleben and sein gegenstand. Eine gemeinschaftsausstellung von museen aus der UDSSR, der ČSSR and der DDR (kat. výst.), Albertinum, Dresden 1983

KATALOG 1989

Německé malířství 17. století z československých sbírek (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1989

KATALOG 1993

The Metamorphosis of Themes (kat. výst.), 1993

KAZLEPKA 2007

Zdeněk Kazlepka, *V zahradě Armidině. Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2007

KELLER 1788

Heinrich Keller, *Nachrichten Von Allen In Dresden Lebenden Künstlern*, Leipzig 1788

KOHLER 1979/1980

Gerard Kohler (ed.), *Stilleben in Europa* (kat. výst.), Munster-Baden-Baden 1979-1980

KONEČNÝ 2006

Lubomír Konečný, *Catching an Absent Fly*, in: Kotková, Olga (ed.), *Albrecht Dürer - Růžencová slavnost: 1506-2006* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2006, s. 33-41

KRAFTNER 2004

Johann Kraftner, *Liechtenstein Museum Vienna. The Collections*, Liechtenstein Museum Vienna 2004

KRAFTNER 2011

Johann Kraftner, *The Hohenbuchau Collection. Dutch and Flemish Paintings from the Golden Age* (kat. výst.), Liechtenstein Museum Vienna 2011

KRAMM 1974

Christian Kramm, *De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam 1974

KUCHYNKA 1919

Rudolf Kuchynka, *Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699-1781, Památky Archeologické XXXI.*, Praha 1919, s.25-88

KYZOUROVÁ – KALINA 1993

Ivana Kyzourová – Pavel Kalina, *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu, katalog vybraných děl ze strahovské obrazárny*, Praha 1993

LEONE 2011

Stephanie C. Leone (ed.), *The Pamphilj and the Arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*, McMullen Museum of Art 2011

LEWIS 1973

Frank Lewis, *A dictionary of Dutch and Flemish flower, fruit and still-life painters 15th to 19th century*, F. Lewis Publishers, Ltd. 1973

MACHYTKA 1973

Lubomír Machytka, *Setkání s mistry. Výstava málo známých obrazů z východočeských zámků* (kat. výst.), Pardubice 1973

MACHYTKA 1984

Lubor Machytka, Andreas Kindermann, alias Tulipano, *Umění XXXII*, 1984, s. 562-565

MACHYTKA 1985

Lubomír Machytka, *Mistrovská díla ze sbírek západočeských zámků* (kat. výst.), Plzeň 1985

MACHYTKA 1988

Lubomír Machytka, *Barokní zátiší ze sbírek východočeských zámků* (kat. výst.), Pardubice 1988

MEIJER – LIGURA – LITO 1998

Bert W. Meijer – I. Ligura – Alpi Lito (eds.), *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections*, Florence 1998

NAGLER 1839

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon. Oder nachrichten von dem leben und den werken der maler*,

*bildhauser, baumeister, kupferstecher, formschneider,
lithographen, zeichner, medailleure, elfenbeinarbeiter, etc.,*
Muncheu 1839

NEUMANN 1974

Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974

NORTH - ORMROD 1998

Michael North - David Ormrod (eds.), *Art markets in Europe,
1400 - 1800*, GalliarDS, GREAT Yarmouth, 1998

OBREEN 1880-1881

Frederik Daniel Otto Obreen, *Archief voor Nederlandsche
kunstgeschiedenis, Volume 3*, Rotterdam 1880-1881

OBREEN 1880-1881

Frederik Daniel Otto Obreen, *Archief voor Nederlandsche
kunstgeschiedenis, Volume 5*, Rotterdam 1882-1883

PARTHEY 1863

Gustav Parthey, *Deutscher Bildersaal, Verzeichniss der in
deutschland vorhandenen oelbilder verstoorbender maler aller
schulen in alphabetischer folge zusammengestellt von G.
Pathey, erste band, A-K*, Berlin 1863

PARTHEY 1864

Gustav Parthey, *Deutscher Bildersaal, Verzeichniss der in
deutschland vorhandenen oelbilder verstoorbender maler aller
schulen in alphabetischer folge zusammengestellt von G.
Pathey, zweiter band, L-Z*, Berlin 1864

PASCOLI 1733

Leone Pascoli, *Vite de pittori, scultori ed architetti
moderni*, vol. II, 1733

PAVIÉRE 1963

Sydney Herbert Pavière, *A dictionary of Flower, fruit and still-life painters. Erasmus Antiquariaat en Boekhandel*, Amsterdam 1963

PELCL 1777

František Martin Pelcl, *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken*, Prag 1777

PODLAHA 1911

Antonín Podlaha (ed.), *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém, Politický okres Benešovský*, Praha 1911

QUIRIN JAHN 1776/77

Jan Jakub Quirin Jahn, *Nachrichten von den alten und neuen Malern*, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste XX*, Leipzig 1776/77

ROUSOVÁ 1999

Andrea Rousová, *Izák Godyn - barokní malíř loveckých zátiší*, (diplomová práce), FF UP v Olomouci 1999

RYANTOVÁ 1997

Marie Ryantová, *Tulipán - módní květina 17. století*, *Dějiny a současnost XIX*, 1997, č. 4, s. 36 - 38

SAFARIK 2003

Eduard A. Safarik (ed.), *Galleria Colonna in Roma. Dipinti* (kat. výst.), 2. vydání, Roma 2003

SALERNO 1984

Luigi Salerno, *La Natura Morta Italiana 1560-1805 - Still-Life Panting in Italy 1560-1805*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1984

SANDER 2008

Jochen Sander, *The Magic of the Things. Still-life painting 1500-1800* (kat. výst.), Stadel Museum. Frankfurt am Main 2008

SEGAL 1982

Sam Segal, *A flowery past, A survey of dutch and flemish flower painting from 1600 until the present* (kat. výst.), Gallery P. de Boer, Amsterdam, 1982

SEGAL 1988

Sam Segal, *A prosperous past, The sumptuous still-life in the Netherlands 1600-1700*, SDU publishers, The Hague 1988

SEGAL 1990

Sam Segal, *Flowers and nature, Netherlandish flower painting of four centuries*, SDU publishers, The Hague 1990

SEIFERTOVÁ 1977

Hana Seifertová, *Barock-Stilleben in Böhmen und Mähren*, in: *Mitteilungen der Oesterreichischen Galerie*, 21, Wien 1977, s. 40-64

SEIFERTOVÁ - ŠEVČÍK 1997

Hana Seifertová - Anja K. Ševčík (eds.), *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690-1750* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1997

SEIFERTOVÁ - SLAVÍČEK

Hana Seifertová - Lubomír Slaviček, *Nizozemské malířství 16.-18. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci, nedatováno

SEIFERTOVÁ 2003

Hana Seifertová, *Mezi zátišími: flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy*, Liberec 2003

SEIFERTOVÁ 2013

Hana Seifertová, *Klidožití. Zátiší ze sbírek Strahovské obrazárny* (kat. výst.), Praha 2013

SGARBI 2007

Vittorio Sgarbi, *Caravaggio*, Milano 2007

SLAVÍČEK 2007

Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“ *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007

SLAVÍČEK 1993

Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Národní galerie v Praze 1993

SOLINAS 2010

Francesco Solinas, *Flora Romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)* (kat. výst.), 26 maggio - 31 ottobre 2010 Tivoli, Villa d'Este, De Luca editori d'arte, 2010

SPEAR - SOHM 2010

Richard E. Spear - Philip Sohm, *Painting for profit. The economic lives of Seventeenth-century Italian painters*, Yale University Press, New Haven and London 2010

SPIKE 1983

John T. Spike, *Italian still-life paintings from three centuries*, National Academy of design, New York 1983

OPOČNO

Státní zámek Opočno, Zámecká obrazárna, Vydavatelství ČTK

STERLING 1981

Charles Sterling, *Still-life Painting from Antiquity to the Twentieth century*, Second revised edition. Harper and Row Publishers, New York 1981

STOLÁROVÁ 2011

Lenka Stolárová (ed.), *Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Sborník příspěvků z odborného kolokvia*, Národní galerie v Praze 2011

TYLOR

Paul Taylor, *Dutch flower painting 1600-1720*, Yale University Press, New Haven and London

THIEME - BECKER 1950

Ulrich Thieme - Frans Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstler von der Antiek bis zur Gegenwart XX*, Leipzig 1950

TIBITANZLOVÁ - BERANOVÁ 2009

Radka Tibitanzlová- Martina Beranová (eds.), „...aby se umění malířskému vyučoval“ *Křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva*, Národní Galerie v Praze 2009

VERBERNE 2001

Judith Verberne, *The Bntvueghels (1620)1621 - 1720* in Rome, A Portrait of the group and the presentation of a new document, in: Peter Schatborn (ed.), *Drawn o Warmth - 17th Century Dutch Artists in Italy*, Waanders Publishers 2001

VLČKOVÁ 1980/81

Lenka Vlčková, *Maltézská sbírka na Orlíku* (ročníková práce), 1980/81

VLČEK 1984

Václav Vlček (ed.), *Obrazy 17. a 18. Století. Výběr maleb z maltézské sbírky uložené v depositářích státního zámku Orlík nad Vltavou* (kat. výst.). Čimelice - Písek 1984

VLNAS 2001

Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2001

WARNER

Ralph Warner, *Dutch and flemish flower and fruit painters of the 17th and 18th centuries*, B.M. Israel N.V. Amsterdam,

WEYERMAN 1769

Jacob Campo Weyerman, *De Levens. Beschryvingen der Nederlandsche Kost-Schilders en Konst-schilderessen, Vierde deel*, Doredrecht 1769

WINTER 1909

Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách*, Praha 1909

WIRTH 1910

Zdeněk Wirth (ed.), *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém, Politický okres Náchodský*, Praha 1910

WURZBACH I 1904

Alfred von Wurzbach, *Niederlandiscches Kuntlerlexikon auf grund archivalischer forschungen bis auf die neueste zeit bearbeit, erste band, A-K*, Leipzig, Kunsthistorischer Verlag - Wien, Halm und Goldmann Verlag 1904

WURZBACH II 1904

Alfred von Wurzbach, *Niederlandiscches Kuntlerlexikon auf grund archivalischer forschungen bis auf die neueste zeit bearbeit, zweiter band, I-Z*, Leipzig, Kunsthistorischer Verlag - Wien, Halm und Goldmann Verlag 1904

VAN DER WILGEN - MEIJER 2003

Adriaan van der Wlingen - Fred G. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils: 1525 - 1725*. Primavera, Leiden 2003

WOOLET - VAN SUCHTELEN 2006

Anne T. Woollett - Ariane van Suchtelen, *Rubens and Brueghel. A Working Friendship*, 2006

WRIGHT 1980

Christopher Wright, *Paintings in Dutch Museums. An Index of oil Paintings in public Collections in the Netherlands by Artists born before 1870*, Sotheby Parke Bernet publications, London 1980

VON WURZBACH 1906

Alfred von Wurzbach, *Niederlandisches kunstler-Lexikon auf grund archivalischer forschungen bearbeitet*, Verlag von Halm und Goldmann, Wien und Leipzig 1906

ZERI 1989

Federico Zeri (ed.), *La natura morta in Italia*, I-II, Milano 1989

ZEZULA 2011

Tomáš Zezula, *Kytice v díle Jana Kašpara Hirschelyho* (diplomová práce), FF MU v Brně 2011

Summary

The diploma theses entitled *Andreas Kinderman, called Tulipano. Still life painter of the High Baroque Period* is dealing with the life and work of the painter Andreas Kinderman.

His life is connected not only with Prague and Bohemia but also with the Hague and the Eternal City - the Rome. Even so that his complete oeuvre that is known today is kept within the collections of Czech castles and country houses his flower bouquets and still lifes with variety of fruits are nice examples of the Italian still life painting tradition. We can see some connection with painting of Mario Nuzzi or David Vogelaer but closest connections could be found between the works of Andreas Kinderman and Franz Werner von Tamor Maximilian Pfeiler. On the other hand his still lifes with dead birds or game still lifes could be seen as an example of the painting tradition North of the Alps.

Topics of Kinderman's work Still lifes of Andreas Kinderman could be seen at the Prague National Gallery, Strahov Picture Gallery but chiefly at in the collections of various castles - such as Opočno or Náchod.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Lucie Němečková
Katedra:	Dějiny umění
Vedoucí práce:	doc. Ph.D. Ing. Pavol Černý
Rok obhajoby:	2014

Název práce:	Andreas Kinderman, zvaný Tulipano. Malíř zátiší vrcholného baroka.
Název v angličtině:	Andreas Kinderman called Tulipano. Still life painter of High Baroque period
Anotace práce:	Práce se pokouší zmapovat život a dílo malíře zátiší Andrease Kindermana. Tento umělec svůj život spojil nejen s Prahou, ale i s Haagem a Římem, kde jako malíř květinových kusů obdržel přízvisko Tulipano. Dílo dochované výhradně na území Čech, jej řadí do kontextu českého umění.
Klíčová slova:	Kinderman, Tulipano, zátiší, malířství 18. století
Anotace v angličtině:	The thesis called Andreas Kinderman called Tulipano is focused on life and work of the still life painter Andreas Kinderman. His life and work is connected with Prague, the Hague and also Rome where he was awarded with nickname Tulipano.
Klíčová slova v angličtině:	Kinderman, Tulipano, still life, 18th century painting
Přílohy vázané v práci:	obrazová příloha, CD
Rozsah práce:	116 stran
Jazyk práce:	Čeština