

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Diplomová práce**

Bc. Zita Hájková

**Caspar David Friedrich. Postava u okna, její geneze a vývoj**

Caspar David Friedrich. The motif of figure at the window,  
its genesis and evolution

Praha 2013

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Upřímně bych chtěla poděkovat vedoucímu práce Prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za jeho odborné vedení a konzultace. Vřelý dík patří také mým blízkým, kteří mě trpělivě podporovali.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 31. července 2013

.....

Jméno a příjmení

## Anotace

Diplomová práce se zabývá životem a dílem Caspara Davida Friedricha (1774 - 1840), který je považován za jednoho z nejdůležitějších malířů a kreslířů německého romantismu. Jeho hlavním přínosem pro malířství byla tvorba obrazů se subjektivní, později také s politicky motivovanou symbolikou. Náměty jeho děl zachycují většinou přírodu, v které často stojí lidé a pozorují krajinu v dálce. První kapitola přibližuje osobu a dílo malíře, který vytvořil nový styl krajinářství. V přírodě objevil duchovní složku, kterou spojoval s obrazem. Následně práce popisuje vlivy romantického literárního hnutí a náboženství na jeho tvorbu. Druhá kapitola prezentuje ženskou postavu otočenou zády k divákovi a to v malbě *Žena u okna* z roku 1822. Jsou představeny nejrůznější interpretace historiků umění, které souvisejí především s romantizujícími vizemi individuality a nekonečna. Dále je nastíněn původ a vývoj ženské postavy otočené zády k divákovi v malířství od pravěku až po 20. století. Ve třetí kapitole je objasněn fenomén okna v umění. Zároveň je předvedeno okno v interiéru a výhled z okna jako výrazový prostředek umělcova vyjádření. V poslední části třetí kapitoly je naznačen vývoj motivu ženy otočené zády k divákovi u okna od prvních zobrazení až po tvorbu 21. století. Ukázky motivů jsou prezentovány v malířské tvorbě a ve fotografiích významných zahraničních, převážně německých autorů. Práce se snaží nastínit vznik a vývoj motivu ženy otočené zády k divákovi se zřetelem na fenomén okna v umění, ale i na uměleckou tradici Caspara Davida Friedricha.

## Abstract

The thesis deals with the life and work of Caspar David Friedrich (1774 – 1840) who is considered one of the most important painters and drawers of the German romanticism. His main contribution for painting was the creation of pictures with subjective, later also politically motivated symbolism. The themes of his works in particular included the nature where persons often stand and watch the landscape in distance. The first chapter provides information on the personality and work of the painter who created a new style of landscaping. In nature he discovered the spiritual element that he connected with the picture. The work then describes the influences of the romantic literary movement and religion on his work. The second chapter presents a female figure turned with her back to the viewer in a painting called *Woman by the Window* from 1822. Various interpretations of art historians connected especially with romanticising visions of individuality and infinity are presented. The origin and development of the female figure turned with her back to the viewer in painting from prehistoric times up to the 20<sup>th</sup> century is also outlined. The phenomenon of a window in art is explained in the third chapter. A window in interior and a view from a window is also demonstrated as a mean of expression of an artist. The development of the woman turned with her back to the viewer by the window from first depictions up to works of the 21<sup>th</sup> century is suggested in the final part of the third chapter. Examples of motives are presented in the painting work and in the photographs of important foreign, mainly German authors. The work tries to outline the creation and development of the motive of the woman turned with her back to the viewer, considering the phenomenon of a window in art but also the artistic tradition of Caspar David Friedrich.

## **Klíčová slova**

Caspar David Friedrich, malířství, romantismus, postava otočená zády k divákovi, okno, interiér, obraz okna („Fensterbild“)

## **Key words**

Caspar David Friedrich, painting, romanticism, figure turned with her back to the viewer, window, interior, window picture („Fensterbild“)

# Obsah

Úvod .....	9
<b>1. CASPAR DAVID FRIEDRICH .....</b>	<b>12</b>
1.1. Život a dílo .....	13
1.2. Umělecká východiska .....	23
<b>2. ŽENA U OKNA .....</b>	<b>31</b>
2.1. Popis a rozbor díla, odborná stanoviska badatelů .....	32
2.2. Vymezení pojmu postavy otočené k divákovi zády .....	37
2.3. Geneze a vývoj motivu ženské postavy otočené k divákovi zády v umělecké tvorbě do doby romantismu .....	38
2.4. Recepce motivu v 19. a 20. století .....	44
<b>3. VÝHLED Z OKNA .....</b>	<b>51</b>
3.1. Fenomén okna v umění .....	51
3.2. Dějiny zobrazování okna .....	53
3.3. Okno v interiéru .....	54
3.4. Výtvarné umění a výhled z okna .....	56
3.5. Motiv ženské postavy otočené k divákovi zády u okna .....	58
Závěr .....	66
Seznam použité literatury .....	69
Seznam vyobrazení .....	73
Obrazová příloha .....	1-16

## Seznam zkratk

apod.	a tak dále
např.	například
n.l.	našeho letopočtu
př.n.l.	před naším letopočtem
pozn.	poznámka
tzv.	takzvaný
viz kap.	jak vyplývá v kapitole



## Úvod

„Často jsem byl tázán,  
proč si vybírám za náměty malování  
tak často smrt, minulost a hrob?  
„Aby žil člověk věčně,  
musí se nezřídka odevzdat smrti.“<sup>1</sup>

Slova z úst německého malíře 19. století Caspara Davida Friedricha byla jeho životním krédem. Příroda v jeho uměleckém světě sloužila pocitům a touhám diváka. Cítění bylo pro něho nejdůležitějším mostem mezi subjektem a vnějším světem. Zároveň byl prvním malířem, který motiv postavy otočené zády k divákovi symbolicky povznesl a udělil mu zvláštní hloubku nejen ve významovém obsahu, ale i v umístění do středu kompozice.

Caspar David Friedrich, dnes již více než sto let uznávaný malíř, se za svého života dokázal prosadit. Proměnil romantické malířství 18. století do „transcendentního“. Jeho díla naznačují pohled do vnitřního světa lidí, a to ve smyslu Novalisovy filozofie. Krajiny se stávají neobvyklými, neboť jsou spojovány s náboženskými náměty. Friedrichovo dílo mělo umožnit návrat člověka k přírodě a Bohu. Ve své tvorbě proměnil studijní kresby do volně sestavených kompozic, jejichž principy popisoval ve svých dopisech přátelům a v aforismech.<sup>2</sup>

Prvním z jeho obrazů byl *Kříž v horách* (tzv. *Děčínský oltář*). Neobvykle koncipované dílo s náboženským tématem vzbudilo u kritiků velký zájem. Někteří z nich však s takovým pojetím oltářního obrazu nesouhlasili. Řada z nich však tuto koncepci ocenila a přivítala jeho „novátorství“. S příchodem nových uměleckých směrů (biedermeier a realismus) přestal být postupně o jeho tvorbu zájem. Z toho důvodu se na něho zapomnělo. Norský historik umění a badatel Andreas Aubert,<sup>3</sup> který pracoval na monografii o krajináři Johanu Christianu

---

<sup>1</sup> Caspar David FRIEDRICH: „*Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen, Wählst Du zum Gegenstand der Malerei So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab? Um ewig einst zu leben, Muß man sich oft dem Tod ergeben.*“, in: Sigrid HINZ: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2., rozšířené vydání, Berlin 1974, 82

<sup>2</sup> HINZ (pozn. 1).

<sup>3</sup> Byl patriotem norského umění a svoje vlastenectví přenesl na Friedricha. Intenzivně se zabýval obrazy z doby okolo roku 1810-14 (osvobozené války). Zemřel roku 1913 a jeho článek o Casparu Davidu Friedrichovi vyšel roku 1915 pod názvem: Caspar David Friedrich. Gott, Freiheit, Vaterland (nedokončená monografie).

Clausenovi Dahlovi, objevil kolem roku 1890 v jeho pozůstalosti záznam o díle a životě Caspara Davida Friedricha. Na základě doložených pramenů se rozhodl neznámého malíře vypátrat. Legenda udává, že navštívil odpovědného pracovníka německých galerií, aby se dozvěděl něco o muži se jménem Caspar David Friedrich. Byl odmítnut s tím, že žádného Friedricha neznají. Až starý sekretář si vzpomněl, že dříve visel obraz „nějakého“ Friedricha v expozici. Tím započala rehabilitace osoby a díla Caspara Davida Friedricha. Jeho díla se začala dohledávat v ostatních galeriích a depozitářích. Znovuobjevením jeho osoby a díla začal narůstat zájem publika, umělců, uměleckých teoretiků a obchodníků.<sup>4</sup> *Stoletá výstava*,<sup>5</sup> konaná roku 1906 v Berlíně, otevřela nový pohled na německé umění mezi lety 1775 až 1875. Cílem výstavy bylo postavit německé umění 19. století do úrovně francouzského impresionismu. Friedrichovo dílo začalo být považováno za moderní a nadčasové. Umělecká kritika se zabývala jednak atmosférou děl, ale i barevnými a přírodními vjemy.

Friedrich byl zprvu pochopen jako malíř duševních nálad. Svědectví o jeho tvorbě podává kniha *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten* od Corlia Gurlitta, která vyšla roku 1899.<sup>6</sup> Podrobně rozebírá Friedrichovo dílo a umělec je označen za divokého revolucionáře. Na základě badatelské činnosti Andree Auberta sestavil první monografii Herbert von Einems.<sup>7</sup> Kniha popisuje život umělce, jeho dílo a svět. Soupis celé tvorby malíře předpřipravil ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století Karl Wilhelm Jähmig, ale nestihl ho vydat. V šedesátých letech byl výzkum života a díla Caspara Davida Friedricha stále ještě na začátku. Z toho důvodu začali historici umění intenzivně zkoumat prameny. Helmut Börsch-Supan vydal v roce 1960 disertační práci *Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*.<sup>8</sup> V ní se věnuje prostoru a vzhledu obrazu a konfrontuje ohraničené popředí s pozadím díla. Nové poznatky a názory o Friedrichově tvorbě doplnil katalog od Wenera Sumowského *Caspar David Friedrich-Studien*.<sup>9</sup> V roce 1973 dokončil a vydal Börsch-Supan soupis pramenů a děl.<sup>10</sup> Dalšími, kdo ocenili Friedrichovo dílo, byli Willi Geismeyer a Jens

---

<sup>4</sup> Musea začaly nakupovat jeho díla. Pro hamburskou Kunsthalle získal Alfred Lichtwark mezi lety 1904 až 1907 sedm maleb., in: Wieland SCHMIED: Caspar David Friedrich, 2., rozšířené vydání, Köln 1976, 16.

<sup>5</sup> Výstava byla připravena od Alfreda Lichtwarka, Woldemara von Seidlitz, Huga von Tschudi. Sjednotila 37 děl Caspara Davida Friedricha, většinou krajín, in: Guido J. KERN: Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung aus der Zeit von 1775-1875, Berlin 1906, 20.

<sup>6</sup> Corlius GURLITT: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten, Berlin 1899.

<sup>7</sup> Herbert von EINEM: Caspar David Friedrich, Berlin 1938, Berlin 1950<sup>3</sup>.

<sup>8</sup> Helmut BÖRSCH-SUPAN: Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich (publikovaná disertační práce na Freie Universität v Berlíně), Berlin 1960.

<sup>9</sup> Werner SUMOWSKI: Caspar David Friedrich – Studien, Wiesbaden 1970.

<sup>10</sup> Helmut BÖRSCH-SUPAN /Karl Wilhelm JÄHNIG: C.D.Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.

Christian Jensen.<sup>11</sup> Werner Hofmann představil tohoto umělce v odborných studiích.<sup>12</sup> Katalog malířových kreseb vydal Sigrid Hinz jako podklad pro stylistický vývoj jeho tvorby a datování olejomalb.<sup>13</sup> Zmíněné monografie a publikace jsou pouze výběrem a základní literaturou o životě a díle umělce. Bohužel Friedrich své obrazy nedatoval, z toho důvodu se muselo při zjišťování jejich vzniku vycházet z pramenů, hlavně z jeho dopisů a aforismů. Intenzivním bádáním se postupně rozluštily symbolické významy v jeho díle. Caspar David Friedrich se tak stal významným německým malířem po Albrechtu Dürerovi.

---

<sup>11</sup> Willi GEISMEIER: Caspar David Friedrich, Leipzig 2008<sup>7</sup>; Jens Christian JENSEN: Caspar David Friedrich. Leben und Werk, Köln 1991<sup>9</sup>.

<sup>12</sup> Werner HOFMANN: Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1974; Werner HOFMANN: Caspar David Friedrich, München 2007.

<sup>13</sup> Sigrid HINZ: Caspar David Friedrich als Zeichner, Greifswald 1966.

## 1. CASPAR DAVID FRIEDRICH

Caspar David Friedrich je vedle Philippa Otty Rungeho považován za nejvýznamnějšího zástupce romantického krajinářství. Německý historik umění Helmut Börsch-Supan podtrhuje v jeho díle symboliku a náboženský obsah. Mladší badatelé poukazují na kritiku doby, ve které žil a na angažovanost pro liberální reformy. Náměty pro svá díla čerpal v rodném kraji. Řada z nich má alegorický náboj a působí mystickým dojmem. V kompozicích podmiňoval rozdělení měřítek, polohu horizontu a světla. Malíř zobrazil ve svém uměleckém světě přírodu. Ranní úsvit a podvečerní soumrak byly věrnými známými mistra.<sup>14</sup> Izolovaní lidé stojící v popředí krajiny a zamyšleně pozorující dálku navozují odcizení od přírody. Člověk už není její harmonickou součástí, i když se zdá, že by si to přál, ale stojí mimo ní jako nezávislý pozorovatel. Z Friedrichových děl promlouvá osamělá duše umělce, lítost či žal. Umění vycházející ze skutečnosti oceňovali jeho přátelé a kolegové. Avšak nazarény<sup>15</sup> byl kritizován za porušování uměleckých tradic.

---

<sup>14</sup> KERN (pozn. 5) 20.

<sup>15</sup> Nazarény byli nespokojení žáci vídeňské Akademie, kteří založili roku 1809 spolek sv. Lukáše v římském františkánském klášteře S. Isidoro. Hledali inspiraci ve starém umění křesťanského pozdního středověku a rané renesanci. Většinou tvořili sentimentální a politicky konzervativní náměty v lineární uzavřené formě. Nejvýznamnějším jejich dílem jsou freskové malby v římském Casinu Massinu s námětem Danteho, Tassa a Ariosta. Hlavními představiteli byli Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Ludwig Vogel, Johann Konrad Hottinger, Philipp Veit, Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Ferdinand und Friedrich Olivier a Friedrich Wilhelm Schadow.

## 1.1. Život a dílo

Malíř a kreslíř Caspar David Friedrich [1] se narodil 5. září roku 1774 v pomořanském Greiswaldu jako šesté dítě z deseti v rodině výrobce svíček a mýdla Adolfa Gottlieba Friedricha (1730 - 1809) a jeho ženy Sophie Dorothy, rozené Bechly (1747 - 1781). Oba rodiče pocházeli z Neubrandenburgu. Po svatbě se v roce 1765 přestěhovali do Greifswaldu. Za Friedrichova mládí bylo město malé a velmi chudé. Neprobíhala tu žádná výstavba, zaostával obchodní a hospodářský rozvoj. I přes tyto handicapy udělalo na Friedricha velký dojem. Celé Pomořansko včetně Greifswaldu patřilo od konce třicetileté války (1648) pod švédskou nadvládu. Teprve roku 1815 byl Greifswald začleněn k Prusku.

Rodinné prostředí, ve kterém vyrůstal, bylo protestantské. V dětství zažil úmrtí dvou sourozenců a poté i matky, což mělo vliv na jeho další život a uměleckou tvorbu. Od roku 1781, po smrti matky, ho vychovávala hospodyně „Mutter Heiden“. V otcovském domě panovala přísná výchova, vzdělání odpovídalo tehdejšímu maloměšťánskému standartu a děti byly vedeny k poezii a hudbě. Jak prokazuje dochovaná korespondence, sourozenci měli k sobě velmi důvěrný vztah.<sup>16</sup> Traumatizujícím zážitkem byla pro Friedricha smrt jeho o rok mladšího bratra Johanna Christophera. Zápis v církevní knize z kostela svatého Mikuláše v Greiswaldu udává, že Johann Christopher sám utonul, když „*chtěl zachránit svého do vody spadlého bratra*“.<sup>17</sup> Téma smrti a melancholie ho provázelo celým uměleckým životem.

První doložené svědectví umělecké činnosti Friedricha představuje šest kaligraficky napsaných textů [2]. Výtvarné zpracování těchto listů není ještě plně rozvinuto.<sup>18</sup> V roce 1790 se stal žákem greifswaldského univerzitního učitele kreslení Johanna Gottfrieda Quistorpa (1755 - 1835),<sup>19</sup> který ovlivnil počátky jeho umělecké tvorby. Quistorp vlastnil značnou sbírku obrazů, kreseb, rytin a knih, kterou jeho žáci studovali. Z pozdně barokních rytin a vzorů kopírovali akty, hlavy, ruce, nohy, paže, oči a uši, převážně podle Johanna Preißlera.

---

<sup>16</sup> Herrmann ZSCHOCHE (ed.): Caspar David Friedrich. Die Briefe, Hamburg 2006.

<sup>17</sup> „*er seinen ins Wasser gefallenen Bruder retten wollte*“, in: SCHMIED 1976 (pozn. 4) 38.

<sup>18</sup> Helmut BÖRSCH-SUPAN: Caspar David Friedrich, 4., rozšířené vydání, München 1987, 13.

<sup>19</sup> Byl jediným uznávaným umělcem v Greifswaldu, jeho hlavní činností byla architektura. Zároveň byl i malířem, matematikem a stavebníkem. Vlastnil významné umělecké sbírky (přímá konfrontace s tradicí), které obsahovaly asi 50 maleb, skoro 1400 kreseb a rytin, grafiky – originály i reprodukce od 16. století (staré umění: Hans Holbein st., Palma il Vecchio, Jan Gossaert zvaný Mabuse, Adam Elsheimer; nizozemské umění 17. století: Anton van Dyck, Nicolaes Pietersz. Berchem, Jan Both, Melchior de Hondecoeter, Abraham Daniëlsz Hondius, Pieter van Laer, Isaac De Moucheron, Aert van Ostade, David Teniers a jedno dílo z Wouwermanovy školy; poznatelné malby od Charlese Le Bruna, Balthasara Dennera, Antoineho Pesneho, Johann Konrad Seekatze a Jakob Philipp Hackerta), in: Werner SUMOWSKI (pozn. 9) 46.

Friedrich se zároveň věnoval perspektivě a kresbě architektonických návrhů. Díky Quistorpovi a jejich společným procházkám do Eldeny, Gützkowa či podél Rycku poznával rodný kraj a jeho starobylé památky, ale také názory a poezii Kosegartena,<sup>20</sup> se kterým se jeho učitel přátelil.

U Quistorpa v Greifswaldu zůstal do roku 1794. Právě on utvrdil Friedricha v myšlence stát se umělcem a doporučil mu studium v Kodani. Kodaňská umělecká akademie<sup>21</sup> byla v té době spolu s Vídní a Drážďanami považována za centrum malířského umění a za jedno z nejliberálnějších a pokrokových uměleckých zařízení. Friedrich zde studoval mezi lety 1794 – 1798. Vzdělání bylo členěno do jednotlivých stupňů.<sup>22</sup> Vyučovaly se i teoretické předměty jako byla anatomie, perspektiva, geometrie, dějiny umění a mytologie. Studium bylo bezplatné. Do roku 1796 byl ve třídě volných kreslířů. Poté nastoupil do třídy, kde se malovalo podle sádrových odlitků. Začátkem roku 1798 byl zapsán ke studiu malby. Na počátku devadesátých let 18. století reprezentovaly akademii individuality, které ve svých dílech slučovaly pozdně barokní tradici s nizozemským krajinářským realismem.<sup>23</sup> V Kodani také studovali Philipp Otto Runge, Georg Friedrich Kersting a Johan Christian Dahl.

Přístup studentům do kodaňské zámecké galerie, kde byly uchovávány především originály holandského baroka, bohatě zastoupené díly Ludolfa Backhuyzena, Allarta van Everdingena, Jana van Goyena, Simon de Vliegera, Aerta van der Neera a Jacoba van Ruisdaela, umožňoval kopírování a inspiraci. K Friedrichovým učitelům patřili Nicolai Abraham Abildgaard<sup>24</sup> (1743 - 1809) a Jens Juel<sup>25</sup> (1745 - 1802). Oba vytvářeli svá díla ve

---

<sup>20</sup> Teolog a spisovatel Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten působil mezi lety 1785 a 1792 jako rektor v blízkém Wolgastu. Od roku 1792 až do své smrti 1818 byl proboštem v Altenkirchenu na Rujáně. Hrál také důležitou roli v uměleckém vývoji malíře Philippa Otto Rungeho, narozeného roku 1777 ve Wolgastu.

<sup>21</sup> Královská kodaňská akademie byla založena roku 1754 po vzoru pařížské akademie s hierarchizací žánrů: 1. historická malba, 2. portrét, 3. krajina. Zároveň byla označena centrum výuky perspektivy., in: Werner BUSCH: Caspar David Friedrich, in: SAUR-Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 45 / Freyer-Fryderyk, München/Leipzig 2005, 147-152.

<sup>22</sup> Elementarklasse, Freihandzeichnungen, Gipsklasse, Modelklasse; in: SUMOWSKI (pozn. 9) 47.

<sup>23</sup> Intenzivně se zde studovaly mistři barev (Tizian, Petrus Paulus Rubens, Anton van Dyck), ale i nizozemské umění; in: SUMOWSKI (pozn. 9) 47.

<sup>24</sup> Figurální malíř, který byl zavázán klasické umělecké formě vycházející z barokní malby. V Římě byl Füsslím uveden do tematického kruhu severské poezie a mytologie. Byl považován za zakladatele dánského klasicismu. Jeho umění bylo protějškem Kosegartensových myšlenek i přesto, že byl silně ovlivněn fantastickými ossiánskými vizemi. Náměty z těchto hrdinných pověstí a mýtů hrály důležitou roli v jeho tvorbě. Současně čerpal i z shakespearové literatury.

<sup>25</sup> Byl nejvýznamnějším portrétistou v Dánsku. Pro své krajiny čerpal inspiraci v nizozemské krajinářství 17. století, zejména od Aerta van der Neera. Své umělecké vzory nenapodoboval, ale byl typickým zástupcem pozdního 18. století. Obnovil staré obrazové kompozice a formy. Intenzivně studoval přírodu a vytvořil si tak svůj osobní rukopis. Po studijním pobytu u mistra vedut Aberlise v Ženevě začal tvořit realistické krajiny se smyslem pro život, světlo, mraky a vodu, s jemně odstupňovanou atmosférou a harmonickými přechody mezi jednotlivými zónami (od popředí ke vzdušným dálkám).

stylu severské renesance.<sup>26</sup> Dalšími jeho učiteli na kodaňské akademii byli Christian August Lorentzen<sup>27</sup> (1749 - 1828) a Erik Pauelsen<sup>28</sup> (1749 - 1790). V díle Friedricha, který byl obeznámen s Kosegartenovou poezií ossiánských zpěvů, lze najít vliv tvorby Abildgaarda a severské renesance ve formě ruin, seskupení kamenů a hrobů. Inspiraci získal i od krajináře Jense Juela, který spojoval poeticko-atmosférické nálady s rozmyšleně uspořádanou kompozicí obrazu. Jeho umění se vyznačovalo malebným, ale intenzivním studiem přírody se zájmem o krajinný detail. Jediný strom se mohl stát hlavním námětem obrazu. Od Juela převzal Friedrich zalíbení ve světelných efektech a jednoduchých motivech jako byly zálivy, farmy a vesnice. Světelné kompozice s přírodou, loděmi a postavami otočenými k divákovi zády rozčlenil Juel do třech zón.<sup>29</sup> Na Friedrichovu tvorbu měla vliv četnost anglických krajinářských parků okolo Kodaně, podle kterých tvořil vlastní krajinářské skicy. Komponované zahrady nabízely výhledy, které nalezneme i v jeho pozdější tvorbě. Kresby vytvořené podle skutečnosti [3] zobrazovaly tradiční schemata 18. století.

Studia v Kodani ukončil Friedrich na jaře roku 1798 a vrátil se do rodného města. V říjnu téhož roku odjel, s krátkou mezizastávkou v Berlíně, do Drážďan. Přítomností Novalise, Schellinga, Fichteho, bratří Schlegelů a Steffense byly Drážďany od roku 1798 považovány za dočasné centrum rané romantiky. Okolí města nabízelo nevyčerpatelné přírodní motivy,<sup>30</sup> které mohly ovlivnit jeho budoucí uměleckou dráhu. Téhož roku se Friedrich zapsal na drážďanskou akademii umění, která byla založena v roce 1774. Na ní působili Anton Graff, Josef Grassi, Adrian Zingg, Johann Christian Klengel a Jakob Wilhelm Mechau. Vyučování se zúčastňoval zřídka. Navštěvoval malířské sbírky,<sup>31</sup> často se toulal přírodou, studoval její formy a kreslil především stromy, listy, skály a mraky. Vytvářel skicáře pro budoucí tvorbu [4, 5, 6].

---

<sup>26</sup> Tento název vystihuje fenomén druhé poloviny 18. století zejména v Anglii, ve Skandinávii a Dánsku, ale i v ostatní Evropě.

<sup>27</sup> Sentimentální malíř, který se školil u Jeana Baptiste Greuzeho v Paříži. Maloval nejen portréty, historické a žánrové obrazy, ale i krajiny, kterými pokračoval v tradici nizozemských mistrů (Jacob van Ruisdael, Allaert van Everdingen). Vedle jednoduchých vedut tvořil také procítěné bouřlivé krajiny. Veduty vytvářel v diagonálních kompozicích, které aranžoval z krajinných elementů.

<sup>28</sup> Inspiroval se především anglickými a holandskými vlivy. Tvořil dekorativní veduty, krajiny a byl považován za následovníka Jacoba van Ruisdaela, Allaerta van Everdingena. Jeho patetické krajiny s motivy severské renesance Friedricha příliš neovlivnily.

<sup>29</sup> Například v malbě *Přejezd přes malý pás u Snoghøj za svitu měsíce (Überfahrt über den Kleinen Belt bei Snoghøj)* z roku 1787, in: E.Poulsen: Jens Juel, Kopenhagen 1961, in: SUMOWSKI (pozn. 9) 6.

<sup>30</sup> Spatřil je i ve vedutách u ostatních malířů, například Adriana Zinggeho.

<sup>31</sup> Za vlády Augusta Silného (první polovina 18.st.) byly v saských Drážďanech zřízeny akademie a galerie. Snahou bylo vybudovat z Drážďan umělecké centrum. Roku 1765 vyšel první galerijní katalog. Sběrka v té době obsahovala 5000 děl a nabízela možnost denního studia (grafický kabinet dvakrát týdně).

První kresby podle skutečnosti byly nedokonalé. Trojdílně členěný prostor v dílech byl tvořen bez přechodů mezi jednotlivými zónami. Jak lze doložit berlínským skicářem<sup>32</sup> usiloval o proměnu stylu [7]. Motiv zkoušel ovládnout u rostlin, pro jejichž kresbu neexistovala žádná pravidla. Kresby byly nejisté a formy objektů nejasné. Později si začal vybírat náročnější motivy jako byly listy, vinná réva, byliny či tráva [8]. Svě umělecké schopnosti zdokonalil především v kresbě stromů. Do kompozic již vkládal pohled do dálky. Intenzivní studium přírody v letech 1799 a 1800 dokládají rytiny [9]. V nich spojoval přírodní motivy do vymyšlených souvislostí, které podsouvaly starobylé formy do nových významových obsahů (cesta jako životní dráha, strom obalený listy jako životní síla, uschlý strom jako smrt, smrk jako věřící křesťan, skála jako víra, voda jako smrt, most jako překonání smrti pomocí křesťanské víry). Zdůrazňováním světla a stínu vložil do rytin náboženskou symboliku pozemského a věčného života. Ve své tvorbě používal osobní prožitky z přírody. Svěřil se Peteru Corneliusovi: „*To Božské je všude, také v zrnku písku; jednou jsem to zobrazil v rákosí.*“<sup>33</sup> Z roku 1800 pochází dopis se vzniklými verši, kde prozrazuje umělec radost z „*krásného božího díla*“.<sup>34</sup> Od této chvíle vkládal do obrazů symboly.

V té době tvořil zejména veduty v technice sépiové kresby [16] a koloroval rytiny. Tím navázal na tradiční pojetí krajiny reprezentované Johannem Christianem Klengelem (1751 - 1824) a Adrianem Zinggem (1734 - 1816) na drážďanské akademii. Mezi lety 1800 a 1803 vznikla řada malých rytin [10]. Zpočátku, jak ukazují mannheimské skicáře z let 1801 a 1802 a dřevořezy, vytvářel figurální kompozice sestavené z krajinných motivů jako náladové scény a alegorie [11, 12]. Kreslířský styl a myšlenky převzal od Abildgaarda.<sup>35</sup> Umělecké výstavy na drážďanské akademii se zúčastnil poprvé v roce 1799 s alegorickými pracemi<sup>36</sup> v technice sépie a akvarelu.<sup>37</sup> Během celé tvorby se zabýval akvarelovými studii přírody. Technika

---

<sup>32</sup> Sběrka studií z let 1799/1800 pro pozdější potřebu.

<sup>33</sup> Caspar David FRIEDRICH (dochované rčení): „*Das Göttliche ist überall, auch im Sandkorn; da habe ich es einmal im Schilf dargestellt.*“, in: SUMOWSKI (pozn. 9) 61.

<sup>34</sup> Caspar David FRIEDRICH: „*Gottes schönen Werken*“, in: Ibidem.

<sup>35</sup> Přenesl Abildgaardovu ossiánskou tvorbu z figur do krajiny. Šlo o obnovení nejen ossiánských starodávných tradic, legend a mýtů, ale všeobecně staroseverských. Byly nalezeny nové symboly a mytologické vztahy, které se staly šířiteli náboženských představ. Zpěv barda Ossiána objevil James Macpherson (1736-1796) a roku 1760 ho zveřejnil. Legenda pojednává o Finnovi (vůdci Irů ze 3.st.n.l.) a jeho synovi Oisinovi (Ossiánovi), o hrdinech Deridovi, Gaulovi a Oskarovi. Finn a jeho lidé byli usmrceni v bitvě. Jen starý a slepý Ossián přežil. Začal pět žalozpěv mrtvých o zlatém věku a původní idyle. Goethe, Diderot a Herder ho srovnávali s Homérem.

<sup>36</sup> Expresivní ilustrace k Schillerovým *Loupežníkům* („*Räuber*“) v Berlínském skicáři z let 1799/1800.

<sup>37</sup> Byly to povýšené akvarelové kresby alias veduty bez umělecké myšlenky (topografické dokumenty) určené k prodeji. Nejranější vznikly v letech 1797, dále pak v roce 1799 a mezi lety 1824-26. Akvarely saské krajiny vytvořil Friedrich v letech 1828, 1829, 1830.



sepiové kresby byla v Drážďanech velmi ceněna.<sup>38</sup> Na přelomu století se zabýval kresbami portrétů rodiny a přátel.

Mezi lety 1801 až 1802 pobýval v rodném Greifswaldu, kde ho navštívil Philipp Otto Runge (1777 - 1810).<sup>39</sup> Od té doby započalo vzájemné ovlivňování umělců. Na skicách a kresbách zachytil Friedrich svým rukopisem přírodu ostrova Rujány. Do skladby obrazu krajiny vkládal stále častěji linii horizontu Jasmundského zálivu, útesů Kap Arkony či strmého pobřeží Stubbenkammer [13, 14]. Objevil nový způsob tvorby a rozvinul ho do osobního uměleckého projevu [17]. Ideální krajinné veduty se stafáží prováděl i v technice kvaše [15]. Měly společné rysy s uměním Clauda Lorraina (1600 - 1682), Christiana Augusta Lorentzena (1749 - 1828). Způsobem malby se inspiroval u Philippa Veita (1793 - 1877) a Adriana Zingga (1734 - 1816).<sup>40</sup> Veduty pravděpodobně sloužily jako vzory pro barevné rytiny. Zdokonalil se v nich tak, že kompozice již neobsahovala přeskoky z popředí do pozadí.<sup>41</sup> V sépiových kresbách lze spatřit umělecké podněty, které ho ovlivnily v Pomořansku. Zájem o přírodní vzory byl u něho natolik rozšířen, že je obtížně vkládal do alegorických námětů.<sup>42</sup> Krajinně v sépii přisoudil funkci nositele myšlenky. Světlo znamenalo boží vláhu země a tím vlastní počátek světa. Friedrich se považoval za univerzálního umělce bez vyhranění až do roku 1803, kdy začal být kritiky chválen a přirovnáván k malíři Seydelmannovi. Svá díla začal posílat na drážďanskou akademickou výstavu. Sám Runge považoval jeho práce v technice sépie za dobře osvětlené a výborně provedené.<sup>43</sup> Sépiové kresby vytvářel Friedrich v průběhu celé své tvorby. Pouze ve třicátých letech, pár let před svou smrtí, styl techniky zjemnil. Jeho díla ztratila kompoziční přísnost, kterou nahradil barevností. V tvorbě druhé poloviny třicátých let často používal motiv hrobů [19, 20], poslední vytvořil v roce 1837.

Od návratu z Pomořanska (1802) se stal ústředním námětem jeho děl motiv času, především denních a ročních období [21], které se prolínaly cykly lidského života. První takto

---

<sup>38</sup> Po přelomu století byly v sépii reprodukovány díla Annibala Carracciho, Quida Reniho, Domenichina, Guercina, Carla Dolciho, Pompea Girolama Batoniho. Touto technikou se proslavil Jakob Crescenz Seydelmann (1750-1829), který začal kopírovat obrazy z drážďanské galerie. Roku 1808 a 1809 objednal ruský dvůr kopii Raffaelovy Sixtinské Madony v originální velikosti a v sépii dvě díla od Correggia, in: SUMOWSKI (pozn. 9) 138.

<sup>39</sup> Philipp Otto Runge (1777-1810) studoval mezi lety 1801 a 1804 na drážďanské akademii výtvarných umění. Věnoval se teorii nového romantického malířství. Krajina v jeho dílech neznamenala jen souhrn přírodních scenerií, ale i vyjevení pocitů. Čisté barvy považoval za symboly božského univerza. V letech 1802/03 rozvinul v denních cyklech alegorické ideje, v kterých spojil křesťanské a mytologické motivy, rostliny a krajinu do ornamentálních kompozic. Srovnával je s lidským bytím.

<sup>40</sup> SUMOWSKI (pozn. 9) 66.

<sup>41</sup> Například Rujánské kvaše.

<sup>42</sup> BÖRSCH-SUPAN 1987 (pozn. 18) 25.

<sup>43</sup> Ibidem 26.

koncipovaná díla vznikla začátkem roku 1803. Již dříve znamenala dálka v prostoru u Friedricha význam budoucnosti. Symbolika smrti upozorňovala na nebezpečí. Předmět měl uvést pozorovatele obrazu do děje a zároveň ho tak přimět k zamyšlení se nad lidskou existencí.

Na výstavě uměleckých přátel ve Výmaru v roce 1805 byla jeho technika sépiové kresby ohodnocena. Johann Wolfgang Goethe a Heinrich Meyer mu udělili poloviční cenu<sup>44</sup> ve výši 60 dukátů za dvě sépiové kresby [22, 23], i když nezobrazovaly vyhlášené téma. Byl chválen za pečlivé zpracování námětu. Goethe považoval dílo Friedricha za hodnotné a zastal se ho proti kritikům, kteří jeho novátorství v žánru krajiny odsuzovali. Meyer ocenil zachycenou atmosféru v sépiových kresbách. Goethův vztah k jeho osobě však zůstával rozporuplným. Doporučoval ho za vzor, ale postupně se od něho distancoval a začal ho dokonce i kritizovat.<sup>45</sup> S výmarskými umělci zůstal Friedricha nadále ve spojení přes malířku Luisu Seidler.<sup>46</sup>

Jeho pozdější tvorbu ovlivnily cesty po rodném kraji v letech 1806, 1809, 1815, 1818 a 1826. Delší dobu, a to od května do července 1806, strávil na Rujáně. Na cestě tam i zpět se zastavil u svých příbuzných v Neubrandenburgu. Na základě dopisu malíře Friedricha Augusta von Klinkowström<sup>47</sup> Rungemu se lze domnívat, že se chtěl u Baltského moře vyléčit z nemoci, která se mu přihodila z rozčilení nad záležitostmi vlasti.<sup>48</sup> Byl vášnivým patriarchou a nedokázal se vyrovnat s vítězstvím Napoleona. Z tohoto pobytu se dochovaly maloformátové skicáře a některé větší listy [24]. Kreslířský styl byl u něho již plně rozvinut. V kompozici vytvářel úzký pruh, který ohraničil stromy, vodou či mořem. Do popředí vkládal různé přírodní objekty, které navozovaly symboliku díla a zároveň je konfrontoval

---

<sup>44</sup> Poloviční cenu získal proto, že soutěž byla vypsána na mytologické téma „Z Herkulesova života“, ale Friedrich zobrazil náboženský motiv *Cesta na posvátné místo (Wallfahrt bei Sonnenuntergang)* a *Podzimní večer u jezera (Herbstabend am See)*.

<sup>45</sup> Na dochovaných kresbách Sulpize Boisseréého (kolínský sběratel umění) z roku 1815 je zřejmé, že Goethe chtěl Friedrichovy obrazy rozbít o stůl, aby si na nich zchladil žáhu. Goethe píše roku 1812 Meyerovi o Friedrichových díle jako o nedokončených. Friedrich podle něho patří k určitému druhu nemocných klášterních bratrů, kteří uplatňují podivné vrtochy. Vytvářejí zvláštní díla nového stylu, hieroglyfy a symbolické obrazy sestavené z pocitů.

<sup>46</sup> Louise Seidler (1786-1866) pocházela z Jeny a roku 1810 přišla do Drážďan. Nebyla přijata na Akademii výtvarných umění v Drážďanech, protože byla žena. Od roku 1811 se stal jejím učitelem olejomalby Gerhard von Kügelgen (od roku 1805 přítel Caspara Davida Friedricha). Malovala převážně portréty.

<sup>47</sup> Friedrich August von Klinkowström (1778-1835) byl přítelem C. D. Friedricha. Od roku 1802 studoval Klinkowström u Quistorpa a téhož roku ho Friedrich vzal do Drážďan, kde spolu bydleli. Podnikali spolu výlety po Saském Švýcarsku i do Čech., in: Karl-Ludwig HOCH: Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens, Dresden 1985, 60.

<sup>48</sup> Friedrich August von KLINKOWSTRÖM: „Friedrich krank war durch Ärger über die vaterländischen Angelegenheiten“ („Friedrich onemocněl z rozčilení nad záležitostmi vlasti“), in: BÖRSCH-SUPAN 1987 (pozn. 18) 30.

s nekonečností. Obrazová forma odpovídala jeho myšlení, a to ve smyslu protikladu pozemského života a věčnosti. V dalším období své tvorby nebyl však schopen tento základ rozvíjet a obměňovat. Mezi lety 1807 a 1808 cestoval po severních Čechách. V červenci roku 1810 podniká společnou cestu s malířem Georgem Friedrichem Kerstingem (1785 - 1847) do Krkonoš a v červnu roku 1811 za doprovodu sochaře Christiana Gottlieba Kühna (1780 - 1828) do Harzu.

Teprve mezi lety 1806 až 1807, poté co rozvinul techniku sépiové kresby, začal malovat olejem.<sup>49</sup> Již roku 1807 byl spisovatelem Jeanem Paulem označen za ossiánského umělce.<sup>50</sup> První malbou, která ho proslavila, byl *Kříž v horách*, tzv. *Děčínský oltář* [26] pro domácí kapli na zámku hraběte Thuna von Hohenstein. Kritika díla se objevila až po vystavení v ateliéru o vánocích roku 1808. Komoří Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1757-1822) rozpoznal nový směr krajinářství, který začal narušovat tradiční vzor. Ramdohr se stal radikálním odpůrcem symboliky v romantickém umění, neboť jeho myšlení bylo ovlivněno dobovým vkusem 18. století. Friedrichovo dílo zahájilo diskuzi o propojení krajiny s oltářním obrazem. Roku 1809 bylo dílo Ramdohrem ostře kritizováno z důvodu začlenění náboženského námětu Ukřižování (transcendentálního malířství) do krajiny. Téhož roku publikoval Ramdohr esej *Gedanken über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus*, v kterém polemicky zúčtoval s novým směrem a umělecké dílo odsoudil. Přirovnává ho k novoplatonickým sofistům, gnostickým a orfickým šamanům,<sup>51</sup> kterými bezpochyby myslí Novalise, Ludwiga Tiecka, Friedricha Schlegela, Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga a Friedricha Schleiermachers. Friedrichovo novátorství však obhajovali jeho přátelé malíři Ferdinand Hartmann a Gerhard von Kügelgen, literáti Christian August Semler a Otto August Rühle von Lilienstern.

Vytvořením děl *Mnich u moře* [27] a *Opatství v dubovém lese* [28] se stal známějším. Obrazy zanechaly velký dojem a byly roku 1810 vystaveny na berlínské akademické výstavě. Malby zakoupil pruský král. *Mnich u moře* je dnes považován za nejradikálnější obraz, který byl do doby romantiky v dějinách umění vytvořen. Téhož roku byl zvolen členem berlínské akademie výtvarného umění. Vystavoval na akademických výstavách v Berlíně a Drážďanech, kde byl z řad kupců o jeho díla zájem. Byl v té době schopen se uživit prodejem obrazů na volném trhu. Po roce 1813 maloval obrazy se skrytou politickou tematikou jako

<sup>49</sup> Jeho první pokus v malbě touto technikou provedl již roku 1789 v díle *Vrak v ledovém moři*.

<sup>50</sup> SCHMIED (pozn. 4) 11.

<sup>51</sup> Sofisté byli filozofové 5. a 4. st.př.n.l., obcházeli města a profesionálně vyučovali různé obory (astronomie, hudba, atd.); gnosticismus: filozofické vysvětlení křesťanství nebo vyšší poznání tajemství Boha; orfismus: mystický proud starověkého řeckého náboženství, učení o blaženosti na onom světě.

reakci na obsazení Drážďan Francouzi [29]. Úspěch ze strany kritiků zažil Friedrich opakovaně, a to na umělecké výstavě po osvobození Drážďan na jaře roku 1814.<sup>52</sup> Kritikou byl ve svých dílech chválen především za duchovní obsah, atmosféru, věrnost přírodě a také řemeslnou dokonalost. Po odchodu cizích vojsk navrhoval památníky na oslavu vítězství a ve dvacátých letech náhrobky pro soukromé osoby. Lze je dodnes spatřit na drážďanských hřbitovech.

Jeho tvorba je přirovnávána k ossiánskému básnictví „*obzvláště v hloubce, srdečnosti a citlivosti*“;<sup>53</sup> jak napsal v roce 1816 *Journal des Luxus und der Moden*. Podle dobových kritiků byl považován za následovníka Clauda Lorraina, Salvatora Rosiho, Jacoba von Ruisdaela či Petra Paula Rubense. Od roku 1816 hledal nové výrazové možnosti a snažil se uniknout od formalismu zpět k tradičnímu symetrickému prostoru z dob rané tvorby.<sup>54</sup> Po smrti krajináře Adriana Zingga, roku 1816, byl zvolen čtyřmi z pěti hlasů členem drážďanské akademie. Místo učitele přesto nezískal. V roce 1824 byl jmenován mimořádným profesorem. Ve stejném roce zemřel Klengel a tím se uvolnilo místo řádného profesora a vedoucího krajinářské třídy. Hrabě Heinrich Vitzthum ho za nástupce Klengela odmítl pro jeho uměleckou jednostrannost<sup>55</sup> a také mu vyčetl náklonnost pro liberalismus, který preferovali Ernst Moritz Arndt, Joseph Görres či baron Heinrich Friedrich Karl von Stein. S nimi se vyslovil proti cenzuře a pronásledování demagogů v souvislosti s karlovarskými usneseními roku 1819.<sup>56</sup> Později bylo Klengelovo místo obsazeno Ludwigem Richterem (1803 - 1884).

Jako úspěšný 44letý malíř se Caspar David Friedrich oženil s Caroline Bommer, a to dne 21. ledna 1818. Porodila mu tři děti, roku 1819 dceru Emmu, roku 1823 Agnes Adelheid a roku 1824 syna Gustava Adolfa. Roku 1820 se rodina přestěhovala do většího bytu v ulici „An der Elbe 33“. Do stejného domu přesídlil také norský malíř Johan Christian Clausen Dahl (1788 - 1857), který pobýval v Drážďanech od roku 1818. S Dahlem ho spojovalo celoživotní

---

<sup>52</sup> S díly *Skaliska (Felsental)* a pravděpodobně *Jedlový les s havranem* známý jako *Lovec v lese (Chasseur im Walde)*, in: SCHMIED (pozn. 4) 41.

<sup>53</sup> *Ibidem* 11.

<sup>54</sup> BÖRSCH-SUPAN 1960 (pozn. 8) 92.

<sup>55</sup> SUMOWSKI (pozn. 9) 36.

<sup>56</sup> Německé buršenshafty vytvořili zklamaní studenti z poválečného vývoje proto (po osvobozenecích válkách 1813-1815 proti Napoleonovi), že nedošlo k založení jednotného státu všech Němců. Tento spolek se rychle rozšiřoval a budil stále větší nedůvěru u státních orgánů. Po zavraždění spisovatele Augusta von Kotzebuea jedním ze studentů bylo toto studentské hnutí karlovarskými usneseními (1819) zakázáno. Karlovarská usnesení byla sformulována na konferenci, kterou svolal Metternich mezi 6. a 31. březnem do Karlových Varů, usnesení. Obsahovala: zákaz buršenshaftu; zřízení funkce „mimořádného zeměpanského zplnomocněnce“, který kontroloval na universitách chování a vystupování profesorů a studentů (profesoři, kteří byli považováni za rozvraceče či projevíli nezpůsobilost k vykonávání úřadu, byli zbaveni svých kateder); zavedení státní cenzury všech novin, časopisů a ostatních tiskovin o rozsahu menším než 20 listů; zřízení komise, která vyšetřovala revoluční pikle a demagogické styky., in: Helmut MÜLLER/Karl Friedrich KRIEGER/Hanna VOLLRATH: *Dějiny Německa*, Praha 1999, 147-148.

přátelství. Stejně jako on se živil soukromou výukou. V roce 1817 se seznámil s malířem a lékařem Carlem Gustavem Carusem (1789 - 1869), který napodoboval Friedrichovu tvorbu,<sup>57</sup> i když se později pod vlivem Goetha od něho odchýlil. Carus ve svých dopisech říká, že Friedrichovy obrazy byly tehdy vyhledávané.<sup>58</sup> Proto ho často navštěvovali přátelé a zájemci o jeho díla. Mezi významné Friedrichovy návštěvníky patřili ruský následník trůnu Mikuláš I., malíř Peter Cornelius, básníci Wassili Andrejewitsch Shukowski a Friedrich de la Motte-Fouqué. Díky Carusovi se nám dochovaly Friedrichovy postupy umělecké tvorby.

Počátkem dvacátých let se dobový vkus začal měnit. Umělecká veřejnost se klonila k pojetí Kochových ideálních krajin a k realismu profánnímich námětů düsseldorfské školy. Friedrich byl kritizován za mysticismus, ubohost, zoufalé hledání originality, chybné zobrazení přírody či za politický podtext ve svých dílech. Jeho sláva postupně upadala a nejbližší přátelé se od něho odvrátili. Friedrich se sám lidí velmi ostýchal a umělecky, duševně i společensky se izoloval. Sám komentoval nové názorové proudy v umění:

*„Současným požadavkům jsem dalece vzdálen, i když to není jen pouhá móda, abych pracoval a plaval proti proudu, ale žiji stále více v naději, že čas zničí jejich vlastní zdroj, a to brzy. Ale jsem stále slabší, abych proti svému přesvědčení oslavoval požadavky doby. Zakuklím se, ostatní mohou udělat to stejné, a přenechám to času, co z kukly vyjde, jestli barevný motýl nebo červ.“<sup>59</sup>*

Ještě roku 1822 byl považován za geniálního krajináře a již po roce 1826 přestal být o jeho díla zájem. Jeho rezignace a hořkost rostly. V témže roce vážně onemocněl a absolvoval zdravotní pobyt na oblíbené Rujáně u Baltického moře. I přes Carusovu snahu o jeho podporu ze strany Saského uměleckého spolku, založeného roku 1828 sběratelem umění Johannem Gottliebem von Quandtem, i přes podporu básníka Wassiliho Andrejewitsche Shukowského, upadl do finančně tíživé situace. Ve třicátých letech se prosazovalo negativní smýšlení na jeho tvorbu. Uznání přicházelo jen ze strany těch, kteří akceptovali jím vytvořené symbolické krajiny. Pro řadu lidí zůstal stále prvním a dokonce nejvýznamnějším umělcem svého druhu.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Náladově laděné krajiny plné symbolů zaujaly malíře, lékaře, uměleckého teoretika a vydavatele Caruse.

<sup>58</sup> Carl Gustav CARUS: Neun Briefe über Landschaftsmalerei/geschrieben in den Jahren 1815-1824, Leipzig 1831, in: SCHMIED (pozn. 4) 42.

<sup>59</sup> Caspar David FRIEDRICH: „Ich bin weit entfernt, den Forderungen der Zeit, wenn es nicht anders bloße Mode ist, entgegenzuarbeiten und gegen den Strom anschwimmen zu wollen, sondern lebe vielmehr der Hoffnung, daß die Zeit ihre eigene Geburt vernichten wird, und das bald. Aber noch weniger bin ich so schwach, gegen meine Überzeugung den Forderungen meiner Zeit zu huldigen. Ich spinne mich in meiner Puppe ein, mögen andere ein Gleiches tun, und überlasse es der Zeit, was aus dem Gespinst herauskommen wird, ob ein bunter Schmetterling oder eine Made.“; in: HINZ (pozn. 1) 117.

<sup>60</sup> SUMOWSKI (pozn. 9) 36.

Přítel Dahl se o způsobu jeho tvorby vyjadřoval pochvalně a povyšoval jeho umění na úroveň barokního malíře Allarta van Everdingena:

*„Jeho krajiny se podobají často více siluetám, obrazům stínů jako na řeckých urnách, které samy svými konturami naznačují základní ideje hlubokého a vysokého umění.“*<sup>61</sup>

Na druhé straně popisuje Ludwig Richter Friedrichovo umělecké podání krajin negativně:

*„To není přísnost, žádný charakter přírody, to je vnuceno. Friedrich nás připoutává abstraktními myšlenkami, používá přírodní formy jen alegoricky jako znamení a hieroglyfy; mají znamenat to a to. V přírodě se vyslovuje ale každá věc sama pro sebe; její řeč leží v každé formě a barvě.“*<sup>62</sup>

Po mozkové mrtvici roku 1835 strávil několik týdnů v Teplicích, kde se jeho zdravotní stav přechodně stabilizoval. Po návratu do Drážďan ho navštívili jeho uměleční přátelé a napsali o něm. Wilhelm von Kugelgen v dopise z března 1836: *„.....shledal jsem ho velmi nemocným, dostal mrtvici a budí dojem, jako by měl žít sotva půl roku....“*<sup>63</sup> Po částečném uzdravení se snažil, do roku 1838, ještě tvořit sepiové listy, kresby a akvarely, které vystavoval na každoroční drážďanské umělecké výstavě. Jeho přítel Carus, který ho v prosinci 1839 navštívil, o tom píše v dopise Regisovi: *„Co se Friedricha týká, tak žije celkem obstojně, po té co ho oslabil záchvat mrtvice nepracuje.“*<sup>64</sup> Podobně laděnou zprávu podal i Shukowski, který napsal v březnu 1840: *„K Friedrichovi. Smutná ruina. Pláče jako dítě.“*<sup>65</sup>

Caspar David Friedrich zemřel 7. května 1840 v Drážďanech ve věku 65ti let a byl pochován 10. května na hřbitově St. Trinität. V nekrologu byl popisován především jeho

---

<sup>61</sup> Johan Christian DAHL: *„Seine Landschaften gleichen oft mehr Silhouetten, Schattenbildern wie auf griechischen Urnen, die allein durch ihre Umrisse die Grundidee einer tiefen und hohen Kunst enthalten.“*, in: Andreas AUBERT: *Kunst und Künstler III*, 1905, 198; in: SUMOWSKI (pozn. 9) 37.

<sup>62</sup> Ludwig RICHTER: *„Das ist nicht der Ernst, nicht der Charakter der Natur, das ist hineingezwungen. Friedrich fesselt uns an einen abstrakten Gedanken, gebraucht die Naturformen nur allegorisch als Zeichen und Hieroglyphen; sie sollen das und das bedeuten. In der Natur spricht sich aber jedes Ding für sich selbst aus; ihre Sprache liegt in jeder Form und Farbe.“*, in: R. WALTHER (ed.): *L. Richters Tagebücher und Jahreshefte 1821-1883 Hamburg 1924*; in: Wilhelm von KÜGELGEN: *Zwischen Jugend und Reife des alten Mannes*, Leipzig 1957<sup>2</sup>, 377; in: SUMOWSKI (pozn. 9) 36.

<sup>63</sup> Wilhelm von KÜGELGEN: *„ich fand ihn sehr krank, er ist vom Schläge getroffen und macht den Eindruck, als könne er kaum ein halbes Jahr mehr leben“*, in: Wilhelm von Kugelgen: *Zwischen Jugend und Reife des alten Mannes, 1820-1840, Leipzig 1957*, 377; in: SCHMIED (pozn. 4) 42.

<sup>64</sup> Carl Gustav CARUS: *„Was Friedrich betrifft, so lebt er leidlich genug, jedoch vom Schläge gelähmt, und ohne zu arbeiten.“*, in: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd.h 24, Bd. 2, Nr. 261, in: Gerd SPITZER/Petra KUHLMANN-HODICK: *Carus und Caspar David Friedrich*, in: Carl Gustav Carus. *Natur und Idee* (kat.výst.), Berlin/München 2009, 345-351.

<sup>65</sup> Wassili Andrejewitsch SHUKOWSKI: *„Zu Friedrich. Traurige Ruine. Er weint wie ein Kind.“*, in: SCHMIED (pozn. 4) 42.

charakter, zádumčivost a dobrota. Neměl žádné následovníky, a tak mlčenlivý a do sebe uzavřený umělec brzy upadl v zapomnění. Teprve v roce 1906 přispěla *Stoletá výstava o německém malířství mezi lety 1775 a 1875* ke znovuobjevení Friedrichova díla společně s německým romantismem. Započala tak recepce jeho díla.

## 1.2. Umělecká východiska malíře

Na začátku 19. století byl způsob tvorby ve výtvarném umění dán tradicí. Umělecké akademie kladly důraz na praktická cvičení v kopírování starých mistrů. V malbě byla upřednostňována tvorba ideálních krajin se stafáží. Umělci toužili po obnově stylu. Začali studovat krajinu podle skutečnosti, kterou pak zakomponovávali do svých děl. Ta měla být pozorována okem i srdcem, k čemuž se Friedrich vyjádřil:

*„Nejen věrné zobrazení vzduchu, vody, skal a stromů je úkolem zobrazitele, ale zobrazení duše, v níž se musí zrcadlit jeho pocit. Úkolem uměleckého díla je poznat ducha přírody a celým srdcem i myslí proniknout, přijmout a vydat.“<sup>66</sup>*

U Friedricha bylo možné sledovat i přímé souvislosti s tradicí, které na něho působily až do roku 1803 v Greifswaldu, Kodani a Drážďanech. Neobjevil žádné nové motivy, ale přijal obrazové typy 18. století, které významově pozměnil. Umělecký vliv na něho měli Jacob Ruisdael, Joseph Vernet<sup>67</sup> a kodaňský krajinář Jens Juel, který vytvářel obrazy měsíčních svitů.<sup>68</sup> V Drážďanech mu byl vzorem Adrian Zingg se svými rytinami, které tvořil podle francouzských kompozičních předloh.<sup>69</sup> Pro zhodnocení umělecké tvorby malíře je nutné přihlídnout i k duchovním impulsům.

---

<sup>66</sup> Caspar David FRIEDRICH: „*Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners, sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin spiegeln. Den Geist der Natur erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüt durchdringen und aufnehmen und wiedergeben, ist Aufgabe des Kunstwerks.*“, in: HINZ (pozn. 1) 101.

<sup>67</sup> Je doloženo v jeho aforismech (in: Sigrid HINZ (ed): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2., rozšířené vydání, Berlín 1973, 109) a v rané tvorbě *Arkona v bouři* (Arkona im Sturm). Obsahují typický styl Verneta (obrazy pláží, svitu měsíce), vzorem mu mohly být i siluety figur na úzkém popředí před dalekými prostory. Vernet maloval i pohledy na moře jako cykly denních dob a právě tyto cykly byly rozšiřovány reprodukcí grafikou; in: SUMOWSKI (pozn. 9) 6.

<sup>68</sup> Například *Přejezd přes malý pás u Snoghøj* (*Überfahrt über den Kleinen Belt bei Snoghøj*) 1787, in: SUMOWSKI (pozn. 9) 6.

<sup>69</sup> Ibidem.

Umělecké zkušenosti nabyté v Greifswaldu u univerzitního učitele Johanna Gottfrieda Quistorpa (1755 - 1835) a poznávání rodného kraje, v kterém se seznámil s básníkem a teologem Gotthardem Ludwigem Theobulem Kosegartenem (1758 - 1818), mu přinesly nové pohledy na svět. Kosegarten, který byl spřátelen s Quistorpem, byl prvním sběratelem Friedrichových děl<sup>70</sup> a objevil v nich náboženské souvislosti.<sup>71</sup> Zprostředkoval mu myšlenky literárního hnutí *Sturm und Drang* (*Bouře a Vzдор*)<sup>72</sup> a osvíceně kázal o procítěném náboženství. Ctil básníka Friedricha Gottlieba Klopstocka (1724 - 1803) a důvěrně byl obeznámen s anglickou náboženskou literaturou 18. století. Byl oblíbeným kazatelem, ve kterém Daniel Runge spatřoval kněze vysvěceného přírodou.<sup>73</sup> Ve svých literárních básních s podtextem ossiánského kultu oslavoval ostrov Rujána.<sup>74</sup> Zároveň přijal tezi Johanna Georga Hamanna o dvojím zjevení Boha, a to v písmu i přírodě. Uznával i symbolismus přírodního fenoménu Johanna Gottfrieda Herdera: „*Na každém místě a v každém zážitku krajiny je přítomen Bůh. Člověk se může vžít do přímého božského zážitku od Adama, Mojžíše, Eliáše v přírodním prožitku.*“<sup>75</sup> Kosegartenova interpretace přírody a odmítnutí ikonografických tradic v jeho spisech,<sup>76</sup> kde se zabývá učením Platóna o kráse, mohly Friedrichovi poskytnout nové impulsy pro rozvoj symboliky náboženské krajiny. Friedrich souhlasil s teorií, že pohled a krása se zjevují v přírodě jako božský prožitek, který vede umění k náboženství.<sup>77</sup> Duchovní složku přírody objevil ve své tvorbě roku 1801. Od té doby se pokoušel spojovat krajinné motivy s náboženskou obrazovou formou. Umění pro něho bylo mostem mezi Bohem a člověkem [22].

---

<sup>70</sup> Je známo, že mu roku 1803 poslal Quistorp pár kreseb, které si z finančních důvodů nemohl dovolit. Později byly tři nebo čtyři Friedrichovy sepiové kresby (Arkona a Stubbenkammer) nejvýznamnějšími přírůstky jeho sbírky v Altenkirchenu, zmiňováno u Indigena (J.J.Grümbke): *Streifzüge durch das Rügenland*, Altona 1805, S. 96f., in: SUMOWSKI (pozn. 9) 11.

<sup>71</sup> Z roku 1806 je doloženo, že chtěl získat oltářní obraz pro Vitter Uferkapelle. Také tomu nasvědčuje Friedrichova kresba *Kirchenentwurf Friedrichs* z let 1816/18 pro Vitte (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). Další indicie z Friedrichova ztraceného rujánského cyklu z roku 1824 obsahovala v akvarelu zobrazení *Kázání na břehu* (*Uferpredigt*), in: SUMOWSKI (pozn. 9) 11.

<sup>72</sup> Německé preromantické literární hnutí v 18. století (asi 1767 - 1785), kterému šlo o návrat k emocím, o rozvoj osobnosti a velký důraz kladlo na cit a fantazii. Inspirací byla především příroda. Silně ovlivnilo německý romantismus.

<sup>73</sup> David Runge (bratr malíře P. O. Rungeho).

<sup>74</sup> Ossiánskou krajinu (z eposu o Ossiánovi – oslava nordické pradávne přírody se sensiblní mystikou přírody) nalezl Kosegarten na Rujáně a proslavil ve svých spisech, in: JENSEN (pozn. 11) 38.

<sup>75</sup> Gotthard Ludwig Theobul KOSEGARTEN: „*An jedem Ort und in jedem Ereignis der Landschaft ist Gott gegenwärtig. Der Mensch kann das direkte Gotteserlebnis von Adam, Moses, Elias im Naturerlebnis nachvollziehen*“, in: L. Th. Kosegarten: *Rhapsodien III*, Leipzig 1801<sup>2</sup>, 326; in: SUMOWSKI (pozn. 9) 12.

<sup>76</sup> Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten: *De pulcro essentiali*, Leipzig 1785; „Über das wesentlich Schöne. Eine Extase“, 1790, in: *Rhapsodien I*, 1800, 179ff., in: SUMOWSKI (pozn. 9) 13.

<sup>77</sup> JENSEN (pozn. 11) 39.



Pantheistické<sup>78</sup> impulsy nejspíš převzal od básníka, filozofa a historika Thomase Thorilda (1759 - 1808),<sup>79</sup> který věřil, že božskost se nachází v jednotlivostech a poznání božské všemohoucnosti v duši člověka.<sup>80</sup> Ve smyslu Thorildových úvah se Friedrich vyjádřil o božské přírodě, kultu individuality, transparentních pocitech a významu uměleckého díla jako volného zobrazení vnitřního obrazu světa:

*„Malíři se cvičí ve vymýšlení, v komponování, jak to nazývají, nezní to jinými slovy než, že se cvičí v sešívání a látání kousků? Obraz nemá být vymyšlen, ale procítěn.“<sup>81</sup>*

Jeho zralé dílo už neprezentuje tradiční výuku figurálního a barokního stylu, která byla známa v dánském malířství konce 18. století. Experimenty se vzory učitelů nahradilo úsilí po individuálním výrazu. Friedrich přijal severskou renesanci. Malíř Wilhelm von Kügelgen (1802-1967) so domníval, že ossiánský kult povznesl jeho tvorbu.<sup>82</sup> I současní kritici viděli v námětech jeho děl krátké epizody z ossiánských zpěvů.<sup>83</sup> Doložené figurální sépiové kresby z let 1801 a 1802 [30] naznačují, že malířův osobní prožitek z ostrova Rujány a vliv ossiánských mýtů byl značný. Později zastínily sentimentální myšlenky v jeho díle pantheistické tendence. Rujánským motivům Stubbenkammer, Arkona a Rugard propůjčil formu dávných krajín se symbolickým obsahem [18].

V Drážďanech byla jeho tvorba poznamenána uměleckým hledáním a zároveň také ovlivněna dílem Christiana Wilhelma Ernsta Dietricha, Adriana Zingga, Philippa Veita a Johanna Friedricha Wizanyho.<sup>84</sup> Obdivoval se umění Clauda Lorraina, Jacoba van Ruisdaela, Allarta van Everdingena a holandských mistrů.<sup>85</sup> Studoval díla Philipse Wouwermana, stafáž Pietera Bouda, krajiny podle Adriaena Franse Boudewynsena a jejich díla skicoval.<sup>86</sup> Myšlenky Kosegartena a Thorilda mohly na Friedricha zapůsobit teprve poté, co byl obeznámen s romantickou literaturou.

---

<sup>78</sup> Vše, co tvoří nějaký celek, který je božské povahy.

<sup>79</sup> Profesor a univerzitní knihovník v Greifswaldu od roku 1795. Jeho názory byly ovlivněny Platónem, Spinozou, Leibnizem, Shaftesburym.

<sup>80</sup> SUMOWSKI (pozn. 9) 14.

<sup>81</sup> Caspar David FRIEDRICH: „Die Maler üben sich im Erfinden, im Komponieren, wie sie`s nennen, heißt das nicht etwa mit anderen Worten, sie üben sich im Stückeln und Flickeln? Ein Bild muß nicht erfunden, sondern empfunden sein.“, in: Caspar David FRIEDRICH: Aphorismen über Kunst und Leben, in: HINZ (pozn. 1) 92.

<sup>82</sup> Ibidem 217.

<sup>83</sup> Christian August SEMLER: Klinskys allegorische Zimmerverzierungen und Friedrichs Landschaften in Dresden, Journal des Luxus und der Moden XXIII, 1807, S. 179ff., in: SUMOWSKI (pozn. 9) 7.

<sup>84</sup> Ibidem 59.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Berlínský skicář.

Okolo roku 1800 propagovali v Německu filozofové, literáti a umělci romantický obraz světa. Nový směr poukazoval na božskou oduševnělost přírody, individuální fantazii světa, ale i na samotu tvůrčího ducha. Smyslem bylo harmonizovat vztah člověka a světa.<sup>87</sup> Romantizující myšlenky odmítaly tradiční antický kánon a zdůrazňovaly návrat k mystickým prožitkům smyslů. Křesťanská zbožnost postavena na úroveň romantické touhy byla zároveň jednotícím prvkem. Upřednostňovaly se tématické motivy ze starších epoch pozdního středověku a rané renesance, a to v pohádkách a legendách, lidových písních a mýtech. Zdůrazňována byla symbolická místa středověkých kostelů, klášterů a ruin. To upomínalo na evropské dědictví náboženských tradic. Subjektivní ideály naznačovaly, že romantismus nechtěl a ani nemohl vytvořit žádný normovaný umělecký styl.

Původně nešlo v romantismu o zobrazení viditelné skutečnosti, ale o tvorbu neviditelných, psychických a duchovních prožitků, které zůstávaly ve fantazii umělce. Umělecká tvorba preferovala otevřenou formu, která měla narušit kontury a konfrontovat blízkost s dálkou. Vznikla nová mytologie a jazyk v hieroglyfických symbolech. Perspektiva propůjčila obrazům zdání nekonečnosti. Světelná a barevná symbolika obohatila romantismus o emoce. Goethe interpretoval ve spise *Nauka o barvách (Farbenlehre, 1810)* teorii o skládání barev, na kterou navázali Philipp Otto Runge (1777-1810) a William Turner (1775-1851). Propagovaným žánrem bylo krajinářství, v kterém příroda byla místem děje vyšších mocí. Nekonečnost moře, vznešený svět hor, panoramatický výhled na vzdálený horizont, ale také ticho hustého lesa poukazovalo na náboženské symboly v přírodě. Typickými prvky romantického umění se staly zámky, hrady, gotické dómy, zříceniny, kostely, kláštery, opatství a spolu s nimi také poustevníci, rytíři a jejich paní. Šlo o vyjádření rezignace z přítomnosti a nenávratnost minulosti. Zároveň byla hledána opora v tradici a národním uvědomění. Přírodní obrazotvornost přizpůsobovali umělci fantazii. Skalnaté krajiny, pohoří a velehory naznačovaly hloubku i výšku, propast i vrchol. Les poskytoval ochranu nebo se stal místem osamělosti. Noc symbolizovala milostné naplnění a metaforické bezpečí, jak popisoval ve svém díle *Hymny noci (1800)* Novalis.<sup>88</sup> Vodní toky charakterizovaly symboly života a smrti. Moře a nekonečné dálky přirovnávali umělci ve svých dílech k transcendentní krajině.

---

<sup>87</sup> Norbert WOLF: *Malerei der Romantik*, Köln 1999, 9.

<sup>88</sup> Novalisovy *Hymny noci* ve sbírce *Květnový prach* jsou vrcholem romantické poezie. V románu *Jindřich z Ofterdingenu* propagoval novou mytologii v obrazech noci, zemských hlubin, lásky a smrti. Hlásil se ke Kantovi, Fichtemu.

V roce 1800 tvořil Friedrich veduty a kresby, které navazovaly na umělecké konvence doby. Radikální proměnu lze zaznamenat v dílech *Kříž v horách* [26] (tzv. *Děčínský oltář*) a *Mnich u moře* [27]. Tradiční krajinomalbu propojil s náboženskými motivy. Nově vytvořený styl čerpal náměty z románu *Toulky Franze Sternbalda* (*Franz Sternbalds Wanderungen* 1798) od Ludwiga Tiecka, který se stal vzorem pro umělce tvořící na přelomu století. Vztah výtvarného a literárního umění se začal prolínat. Z dochovaných písemností malíře je zřejmé, že byl obeznámen s literárními díly tvůrců romantického proudu, mezi které patřili Novalis,<sup>89</sup> Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Daniel Friedrich Schleiermacher<sup>90</sup> a Wilhelm Heinrich Wackenroder a jeho *Pročitěné výlevy umění milovného řeholníka* (*Herzensergießungen eines kunstliebendes Klosterbruders*, 1797) a *Fantazie o umění pro přátele umění* (*Phantasien über die Kunst*, 1799). Novalis byl romantikem, který začlenil náboženství do symbolů. Objevil a zdůraznil souvislost náboženských a mytologických vyjádření. Především mu šlo o spojení antické minulosti a křesťanské přítomnosti i budoucnosti.<sup>91</sup> Vztahy pro tyto interpretace hledal v přírodě, nad kterou se člověk povyšoval.

S malířem Philippem Ottou Rungem z Wolgastu se Friedrich poprvé setkal v roce 1801. Rok poté se v Drážďanech spřátelil s okruhem básníků okolo Ludwiga Tiecka a Novalise. Friedrichovy myšlenky o propojení symbolů a krajiny ovlivnil nejspíš Tieck.<sup>92</sup> Mytik ze 17. století Jakob Böhme<sup>93</sup> objevil kosmologickou<sup>94</sup> fantazii, jejíž stopy nalezneme v dílech Tiecka, Novalise, Rungeho či Fouquéta. Nejistota ve vztahu k přírodě vedla tyto básníky k její ikonografizaci.<sup>95</sup> Pomocí biblické metafory řešili vykoupení z hříchu a vyhnání z ráje.

---

<sup>89</sup> Friedrich von HARDENBERG (1772-1801) patřil k mladé generaci německých literátů, kteří propůjčili proudu okolo roku 1800 novou dimenzi. NOVALIS se vyjadřuje o pradávne skutečnosti, která získala obdiv: „*In dem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere sich es.*“, in: SUMOWSKI (pozn. 9) 5; NOVALIS: „*Svět je třeba romantizovat. Tak opět nalezneme původní smysl. Romantizování je vlastně kvalitativní umocňování. Nízké Já je při této operaci ztotožněno s lepším Já. ....Když prostému dávám vysoký smysl, obyčejnému tajemný vzhled, známému kouzlo neznáma, konečnému zdání nekonečna, pak to romantizují.*“, in: NOVALIS: *Zázračná hra světa* (Přípravné práce 1798), Praha 1991, 156.

Podle Novalisova názoru je třeba svět romantizovat, tak bude nalezen opět jeho nový smysl nebo jeho kouzlo, které odnesla racionalizace, empirizace, subjektivizace a modernizace, in: Břetislav HORYNA: *Dějiny rané romantiky*. Fichte – Schlegel – Novalis, Praha 2005, 9.

<sup>90</sup> Schleiermacher několikrát navštívil Friedricha, které tyto hovory musely ovlivnit, poněvadž Schleiermacher též naznačil možnost spojitosti pantheistického náboženství s křesťanskou zbožností. Také zdůraznil lidskou nicotu, kterou dokazuje malé zdůraznění člověka v umění - buď ve středu dole, nebo není vůbec, in: HOCH (pozn. 47) 45.

<sup>91</sup> Gerhard SCHULZ: *Romantika. Dějiny a pojem*, Praha/Litomyšl 1999, 35.

<sup>92</sup> SUMOWSKI (pozn. 9) 16.

<sup>93</sup> Jakob Böhme (1575-1624) německý teolog a filozof, který byl přesvědčen, že je schopen vidět do duše člověka i do přírody. V jeho vizích spatřoval tři světy: božský, temný a náš; in: SCHULZ (pozn. 91) 36.

<sup>94</sup> Kosmologie je nauka, která se zabývá vesmírem jako celkem.

<sup>95</sup> SCHULZ (pozn. 91) 41.

Friedrich de la Motte Fouqué se ve svých románech a dramatech zaměřil na středověkou morálku rytířské kultury. Podle Augusta Wilhelma Schlegela spočívala romantika v protikladech mezi nebem a zemí, konečností a nekonečností. Vliv na Friedricha měl i jeho přítel a malíř Friedrich August von Klinkowström, který s ním roku 1802 bydlel. Friedrich navázal svými časovými cykly denních dob [31] na tvorbu Rungeho. Náměty vycházejí z pocitů harmonie mezi univerzem a člověkem. Zároveň přešel od alegorie k mystice. Symbolicko-alegorické listy zobrazují denní doby, koloběh života, který se nezavřuje smrtí, ale věčným životem ústícím do nekonečna.<sup>96</sup> Antické a křesťanské prvky jsou syntézou, která se opírá o nejistotu lidské duše. Svými krajinnými cykly denních a ročních období líčí i vznik a zánik přírody. Podle Rungeho je cílem nové mytologie spojit antické náměty s romantickou fantazií a vytvořit krásné a lepší umění. V roce 1803 vytvořil Friedrich první sepiové kresby v duchu vnitřního obrazu světa [18].<sup>97</sup> Příroda se stává prostředníkem mezi Bohem a člověkem. Friedrich prezentoval ve svém díle romantické myšlenky, které přenesl z děl filozofů Gotthilfa Heinricha Schuberta a Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga.<sup>98</sup>

Na svých cestách po německých zemích skicoval [7, 14, 24]. Později z kreseb sestavoval obrazové kompozice s opakujícími se motivy (ruina, kostel, klášter, pohanské pohřebiště, břeh, přístav, vrch, pohoří, město, les, propast, jeskyně, jedle, dub, mniši, samotáři a rytíři) [25]. Jim propůjčil náboženskou, eventuálně politickou symboliku. Maloval tak vnější svět, který vycházel z jeho srdce. K tomu se vyjádřil:

*„Malíř nemá malovat pouze to, co vidí kolem sebe, nýbrž také to, co vidí v sobě. A nevidí-li v sobě nic, udělal by lépe, kdyby přestal malovat, co vidí před sebou. Jinak se budou jeho obrazy podobat španělským zdem, za nimiž může očekávat jen nemocné nebo dokonce mrtvé.“*<sup>99</sup>

Proces jeho tvorby byl zdlouhavý, neboť se snažil dosáhnout harmonie vnějšího obrazu s vnitřní představou. Zároveň tím otevřel novou cestu pro krajinářství, a to ve spojení popředí

---

<sup>96</sup> Ibidem 72.

<sup>97</sup> JENSEN (pozn. 11) 40.

<sup>98</sup> Friedricha znal Schuberta od roku 1806. V roce 1808 vysvětlil Schubert jako první symbolické významy. Schubert přišel také do styku s Ritterem a Herderem, a byl seznámen se spisy Böhmeho a Novalise. Díky němu se Friedrich seznámil s filozofií Schellinga., in: SUMOWSKI (pozn. 9) 17.

<sup>99</sup> Caspar David FRIEDRICH: „*Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder den spanischen Wänden gleichen, hinter denen man nur Kranke oder gar Tote erwartet.*“; in: HINZ (pozn. 1) 125.

se vzdáleným horizontem do náboženské obrazové formy.<sup>100</sup> Pomyslným zobrazením křesťanské víry se snažil zviditelnit utrpení, pochybnost a naději [32].<sup>101</sup>

Některé motivy užíval v různých kombinacích vícekrát. Vytvářel rozličné obsahy podle svého přesvědčení: „*V každém jednotlivém předmětu leží nekonečnost pojetí a mnohostrannost zobrazení.*“<sup>102</sup> Ani pozorovatelé jeho děl si mnohdy nedokázali vysvětlit ukrytou symboliku. Schlegel vysvětloval obrazové předměty šiframi, ve kterých je skryt duchovní význam.<sup>103</sup> Při setkání s básníkem Fouquéem chtěl malíř znát názor na případnou jednotvárnost svých děl. Fouqué uznal symbolický obsah jeho děl. Z hlavních motivů navrhl Friedrich vlastní obrazový kosmos, který neustále prohluboval a doplňoval. Náměty v dílech často vyjadřovaly myšlenky smrti, loučení a odchodu, ale také víry v onen svět. Smrt se prolínala celým jeho životem. Již ve třiceti letech zobrazil svůj vlastní pohřeb a do pozdních let opakovaně vytvářel kompozice kostelních dvorů, klášterních ruin, upadajících zdí, umírajících stromů, zřícených skál, nekonečnosti moří apod. O smrti se vyjádřil: „*Aby žil člověk v budoucnu věčně, musí se nezřídka odevzdat smrti.*“<sup>104</sup> Smrt v jeho dílech spojuje nadpozemský i pozemský svět, zároveň ztělesňuje bránu jako hranici mezi popředím a pozadím díla [32, 19, 20].

Během napoleonských válek skrýval svá politická mínění do symbolik [29], aby francouzská cenzura nespozorovala jeho víru v politickou a národní obnovu. Stýkal se s vlastenecky smýšlejícími básníky a spisovateli jako byli Theodor Körner (1791 - 1813) a Friedrich de la Motte Fouqué (1777 - 1843). V té době používal ve svých dílech symboly tmavého lesa, které ztělesňovaly hloubku německé duše a skály v krajinách jako symboly německé soudržnosti. Obrazy však nelze hodnotit jednostranně, protože se otevírají i jiným subjektivním interpretacím. V krajinách na obrazech slučoval politické názory s vizionářskou ideou.

Charakteristickým motivem Friedrichovy tvorby byly osamocené postavy otočené k divákovi zády [33, 34], kterými nahradil tradiční zobrazení stafáže v krajině. Postavy nabízejí divákovi možnost se s nimi ztotožnit. Podle Schlegela souvisely myšlenkově

---

<sup>100</sup> Werner HOFMANN: Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung, in: Caspar David Friedrich 1774-1840 (kat. výst.), München 1974, 71.

<sup>101</sup> Ibidem 73.

<sup>102</sup> Caspar David FRIEDRICH: „*In jedem einzelnen Gegenstand aber liegt eine Unentlichkeit der Auffassung und Vielseitigkeit der Darstellung.*“, in: HINZ (pozn. 1) 118.

<sup>103</sup> SUMOWSKI (pozn. 9) 20.

<sup>104</sup> Caspar David FRIEDRICH: „*Um ewig einst zu leben, muß man sich oft dem Tod ergeben*“, in: HINZ (pozn. 1) 82.

s přírodou.<sup>105</sup> Znakem jeho děl byl přechod zblízka na vzdálený horizont s vynecháním středu. V obrazech používal skrytou geometrii, která souvisela s námětem [35]. Výběrem barev a použitím světla zvýrazňoval symbolický význam v díle.

---

<sup>105</sup> SCHMIED (pozn. 4) 23.

## 2. ŽENA U OKNA

Obraz *Žena u okna* [36] vytvořil Caspar David Friedrich nejspíš v roce 1822. Dílo bylo téhož roku v srpnu prezentováno na drážďanské akademické výstavě a označeno v katalogu:

*„Umělcův ateliér, malovaný podle skutečnosti Friedrichem, členem Akademie“.*<sup>106</sup>

Také vídeňský časopis o umění, literatuře, divadle a módě vydal trefný popis díla:

*„Malý obraz, zobrazující umělcův ateliér v podivné jednoduchosti, uprostřed na pozadí okno s výhledem na Labe a naproti stojící topoly, by byl velmi pravdivý a pěkný, kdyby jen Friedrich nebyl ovlivněn svou náladou, jež to má tak ráda, neopakoval příliš často osoby zobrazené zády, které vypadají stále stejně, tímto způsobem stojí u okna jeho choť, zčásti v nevýhodném světle a poloze.“*<sup>107</sup>

Mohlo být vytvořeno již mezi lety 1818 až 1822. Dle soupisu z roku 1823 bylo dílo vystaveno i na mimořádné výstavě v Dráždanech. Roku 1822 spatřil obraz v ateliéru básník Friedrich de la Motte-Fouqué, jehož svědectví je významným pramenem pro dataci díla. Žena na obraze hledí ze stísněnosti své existence do nekonečna, ve které hledá svou budoucnost.<sup>108</sup> Prvním záměrem autora bylo namalovat na pozadí ještě jedno okno, z kterého by se dívala stará žena.

Olejomalba na plátně s rozměry 44 x 37 cm se dnes nachází v Národní galerii v Berlíně a je jedním z mála Friedrichových obrazů s námětem interiéru. Různé interpretace obrazu souvisejí především s romantizujícími vizemi individuality a nekonečna. Podobnost motivu ženy otočené k divákovi zády lze spatřit v obraze *Žena v ranním slunci* [37] z roku 1818. Obě díla byla po dlouhou dobu v soukromých rukách a tím nedostupná veřejnosti. Teprve roku 1906 bylo dílo představeno na stoleté výstavě v Berlíně a publikováno v katalogu Juliem

---

<sup>106</sup> Katalognachtrag, Seite 7, Nr. LXXXII: „*Des Künstlers Atelier, nach der Natur gemalt von Friedrich, Mitglied der Akademie*“, in: SUMOWSKI (pozn. 9) 119.

<sup>107</sup> „*Ein kleines Bild, das Atelier des Künstlers darstellend in seiner eigentümlichen Einfachheit, mitten im Hintergrund das Fenster mit der Aussicht auf die Elbe und die gegenüberstehenden Pappeln, wäre sehr wahr und hübsch, wenn Friedrich hier nur nicht wieder seiner Laune gefolgt wäre, die es so sehr liebt, Personen nämlich gerade von hinten darzustellen, seine Gattin steht so am Fenster, teils in Beleuchtung und Stellung sehr unvorteilhaft, teils wiederholt er solche Gestalten, die sich alle gleich sehen, viel zu oft.*“, in: Wiener Zeitschrift für Kunst 1822, 1042, in: SCHMIED (pozn. 4) 94.

<sup>108</sup> Sonet ve Fouquéových „*Reiseerinnerungen*“ z roku 1823. Jedná se o improvizaci tématu postavy otočené k divákovi zády, o málo významnou báseň, jejíž výpověď se nedotýká obsahu tvorby Caspara Davida Friedricha, in: SUMOWSKI (pozn. 9) 120; BÖRSCH-SUPAN 1987 (pozn. 18) 134.

Meiergraefem veřejnosti. Ve třicátých letech 20. století získala obraz Národní galerie, která ho publikovala v katalogu Ludwigem Justim (1932). Od té doby budí dílo pozornost mnohých badatelů. Obraz byl jimi označen za „Fensterbild“ („obraz okna“). Předlohou mu byly pravděpodobně jeho vlastní sépiové kresby z let 1805/1806 *Pohled z pravého a levého okna umělcova ateliéru* [38]. Kombinace ženské postavy otočené zády k divákovi v ateliéru a okna je dnes brána za obraz romantické touhy raného 19. století.

## 2.1. Popis a rozbor díla [36]

Ve strohé místnosti umělcova ateliéru je zobrazena žena stojící zády k divákovi. Opírá se o úzký parapet u otevřeného okna. Žena je oblečena do zelených šatů a pozoruje krajinu za oknem. Její šaty prosvítají různými tóny zelených barev a záhybů. I přes umístění a tělesný sklon postavy vůči krajinné scénérii působí obraz harmonickým dojmem. Divákův pohled z tmavého úzkého prostoru je veden na protější břeh s řadou topolů. Mezi ženou u okna a protilehlým břehem lze spatřit stěžně dvou lodí, které opticky zdůrazňují oba břehy řeky Labe. Nad říční krajinou se rozprostírá světlé nebe s malými obláčky, které je zřejmé v horní části okna. Stejná část propouští do interiéru světlo. Jeho odraz lze zpozorovat na podlaze místnosti. Na parapetu okna je odložen tácek se dvěma lahvičkami.

Zobrazenou ženou stojící u okna je manželka malíře Caroline Friedrich (rozená Bommer). K namalování díla s ženou otočenou zády k divákovi ho mohl přimět stesk po manželce, která v létě roku 1822 trávila několik týdnů v rodině malíře Georga Friedricha Kerstinga (1785 - 1847) v Míšni.<sup>109</sup> Carl Gustav Carus (1789 - 1869) tehdy o jeho sňatku poznamenal:

*„Friedrichovi přátelé byli velmi překvapeni, když se v této době oženil, neboť od plachého, melancholického umělce by nikdo takové rozhodnutí neočekával. Bydlel u Labe, v místě zvaném Labský vrch, a vybral si měšťanskou dceru ze své blízkosti – poznal ji při*

---

<sup>109</sup> V létě roku 1822 byla Caroline Friedrich s dcerou Emmou dvakrát na návštěvě u rodinného přítele Georga Friedricha Kerstinga v Míšni, který tam byl od roku 1818 vedoucím malířů v porcelánce. Důkazem jsou dopisy od Caspara Davida Friedricha pro Caroline Friedrich ze dne 6/7.června 1822, 10/11.června 1822, 12/13.června 1822, 27.června 1822, 29/30.června 1822, in: ZSCHOCHÉ (pozn. 16) 165-172.



aranžování živých obrazů, jež občas pořádali mladší umělci; jednoduchá, tichá žena, která mu postupně porodila několik dětí, ostatně ale jeho povahu a život nijak nezměnila.“<sup>110</sup>

Zmíněný ateliérový prostor se nacházel přímo u Labe v ulici „An der Elbe 33“ (později Terrassenufer 13), který malíř obýval již od roku 1820.<sup>111</sup> Pro srovnání je často uváděn Kerstingův obraz *Caspar David Friedrich ve svém ateliéru* z roku 1811 a 1812 [39, 40]. Působí stejným dojmem, ačkoliv nezobrazuje identický obytný prostor. Z obrazu *Žena u okna* je zřejmé, že si Friedrich přestěhoval dřevěné okenice do nového bydlíště. Malý rozdíl je viditelný pouze v okenním výklenku, v jehož dolní části chybí stupínek. Zdi po stranách jsou silnější a opticky prodlužují místnost. Prostoru, ve kterém se žena nachází, chybí útulnost. Chladné a tmavé zdi jednoduchého pokoje jakoby mladou ženu určitým způsobem omezovaly. Umělcův ateliér výstižně popsal malíř Wilhelm von Kügelgen (1802 - 1867):

*„Naproti tomu působil Friedrichův ateliér absolutní prázdnotou, že by ho mohl Jean Paul přirovnat k vykuchané mrtvole knížete. Nenacházelo se uvnitř nic než malířský stojan, jedna židle a jeden stůl, nad kterým viselo osamocené rýsovací pravítko jako jediná nástěnná ozdoba, což nemohl nikdo pochopit, jakým způsobem toto právo získalo. I oprávněná skříňka na malířské barvy spolu s lahvičkami na olej a malířským hadrem byly vykážány do vedlejšího pokoje, neboť Friedrich byl názoru, že všechny vnější předměty ruší jeho vnitřní obrazový svět.“<sup>112</sup>*

---

<sup>110</sup> Carl Gustav CARUS: „*Sehr überrascht waren Friedrichs Freunde, als er um diese Zeit sich verheiratete, denn dem menschen scheuen, melancholischen Künstler hatte niemand diesen Entschluß zugetraut. Er wohnte da an der Elbe, man nennt es den Elbberg, und eine Bürgerstochter aus seiner Nähe – er hatte sie wohl beim Stellen lebender Bilder kennengelernt, welches die jüngeren Künstler zuweilen veranstalteten - war seine Wahl; eine einfache, stille Frau, die ihm nach und nach einige Kinder gebar, übrigens aber sein Wesen und sein Leben in nichts änderte.*“; in: HINZ (pozn. 1) 195; in: HOCH (pozn. 47) 70.

<sup>111</sup> Z dopisu od Caroline FRIEDRICH pro Christiana (bratra Caspara Davida Friedricha) a Elisabeth Friedrich ze dne 21.8.1820 se dovídáme: „*In ohngefähr 5 Wochen become ich auch eine kleine Unruhen, da wir unsere Wohnung ändern, wir ziehen in ein fast ganz neu gebautes Haus, nicht weit von der jezigen Wohnung, auch behalten wir die nehmliche herliche Aussicht, und ich become alles geräumiger und alles verschlüßt eine Thür.....*“, („*Asi za 5 týdnů budu roztěkaná, protože budeme měnit byt, přestěhujeme se do skoro nového domu, nedaleko našeho současného bytu, také nám zůstane nádherný výhled, a já budu mít více prostoru uzavřeného dveřmi...*“), in: ZSCHOCHE (pozn. 16) 146.

<sup>112</sup> Wilhelm von KÜGELGEN: „*Friedrichs Atelier dagegen war von absoluter Leerheit, daß Jean Paul es dem ausgeweideten Leichnam eines toten Fürsten hätte vergleichen können. Es fand sich nichts darin als die Staffelei, ein Stuhl und ein Tisch, über welchem als einziger Wandschmuck eine einsame Reißschiene hing, von der niemand begreifen konnte, wie sie zu der Ehre kam. Sogar der so wohlberechtigte Malkasten nebst Ölflaschen und Farbenlappen war ins Nebenzimmer verwiesen, denn Friedrich war der Meinung, daß alle äußeren Gegenstände die Bilderwelt im Innern stören.*“, in: Wilhelm von KÜGELGEN: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Frankfurt am Main 1963, 109.

Z dochovaných popisů Friedrichova ateliéru od Gotthilfa Heinricha von Schuberta a Davida d'Angerse<sup>113</sup> vyplývá, že se shodují s Kerstingovým obrazem. Malíř ke své tvorbě potřeboval klid, proto ateliér připomíná celou mnicha.<sup>114</sup> Podle Friedricha musel být ateliér holým, ohraničeným prostorem,<sup>115</sup> ve kterém se mohly nacházet jen umělci pomůcky. Teprve malíř povýšil svým uměním význam místnosti. Sám Friedrich se o tom vyjádřil:

*„Jediným skutečným pramenem umění je naše srdce, řeč čisté dětské duše. Výtvar, nepocházející z tohoto zřídla, může být jen strojeností. Každé pravé umělecké dílo je v posvátné hodině přijímáno a ve šťastné zrozeno, umělcem často nevědomky z vnitřního návalu srdce.“*<sup>116</sup>

Velmi často je obraz srovnáván s Tischbeinovou kresbou *Goetha u okna svého bytu na Corso v Římě* [41]. Tischbein zobrazil pokoj, kam proudí světlo přes mužskou postavu otočenou zády k divákovi v okně.

Malba *Ženy u okna* [36] může připomínat žánrový námět. Interiér, kde se nachází umělcova žena, působí tmavě a ponuře. Jeho úkolem je poukázat na těsnost a malost lidského bytí. Světlo vnikající do místnosti oknem navozuje dojem otvoru do jiného světa. Postava ženy vyklánějící se z okna sleduje přes řeku protější břeh. Řeka symbolizuje přechod mezi životem a smrtí. Interpretaci protikladů mezi interiérem a krajinou vyslovil již Helmut Börsch-Supan. Rozlišil přední a zadní část obrazu a porovnal je s motivy hřbitovů, v kterých vchody ztělesňují bránu na onen svět.<sup>117</sup> Problém smrti vyřešil Friedrich v obraze *Ženy u okna* oddělením světů. Z toho důvodu není zřejmý proud řeky věštící smrt. Stěžně obou lodí, které jsou ukotveny na protilehlých březích, naznačují mytologický námět Cháronova přivozu přes bájnou řeku Styx do říše mrtvých. Antický námět je v díle spojován s křesťanským významem.<sup>118</sup> Úzké a vysoké topoly znázorňují smrt. Tenký kříž v horním okně, který opticky navazuje na stěžň lodí u protějšího břehu, lze považovat za křesťanský motiv. Schmoll genannt Eisenwerth interpretoval obsah konkrétněji.

---

<sup>113</sup> Davida d'Angers (1788-1856) byl klasicistním sochařem z Francie, který navštívil Carl Gustava Caruse v Drážďanech.

<sup>114</sup> JENSEN (pozn. 11) 26.

<sup>115</sup> V podstatě každá architektura vymezuje a ohraničuje interiér od exteriéru.

<sup>116</sup> Caspar David FRIEDRICH: „*Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz, die Sprache eines reinen kindlichen Gemütes. Ein Gebilde, so nicht aus diesem Born entsprungen, kann nur Künstelei sein. Jedes echte Kunstwerk wird in geweihter Stunde empfangen und in glücklicher geboren, oft dem Künstler unbewußt aus innerem Drang des Herzens.*“, in: HINZ (pozn. 1) 92.

<sup>117</sup> BÖRSCH-SUPAN 1960 (pozn. 8) 103.

<sup>118</sup> BÖRSCH-SUPAN 1987 (pozn. 18) 134.

Stěžně lodí přirovnal k životní dráze a řeku k symbolu ženského bytí a víry.<sup>119</sup> Okno vystupuje jako prostředník mezi nekonečnem a blízkostí lidského bytí. Vnitřní prostor ateliéru pak symbolizuje časově omezené bytí člověka na tomto světě a horizont na druhé straně věčný život. Ve svých dílech navozuje Friedrich symbol transcendence, kterého si člověk všimne teprve na prahu smrti.<sup>120</sup>

Badatelské výzkumy se shodují, že se vznikem tohoto obrazu souvisí interpretace pravého okna ze sépiové kresby *Pohled z pravého a levého okna umělcova ateliéru* z let 1805/1806 [38], které poslal roku 1812 do Výmaru. Někteří se domnívají, že byly vytvořeny jako pendanty. Na obou listech jsou zobrazena okna jeho ateliéru z jednoho a toho samého místa. Obě okna jsou zakončena v horní části segmentovým obloukem. Na levém listě je v pozadí zobrazena řeka. Lodě, které plují z jedné strany na druhou, popírají význam řeky jako symbolu smrti. Na pravé stěně vedle okna je vidět část zrcadla, v něm je zřejmý odraz dveří. Nad zrcadlem visí klíč. List je vysvětlován jako symbol čistého vitálního života mladého člověka.<sup>121</sup> Druhý list znázorňuje život po smrti. Symbolický význam vyjadřuje nůžkami na levé stěně, které přestřihnou šňůru lidského života. Vystupují jako protiklad klíče, který je brán za počátek života. Pohled z pravého okna je identický z malbou *Ženy u okna*.

Obraz [36] je symetricky vyvážený, ale nepůsobí strnule a tím se liší od díla *Žena v ranním slunci* [37]. Lehké houpání lodního stěžně se přenáší na figuru ženy. Prostor ateliéru jakoby opticky klesal do pravé strany. Rovnováhu díla umělec obnovil lehkým úklonem ženy na druhou stranu. Napovídá, že na pozemském světě není vlastně nic trvalého. Všechny linie v prostoru jsou uvážlivě plánovány. Na podlaze se nacházejí tři úzké linie, z nichž prostřední končí ve středu díla a navazuje na linii okenního kříže v horní části s upomínkou na Krista. Podlaha s úzkými mezerami směřující do niky navozuje hloubku interiéru. Vertikální linie zdí ohraničují pohled na ženskou postavu. Podle Busche je střední osa obrazu důležitým východiskem pro linii zlatého řezu.<sup>122</sup> Ze dvou částí sestavené okno a parapet mají zelenou barvu. Spodní část okna je rozdělena do tří částí a působí dojmem, že je zamalována barvou nebo je z jiného materiálu. Prostřední díl je otevřen. Členění okna a zbožné držení ženské postavy vzbuzuje dojem oltáře. Horní část okna není ukončena, což diváka vede k přemýšlení,

<sup>119</sup> Josef Adolf SCHMOLL genannt Eisenwerth, J. A.: Der Blick durchs offene Fenster, in: Der frühe Realismus in Deutschland 1800 - 1850, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Nürnberg 1967, 132-144., in: Akane SUGIYAMA: Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs, Berlín 2007, 164.

<sup>120</sup> Otto von Simson: Der Blick nach Innen. Vier Beiträge zur deutschen Malerei des 19. Jahrhundert, Berlin 1986, 30.

<sup>121</sup> BÖRSCH-SUPAN 1987 (pozn. 18) 30.

<sup>122</sup> Werner BUSCH: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, 30.

proč malíř okno nedokončil. Úzký okenní kříž udává hranici mezi interiérem a exteriérem. Klid a strohost tmavé místnosti narušuje světlo dopadající z venku. Nad zelenožlutými listy topolů prosvítají bílé obláčky na modrém nebi.<sup>123</sup> Z otevřeného okna je vidět řada topolů, úzký modrý proužek vody a stěžně dvou lodí. Jeden stěžně s lanovím je u druhého břehu a jeho špice směřuje kolmo ke kříži v okenní tabuli. Opticky tvoří se spodním rámem okna a proužkem řeky trojúhelník, který je umístěn ve středu díla. Druhý stěžně patří lodi, která kotví u domu. Lanoví je vidět zřetelněji a opticky tvoří rovnostranný trojúhelník. Geometrickými tvary v obraze malíř dynamizoval prostor.

Světlé pozadí se ženou upoutává pozornost diváka na úkor šedohnědých tónů strohého pokoje. Postava ženy na obraze symbolizuje život. Zelená barva jejího šatu souzní s tmavě hnědými až šedými tóny místnosti, s okenním rámem a současně nese v sobě něco tajuplného. Werner Busch je názoru, že motivem vzniku díla bylo těhotenství ženy, s čímž mohl souviset i výběr barev.<sup>124</sup> Zelená a hnědá, které Busch spojuje s porodem, symbolizují barvy země. Žena vtahuje pozorovatele do dění v okně, aniž by studoval prostor v interiéru. Postava se dívá do transparentně modré oblohy, což je možné objasnit jako touhu po věčném životě.<sup>125</sup> Jens Christian Jensen interpretuje pohled ženy z okna jako útěk na svobodu ze společenských zvyklostí.<sup>126</sup> V té době vystupoval muž navenek jako živitel a reprezentant rodiny. Žena plnila úlohu matky a vychovatelky dětí. V malířově životě byla zobrazená Caroline jedinou, které umožnil otevřít okno svého ateliéru, poněvadž nechtěl být v práci rušen. Tím mu pomohla pochopit svět a dívat se na něho jinýma očima.<sup>127</sup> Historik umění Rolf Selbmann spatřuje symbol partnerství mezi mužem a ženou ve dvou lahvičkách umístěných na parapetu okna.<sup>128</sup> V díle se objevují protiklady světla a tmy, interiéru a exteriéru, blízkosti a dálky, současnosti a budoucnosti.<sup>129</sup> Na základě těchto symbolických protikladů lze říci, že se jedná o dílo s náboženským podtextem. Kříž v okně symbolizuje Krista v kontrastu s omezeností pozemského života v tmavé místnosti.<sup>130</sup> Podobný výklad nabízí i obraz *Křídové útesy na*

---

<sup>123</sup> Caroline FRIEDRICH: „Den Tag, wo er Luft malt, darf man nicht mit ihm reden.“ („Ve dne, kdy maluje vzduch, s ním nesmí nikdo mluvit“) – Popisuje Helmina von Chezy (Helmina von Chezy 1858, a.a.O., II., 225) ve svých memoárech návštěvu u malíře, kdy se jí Caroline Friedrich svěčila, že když manžel maluje vzduch, tak na něho nikdo nesmí promluvit; in: SUMOWSKI (pozn. 9) 115.

<sup>124</sup> BUSCH (pozn. 122) 32.

<sup>125</sup> JENSEN (pozn. 11) 157.

<sup>126</sup> Ibidem.

To odpovídá i názoru NOVALISE: „Ženy nevědí nic o vztazích ve společnosti. Jen prostřednictvím svého muže jsou spjaty se státem, církví, veřejností atd. Žijí v autentickém přírodním stavu.“/92/, in: Novalis (pozn. 89) 229.

<sup>127</sup> SCHMIED (pozn. 4) 94.

<sup>128</sup> Rolf SELBMANN: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 97.

<sup>129</sup> JENSEN (pozn. 11) 157.

<sup>130</sup> SIMSON (pozn. 120) 30.

*Rujáně* [42]. Obraz s výhledem na moře přirovnává Börsch-Supan k oknu, z něhož jsou na protější straně viditelné symboly smrti.<sup>131</sup>

Podle mého názoru je nejdůležitějším poselstvím celého obrazu zobrazení vlastní ženy v ateliéru, čemuž nasvědčují i Selbmannova interpretace dvou lahviček na parapetu. Po roce 1818 se stala žena často zobrazovaným motivem v jeho dílech a začal používat světlejší tóny barev.

## 2.2. Vymezení pojmu postavy otočené k divákovi zády

Postava otočená zády představuje osobu, kterou divák sleduje ze zadu [36], ale nedokáže ji přesně identifikovat. Více než o motiv jde o to, jakou roli či moment postava symbolizuje. V některých případech není patrný frontální pohled ze zadu. U postavy takto zobrazené je sice vidět její pozadí, ale lze spatřit část její tváře. Tato poloha se nazývá „ztracený profil“ [54]. Časté zobrazení těchto osob se nachází převážně v davových scénách, jak profánních tak sakrálních námětů. V řadě děl se vyskytuje postava zády k divákovi, která s ním navazuje oční kontakt [81]. Postavy se objevují v polohách stojících, sedících, ležících či klečících.

Motiv ženské postavy otočené k divákovi zády se prolíná celými dějinami umění, samostatně mu nebyla věnována dostatečná pozornost. Nepřímo se motivu věnuje italský architekt a teoretik Leon Battista Alberti (1404-1472) v teoretickém traktátu *De Pictura* (1436).<sup>132</sup> Benátský spisovatel Lodovico Dolce ve svém *Dialogu o umění* (1557) poznamenal způsob, kterým malíři začleňovali motiv postavy otočené zády k divákovi do díla.<sup>133</sup> Ve 20. století se tímto motivem zabývala Margaret Koch.<sup>134</sup> Ve svém díle popsala motiv otočených figur zády k divákovi od antiky až do umění středověkého „trecenta“. Propojení motivu krajiny a postavy v díle Caspara Davida Friedricha zkoumali Ewelina Rzucidlo,<sup>135</sup> Leo Joseph

<sup>131</sup> Helmut BÖRSCH-SUPAN: Caspar David Friedrich, 4., rozšířené vydání, München 1990, 134.

<sup>132</sup> Leon Battista ALBERTI: Della pittura, Libro secondo (la pittura), in: Oskar BÄTSCHMANN/Sandra GIANFREDA, (ed.): Über die Malkunst, Leon Battista Alberti, Darmstadt 2010<sup>3</sup>, 134-135.

<sup>133</sup> Lodovico DOLCE: Aretino oder Dialog über Malerei, Osnabrück 1970, 60.

<sup>134</sup> Margarete KOCH: Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto, Recklinghausen 1965.

<sup>135</sup> Ewelina RZUCIDLO: Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild, Münster 1998.

von Koerner<sup>136</sup> a Werner Hofmann.<sup>137</sup> Původ a vývoj postavy v německém a skandinávském malířství mezi lety 1800 až 1940 zpracoval Guntram Wilks.<sup>138</sup>

### 2.3. Geneze a vývoj motivu ženské postavy otočené k divákovi zády v umělecké tvorbě do doby romantismu

Původ motivu lze spatřit již v době kamenné (18000 - 11000 př. n. l.). V této době kult stylizoval umění. Nelze zřetelně rozeznat přesnou podobu figur. Na jeskynní malbě ze sicilského Addaura blízko Palerma *Kultovní tanec kouzelníků* [43] z doby okolo 11000 př. n. l. se nacházejí lidské postavy v různých fázích pohybu. Jedna z figur působí dojmem postavy otočené zády k divákovi. Dodnes není jasně definováno, zda se jedná o ženskou nebo mužskou postavu.

Okolo 1200 př. n. l. se začaly objevovat postavy otočené k divákovi zády v egyptském nástěnném malířství. Většinou se jednalo o postavy mužů, avšak v nástěnné malbě *Hostina žen v hrobce Rechmirē v Thébách*<sup>139</sup> se objevila žena [44]. Tento způsob zobrazování figury porušil tradici egyptského malířství.<sup>140</sup>

V Řecku nalézáme postavy zčásti natočené či úplně otočené zády k divákovi asi od poloviny 1. tisíciletí př. n. l. v červenofigurovém vázovém malířství.<sup>141</sup> Výskyt motivu není častý. Ve vázovém malířství raného 6. století př.n.l. (tzv. archaický styl 700 – 510 př.n.l.) jsou zobrazovány převážně mužské postavy. Většina figur v těchto obrazech je z profilu a pouze horní část těla otáčejí směrem k divákovi.<sup>142</sup> Zobrazovány jsou do řady vedle sebe, čímž nevzniká dojem prostorové hloubky. Jeden z nejranějších motivů ženské postavy otočené k divákovi zády se objevil na hydrii s námětem *Erotika při sympoziu* [45] z doby okolo roku

<sup>136</sup> Joseph Leo KOERNER Joseph Leo: Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998

<sup>137</sup> Werner HOFMANN (ed.): Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1974; Werner HOFMANN: Caspar David Friedrich, München 2000;

<sup>138</sup> Guntram WILKS: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte 1940er Jahre, Marburg 2005.

<sup>139</sup> Vytvořeno v 18. dynastii za Nové říše (1551-1070 př.n.l.) okolo roku 1435 př.n.l.

<sup>140</sup> Postavy této doby byly zobrazovány: horní část těla frontálně k divákovi, dolní končetiny a hlava z profilu, oči en-face.

<sup>141</sup> ca od 525 př.n.l.

<sup>142</sup> Margaret Koch považuje tyto figury za předchůdce postavy otočené k divákovi zády., in: KOCH, (pozn. 134) 9.

510 př. n. l.. V pravé části obrazu leží obnažená žena zády k divákovi s hlavou z profilu. Okolo roku 340 př.n.l. vytvořil malíř Marsyus motiv ženské postavy úplně otočené zády na peliké<sup>143</sup> s Péleem a Thetis [46]. Mytologický námět vypráví báji o Péleovi, který přistihl bohyni Thetis při koupeli. V komponované skupině osob na peliké byl zobrazen ženský akt ze zadu, který navozuje dojem prostorovosti. Akt mohl být vzorem pompejské nástěnné malby *Flora sbírající květy* [47]. Záměrem freskového malířství v období Říma bylo rozložit scénu v obraze s využitím perspektivy do iluzivního světa.<sup>144</sup> Za příklad může sloužit výtvar neznámého umělce z 1. století před našim letopočtem v pompejské Ville dei Misteri [48]. V jedné části freskové výzdoby lze spatřit obnaženou ženskou postavu stojící zády k divákovi. Figura v životní velikosti byla zakomponována s dalšími třemi postavami tak, že budí dojem tanečního pohybu. Nad ramenem jí vlaje závoj, který taneční pohyb stvrzuje. Lze se domnívat, že umělec byl inspirován vázovým malířstvím. Postavy zády k divákovi s iluzivně zobrazenou architekturou vytvářely dojem prostorové hloubky. Zároveň navozovaly příjemný estetický zážitek. Od pravěku byla ženská postava symbolem plodnosti, který antika proměnila v ideál krásy.

V pozdně antickém malířství se začalo prosazovat křesťanství, které vytvořilo nový zobrazovací styl v umění. Z děl se začala vytrácet perspektiva.<sup>145</sup> Postavy byly umísťovány do řady vedle sebe, tzv. isokefalie. Jejich plastičnost, kterou rozvinulo antické nástěnné malířství, se ztrácela a postupně splývala s jednobarevným pozadím.<sup>146</sup> Postava otočená zády k divákovi sloužila jako hraniční figura mezi jednotlivými příběhy a opticky nezvýrazňovala prostor. V byzantské kultuře byly také figury stejné výšky řazeny vedle sebe. V některých vyobrazeních byly zakomponovávány do kruhu, jež částečně naznačoval hloubku prostoru. Ženské postavy zády k divákovi se objevovaly mezi 2. a 6. stoletím našeho letopočtu velmi zřídka. V miniatuře z *Videňské Geneze* [50] se objevuje v pravé části obrazu žena sedící na oslu zády k divákovi. Její figura odděluje scénu Jákobova přechodu přes Jabbok od jeho boje s andělem. V pozdějších zobrazeních z 10. století byl motiv postavy zády k divákovi komponován při okrajích obrazů a náměty nespojoval. Malířský styl tohoto období se vyznačoval souvislými přechody, které navozovaly hloubku prostoru. Figury již nebyly v řadách ani kruzích, ale osamocně řazeny ve skupinách na jednobarevném pozadí. Většinou se jednalo o zobrazení mužů. Zobrazení ženy otočené zády k divákovi nalezneme v námětu

<sup>143</sup> Nádoba pro přepravu a uchování vína a oleje.

<sup>144</sup> Přenesení motivu z malého formátu do velkého odpovídalo estetickým požadavkům antiky. Figury podle řeckého vzoru jsou charakteristické pro 2. pompejský styl (80.-15. př.n.l.).

<sup>145</sup> KOCH (pozn. 134) 23.

<sup>146</sup> *Ibidem* 31.

*Nanebevzetí Krista* [49] z Klosterneuburského oltáře v osobě Panny Marie, která je ve ztraceném profilu.

Okolo roku 1300 se italští umělci postupně vraceli k antickému způsobu zobrazování. Navázali na filozofii Aristotela, která oddělila vědu a víru.<sup>147</sup> Jeho učení se stalo předpokladem pro zobrazování pozemské krásy a novou definicí prostoru v raném a vrcholném středověku. Prvním umělcem, který vytvářel obrazy s využitím prostoru a modelace figur, byl Giotto di Bondone (1266 - 1337). Zobrazil postavu otočenou k divákovi zády, kterou převážně umísťoval do okrajových částí scén, kde občas působí dojmem jako by byla z obrazu vyčleněna. Zároveň měla uvést pozorovatele do děje v hlavní scéně. Většinou se motiv postavy otočené zády k divákovi týkal mužů. Výjimečně se objevují i ženy, jak dokazují obrazy s námětem *Oplakávání* [51] a *Svatby v Káně galilejské* [52].

Postavám, které vytvořil Giotto, odpovídaly figury ve ztraceném profilu. Začaly se objevovat v první polovině 15. století. Postavy byly včleněny do skupin z různých pohledů. Často přihlížely náboženskému příběhu z okrajových částí obrazu v podobách svatých [56], pomocnic [53], či hlavních aktérů scén jako v případě Panny Marie, která přihlíží snímání svého syna z kříže [54]. Postavy zády v sakrálních kontemplativních námětech byly zakomponovány v obraze do role prostředníka [58].<sup>148</sup> Jednou z nejčastějších figur zády k divákovi se objevovala ve scénách *Ukřižování* [55, 57] Máří Magdalena. Její poloha byla většinou zobrazována v kleče pod křížem. Žena zády k divákovi se nacházela i ve vícefigurálních kompozicích ve funkci vedlejšího motivu. V žánrových námětech zachycovaly činnosti lidí jako byl například tanec žen [59] nebo obrazy ročních období [60]. Postava zády svými gesty upozorňovala na děj ve scéně a stala se průvodcem diváka v obraze. Jeho úkolem nebylo se s ní ztotožňovat, ale pochopit význam převážně náboženských námětů. V dalším vývoji se forma a poloha motivu neustále přibližuje do středu obrazu či k hlavní scéně jako anonymní figura. Jedním z důvodů užívání motivu postav otočených zády k divákovi bylo navození perspektivy v obraze.

Ve vlámském malířství se opakoval motiv ženské postavy zády otočené k divákovi častěji. Aby upoutal divákův zájem o dění v obraze, byl umísťován do blízkosti hlavní scény [57]. V některých dílech jsou postavy otočené k divákovi zády ukazatelem směru jako v obraze *Svatý Lukáš malující Pannu Marii* [61] od Rogiera van der Weydena (1399/1400 - 1464). Rozdělil kompozici do tří částí. V přední části se nachází interiér se svatým Lukášem,

<sup>147</sup> Tomáš Akvinský (1225-1274), in: WILKS (pozn. 138) 25.

<sup>148</sup> Ibidem 28.



který maluje Pannu Marii. Do střední části vložil umělec zahradu tzv. „hortus conclusus“ symbolizující mariánskou ikonografii, která je ohrazena zdí. Osoba ženy a muže, kteří stojí zády k divákovi u zdi zahrady, uvádějí jeho pohled do krajiny. Jsou prostředníky mezi mariánskou zahradou a reálným světem překonávající bariéru mezi sakrální a profánní částí.<sup>149</sup> Obraz byl pravděpodobně inspirován van Eyckovým dílem *Madona kancléře Rolina* [62]. Zobrazení postav ze zadu jako uvaděčů pozorování světa bylo nové a dosud se v evropském malířství neobjevilo. Jana van Eycka lze označit za prvního umělce, který začlenil motiv postavy zády k divákovi do oltářního obrazu a zároveň mu přidelil funkci prostředníka mezi sakrálním a profánním světem.

Novověk přinesl návrat ke kráse lidského těla. Studijní kresby ženských postav [63] z různých pohledů patřily k nejoblíbenějším formám motivu zobrazení ženy ze zadu. V německých zemích doznívala ještě okolo roku 1500 pozdní gotika, z toho důvodu navštěvovali tehdejší umělci renesanční Itálii. Albrecht Dürer (1473 - 1528) se věnoval studiím a kresbám aktů žen [64, 65] natočených k divákovi zády. Šlo především o snahu zobrazit jednotlivé svalové partie, jak je zřetelně vidět ve šrafování a stínování kreseb. Italská renesance převzala a obnovila antický ideál krásy lidského těla. Přebíráním antických motivů se osamostatnily profánních náměty od křesťanských tradic. Teoretické základy přineslo už duecento (13. století), kdy se prosazovaly názory Aristotela. Často zobrazovaný antický motiv tří Grácií [66, 68] nabízel krásu ženského těla z různých pohledů. V podstatě se jednalo o zobrazení aktu ze tří stran jako trojzobrazení ženské božskosti. Skupina žen má vyváženou kompozici. Prostřední postava otočená zády k divákovi ztělesňuje neposkvrněnost. Albrecht Dürer převzal motiv tří Grácií a začlenil ho do grafiky *Čtyř čarodějnic* [67]. Přední tři postavy Dürerovy grafiky zaujímají stejný postoj jako motiv tří Grácií [66]. V některých případech doprovázely tři Grácie Venuši [69], jak lze spatřit například v umělecké tvorbě Sandra Botticelliho, Raffaela a dalších. Nahé ženské figury sloužily i jako žánrový motiv například žen při koupeli [70, 71].

V pozdní gotice se objevovala ženská postava otočená zády k divákovi většinou v křesťanských námětech [72, 74]. Postavy byly rozmístěny při okrajích scén a jejich poloha se často měnila. Hojně používaným námětem byla Máří Magdalenu ve scénách *Ukřižování*, *Snímání* nebo *Ukládání do hrobu* [73], v kterých často klečí pod křížem nebo stojí v popředí celé scény. Novověké umění převzalo náměty užívané již ve středověké tvorbě a obohatilo je o afektovaná gesta.

---

<sup>149</sup> Ibidem 30.

Mytologické náměty dominovaly profánnímu malířství 15. a 16. století. V těchto vícefigurálních kompozicích se objevoval motiv ženy otočené zády k divákovi v podobách múz, námětech koupajících se nymf [75], Paridova soudu [76], Parnase [77] a dalších. Motiv byl vkládán i do obrazu s několika ději podle středověké tradice. Námět Veronesova obrazu *Únos Evropy* [78] zobrazuje v pravé části ženu ztěleňující Evropu, kterou unáší Jupiter v podobě bílého býka na Krétu. Hlavním motivem díla je zády sedící žena na hřbetu zvířete. V levé části se odehrává začátek příběhu, kdy je okouzlena mírností zvířete a sedá si mu s pomocí družek na hřbet. Vedlejší roli hraje žena zády v Tizianově *Venuši z Urbina* [79], kde je zobrazena v kleče na pozadí. Název i hlavní námět obrazu je mytologický, ale motiv ženy hledající nejspíš oděv své paní působí žánrově. Podobně zpracovaný námět ležící *Venuše* [80] vytvořil Diego Velasquez (1599 - 1660). V něm leží akt ženy zády k divákovi, který navazuje prostřednictvím zrcadla oční kontakt s divákem. Venuše v zrcadle si je vědoma, že je sledována a využívá své polohy k flirtu. Pozorovatel díla se soustřeďuje na odraz tváře v zrcadle a tím je odpoutáván od jejího nahého těla. Výtvarná tradice zobrazování ženy otočené zády k divákovi v zrcadle patří k motivům, které se prolínají dějinami umění. Podobně laděnou scénou je nahá stojící žena zády k divákovi s hlavou otočenou k němu od Jacoba Jordaense [81]. Očním kontaktem flirtuje žena taktéž s divákem.

V 16. století se etablovalo krajinářství v Nizozemí jako samostatný malířský obor. Figury ve vlámském malířství opticky ustupují ve prospěch krajiny. Naproti tomu byl v italském renesančním malířství středem obrazu člověk. Časem se figury zmenšovaly a byly osamocněně vkládány do krajiny v podobě stafáže k oživení přírodní scenerie. Malíři je zobrazovali jako pastevce, skicující umělce či pracující lid. Například v obrazech Pietra Bruegla staršího (1528/30 - 1569) pozorovatel sleduje krajinu z vyvýšeného místa [82], v níž jsou umístěné osoby zaměstnané charakteristickými činnostmi daného ročního období (hon, sklizeň) tehdejšího života nebo zakomponovány do náboženských scén. Většinou se jedná o postavy zády k divákovi nebo ve ztraceném profilu, které stojí v popředí. Motiv ženské postavy otočené k divákovi zády plní v obraze funkci stafáže.

Záalpské umění převážně vlámských oblastí začalo v 15. století vyobrazovat postavu otočenou zády k divákovi v interiérech [57]. Tradici rozšířilo umění holandského barokního malířství. V barokní malbě se velmi často jednalo o ženy při práci či zábavě [83]. Stojící ženy byly malovány převážně v domácích interiérech. Pozorovateli je dovoleno nahlédnout do soukromého života. Ženské postavy holandských mistrů získaly roli prostřednic [84] mezi životem v interiéru a exteriéru. Postavy byly zakomponovány do obrazu s využitím

perspektivy. Důležitou součástí obrazu bylo světlo a barva. Interiérové scény navozovaly i oslavu rodinného života. V literatuře a grafice 17. století byl spořádaný život přirovnáván k čisté duši.<sup>150</sup> V barokním umění se začal motiv ženské postavy zády k divákovi objevovat v pozici hlavního námětu. Pozorovatel získal roli voyaera, o němž měla zobrazená figura povědomí a dokonce ho naváděla, jakou cestou dílo číst. Její umístění na okraj kompozice zády k němu jí umožnilo snadno navázat kontakt s pozorovatelem. Nizozemské malíři 17. století malovali většinou scény ze života svých zadavatelů.<sup>151</sup> Nicméně alegorické [86], mytologické [85] či historické náměty [87] byly součástí umělecké tvorby i nadále.

V holandském krajinářství 17. století byl motiv ženské postavy otočené zády k divákovi používán ve funkci stafáže. Barokní tvorba ji umísťovala do popředí obrazu jako nějaký stojící předmět [88, 89], který má vést divákův pohled do hloubky obrazu. Malá stafáž napomáhala pozorovateli se uvnitř díla orientovat, zároveň sloužila jako měřítko v krajině. Na konci 18. století tvořili malíři ideální komponovanou krajinu s impozantními pohořími či vodními plochami na pozadí, bez jakéhokoliv topografického určení. Funkce motivu v krajinářství zůstala od baroka až do současnosti dodržena.

Mytologické náměty zachovaly pozici motivu v duchu ustálených tradic. Nová témata 18. století přinesla motivu ženy otočené zády k divákovi změnu. Začal se objevovat v popředí, aby ulehčil pozorovateli vstup do obrazu a vedl směr jeho pohledu. Motiv byl stále považován za ukazatele cesty. Žena otočená zády k divákovi ho nejen uvádí do děje v obraze, ale zároveň se stává nositelkou atmosféry díla. Později novou funkci motivu využil německý romantismus. Stále častěji se postava otočená zády k divákovi objevovala uprostřed větších skupin figur [90, 91]. Jednalo se ponejvíce o ženské postavy s bohatě našasenými šaty [92]. V době rokoka chyběl tvorbě hlubší obsah, protože za ideál bylo považováno věčné mládí, líbezná krása, božská smyslnost a zábava.<sup>152</sup> Malíři tyto myšlenky zobrazovali v odlehčených námětech žen při koupeli [93], toaletě [94] či zábavě [95].

Klasicistní malířství využívalo ve svých kompozicích figury z profilu nebo en-face. Do vícefigurálních davových scén vkládali umělci motiv ženy otočené zády k divákovi pouze okrajově. I přesto lze motiv nalézt v tvorbě dramatických obrazů Jacques-Louise Davida (1748 - 1825). Jeho mytologické dílo *Mars odzbrojen Venuší a třemi Gráciemi* [96] obsahuje motiv ve figuře Venuše, která sedí na pohovce zády k divákovi. Její tělo je umístěno

<sup>150</sup> Everhard Korthals ALTES: Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer (kat. výst.), Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit 2005, 231.

<sup>151</sup> Jan Vermeer, Emanuel de Witte, Pieter de Hooch, Pieter Codde apod.

<sup>152</sup> WILKS (pozn. 138) 39.

doprostřed kompozice, obličej má z profilu. Obdobným stylem zobrazoval ženy zády k divákovi Jean-Dominique Ingres (1780 - 1867). Vrcholem jeho tvorby se stal ženský akt zobrazený zády k divákovi [97]. Od antiky do 21. století neztratil motiv nahého ženského těla svou identitu. Ingres obměňoval ve své tvorbě motiv do různých variant. Umíšťoval ho do středu kompozice a doplňoval o orientální prvky. Dalším námětem, kde lze postavu ženy otočené zády k divákovi nalézt, byla lidová zábava [98]. Ty vytvářel španělský malíř Francesco Goya (1746 - 1828). V námětu čarodějnické scény zobrazil ženy při tanci, které upomínají na tančící ženy v sienské fresce *Alegorie dobré a špatné vlády* [59] ze 14. století.

Změnou doby a uměleckého vkusu vytvářeli umělci grafická díla s morálním a naučným podtextem. Jedním z významných představitelů byl Daniel Chodowiecki (1726 - 1801). V jeho tvorbě už lze pozorovat vlivy raného romantismu, kdy bylo v přírodě spatřováno boží dílo. Na svých grafických listech zobrazil [99] rozdíly v přirozeném a nepřirozeném chování.<sup>153</sup> Chodowiecki propagoval svým uměním novou přirozenost společenského chování a tomu pak odpovídající způsoby výrazu těla a obličeje. Vzor pro tyto grafiky mu mohly poskytnout knihy o disciplíně v domácnosti, které obsahovaly morální pravidla.<sup>154</sup> Dílo Chodowieckého mohlo být vzorem Friedrichovým postavám otočeným zády k divákovi, neboť se shodují v držení těla před krajinou, s kterou harmonizují. Nejsou již pouhou stafáží [100] jako byly v barokním krajině, neukazují cestu, a ani neuvozují prostorovost.

## 2.4. Recepce motivu v 19. a 20. století

V době raného 19. století se ženská postava otočená k divákovi zády stala nositelem pocitů, nálad, zklamání a strachů. Motiv byl rozšířen o nový symbolický rámeček, který vycházel z pocitů samoty, melancholie, touhy po štěstí, lásce a přiblížení k Bohu. Negativní pocity souběžně doprovázela touha a víra v krásnou budoucnost. Němečtí romantici ji umístili do středu kompozice s tím, aby se stala centrálním námětem obrazu. Tím zvýraznili vztah mezi člověkem a krajinou. Zobrazování ženy otočené zády k divákovi v krajině se tolik

---

<sup>153</sup> *Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens*, 1779 - příklady čestného a nečestného chování, jednání v afektu a korektní vystupování.

<sup>154</sup> WILKS (pozn. 138) 41.

nerozšířilo. Postavy zády k divákovi otevírají pohled do krajiny, netvoří bariéru a nestíní, spíše vzbuzují zvědavost. U diváka měl být navozen dojem, že se stává zobrazenou postavou, s kterou sdílí výhled, nebo že stojí těsně za ní.<sup>155</sup> Šlo především o vyjádření zážitku obou figur a jejich pospolitosti.<sup>156</sup> Skrytí obličejové působilo tajemně a vznešeně. Člověk již nebyl na přírodě závislý, ale vedl s ní tichý dialog [37]. Zřetelná je také symbolika smrti, vzdálenost mezi blízkem a dálkou, ale i skutečnost, že muži nebo ženy pozorují anonymní krajinu. Postavami na obrazech již nejsou farmáři, pastevci, ženy ani hrdinové, kteří zaplňovali novověkou krajinu, ale člověk 19. století. Svět, který postavy obývají, připomíná metaforu „stání na prahu“. V dílech označoval „práh“ mořský břeh či skalní útes.

Poprvé byl v díle Friedricha zobrazen motiv postavy otočené zády k divákovi ve funkci identifikační figury, která se stala i nositelem atmosféry díla.<sup>157</sup> Jsou pohrouženy do sebe, nejsou v dialogu či pohybu, ztuhle a nehybně se dívají [36].<sup>158</sup> Umělci šlo zejména o atmosféru a reflexi svých pocitů. Jimi vytvořil v díle nový smysl. Zpočátku se objevovaly jako malé postavy, avšak s povýšeným významem. Figury, které původně zaplňovaly krajinu, se věnovaly nějaké činnosti, například osoby s ukazujícími gesty. Stafáž se vyskytovala nejen v idealizované krajině [101], ale i ve skutečné. Malíři ženské postavy zvětšovali a vkládali je do popředí obrazu. Tím získaly nový vyšší smysl, který umožňoval pozorovateli, aby se do nich vžil. Na rozdíl od Ingresova pojetí byly Friedrichovy postavy oblečeny v dobových šatech.

V interpretacích motivů prezentují historici umění setkání člověka s Kristem jako křesťanský význam.<sup>159</sup> Motiv obrazu tak má zprostředkovávat symbolické nekonečno, v kterém se krajina a její okolí stávají pozorovaným vnitřním světem. Smrtí se člověk mohl dostat do vyšší formy bytí a ideál harmonie se stal celoživotním snem.<sup>160</sup> Jiné pojetí romantismu bylo ve Francii, kde žena zády k divákovi byla většinou zobrazována v okrajových částech obrazů [102].

Nový význam motivu ženské postavy otočené zády k divákovi zpodobovaly díla, v kterých osoby sedí či stojí v útulně zařízeném interiéru [103]. V mnoha dílech se nalézají ve

---

<sup>155</sup> Siegmund HOLSTEN: Fernsicht mit einer Rückenfigur, in: Caspar David Friedrich 1774-1840 (kat. výst.), München 1974, 40-41.

<sup>156</sup> Ibidem 42-43.

<sup>157</sup> KOERNER (pozn. 136) 184.

<sup>158</sup> RZUCIDLO (pozn. 135) 15.

<sup>159</sup> Hartmut BÖHME: Rückenfigur bei Caspar David Friedrich, in: Gisela GREVE: Deutungen im Dialog, Tübingen 2006, 69.

<sup>160</sup> SUMOWSKI (pozn. 9) 25.

ztraceném profilu a věnují se nějaké činnosti (čtení knih, vyšívání, česání atd.). Nepůsobí osaměle jako figury v posvátné krajině. Malby zachycovaly atmosféru spokojeného života. V polovině 19. století se začaly objevovat i náměty každodenního života prostých lidí [104]. Formy ironických narážek na lidské slabosti představovaly nový obsah motivu [105]. Postavy se necítí sledovány, ztělesňují všechno lidské, namísto božského a často se svému pozorovateli vysmívají. V dílech nelze očekávat žádné skryté poselství. Realistické umění představovalo motiv v námětu života obyčejných lidí při každodenní práci či zábavě [106]. Profánní motiv ženské postavy zády k divákovi se chová přirozeně, není již výrazem atmosféry, ale reprezentuje nový způsob vidění života. Pozorovatel nemá za úkol se do ní vcítit. Ve vícefigurálních zobrazeních se stala jednou z mnoha pozorovaných objektů a tím ztratila funkci prostředníka mezi divákem a světem [107].

V období impresionismu se motiv ženské postavy otočené zády k divákovi začlenil do velké skupiny lidí [108]. Divák je pouze svědkem banálních činností a situací, které zná z běžného života. Postavy se zabývají každodenní činností, korzují po ulici, pracují v domácím prostředí [109, 110]. Impresionističtí umělci líčili momenty všedních dnů se subjektivními dojmy namísto tajuplného poselství. Jejich postavy nezískali žádnou zvláštní roli, nestojí pasivně a izolovaně, a ani nejsou idealizovány [111]. Dílo nenaznačovalo žádný symbolický význam, ale prchavý moment vzpomínky či prožitku nějaké situace [112]. V tvorbě náboženských obrazů byl motiv využíván sporadicky. Většinou se jednalo o méně časté biblické scény s prostými lidmi [113].

Okolo roku 1860 vznikl idealistický proud, který opět povýšil antický ideál krásy, a to zejména u ženských aktů, kde aspoň jeden z nich byl otočen k divákovi zády. Silně zidealizované skupinky žen u moře [114] prezentují kombinaci antického motivu a ženy otočené zády k divákovi. Stejně jako na začátku 19. století byl vzniklý motiv v jeho druhé polovině nositelem výrazu nejisté touhy.<sup>161</sup> Jednalo se o ztělesnění ideální krásy a vnitřních pocitů ženy často v antikizujícím oděvu [115]. Umělecká generace osmdesátých let 19. století, která prchavost okamžiku odmítala, zvýrazňovala duchovní hodnoty pomocí symbolů a ornamentálních prvků. Odmítnutím každodenních scén se postupně navrátil motiv antické mytologie s touhou po ztraceném ráji. V obrazech na konci století se vyskytovala melancholická touha a harmonie mezi lidmi [116], především mezi mužem a ženou [117]. V symbolismu se začala odrážet touha po nehmotném světě mysterií. Žena otočená zády k divákovi se stala nositelkou atmosféry duševního stavu. Velmi podobné to bylo v umění

---

<sup>161</sup> WILKS (pozn. 138) 54.

romantismu, kde se k těmto zásadám ještě připojila víra v onen svět. Jedním z často znázorňovaných námětů byly koupající se ženy [118, 119], které ve spojení s přírodou navozovaly dojem svobody. Mladší generace malířů 19. století ovlivněna symbolismem, která nepřijala antickou tematiku v zobrazování vztahů mezi mužem a ženou, vyjadřovala subjektivní pocity hrůzy, žalu a touhy expresivním způsobem [120]. Umělci čerpali z romantických tendencí a představ o čistém umění. V obraze interpretovali pouze svou obrazovou myšlenku [121]. Zprostředkovatelem pocitů se stala barva a provedení díla. Motiv ženské postavy otočené zády k divákovi ožil v lyrických obrazech neoromantického ducha, v kterých se navracel ke kontemplativní tvorbě Caspara Davida Friedricha. Ponořením do atmosféry pohádkových a náboženských námětů se vzdálil od reálného světa. V obrazech se tak nachází utrpení, víra a touha. Zároveň vystihoval narušenou komunikaci mezi mužem a ženou, ale i jejich izolaci [117]. Odvrácená žena se přiklání k vnitřnímu světu plného strachu, zklamání, ale i naděje. Šlo o zvýraznění mezilidských vztahů.

Kolem roku 1900 triumfoval nový umělecký směr nazývaný secese, který hledal zdroj inspirace v přírodě. Znakem děl byly hlavně dekorativní a ornamentální tvary. Jejich význam byl přenesen na živé tvory, rostliny a barvy. Motiv ženy otočené zády k divákovi se objevoval ve vícefigurálních zobrazeních na nástěnných malbách [122]. Subtilní izolovaná postava bývá vyobrazena ve ztraceném profilu [123] nebo s hlavou otočenou k divákovi [124]. Pro některé umělce byla žena celoživotní inspirací. Díla byla vytvářena pro potřeby užitého umění (knižní grafika, plakát, bytové doplňky atd.). Stále rozrůstající se počet nahých postav zády k divákovi vztahujících ruce k nebi či slunci však ztělesňovali muži.

Počátek 20. století přinesl nové umělecké tendence, které obohatily dějiny umění o další náměty a motivy. Ženská postava otočená zády k divákovi byla nadále užívána ve vícefigurálních i jednofigurálních kompozicích. Akt zůstal i nadále ústředním motivem díla [125]. Jedním z nových směrů umění byl fauvismus. Charakteristickým znakem tohoto stylu bylo uplatnění barvy ve velkých plochách, která se stala hlavním výrazovým prostředkem obrazu bez závislosti na námětu. Četnost motivu ženy otočené k divákovi zády byla malá. Objevuje se převážně ve vícefigurálních kompozicích a v různých částech obrazu [126]. Náměty takových děl poukazují na radost ze života, tanec a zábavu. Z období kubismu lze nalézt motiv ženy zády k divákovi v tvorbě Pabla Picassa (1881 - 1973). Jeho dílo *Avignonské slečny* [134] bylo průlomem nového geometrického umění.<sup>162</sup> Na obraze se nachází pět ženských aktů ve formě zátiší. Jeden z nich sedí na pravé straně zády k divákovi. Postava se

---

<sup>162</sup> Hans J. C. JAFFÉ: Picasso, Köln 1981, 72.

dívá z obrazu ven, čímž kontaktuje diváka pohledem a vtahuje ho do scény. Obdobu motivu lze vysledovat v dřívějších dobách [81]. Rozdíl byl pouze v atmosféře díla. V kubistické tvorbě nebyl motiv ženy otočené zády k divákovi často používán. Z kubismu vycházel futurismus, který vznikl z potřeby vytvořit nové umění a odmítal tradiční vzory. Na obrazech je vystižena dynamika pohybu soudobého života. Motiv ženské postavy ze zadu vkládali futuristé například do scén s hlučícími ulicemi [127]. Jeho užívání nebylo časté.

Představitelé drážďanského uměleckého spolku Brücke a mnichovské skupiny Der blaue Reiter patří k dalším již méně frekventovaným uživatelům ženské postavy zády k divákovi. Motiv byl užíván zřídka, a to především ve skupině osob [128, 130]. Zájemem spolků bylo, aby postavy apelovaly přímo na diváka. Což u osoby zády k divákovi v kontemplativním postoji nebylo možné. S tím souvisela i výtvarná forma ploché malby, kterou ohraničovala linie. Ženské postavy otočené zády k divákovi byly nejčastěji zobrazovány v námětech aktů [129] a koupání. Postavy budí dojem souznění s okolní krajinou.<sup>163</sup> Motiv ženské postavy otočené zády k divákovi nenesl výraz touhy. Jedním z představitelů směru, který motiv prezentoval ve své tvorbě [131], byl August Macke (1887 - 1914). Žena v jeho díle se stala hlavním motivem kompozice. Většinou líčil neznámé ženy na ulicích a před výlohami obchodů. Motiv zobrazoval v klidné poloze a okolo se prolínaly dynamické formy. Autorovi šlo o kontrast a zároveň se u něho projevil i vliv orfismu Roberta Delaunaye (1885 - 1941). Ten ve svém díle *Město Paříž* [132] ztělesnil skupinu žen podle antického námětu tří Grácií a město Paříž prostřednictvím osob personifikoval.

Po první světové válce se v umění objevily směry, které upřednostňovaly imaginaci a fantazii. Jedním z nich byla metafyzická malba. Budila ztuhlý až kamenný dojem. Neživotně působící figury nebo izolované skupiny se nacházely na imaginárních jevištích [133]. Umění líčilo vztahy mezi lidmi velmi chladným až strojeným způsobem [135]. Motiv ženské postavy otočené zády budí dojem loutky. Často ztělesňuje mezilidské odcizení mezi mužem a ženou.

Navazující směr surrealismus znázorňoval všechno neharmonické v lidské existenci, nepodléhal žádné morálce, nepotlačoval pudy. Umělecká inspirace vycházela ze snů a podvědomí. V tomto období se vynořil ženský akt otočený zády k divákovi [136], který zdůrazňoval sexuální fantazii a erotiku. V motivu se projevily autorovy fantastické vidiny o světě na úkor reality [137].

---

<sup>163</sup> Gottlieb LEINZ: Die Malerei des 20. Jahrhunderts, Erlangen 1988, 55.



Nové kreativní techniky<sup>164</sup> umožňovaly vytváření děl spoléhajících se na náhodu a fantazii umělce. Umělci nekladly důraz na zobrazování motivu ženy otočené zády k divákovi. Vytvořené figury obsahovaly nejen sexuální podtext, ale vyjadřovaly i touhu [138].

Meziválečné umění přineslo nové podněty. Ve 20. letech prezentovala umělecká tvorba drastické následky války [139]. Motiv ženy otočené zády k divákovi napomohl k vylíčení poválečné beznaděje, strasti doby a kritiku společenských poměrů [140]. Příkladem může být i obraz od Richarda Zieglera *Mladá vdova* [146]. Eroticky laděný obraz s nahou ženou, která se pozoruje v zrcadle, zvyrazňuje černý vdovský závoj. Světlá postava v tmavé místnosti navozuje dojem smrti a erotiky. Zrcadlo je zde médiem pro navázání kontaktu s divákem. Motiv ženy zády se objevoval i ve vícefigurálních kompozicích [141]. Od třicátých let 20. století postupně ubývalo kvantitativního zobrazování motivu ženské postavy otočené k divákovi zády. Bylo to zapříčiněno hospodářskou krizí, nástupem nacismu a v oblasti umění rozvojem fotografie [142]. Ženu otočenou zády k divákovi lze vysledovat u Oskara Schlemmera (1888 - 1943). Malíř vyobrazil postavy žen ve ztraceném profilu [143], které stoupají po schodech Bauhausu. Reálný interiér v obraze působí velmi monotónně až zpomaleně. Figury dominují celému obrazu.

V období druhé světové války byl motiv použit v americké tvorbě. V díle Morrisa Hirshfielda jako akt v zrcadle. Dívka na obraze netuší, že je pozorována [144]. Ženské postavy zády k divákovi byly zobrazovány jak v jednofigurálních, tak ve vícefigurálních námětech [145]. V Německu pak národní socialismus využíval motiv v různých souvislostech a námětech. Umění v té době sloužilo k propagaci nacismu, z toho důvodu nebyly figury melancholicky laděné a zasněné, ale plné síly a vitality. V dílech se většinou objevují mužské postavy zobrazené zády k divákovi.

Po druhé světové válce se ve tvorbě umělců ženská postava otočená zády k divákovi intenzivně nevyužívala, a to v důsledku prosazování nefigurálního malířství. Nový zájem o motiv se začal objevovat v umělecké tvorbě šedesátých [147, 148] a sedmdesátých let [149]. Divák měl mít pocit, že scénu na obraze vidí společně s postavou zády otočenou k němu [150]. Z toho důvodu byl motiv umístěn do středu kompozice. Jiné formy moderního umění, ve kterých se motiv ženy otočené zády k divákovi vyskytl, zachovala fotografie [151].

---

<sup>164</sup> Koláž je technika užívaná v malířství a grafice. Jde o sestavování díla z papírových výstřižků, jejichž výběr je náhodný. Nejvíce se užívala v pop-artu, montáži a enviromentu. Frotáž byla umělecko-technickou novinkou, jejíž tiskový postup spočívá na přiložení papíru na jakoukoli reliéfní strukturovanou předlohu a přetírání se tužkou, grafitem, křídou apod. Ve dvacátých letech 20. století byla používána surrealisty, např. Max Ernst a jeho frotážní struktury dřevěné prošlapané podlahy. Silně se také uplatnila v padesátých letech.

V kontextu doby je ženský akt zády k divákovi stavěn do dvou rolí. Figura již není pouze erotickým objektem, ale skrz ní lze pozorovat i okolí. Motiv ženy otočené zády k divákovi byl nadále zobrazován ve vícefigurálních kompozicích s náměty ze soudobého života [152, 153]. V obrazech se nalézají jak při okraji, tak uprostřed. Oblíbenost motivu lze vysledovat i u tvůrců filmových plakátů. Vývoj motivu neustále pokračuje a navazuje na staré formy zobrazování, i když s menší četností.

### 3. VÝHLED Z OKNA

K oblíbeným námětům malířů 19. století patřil motiv výhledu z okna. Použila ho řada umělců v různých obměnách, jak z vlastního bytu, tak z ateliéru. Umění se postupně zpřístupňovalo i ostatním společenským vrstvám obyvatel. U objednavatelů nadále přetrvával zájem o náměty krajin, žánrů i portrétů. Jedním z nových motivů v umění byl i obraz okna.

#### 3.1. Fenomén okna v umění

Ve vědomí každého člověka je okno bráno jako příslušenství stavebního objektu. Odděluje vnitřní a vnější svět. Tvoří zónu přechodu mezi soukromým a veřejným životem. Prostřednictvím okna lze srovnávat kontrast blízka a dálky, světla a tmy. Jím proniká do objektu i z něho ven světlo, teplo i pachy. Okno umožňuje výhled do krajiny či na město. Nabízí i pohled do každodenního života uvnitř objektu. V minulosti bylo okno svědkem zásadních vyjádření politiků nebo církevních hodnostářů. Bylo i svědkem dějin jako například pražských defenestrací. V případě, že ho vyplňuje mříž, může vystupovat i jako symbol nesvobody. V podstatě u každého jedince může asociovat rozličné ideje či vyjádření.

Okno začali malíři užívat i jako orámování portrétů na obraze. Pohledem do interiéru či krajiny navozovali optickou hloubku díla. Již v 15. století přirovnal Leon Battista Alberti ve svém traktátu *De Pictura* obraz k otevřenému oknu:

*„Jako první nakreslím na pomalované ploše pravouhý čtverec libovolné velikosti; o něm předpokládám, že je otevřeným oknem, skrz něhož pozoruji, co zde má být namalováno;...“*<sup>165</sup>

V tvorbě 19. a 20. století se motiv okna v díle osamostatnil. V německy mluvících zemích začalo být používáno označení „Fensterbild“ (okenní obraz, obraz okna). Italský humanista Lodovico Dolce se vyjádřil o oknech jako „o očích do duše“, pomocí kterých může

---

<sup>165</sup> Leon Battista ALBERTI: „*Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto;...*“, in: BÄTSCHMANN/GIANFREDA (pozn. 132) 92.

umělec ve svém díle vyjádřit i lidské vlastnosti.<sup>166</sup> V šedesátých letech 20. století se zabýval motivem okna německý historik umění Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth. Publikoval stať o námětu otevřeného okna v umění a v sedmdesátých letech vydal článek o zobrazování oken v evropském malířství.<sup>167</sup> K problematice okna v umění vydala v osmdesátých letech americká historička umění Carla Gottlieb rozsáhlou studii.<sup>168</sup> Motivem okna ve vztahu k literární tvorbě se zabýval německý historik umění Rolf Selbmann.<sup>169</sup> Námět okna byl prezentován roku 1976 na výstavě v německém Recklinghausenu, kde byla vystavena různá zobrazení oken (zvenku, zevnitř, i jako rekvizita).<sup>170</sup> V roce 2012 se uskutečnila v Düsseldorfu souborná výstava s námětem okna v umění od doby Henriho Matisse do současnosti.<sup>171</sup>

Spektrum zobrazování motivu okna však bylo a je velmi široké. Umělci znázorňovali postavu člověka nejen v okně, ale i pod oknem. V dílech se objevoval i motiv výhledu z okna na ulici, na které stojí, baví se nebo jen tak korzují lidé. Motiv okna v umění se tak stal vyhledávaným fenoménem, který zasahoval do dramatu lidského bytí (George Grosz) nebo zachycoval pohled do interiéru (Oskar Schlemmer, Edward Hopper) či do výloh obchodů (August Macke). Poskytoval i výraz kontemplativní touhy po dálce, zejména ve výhledech na moře, hory, nebe, květinový záhon (Caspara Davida Friedricha nebo Carla Gustava Caruse). Motiv okna v interiéru nalezneme i v tvorbě Adolpha Menzela nebo Pierra Bonnarda. Uplatnili jej i malíři fantaskních vizí jako byli Johann Heinrich Füssli, Max Ernst, René Magritte nebo Max Klinger. Z ostatních umělců, kteří motiv ve své tvorbě užívali, lze uvést například Josefa Alberse, Roberta Delaunaye, Paula Kleea, Pabla Picassa, George Braqua, Maxe Beckmanna, Gerharda Richtera, Henriho Matisse či Marcela Duchampa.

---

<sup>166</sup> Lodovico DOLCE: „Doch sind es ganz besonders die Augen, welche als Fenster der Seele gelten dürfen, und in ihnen kann der Maler ganz entsprechend jede Leidenschaft, die Lustigkeit, den Schmerz, den Zorn, die Furcht, die Hoffnung und die Sehnsucht ausdrücken.“ („Přece jsou to zejména oči, které mohou být považovány za okna duše, a proto v nich může malíř vyjádřit každou vášně, veselost, bolest, hněv, hrůzu, naději a touhu.“), in: DOLCE (pozn. 133) 21.

<sup>167</sup> Josef Adolf SCHMOLL genannt Eisenwerth: Der Blick durch das offene Fenster. Ein Motiv der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Der frühe Realismus 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer (kat.výst.), Schweinfurt 1967, 132-144; Josef Adolf SCHMOLL genannt Eisenwerth: Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, in: Ludwig GROTE (ed.): Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts), Band 6, München/Ansbach 1970, 13-166.

<sup>168</sup> Carla GOTTLIEB: The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man, New York 1981.

<sup>169</sup> SELBMANN (pozn. 128).

<sup>170</sup> Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976.

<sup>171</sup> Fresh Window. Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp (kat.výst.), Düsseldorf 2012.

### 3.2. Dějiny zobrazování okna

Okno zobrazovali malíři v různých pohledech, tvarech, formách nebo v alegoriích. Bylo považováno za otvor pro komunikaci člověka s vnějším světem, do kterého bylo nahlíženo zvenku nebo zevnitř. Znázorňováno mohlo být s postavou nebo bez ní. Motiv lidské postavy en-face v okně je považován za jeden z nejstarších zobrazovaných typů.

Umění starověkého Egypta jím oddělovalo pozemský svět od božského. Okno vystupovalo jako symbol brány do domu slunečního boha. Naproti tomu se v umění Blízkého východu zjevovala v okně bohyně nebo žena jako symbol života a plodnosti. U Středozemního moře, na ostrově Kypr, se okno s ženskou postavou vyskytovalo sporadicky. Naopak v helénistickém Řecku bylo srovnáváno s metaforou okna do duše nebo povyšováno na úroveň lidských smyslů. Zavřené okno označovalo spícího člověka, otevřené zase bdícího. Ve starověkém Římě lze motiv ženy v okně najít především ve vázovém malířství. Figura ženy byla umístěna do role divačky, soudkyně nebo svědkyně.

Široké uplatnění získal motiv v období středověku, neboť Starý zákon zdůrazňoval dvojitý význam okna. Buď bylo chápáno jako nebeské okno, anebo jako okno na Noemově arše.<sup>172</sup> Ve středověkých rukopisech nelze zřetelně odlišit vyobrazená okna od dveří. Jejich úkolem bylo oddělovat interiér od exteriéru. Umělcům nešlo o vyjádření prostoru, upřednostňovali jeho symbolický obsah. Okno bylo považováno za bránu do nebe, pekla nebo za symbol zázračného početí. Světlo v okně znázorňovalo lidské smysly nebo Vykupitele. Tma v okně představovala ďábla nebo smrt. Okno nebylo zobrazováno pouze v křesťanských, ale i v profánních námětech (např. v milostných scénách).

Novověký obraz, který Alberti přirovnal k „otevřenému oknu“, uvádí diváka do pozadí díla. Okno do krajiny působilo jako rám bez skla. Teprve v době manýrismu a baroka začalo okno sloužit jako otvor pro dopadající světlo, ale i pro vyjádření hloubky prostoru. Světlo představovalo nejen božskou symboliku, ale i světskou. V některých malbách plnilo okno funkci „oddělující stěny“. Novodobé umění využilo okno v emblematické. Bylo vkládáno do emblému jako alegorický obraz, který byl spojován s morálním obsahem. Malíři ho zachycovali také na pozadí sentimentálních a milostných scén.

---

<sup>172</sup> SELBMANN (pozn. 128) 40.

V období romantismu ztělesňovalo okno touhu po harmonii člověka s přírodou.<sup>173</sup> Působilo ve funkci „prahu“ mezi vnitřním a venkovním prostorem. Bylo zobrazováno jako propustitelná stěna. Umělci se začali navracet k zobrazování historických oken nebo oken vlastních ateliérů. V žánrovém malířství tvořilo důležitou součást kompozice, například u rodinných portrétů či v interiérech. I romantická literatura ho pojednávala metaforicky jako místo pobytu, zážitku, touhy nebo hranici.<sup>174</sup>

Umělecká tvorba 20. století použila motiv okna ve všech různých odvětvích a abstrahovala ho. Okenní rám se stal nástrojem pro přetváření reality, pro její zkreslování a deformaci. Metafora otevřeného okna v dílech charakterizujících skutečnost i iluzi zůstala nadále přítomna.<sup>175</sup> Dodnes prezentuje okno svět jako orámovaný obraz, který obklopuje lidstvo na každém kroku, a to buď jako klasické okno, nebo televizní obrazovka či monitor počítače.

### 3.3. Okno v interiéru

Okno je součástí interiéru a zároveň protipólem stěny, která ukončuje reálný prostor. Obdobným přechodem jsou i dveře. Zobrazování okna v interiéru má zpravidla dvě funkce. Nastiňuje určitý prostor v interiéru nebo nese poselství ve formě pohledů, objektů, pachů či myšlenek.<sup>176</sup> Dojem hloubky prostoru v obraze navozuje zrcadlo, v kterém se odráží skutečnost i iluze [154]. V případě, že je na okně umístěn závěs, dochází k rozšiřování nebo omezování komunikace s okolím skrz intenzitu dopadajícího světla.

V řadě děl vystupuje okno jako světelný předěl, který opticky harmonizuje interiér. Okno většinou přibližuje žánrové scény do středu obrazu. Atmosféru děl navozuje umístění osob v různých pozicích. Tím se uplatňuje motiv postavy otočené k divákovi zády, která skrývá svůj obličej nebo je zaujata nějakou činností. Divák je tak nepřímou pobízen se zaměřit na okolí postavy. Jedním z umělců, který tvořil často až typizované postavy otočených žen zády k divákovi před okenní stěnou byl Pieter Janssens Elinga (1623 - 1682). V jeho obraze *Žena*

---

<sup>173</sup> WILKS (pozn. 138) 103.

<sup>174</sup> SELBMANN (pozn. 128) 90.

<sup>175</sup> Maria MÜLLER-SCHARECK (pozn. 171) 22.

<sup>176</sup> SELBMANN (pozn. 128) 16.

*při četbě* [155] je umístěna sedící postava na židli a čte knihu. Horní částí oken dopadá do místnosti světlo, které ozařuje interiér. Výhled z okna je divákovi i ženě odepřen. Krajinu v okně nahrazují malby na stěně. Mezi okny visí zrcadlo s nejasným odrazem, skrz něhož malíř dosáhl iluzivní hloubky prostoru. Do interiéru je vpuštěno pouze tolik světla, aby nebyl narušen klidný a tichý dojem z místnosti.

Zobrazované průhledy mezi místnostmi či dvory byly vytvářeny zejména v nizozemském malířství 17. století. Jedním z umělců, který v tomto duchu tvořil, byl rotterdamský rodák Pieter de Hooch (1629 - 1684). Zachycoval měšťanské interiéry, vnitřní dvory a zahrady [84, 156]. Prostor v jeho obrazech se stal nositelem atmosféry a výrazem díla.<sup>177</sup> Na pozadí či po stranách jeho obrazů zakomponovával okno, v jehož blízkosti se nalézají ženy při obvyklých denních činnostech (česání, požívání, při práci, při modlení, atd.).

Malíř Emanuel de Witte (okolo 1615/1617 - 1691/1692) vytvořil obraz *Žena u virginalu* [157]. Malba je rozdělena do dvou scén. V jedné hraje žena otočená zády k divákovi z vyšší společenské třídy na hudební nástroj. Naproti ní je umístěno zrcadlo, ve kterém se odráží část jejího obličeje. V druhé polovině díla je znázorněn průhled do interiéru, kde jiná žena zametá. Obě scény budí v divákovi dojem, že spolu nesouvisí. Takto ztvárněné náměty lícily společenské poměry v 17. století.

Osamocené ženy v místnostech lze nalézt také v dílech Jana Vermeera von Delft (1632 - 1675). Divák u nich nepozná, co cítí, nebo o čem přemýšlí. V jeho obraze *Žena čtoucí dopis u okna* [158] je zachycena žena z profilu u okna, která čte dopis, aniž by se zabývala svým okolím. V okenním skle je vidět její tvář. Úkolem diváka není se s touto osobou identifikovat, ale pouze ji sledovat. Interiér, v kterém je zobrazena, je vystižen podobným způsobem jako u jiných Vermeerových maleb [159]. Oknem proniká do místnosti světlo a vrhá stíny, ale pozorovateli není dovolen výhled z něho. Svět v obrazech se Vermeer pokoušel idealizovat, ale zároveň mu šlo o vyjádření lidských emocí.<sup>178</sup> Ve svých dílech usiloval o perspektivu, proporce a světlo, aby jejich vhodnou kombinací docílil hloubky v obraze.

---

<sup>177</sup> Brigitta ZÜLICHE: *Holändische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1984, 11.

<sup>178</sup> Arthur K. WHEELOCK, Jr.: *Johannes Vermeer (1632-1675) – sein Leben, seine Kunst*, in: *Vermeer: das Gesamtwerk* (kat. výst.), Stuttgart/Zürich 1995<sup>2</sup>, 27.

### 3.4. Výtvarné umění a výhled z okna

Motiv výhledu z okna, otevřených dveří a arkád do krajiny nebo do městské ulice byl znám ve výtvarném umění od počátku 15. století. Význam motivu v evropském malířství narůstal. Obrazy ukazovaly především sami sebe jako „obraz v obraze“.<sup>179</sup> Za příklad lze uvést *Madonu kancléře Rolina* [62] od Jana van Eycka nebo *Lukáše malujícího Madonu* [61] od Rogiera van der Weydena. Na obou obrazech je za hlavní scénou vloženo sdružené potrojně okno s průhledem do krajiny. Okno otevírá pohled na bohatě členěné pozadí. Na cimbuří se nachází vedlejší motiv v podobě osob. Krajina s výhledem na město představuje nejen skutečnost, ale nachází se v ní i určitý symbolický rámeček. V 15. století začaly být v malbách užívány iluzivní efekty průhledů do krajin v souladu s antickými a středověkými vzory.<sup>180</sup> Vztahy mezi člověkem a přírodou začalo ohraničovat okno.

Jan Vermeer von Delft užíval ve své tvorbě dva typy zobrazování oken. Jeho interiér s uzavřeným, barevným nebo slepě zaskleným oknem byl komponován tak, aby divák nepoznal, co z okna vidí [158]. Druhou možností byl pohled z okna na protější domy. Okno nebylo vidět, pouze sloužilo malíři jako výchozí bod.

Pohled z okna, který zachycoval část světa tzv. „orámovaný obraz světa“, byl svobodou pro diváka.<sup>181</sup> Opakem byl výhled na celé panorama, v němž autoři usilovali o neohraničenou obrazovou perspektivu. Z důvodu komunikace s prostředím bylo okno zobrazováno většinou otevřené. Přímý výhled z okna byl oblíbeným námětem v období romantismu. Caspar David Friedrich zobrazil výhled z okna svého ateliéru do krajiny [38], který doplnil o symbolický obsah. Pravé okno bylo předlohou k dílu *Žena u okna* [36] (viz kap. 2.1.). V levém okně, které zobrazil z jiného úhlu než okno pravé, lze spatřit řeku Labe. Po ní plují lodě a v dálce je vidět kamenný most. Nalevo v rohu od okna je opřena malířská hůlka. V pravé části kresby visí na zdi klíč, část zrcadla a obrazu. Malířská hůlka a zrcadlo s odrazem části obrazu mohly naznačovat alegorii malířství. Klíč lze považovat za znak uzamčené obrazové řeči, kterou má podle Friedricha nosit každý malíř v sobě.

Jedním z nejranějších příkladů olejomalby s motivem výhledu z otevřeného okna do stylizované krajiny bez lidí je *Výhled z okna vily malíře Grassiho u Drážďan* [160] od Carla

---

<sup>179</sup> BÖHME (pozn. 159) 61.

<sup>180</sup> SCHMOLL genannt Eisenwerth 1967 (pozn. 119) 132.

<sup>181</sup> SELBMANN (pozn. 128) 21.



Ludwiga Kaazeho (1773 - 1810). Pravděpodobně se malíř inspiroval již zmiňovanými Friedrichovými sépiemi z roku 1805/06 [38]. V Kaazeho okně je zobrazeno malebné údolí v okolí Drážďan. Rám okna opticky přechází na rám obrazu. Na parapetu leží otevřená kniha a vedle ní dalekohled. Pravá část okna je otevřená a za ní visí malířská paleta, která symbolizuje ateliér. Levou horní část okna zakrývá závěs. „Obraz okna“ představuje jeden z lidských smyslů, a to zrak.<sup>182</sup> Přenesený význam formulují předměty v zátiší (paleta, kniha a dalekohled). Otevřená krajina pozorovaná malířem se stává malovaným „obrazem v obraze“. Malíři prezentovali v motivu otevřeného okna skutečný nebo idealizovaný výhled.

Slavnostní atmosféru zobrazuje Dahlův *Pohled z okna na zámek Pillnitz* [161]. Jedná se o podobný motiv jako u Caspara Davida Friedricha nebo Ludwiga Kaaza. Zobrazená krajina v okně symbolizuje zrak. Dahl v obraze líčí západ slunce nad labským údolím. Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwert povýšil „okno v obraze“ na úroveň oltářního triptychu.<sup>183</sup> Podobně komponovaný výhled lze spatřit v *Pohledu z okna ateliéru* [162] od Jakoba Alta (1789 - 1872). Autor podal divákovi plnohodnotný výhled na reálnou krajinu, bez použití fantazie. Před oknem jsou umístěny stůl, malířský stojan a židle. Zobrazení krajinného výřezu v okně ateliéru odpovídá skutečnosti. Autor v díle nepoužil symboliku, čímž se odlišil od filozofie děl Caspara Davida Friedricha.

Malířství 19. století navázalo na tvorbu pozdně barokních vedut a rozšířilo je o zobrazování reálných krajin za oknem. S tím souvisel i technický pokrok v optice. Roku 1839 byly vytvořeny první fotografické snímky ze střechy pařížského bulváru od Louise Jacquese Mandého Daguerre (1787 - 1851). Motiv výhledu z okna použil ve své tvorbě také Adolph Menzel (1815 - 1905). V díle *Pokoj s balkónem* [163] pokračoval v tradici bezfigurálních „obrazů oken“. Autorovi nešlo o pouhé zobrazení okna, ale upřednostnil vyjádření proudícího světla a vzduchu do interiéru pomocí záclon. Otevřené okno se stalo prostředkem pro vstup atmosféry do interiéru. O dvacet let později v díle *Výhled z okna* [164] zobrazil Menzel pohled do dvora a zahrady ze svého berlínského bytu. Nepoužil žádné symboly, i pták na parapetu je pouhým okamžikem náhody. Důležitým výrazovým prostředkem se stalo světlo a souznění s přírodou. Pozorování ulic či krajin z oken začalo být užívaným námětem v malbě a grafice.

---

<sup>182</sup> SCHMOLL genannt Eisenwerth 1967 (pozn. 119) 139.

<sup>183</sup> Ibidem 140.

### 3.5. Motiv ženské postavy otočené k divákovy zády ve spojení s oknem

Přechod mezi interiérem a vnějším světem zprostředkovávají postavy u okna otočené zády k divákovi. Zároveň mu usnadňují vstup do obrazu. Do zobrazené scény byly vkládány ve funkci hlavního nebo vedlejšího motivu. Řada umělců je zobrazovala v podobě ženských aktů. Sedící ženy v obrazech se často zabývají nějakou činností, stojící se zase dívají z okna do krajiny nebo na ulici.

V nizozemském umění 15. století se začala žena otočená zády k divákovi objevovat na rozhraní mezi interiérem a exteriérem. Postava směřovala divákův pohled do výřezu krajiny. Jedním z příkladů byl zmiňovaný obraz *Lukáš malující Madonu* [61] od Rogiera van der Weydena. Obdobnou kompozici s motivem ženy zády k divákovi a s průhledem do krajiny vystihuje také dílo *Trůnící Madona* [165] od Mistra ze Ste-Gudule. Na rozdíl od Weydonových dvou postav otočených zády k divákovi zobrazil Mistr ze Ste-Gudule tři. Představují dva muže a jednu ženu. Stále ještě nestojí v interiéru. Nacházejí se za trojdílným otevřeným oknem, jehož užití hrálo v pozdější umělecké tvorbě důležitou roli.

Žena otočená zády k divákovi u okna se poprvé samostatně objevuje ve vídeňské miniatuře [166] od Mistra Martina. Rukopis pojednává o legendě Argonautů a Trojské válce. Pravděpodobně byla sepsána a iluminována pro císaře Friedricha III. ve Vídni.<sup>184</sup> Na pergameni je zobrazena žena otočená zády k divákovi u okna. Vlevo od okna visí závěs zdobený květinovým vzorem. V pravé části miniatury je znázorněna malá nika se čtyřmi nádobami. Žena se dívá malým zamřížovaným oknem ven a očekává příchod svého milého. Pozorovatel miniatury nemůže s osobou sdílet její pohled, neboť přes ní nevidí. Může si jen domýšlet, na co se žena dívá.

Později se motiv vyskytl v 17. století, a to jako žánrový výjev v Rembrandtově kresbě [167]. Žena není zobrazena úplně zezadu, ale z bočního pohledu. Okno slouží k prosvětlení interiéru, ale i k pozorování. Žánrová kresba farmářky v okně [168] od Nicolaese Maese (1632 - 1693) představuje již postavu ženy otočenou zády k divákovi. Žena sleduje dění z okna, které je pozorovateli odepřeno. Kompozičně se podobá dílu *Interiér s ženou u okna* [169] od Jacoba Vrela (činný asi od 1654 - 1662). Rozdíl od Maesovy ženy u okna je zřejmý ve vyjádření interiéru. Vrel zpodobnil městský soudobý interiér s postavou starší ženy, která

---

<sup>184</sup> SCHMOLL genannt Eisenwerth 1970 (pozn. 167) 41.

se nachází ve středu kompozice. Polovinou otevřeného okna se dívá ven na ulici, kde lze spatřit obrysy protilehlé budovy. Scéna působí, jako kdyby žena přerušila šití, aby se podívala z okna. Není zřejmé, jestli ulici jen pozoruje, nebo se s někým baví. Světlo na obraze je v kontrastu s temnou místností a „láká člověka do vnějšího světa“. Nizozemské malířství 17. století mělo vliv na zobrazování interiéru i v pozdějších dobách. Stalo se vzorem pro Georga Friedricha Kerstinga nebo Anne Ancher. Žena stojící zády k divákovi u okna v pozici vedlejšího motivu se nalézá v žánrové malbě *Svatba Tobiáše a Sarah* [170] od Jana Steena (1626 - 1709). Na obraze je bezpochyby zachycen výjev podpisu manželské smlouvy. V pozadí díla je zobrazeno okno s hrotitým obloukem, pod kterým stojí stůl. U něho komunikují dvě ženy. Jedné vidí divák do tváře, druhá stojí před oknem zády k divákovi. Postava ženy u okna nenese v kompozici žádný ikonografický význam.

Motiv kombinace okna a před ním stojící ženské postavy otočené k divákovi zády začal být opakován a napodobován. Ovlivnil tvorbu Daniela Chodowieckého a následně i malířů německého romantismu. V jeho ilustracích literárních námětů a měšťanského života se také objevují interiérové scény s motivem okna. Na grafickém listě *Tři dámy u okna* [171] umístil tři ženské figury. Levá část okna je otevřena a proudí jí do místnosti světlo. Naznačuje kontrast mezi bezpečným interiérem a exteriérem. Dvě ze tří žen sedí a věnují se ručním pracem. Žena na stoličce je otočena k divákovi zády a okno je zdrojem světla pro činnost, kterou se zabývá. Třetí stojí v profilu u okna a dívá se z něho. Pozorovateli pohled z okna není umožněn.

Krátce po přelomu století vytvořil Franz Pforr (1788 - 1812) akvarelovou kresbu *Příjezd rytíře* [172]. Za skupinou osob, která vítá rytíře, se nalézá okno. U něho stojí žena otočená zády k divákovi. Původně kresba sloužila jako návrh pro vylíčení příběhu, kdy do místností měl vstoupit mladý rytíř, odložit svou helmu a podat ruku nevěstě. Matka za nimi se obrací k druhé dceři, která stojí zády a vyhlíží z okna do krajiny. Dívka u okna je vedlejším motivem, ačkoliv diváka zaujme, neboť by očekával, že se dívka zúčastní vítání s ostatními. Motiv osob otočených zády k divákovi a zaujatých krajinou začal být v tvorbě romantických umělců užíván častěji.

Postava otočená k divákovi zády u okna se stala jedním z nejoblíbenějších motivů 19. století. Od doby romantismu lze tyto náměty rozdělit podle obsahu na dva typy. První typ vyjadřuje kontrast mezi interiérem a exteriérem, čímž navázal na tradici nizozemských mistrů. Jeho typickým představitelem byl Caspar David Friedrich. V druhém typu se umělec

obsahově zaměřoval na interiér. Snažil se navodit atmosféru harmonie s exteriérem. Díla takto pojatá se objevují v tvorbě Georga Friedricha Kerstinga, Philippa Otto Rungeho či Jacoba Vrela, ale i Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina.

Zobrazení okna u Caspara Davida Friedricha symbolizovalo přechod mezi současným bytím a věčností. Téma s romantickým základem konfrontovalo blízko a dálku, ale zároveň se stalo obrazem touhy po neznámém.<sup>185</sup> Historik umění Jan Bialostocki se domnívá, že protiklady ve Friedrichových obrazech vystihují touhu po životní jistotě.<sup>186</sup> Motiv ženské postavy u okna se objevil již v roce 1820 v jeho díle *Večerní hodinka* [173]. Rozdíl oproti verzi z roku 1822 je v počtu osob a v jejich rozmístění. Žena stojí s dítětem otočená zády k divákovi před oknem ruiny a sleduje západ slunce. Okno je zarostlé a výhled není pro diváka přesně specifikován. Obraz působí melancholickým dojmem s cílem ukázat úctu k přírodě a víru v Boha. Obdobně komponovaným dílem bylo *Okno u Oybinu ve svitu měsíce* [174] od Carla Gustava Caruse. V něm milenci sledují měsíc oknem ruiny. Dílo má symbolický náboj. V pravé části obrazu leží na náhrobku kostlivec, který symbolizuje pomíjivost života na zemi. Dojem výhledu z okna s motivem ženy otočené zády k divákovi vyjádřil Carus v díle *Jízda v lodce na Labi* [175].

Obdobným typem Friedrichovy *Ženy u okna* [36] je Kerstingův obraz *Před zrcadlem* [103]. V něm je zobrazena stojící dívka zády k divákovi před zrcadlem, u kterého se češe. Zrcadlo visí mezi okny a prozrazuje tvář ženy. Dílo působí klidným až harmonickým dojmem, nepředstavuje žádnou symboliku. Od Friedrichových děl se odlišuje popisnou strukturou interiéru. Oknem proudí do místnosti sluneční světlo. Interiér pokoje je útulně zařízen, což je pro Kerstingovu tvorbu typické. Ženu ve ztraceném profilu vystihl v díle *Žena při vyšívání* [176], která sedí před oknem u stolu. Její obličej se taktéž odráží v zrcadle na stěně. V pokoji se nachází kromě stolu a židle prádelník s košíkem, pohovka s kytarou a na stěně visí obraz s portrétem mladého muže. Do scény jsou zasazeny klasické obrazové metafory jako jsou okno, závěs a zrcadlo. Obraz je typickým představitelem druhého typu motivu, v kterém je vyjádřen harmonický vztah interiéru a exteriéru.<sup>187</sup> Roku 1817 vytvořil Kersting obraz *Pár u okna* [177] s ženskou figurou v poloze zády k divákovi, která pozoruje oknem krajinu. Vedle ní je vyobrazen muž. U okna visí zrcadlo a v něm se odráží postel a harfa. Pod zrcadlem stojí stůl. Židle je od něho odstavena do okenní niky. U okna je zvednutá

---

<sup>185</sup> SIMSON (pozn. 120) 30.

<sup>186</sup> Jan BIALOSTOCKI: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1965, 175, in: SIMSON (pozn. 120) 30.

<sup>187</sup> BÖHME (pozn. 159) 76.

záclona a na okenním parapetu leží cylindr. Žena se dívá z okna a muž pozoruje ulici, jakoby se připravovali na procházku. Dílem *Pár u okna* se mohl Friedrich inspirovat, neboť byli s Kerstingem přátelé.

Recepce motivu ženy u okna a podobnost námětu lze vysledovat i u dalších umělců. Jedním z nich byl pozdně romantický malíř Moritz Schwind (1804 - 1871). Jeho obraz *Ranní hodinka* [104] je považován za umělecky významnou malbu s motivem ženy otočené zády k divákovi u okna. Místnost s otevřeným oknem zprostředkovává výhled z něho. Dívka otevřela pravé okno, kterým vpouští do místnosti sluneční paprsky. Levé okno je zakryté roletou. Světlo jím zčásti prosvítá, což navozuje dojem stínu lidské postavy. V útulném interiéru visí mezi okny zrcadlo a pod ním stojí komoda. V pravé části obrazu je umístěna postel se židlí, na které je oblečení. Světlo proudí do místnosti a odráží se v zeleném závěsu postele, který kontrastuje s roletou. Z obrazu je cítit příjemnou atmosféru nového dne. Umělec toleruje výhled z okna do krajiny připomínající horu Watzmann v Bavorsku.<sup>188</sup> V díle lze vysledovat i skryté umělecké citáty. Zobrazením postele, okna a zrcadla mohl autora inspirovat obraz *Svatba manželů Arnolfiniových* [154] od Jana van Eycka (1390 - 1441). Zakomponované zrcadlo mezi okny, židle s odloženými věcmi a pohozené boty použil Pieter Janssens Elinga v díle *Čtoucí žena* [155]. Postava ženy ve Schwindově obraze již není středem kompozice jako v tvorbě romantiků. I přesto upomíná výhled do nebe a zelená barva na Friedrichovo dílo *Žena u okna* [36].

Na motiv ženy otočené zády k divákovi u okna navazovala i sentimentální témata. Příkladem je *Sentimentální žena* [178] od Johanna Petera Hasenclevera (1810 - 1853). Dívka v obraze sedí na židli u okna ve ztraceném profilu. Jednotlivé předměty v tmavé místnosti osvětluje svit měsíce, který sleduje dívka se slzami v očích. Pro navození sentimentu doplňují scénu odložené věci jako je kniha na parapetu, růže jako záložka nebo obrázek vedle okna nad postelí. V díle už není zobrazen moment romantické touhy. Sedící žena ve ztraceném profilu s rukou pod bradou byla jedním z tradičně zobrazovaných melancholických námětů v měšťanských interiérech.<sup>189</sup>

Okamžik sledování ulice z okna zobrazil Adolph Menzel v osobě své sestry Emilie [179]. Podobným stylem působí kresba Rembrandta [167] či Maese [168], ale i nizozemských umělců 17. století [169]. Menzlovi šlo o vyjádření reálného okamžiku při pozorování ulice.

<sup>188</sup> SCHMOLL genannt Eisenwerth 1970 (pozn. 167) 50.

<sup>189</sup> Irene MARKOWITZ: Die Düsseldorfer Malerschule (kat.výst.), Düsseldorf 1969, in: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 170.

Edouard Manet (1832 - 1883) vytvořil v díle *Portrét Zacharie Astruc* [180] postavu ženy otočenou zády k divákovi ve funkci vedlejšího motivu. Žánrově laděná scéna v Manetově portrétu budí dojem „obrazu v obraze“.<sup>190</sup> Vedle zobrazeného portrétu stojí v malém výřezu žena otočená zády k divákovi. Podobným stylem byla vytvořena i Tizianova *Venuše z Urbina* [79].

Impresionisté vytvářeli motiv ženy u okna ve spojitosti s optickým působením barev. Jedním z nich byl Camille Pissarro (1830 - 1903). Na jeho obraze *Mladá žena u okna* [181] se nachází otevřené okno, z kterého se vyklání žena. Dívá se do zahrady venkovského domu v pozici ztraceného profilu. V nizozemském malířství 17. století našla inspiraci dánská impresionistka Anna Ancher (1859 - 1935). V její tvorbě se objevovaly zejména náměty venkovských žen při práci. Motiv ženy otočené zády k divákovi vytvářela v podobě momentek všedního dne prostých lidí. Z toho důvodu ho nelze považovat za nositele významu ani atmosféry. Obraz *Dívka v kuchyni* [182] představuje mladou ženu, která stojí zády k divákovi u okna. Nejspíš připravuje jídlo. Hlavní důraz kladla autorka na světlo, které prochází oknem do světnice a tím jí dodává svěží barevnost. V místnosti jsou zakomponovány motivy otevřených dveří a podlahy se vzory, které byly používány v 17. století v Nizozemí. Narozdíl od Friedrichovy staticky hledící ženy u okna představila Anna Anchers ženu při práci.

Otevřené okno a vyklánějící se žena z něj prezentuje i obraz *U okna* [183] od Fritze von Uhdeho (1848-1911). Zobrazená dívka stojí u otevřeného okna zády k divákovi s hlavou ve ztraceném profilu. Místnost je jednoduše zařízena. Židle, z které před okamžikem vstala, je umístěna před stolem. Na stole se nachází šicí stroj s rozdělanou prací. Divák získává nejen pohled na ženu zády k němu, ale je mu umožněn i výhled na ulici, neboť z okna je vidět na fasádu protějšího domu. Reálná scéna z běžného dne ženy v domácnosti se shoduje s tematikou díla Anny Anchers. Tradice 17. století pokračovala v umělecké tvorbě nadále, i když se významový obsah neustále měnil.

Dvoufigurální scénu motivu stojící ženy zády k divákovi u okna s dítětem vytvořil norský malíř Christian Krohg (1852 - 1925). Ve svém díle *Oda a Per u okna* [184] vyjádřil dětskou zvědavost. Žena s dítětem stojí zády u okna, s nímž společně pozoruje zimní krajinu. Ukazuje rukou na koně a dítěti něco vysvětluje. Malíř nezobrazil touhu po krajině, ale popsal každodenní situaci života rodiny s dětmi. Naproti tomu vytvořil Edvard Munch (1863 -

---

<sup>190</sup> SCHMOLL genannt Eisenwerth (pozn. 167) 51.

1944)v grafice *Dívka v noční košili u okna* [185] stojící postavu ve ztraceném profilu. Do místnosti proudí oknem světlo, u něhož není jasné, zda jde o svit měsíce nebo o pouliční osvětlení. Postava se nedívá na měsíc jako Hasencleverova *Sentimentální žena* [178], ale vyhlíží na ulici. Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth klade do této osoby symbol puberty.<sup>191</sup> Tím by malíř uvedl diváka k zamyšlení nad tím, že dívka má před sebou celý život a záleží na ní, jak jej prožije.

I umění 20. století využívalo motiv ženy vyhlížející z okna. Umberto Boccioni (1882 - 1916) ve svém díle *Hluk ulice se tlačí do domu* [127] obohatil motiv ženy u okna o nové futuristické dimenze. V jeho obraze chybí jakýkoliv rám okna. Zřetelné je pouze zábradlí, o které se žena otočená zády k divákovi opírá. Po stranách díla se opakuje stejný motiv ženských figur. Ústřední postava se vyklání přes zábradlí, aby byla co nejbližší hluku ulice. Dojem okna vytvořil autor za pomoci střepů. Divák je vtahován do obrazu prostřednictvím ženy otočené zády k němu.

Henri Charles Manguin (1874 - 1949) zobrazil v díle *Před oknem* [186] akt ženy zády k divákovi s hlavou otočenou k němu. Výhled z okna nelze zřetelně definovat. Umělci nešlo o pohled z okna, ale o navázání kontaktu s divákem prostřednictvím jeho vlastní ženy. Podobně zpracovaný námět aktu ženské postavy zády k divákovi v ranním světle [187] ztvárnil Pierre Bonnard (1867 - 1947). Postavu, která se vystavuje slunečním paprskům, vytvořil ve ztraceném profilu. Do interiéru vložil malíř zrcadlo, ve kterém ji divák smí pozorovat. Perspektivní zkratka ženského těla a okno navozují dojem hloubky prostoru. Koncentrace diváka není odváděna pohledem do krajiny, jak známe z tvorby Ernsta Ludwiga Kirchnera (1880 - 1938), ale má se soustředit na krásu ženského těla ozářeného ranním sluncem. Téma aktu u okna řešil Kirchner ve své tvorbě vícekrát. V jeho díle *Hnědý akt u okna* [188] sleduje divák pozadí ženy v aktu, jejíž obličej je natočen z profilu. Ve výšce jejích očí je umístěna záclona, která brání ženě ve výhledu do krajiny. Okno a výhled z něho umožnily malíři docílit perspektivní hloubku v obraze.

V roce 1925 vytvořil Salvádor (1904 - 1989) Dalí obraz *Mladá dívka stojící u okna* [189]. Na tomto díle jsou viditelné paralely s obrazem *Žena u okna* [36] od Caspara Davida Friedricha. Dalímu nešlo o přenesení motivu, ale o ironický návrh podobného motivu. Z toho důvodu nechal okno v zelené barvě. Je otevřené na stejnou stranu jako u Friedricha. Narozdíl od něho je okno široce otevřeno a ve skle se odráží krajina. Společným znakem obou děl je

---

<sup>191</sup> Ibidem 55.

horní část okna, ve které Friedrich zobrazil okenní kříž a Dalí nebe, které oddělil od vodní plochy pobřežím. Před dívkou se otevírá vodní plocha s bílou loďkou. Vlnky běží od neviditelného břehu, na kterém stojí dům, do dálky. Ve strohé místnosti s nedbale pověšenými záclonami stojí dívka. Nepůsobí dojmem čekající osoby jako Friedrichova žena, ale evokuje dojem loučení, neboť na okenním parapetu je nedbale odložen bílý šátek. V obraze *Žena u okna* z roku 1822 [36] jsou zobrazeny na parapetu dvě skleněné lahvičky jako symbol partnerství. Další postava ženy otočené zády k divákovi stojí v pohodlné póze. Částečně pozvednutá noha může znamenat rozčilení z loučení. Její oděv působí dojmem noční košile, což může naznačovat určitý erotický podtext nebo zdravotní potíže. Dalí se mohl inspirovat i námětem prostitutek u oken.

Zobrazováním vlastních rodinných příslušníků u okna navázal i Georg Scholz (1890 - 1945) na tradici motivu ženy otočené zády k divákovi. V obraze *Elisabeth Scholz před oknem* [190] se nachází žena nakloněná přes parapet. Okenní závěs částečně skrývá její postavu. Figuru i část podlahy osvětlují sluneční paprsky. Divákovi je v obraze poskytnut neúplný výhled z okna do krajiny. Roku 1947 vytvořil Fritz Koenig (\*1924) studii svých sester dívajících se z okna [191]. V ní chtěl vyjádřit různé polohy figur.

Od padesátých let lze spatřit ženu otočenou zády k divákovi i v tvorbě námětů z každodenního života. Motiv využil v roce 1970 Paolo Baratelli ve svém díle *Svoboda, jednota, prosperita* [192]. Inspiraci pro své obrazy malíř našel v médiích. Do nich přemísťoval fotografie a vytvářel tak určité druhy koláží. Chtěl zapůsobit na diváka v každodenních situacích. Na jeho obraze jednájí ženy jako zástupkyně různých národů. Žena otočená zády k divákovi s nimi vestoje komunikuje. Za jednajícími ženami je stěna z oken, ve které jsou zobrazeny okamžiky utrpení, války, nespravedlnosti a nejistoty. Baratellimu šlo o znázornění válečných hrůz, kterých se zúčastňují především muži. Podporoval tak úsilí žen o vyřešení situace mírovou cestou. Náhodné scény s náměty domů, dvorů, lidí a krajin ztvárňovala ve své tvorbě Maria Kloss (\*1940). Na *Obraze okna* [193] stojí žena otočená zády k divákovi v interiéru a sleduje dění za oknem. Působí strnule, jako by se kolem ní zastavil čas. U nohou jí sedí pes a za ním stojí židle. Nejspíš očekává příchod muže, který se nachází u okna před domem. Na cestě v pozadí korzuje pár. Obraz je prostým výjevem ze života lidí a neobsahuje žádnou duchovní symboliku. Na tradici Caspara Davida Friedricha navázal Peter Collien (\*1967), jehož celoživotním námětem byla žena. Dílo *Žena u okna* [194] je jedním z mnohých aktů, které vytvořil. Divákovi není zpřístupněn pohled z okna, může se jen domnívat, proč v něm nahá žena stojí.



Motiv okna ve spojení s ženskou postavou se nadále vrací i ve fotografii. Přímou citaci díla Caspara Davida Friedricha a Salvadora Dalího představila Maarit Hohteri ve své fotografii *Anke having a smoke (Anke při kouření)* [195]. Žena stojí u otevřeného okna a částečně ji zakrývá okenní tabule z mléčného skla. Takto pojatá figura zároveň připomíná obraz Georga Scholzeho *Elisabeth Scholz před oknem* [190]. Autorka fotografie již neřeší symbolickou provázanost v díle, ale zachycuje okamžik běžného dne. Lze konstatovat, že i v soudobém umění se řada autorů k tomuto motivu vrací. Motiv použil i světoznámý fotograf českého původu Jan Saudek (\*1935). Žena je jeho celoživotním krédem a uměleckým motivem. Motiv ženy otočené zády k divákovi ve spojení s oknem nalezneme v jeho fotografii *Zuzanino noční okno* [196].

## Závěr

Caspar David Friedrich je považován za jednoho z nejvýznamnějších německých malířů 19. století. Ještě za svého života byl obdivován, ale i zatracován. Dokonce se na něho úplně zapomnělo. Teprve roku 1906 prožila jeho osobnost znovuzrození na *Stoleté výstavě* v Berlíně. Ve svém díle navázal na tradici pozdně barokního malířství, zejména v tvorbě krajinných vedut. Nebyl umělcem, který by přejal tradici, aniž by ji dále nerozvíjel. Šlo mu o inovaci umění. Studoval přírodu a její součásti, aby ji pochopil, sžil se s ní a poté ji zvětšil. Náměty a motivy přebíral od svých učitelů, současníků, ale i z děl nizozemských mistrů 17. století. V jeho dílech nešlo o zobrazení reálné krajiny, ale o vnitřní prožitek z ní.

Na jeho tvorbu měli nezanedbatelný vliv romantičtí literáti jako byli Novalis, bratři Schlegelové, Schleiermacher, Schelling, Wackenroder či Tieck. Propagovali nový umělecký obraz světa, v kterém zdůrazňovali mystické prožitky mysli, tvůrčího ducha, ale i přírodu, která zprostředkovávala vztah mezi člověkem a Bohem. Novalis odhalil nové interpretace antiky a křesťanství v přírodě.

Friedrich byl tvůrcem nového stylu v umění, tzv. transcendentní malířství. Krajinami poskytl divákovi božský svět v symbolicky zašifrovaných momentech. Příroda se stala místem děje „vyšší moci“. Nejen symboly ukryté v přírodních elementech, ale i geometrie, světlo či barva v jeho obrazech se staly kompozičními prostředky, které odrážely i stav jeho mysli. V každém předmětu spatřoval božskou nekonečnost. Malou stafáž zpočátku vkládal do reálné krajiny pro zdůraznění přírodní síly. Postupem času ji zvětšoval a otáčel zády k divákovi, až z ní vytvořil ústřední motiv, který se stal osamoceným pozorovatelem krajin. Jeho úkolem bylo vtáhnout diváka do obrazu. Z toho důvodu chybí ve většině děl souvislý přechod do hloubky obrazu, ale i postranní orámování.

V díle *Žena u okna* (1822) je postava otočená zády k divákovi středem kompozice a upoutává jeho pozornost. Za ní se nachází dvě rozdílné části okna. Jedna je zakrytá okenicí a druhá je prosklená. Hlavní myšlenkou díla je přechod mezi vnitřním a vnějším světem, jehož prostředníkem má být žena. V obraze malíř vystihl kontrasty blízka a dálky, života a smrti, ale i spojení antické mytologie s křesťanskými prvky. Ženu zobrazil ve svém ateliéru, který se pro něho stal místem meditace, a kde nechtěl být vyrušován. Byl místem, kde se rodilo

umělecké dílo „přímo z jeho srdce“. Zakomponováním ženy do svého uměleckého světa jí tak přisoudil důležité místo v jeho životě. Stala se pro něho životní oporou.

Motiv ženské postavy otočené zády k divákovi prodělal ve výtvarné tvorbě všechny fáze vývoje (zrod, rozkvět a úpadek). Motiv se vyvíjel od pravěku až do roku 1800 víceméně v podřízených variacích. Jeho rozkvět a osamostatnění nastalo na počátku 19. století. Od té doby byl zobrazován s hlubšími obsahovými významy jako v případě Friedrichova díla *Žena u okna*. Tento stav trval až do roku 1900. Dlouhá staletí před obdobím romantismu plnil kompoziční funkci stafáže nebo ukazatele směru. Postava ženy otočené zády k divákovi uprostřed skupiny se objevovala v interiéru, ale i v krajině. Nebyla jí přisuzována žádná důležitost. Teprve od roku 1800 získala svou individuální podobu a umělci ji líčili ve svých dílech v různých obměnách. Malíři 19. a 20. století se inspirovali v umění nizozemských mistrů 17. století a jimi zobrazovaných interiérech (Jan Vermeer von Delft, Pieter de Hooch). V krajinářství byly tyto figury nadále zobrazovány ve funkci stafáže. Změnou uměleckého vkusu byly ženské postavy otočené zády k divákovi umísťovány do námětů ze života obyčejných lidí. Motiv tak vstupoval do tzv. „zprofanizované“ éry. Prostřednictvím ženských postav unikali malíři do „ideálního světa“. Zobrazené postavy v idealizované podobě vystihovaly také soudobé vztahy mezi lidmi. Úpadek a ztráta významu motivu se projevila v padesátých letech 20. století z důvodu nástupu abstraktního umění. Nové uplatnění motivu přinesla fotografie a filmová tvorba.

Fenomén okna není v dnešním umění žádnou neznámou. V průběhu dějin se pouze měnila funkce a způsob zobrazování (různé pohledy, tvary a alegorie). Okno bylo považováno za komunikační otvor se světem. V 17. století bylo i zdrojem světla. Teprve na počátku 19. století vystupovalo v roli samostatného motivu otevřeného či zavřeného okna a stalo se oblíbeným fenoménem romantismu. Umělcům šlo o zachycení části světa tzv. „orámovaného obrazu světa“, popřípadě alegorického významu lidského smyslu, a to zraku. Bezfigurální obrazy oken pokračovaly v tradici i bez symbolů. Okno bylo zdrojem světla a sloužilo k pozorování reálné krajiny bez vkládané symboliky. Především ve spojení s Albertiho metaforou „otevřeného okna“ neztratilo svůj význam ani ve 20. století.

Motiv ženské postavy u okna otočené zády k divákovi lze vysledovat již v umělecké tvorbě 15. století. Úkol ženy na obraze spočíval zejména v roli uvaděčky do krajiny na rozhraní vnitřního a vnějšího světa. Novověké umění motiv zakomponovalo do reálných interiérů, z kterých ženské postavy sledují dění na ulicích. Nalézal se ve funkci hlavního i vedlejšího motivu. Teprve okolo roku 1800 získal motiv nový význam. Umělci s ním

pracovali ve dvou rovinách, a to v kontrastu interiéru s exteriérem (Caspar David Friedrich) nebo v jejich harmonii (Georg Friedrich Kersting). Druhá polovina 19. století představovala motiv ženy u okna otočené zády k divákovi v realistických scénách z každodenního života lidí, ale i v zobrazování prchavého okamžiku. Umělci našli inspiraci v tvorbě nizozemských mistrů 17. století. Moderní umění 20. století obohatilo motiv o nové dimenze a různé interpretace (zobrazování rodinných příslušníků, ironické narážky na starší umění, paralely s Friedrichovým dílem, vnášení životních strastí a problémů do díla či náhodné scény ze života lidí). Z malířství se motiv ženy u okna otočené zády k divákovi postupem času vytrácí a začíná se objevovat v umělecké fotografii.

## Seznam použité literatury:

- BÄTSCHMANN Oskar / GIANFREDA Sandra (ed.): Leon Battista Alberti. Della Pittura – Über die Malkunst, Darmstadt 2010<sup>3</sup>, ISBN 978-3-534-23289-5
- BATTISTI Eugenio: Hochrenaissance und Manierismus, Baden-Baden 1970
- BOARDMAN John: Řecké umění, Praha 1975
- BONNET Anne-Marie: „Akt“ bei Dürer, Köln 2001, ISBN 3883754129, ISBN 9783883754123
- BÖRSCH-SUPAN Helmut / JÄHNIG Karl Wilhelm: C.D.Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, ISBN 3-7913-0053-9
- BÖRSCH-SUPAN Helmut: Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich (publikovaná disertační práce na Freie Universität v Berlíně), Berlín 1960
- BÖRSCH-SUPAN Helmut: Caspar David Friedrich, München 1990, ISBN 3791308351, ISBN 9783791308357
- BÖRSCH-SUPAN Helmut: Caspar David Friedrich, München 1987, 4. Rozšířený a přepracovaný náklad, ISBN 3791308351, ISBN 9783791308357
- BÖRSCH-SUPAN Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Mareés, 1760-1870, München 1988, ISBN 3406333060, ISBN 9783406333064, ISBN 9783422060203
- BÖRSCH-SUPAN Helmut: Deutsche Romantiker, München/Gütersloh/Wien 1972, ISBN 3570085066, ISBN 9783570085066
- BÖRSCH-SUPAN Helmut: Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz, München/Berlin 2008, ISBN 9783422068070, ISBN 3422068074
- BURCHS Hendrik van der: Pieter de Hooch. Des Meister Gemälde in 180 Abbildungen, Berlin und Leipzig 1929
- BUSCH Werner: Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst, in: Kunsthistorische Schriften. Romantik (hrsg. Ludger Fischer), Karlsruhe 1987, S. 1-29. ([http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1663/1/Busch\\_Zu\\_Verstaendnis\\_und\\_Interpretation\\_romantischer\\_Kunst\\_1987.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1663/1/Busch_Zu_Verstaendnis_und_Interpretation_romantischer_Kunst_1987.pdf)), vyhledáno dne 23.04.2013
- BUSCH Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, ISBN 3-406-50308-X
- DESCHARNES Robert: Salvador Dalí, Köln 1974, ISBN 3-7701-0753-5
- DICKEL Hans: Caspar David Friedrich in seiner Zeit, Zeichnung der Romantik und des Biedermeier, Weinheim 1991, ISBN 9783527176786
- DOLCE Lodovico: Aretino oder Dialog über Malerei (nach der Ausgabe vom Jahre 1557 aus dem Italienischen übersetzt von Cajetan Cerri, mit Einleitung, Noten und Index versehen von R. Eitelberger v. Edelberg, Neudruck der Ausgabe 1871), Osnabrück 1970
- DÜCHTING Hajo: Wie erkenne ich ? Die Kunst der Romantik, Stuttgart 2010, ISBN 9783763025480
- DURLIAT Marcel: Die Kunst des frühen Mittelalters, Freiburg/Basel/Wien 1987, ISBN 9783451206344
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain: Gotische Kunst, Freiburg/Basel/Wien 1984, ISBN 3451194031, ISBN 9783451194030
- FIEGE Gertrud: Caspar David Friedrich, Reinbek bei Hamburg 2011<sup>11</sup>, ISBN 978-3-499-50252-1
- FURTWÄNGLER Adolf / REICHHOLD Karl: Griechische Vasenmalerei; Auswahl hervorragender Vasenbilder Serie III., Tafel 121-180, München 1932, in: <http://www.digi-ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1924/0001>, vyhledáno 27.05.2013
- GAEHTGENS Barbara (ed.): Genremalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 4, Berlin 2002, ISBN 3-496-01141-6
- GASSIOT-TALABOT Gérald: Römische und frühchristliche Malerei (=Weltgeschichte der Malerei 4), Lausanne 1966
- GEISMEIER Willi: Caspar David Friedrich, Leipzig 2008<sup>7</sup>, ISBN 978-3-86502-188-5
- GOLDE Sabine (Hrsg.): Caspar David Friedrich, Andächtig Aufenthalt, Briefe und Bekenntnisse, Leipzig 2004, ISBN 9783865020864
- GOTTLIEB Carla: The window in Art. From the window of god to the vanity of man. A survey of window symbolism in western painting, New York 1981
- GREVE Gisela (ed.): Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog, Tübingen 2006, ISBN 3892957665 ISBN 3892957665, ISBN 9783892957669
- GROTE Ludwig (ed.): Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 6), München/Ansbach 1970, ISBN 3791303074
- GÜNZEL Klaus: Die deutsche Romantiker, Düsseldorf/Zürich 1995, ISBN 9783760812298
- HOFMANN Werner: Caspar David Friedrich, München 2007, ISBN 978-3-406-53868-1
- HERBERT Friedrich: Caspar David Friedrich, seine Landschaft, seine Liebe, sein Leben, Berlin 1990, ISBN 3355011509, ISBN 9783355011501
- HINZ Sigrid: Caspar David Friedrich als Zeichner (publikovaná disertační práce na Univerzité v Greifswaldu 1966) 1966

HINZ Sigrid (ed.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2., rozšířené vydání, Berlín 1974

HOFMANN Werner (ed.): Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1974, ISBN 9783518007778

HOFMANN Werner: Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, ISBN 9783406464751

HOFSTÄTTER Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1978

HOCH Karl-Ludwig (ed.): Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens, Dresden 1985

HORYNA Břetislav: Dějiny rané romantiky. Fichte – Schlegel – Novalis, Praha 2005, ISBN, 807021810X, 9788070218105

HRABÁKOVÁ Anna: Motiv okna v českém umění 20. století (diplomová práce na Filosofické fakultě Karlovy univerzity v Praze), Praha 2004

CHÂTELET Albert / GROSLIER Bernard Philipp (ed.): Světové dějiny umění, Praha 2004, ISBN 80-7181-936-0

CHICAGO Judy / LUCIE-SMITH Edward: Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin, München 2000, ISBN 3896600621, ISBN 9783896600622

JAFFÉ Hans L.C.: Picasso, Köln 1981, ISBN 3770103181, ISBN 9783770103188

JENSEN Jens Christian: Caspar David Friedrich. Leben und Werk, Köln 1991<sup>9</sup>, ISBN 9783770107582

JESTAZ Bertrand: Die Kunst der Renaissance, Freiburg/Basel/Wien 1985, ISBN 9783451194047

KÄMMITZ Hanna: Caspar David Friedrich und die romantischen Kunsttheorien, Jena 1923

KOCH Margarete: Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto, Recklinghausen 1965

KOERNER Joseph Leo: Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998, ISBN 3770531388

KÜGELGEN Wilhelm von: Jugenderinnerungen eines alten Mannes, Frankfurt am Main 1963

LADIS Andrew: Giotto's O. Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel Pennsylvania 2008, ISBN 9780271034072, ISBN 0271034076

LEINZ Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, ISBN 3-451-21259-5

LOCHER Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005

LUNDBECK Christian: Das Fenster – mehr als ein Loch in der Wand. Fenster und ihre Symbolik in Geschichten, Gedichten und in der Bibel, Karlsruhe-Palmbach, Herbst 2008, ISBN 978-3-00-025153-5

MÄRKER Peter: Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur, Heidelberg 2007, ISBN 9783939583431

MEURIS Jacques: René Magritte 1898-1967, Köln 1993, ISBN 3-8228-0262-X

MOEN Arve: Edvard Munch. Der Künstler und die Frauen, München 1957

MOSER Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, ISBN 978-3-933469-58-8

MRÁZKOVÁ Daniela: Jan Saudek, Praha 2005, ISBN 978-3-8228-3020-8

MÜLLER Helmut / KRIEGER Karl Friedrich / VOLLRATH Hanna: Dějiny Německa, Praha 1995, ISBN 80-7106-188-3

NAKAMA Yuko: Caspar David Friedrich und die romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens, Bonn 2011, ISBN 9783496014386, ISBN 3496014385

NEIDHARDT Hans Joachim: Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik, Leipzig 2005, ISBN 9783865021038

NEIDHARDT Hans Joachim: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Leipzig 2008<sup>2</sup>, ISBN 978-3-86502-187-8

NOBLE Ivana / HANUŠ Jiří (ed.): Křesťanství a romantismus, Brno 2011, ISBN 978-80-7325-250-2

NOVALIS: Zázračná hra světa. Úvahy a fragmenty, Praha 1991, ISBN 80-2207-0208-3

PROKOPP Mária: Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Berlin 1985

RICHTER Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Stile und Künstler, 8., rozšířené vydání, Köln 1990, ISBN 3-7701-0776-4

ROETTGEN Steffi: Anton Raphael Mengs. Das malerische und zeichnerische Werk, Band 1, München 1999, ISBN 3-7774-7900-4

ROSENBAUM Robert / JANSON Horst W.: Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture, London 1984, ISBN 0500233853, ISBN 9780500233856

ROTTERS Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts, Band 1, Themen und Motive, Köln, 1998

RUHRBERG Karl / SCHNECKENBURGER Manfred / FRICKEOVA Christiane / HONNEF Klaus: Umění 20. století, 2004, ISBN 80-7209-521-8

RUSSOLI Franco: Die Malerei der Renaissance, Gütersloh 1963

RZUCIDLO Ewelina : Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild (publikovaná disertace na Freie Universität Berlin), Münster 1998, ISBN 3825838544

SAUR- Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 45/Freyer-Fryderyk, München/Leipzig 2005, ISBN 3-598-22785-X

SCHIFNER Kurt: Pieter de Hooch. Farbige Gemälde Wiedergaben, Leipzig 1962

SCHMIED Wieland: Caspar David Friedrich, 2., rozšířené vydání, Köln 1976, ISBN 3770106849, ISBN 9783770106844

SCHMITT Pantel Pauline (ed.): Geschichte der Frauen I, Frankfurt am Main 1993, ISBN 3593349108, ISBN 9783593349107

SCHNELL Werner: Georg Friedrich Kersting (1785-1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Euvrekatalog (publikovaná disertace na TU Berlin), Berlín 1994, ISBN 3-87157-156-3

SCHULZ Gerhard: Romantika. Dějiny a pojem, Praha/Litomyšl 1999, ISBN 80-7185-235-X

SCHÜTZ Karl: Das Interieur in der Malerei, München 2009, ISBN 3896600621, ISBN 9783896600622

SELBMANN Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, ISBN 978-3-496-01409-6

SELZ Jean: Matisse, München 1990, ISBN 3-517-01208-4

SIMSON Otto von: Der Blick nach Innen. Vier Beiträge zur deutschen Malerei des 19. Jahrhundert, Berlin 1986, ISBN 978-3-926175-02-1

STEINGRÄBER Erich: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985, ISBN 3777435708, ISBN 9783777435701

STRIEDER Peter: Dürer, 3., rozšířené vydání, Königstein im Taunus 2012, ISBN 9783784591421, ISBN 3784591426

SUGIYAMA Akane: Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs, Berlin 2007 (disertační práce na Freie Universität Berlín) aus : [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS\\_derivate\\_00000005636/1\\_AkaneSugiyama\\_CDF\\_Dissertation\\_Heft\\_I.pdf;jsessionid=84DAC0AE1DC4F8549B5312A99F9FE16C?hosts=,](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_00000005636/1_AkaneSugiyama_CDF_Dissertation_Heft_I.pdf;jsessionid=84DAC0AE1DC4F8549B5312A99F9FE16C?hosts=,) vyhledáno dne 12.03.2013

SUMOWSKI Werner: Caspar David Friedrich – Studien, Wiesbaden 1970

THIEME Ulrich (ed.): Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 12. Band Fiori-Fyt, Leipzig 1916

TOMAN Rolf (ed.): Gotika. Architektura-sochařství-malířství, 2., opravené vydání, Praha 2005, ISBN 80-7209-668-0

TOMAN Rolf (ed.): Die Kunst der italienischen Renaissance, München 2007<sup>2</sup>, ISBN 978-3-8331-4582-7

TOMAN Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, ISBN 978-3-8331-5586-4

TOMAN Rolf (ed.): Baroko. Architektura-sochařství-malířství, 2., opravené vydání, Praha 2007, ISBN 978-80-7209-771-5

VALLIER Dora: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert 1870-1940, Köln 1963

VARNEDOE Kirk: Gustave Caillebotte, New Haven/London 1987, ISBN 0-300-03722-8

VECCHI Pierluigi de: Raffael, München 2002, ISBN 3-7774-9500-X, ISBN 9783777495002

VEGAS Liana Castelfranchi: Die Kunst der Renaissance im 15. Jahrhundert, Zürich/Düsseldorf 1996, ISBN 9783545331440

VOLPE Carlo: Frühchristliche und mittelalterliche Malerei, Gütersloh 1962

WALTHER Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, ISBN 3-8228-2574-3

WILKS Guntram: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte 1940er Jahre (publikovaná disertace na ), Marburg 2005, ISBN 978-3-8288-8781-7

WOLF Norbert: Malerei der Romantik (Hrsg. Ingo F. Walther), Köln 1999, ISBN 9783822871218

WRIGHT Christopher: Rembrandt, München 2000, ISBN 3-7774-8580-2

WUNDRAM Manfred: Frührenaissance, Baden-Baden 1970

ZSCHOCHE Herrmann (ed.): Caspar David Friedrich. Die Briefe, Hamburg 2006, ISBN 3-936406-12-X

ZÜLICHE Brigitta: Holändische Malerei des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1984

#### **Neue Belser Stilgeschichte:**

ZARNECKI George / DEUHLER Florens / HUTTER Irmgard: Romanik, Gotik, Byzanz (=Neue Belser Stilgeschichte 4), Darmstadt 1985, ISBN 3-7630-1970-7

HUTTER Irmgard / HOLLÄNDER Hans: Kunst des Frühen Mittelalters (=Neue Belser Stilgeschichte3), Stuttgart/Zürich 1987, ISBN 3-7630-1970-7

WUNDRAM Manfred: Renaissance und Manierismus. Barock und Rokoko (=Neue Belser Stilgeschichte 5), Stuttgart/Zürich 1985, 3-7630-1970-7

#### **Propyläen Kunstgeschichte:**

SCHFOLD Karl: Die Griechen und ihre Nachbarn (=Propyläen Kunstgeschichte 1), Berlin 1967

KRANS Theodor: Das Römische Reich (=Propyläen Kunstgeschichte 2), Berlin 1967

LAFONTAINE-DOSOGNE Jacqueline / VOLBACH Wolfgang Fritz: Byzanz und der christliche Osten (=Propyläen Kunstgeschichte 3), Berlin 1968

ILLITZ Hermann: Das Mittelalter I (=Propyläen Kunstgeschichte 5), Berlin 1969

SIMSON Otto von: Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter (=Propyläen Kunstgeschichte 6), Berlin 1972

BIALOSTOCKI Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (=Propyläen Kunstgeschichte 7), Berlin 1972  
ARGAN Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (=Propyläen Kunstgeschichte 12), Frankfurt am Main/Berlin 1990, ISBN 3-549-5112-3  
LUCIE-SMITH Edward / HUNTER Sam / VOGT Adolf Max: Kunst der Gegenwart 1940-1980 (=Propyläen Kunstgeschichte 13), Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985, ISBN 3-549-05666-4

**Katalogy:**

BLÜHM Andreas / KRISCHEL Roland (ed.): C'EST LA VIE – DAS GANZE LEBEN. Der Mensch in Malerei und Fotografie (kat.výst.), Köln/Dresden/Salzburg, München 2012, ISBN 978377748015  
BROOS Ben / WHEELOCK Arthur (ed.): Vermeer: das Gesamtwerk (kat.výst.), Stuttgart/Zürich 1995<sup>2</sup>, ISBN 3-7630-2322-4  
Die Kunstsammlungen des Hauses Lobkowitz (kat.výst.), London 2007, ISBN 978-1-85759-525-3  
GABNER Hubertus (ed.): Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik (kat.výst.), München 2006, ISBN 3777430153 ; ISBN 9783777430157  
GITAI Jeroen (ed.): Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer (kat.výst.), Ostfildern-Ruit 2005, ISBN 3775715223, ISBN 9783775715225  
GROCHOWIAK Thomas (ed.): Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976  
HOFMANN Werner (ed.): Caspar David Friedrich 1774-1840 (kat.výst.), München 1974, ISBN 3791300954 ; ISBN 9783791300955  
Carl Gustav Carus. Natur und Idee (kat.výst.), Berlin/München 2009, ISBN 9783422068803, ISBN 3422068805  
KAISER Konrad (ed.): Der frühe Realismus 1800 – 1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer (kat.výst.), Schweinfurt 1967  
KELLEIN Thomas: Caspar David Friedrich. Der künstlerische Weg (kat.výst.), München/New York 1998, ISBN 3791319167, ISBN 9783791319162  
KEMPERDICK Stephan (ed.): Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (kat.výst.), Ostfildern 2008, ISBN 978-3-7757-2258-2  
KERN Guido J. (ed.): Die deutsche Jahrtausstellung (kat.výst.), Berlin 1906  
Künstlerinnen und Künstler um Caspar David Friedrich (kat.výst.), Nordhausen am Harz 2011, ISBN 9783981207873, ISBN 3981207874  
MÄRKER Peter / GALLWITZ Klaus (ed.): Daniel Chodowiecki. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Zeichnungen und Druckgraphik (kat.výst.), Frankfurt am Main 1978  
MÜLLER Jürgen (ed.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder (kat.výst.), Emsdetten 2011, ISBN 978-3-942810-01-2, ISBN 3942810018  
SCHULZE Sabine / ASENDORF Christoph (ed.): Innenleben – Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kubakov (kat.výst.), Ostfildern 1998, ISBN 3-7757-0792-1  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Galerie Neue Meister (katalog), München/Berlin 2003<sup>2</sup>, ISBN 3-422-06418-4  
WAGNER Nina (ed.): Fresh Window. Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp (kat.výst.), Düsseldorf 2012, ISBN 978-3-7757-3292-5



## Seznam vyobrazení:

- [1] Caspar David Friedrich: Autoportrét, 1800, černá křída, 42 x 27,6 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Reprodukce z knihy: Geismeyer Willi: Caspar David Friedrich, Leipzig 2008<sup>7</sup>, 7.
- [2] Caspar David Friedrich: Moralizující cvičení, 1. března 1789, hnědé pero, akvarel, 20,8 x 29,9 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 13.
- [3] Caspar David Friedrich: Krajina s pavilonem, okolo 1797, kresba tuší a akvarelem, 16,8 x 22 cm, Hamburg, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 20.
- [4] Caspar David Friedrich: Statek před skalním převisem, 4. srpna 1799, lavírovaná perokresba přes tužku, 23 x 19 cm, Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 32.
- [5] Caspar David Friedrich: Strom na mostě, tužka, strana 35; Studie stromu a skal, 1799, lavírovaná perokresba, strana 36. Reprodukce z knihy: Hofstätter Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1978, 167.
- [6] Caspar David Friedrich: Studie stromu podle skutečnosti, 1798, tužka a štětec, 27,5 x 21,8 cm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Hofstätter Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1978, 67.
- [7] Caspar David Friedrich: Svah se stromy a domy, 1799, perokresba, Berlínský skicář, strana 33. Reprodukce z knihy: Hofstätter Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1978, 166.
- [8] Caspar David Friedrich: Studie rostlin a listů, 27. června/29. července 1799, lavírovaná kresba přes tužku, 23,8 x 18,8 cm, Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 33.
- [9] Caspar David Friedrich: Krajina se stafáží, okolo 1799, rytina, 17 x 13,5 cm, Kassel, Senátor D Dr.h.c. Karl Vötterle. Reprodukce z knihy: Hofstätter Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1978, 184.
- [10] Caspar David Friedrich: Regenstein v Harzu (Nach dem Dänen Bundsen der Regenstein im Harz A prbdr ohne Luft), 1800, rytina, 14,5 x 22,6 cm (Platte 17,9 x 25,2 cm), Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek. Reprodukce z knihy: Hofstätter Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1978, 223.
- [11] Caspar David Friedrich: Sedící žena na skále, 5. října 1801, lavírovaná perokresba přes tužku, 18,5 x 12 cm, Dresden, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 49.
- [12] Caspar David Friedrich: Žena s pavučinou mezi stromy, okolo 1801/02, dřevořez (vyřezal Friedrichův bratr Christian), 17 x 11,9 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Reprodukce z knihy: Hofstätter Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1978, 297.
- [13] Caspar David Friedrich: Stubbenkammer, 20. června 1801, lavírovaná perokresba přes tužku, 23,5 x 36,6 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 46.
- [14] Caspar David Friedrich: Arkona, 22. června 1801, lavírovaná perokresba přes tužku, 23,6 x 36,6 cm, Dresden, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 48.
- [15] Caspar David Friedrich: Krajina s mostem, okolo 1800, kvaš přes tužku, 19,6 x 14,9 cm, Dresden, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 40.
- [16] Caspar David Friedrich: Brána ve skále (Uttenwalder Grund), 1800/01, sépiová kresba, 70,6 x 50 cm, Essen, Museum Folkwang. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 51.
- [17] Caspar David Friedrich: Mořský břeh na Rujáně s loděmi, okolo 1802, lavírovaná perokresba přes tužku, 9 x 20,5 cm, Hamburg, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 61.
- [18] Caspar David Friedrich: Pohled na Arkonu při svitu měsíce, okolo 1803, sépiová kresba, 41,3 x 69 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 63.
- [19] Caspar David Friedrich: Krajina s hrobem, rakví a sovou, okolo 1836/37, sépiová kresba, 38,5 x 38,4 cm, Hamburg, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 272.

- [20] Caspar David Friedrich: Rakev na hrobě, okolo 1836, sépiová kresba, 39,2 x 39,4 cm, Moskva, Staatliches Puschkin-Museum der bildenden Künste. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 268.
- [21] Caspar David Friedrich: Jaro (Hrající si děti mezi keři u potoka), okolo 1803, sépiová kresba, 19 x 27 cm, 1936 u Boernerů v Leipzig vydražena (dnes ztracena). Reprodukce z knihy: Hofstätter Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1978, 350.
- [22] Caspar David Friedrich: Cesta na posvátné místo při východu slunce, 1805, sépiová kresba přes tužku, 40,7 x 62 cm, Weimar, Klassik Stiftung. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 66.
- [23] Caspar David Friedrich: Podzimní večer u jezera, 1805, sépiová kresba, 40,5 x 62,3 cm, Weimar, Klassik Stiftung. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 67.
- [24] Caspar David Friedrich: Pohanské pohřebiště u moře, 1806/07, perokresba, 64,5 x 95 cm, Weimar, Klassik Stiftung. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 75.
- [25] Caspar David Friedrich: Pohanské pohřebiště ve sněhu, 1807, olej na plátně, 61 x 80 cm, Dresden, Galerie Neue Meister. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 74.
- [26] Caspar David Friedrich: Kříž v horách (tzv. Děčínský oltář), 1807/08, olej na plátně, 115 x 110 cm, Dresden, Galerie Neue Meister. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 79.
- [27] Caspar David Friedrich: Mnich u moře, 1808-10, olej na plátně, 119 x 171,5 cm, Berlin, Nationalgalerie. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 90.
- [28] Caspar David Friedrich: Opatství v dubovém lese, 1809-10, olej na plátně, 110,4 x 171 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg, Nationalgalerie. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 91.
- [29] Caspar David Friedrich: Jedlový les s havranem (Lovec v lese), 1814, olej na plátně, 65,7 x 46,7 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 123.
- [30] Caspar David Friedrich: Dvě dívky před skálou, 7. října 1801, lavírovaná kresba přes tužku, 18,5 x 11,8 cm, Dresden, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 50.
- [31] Caspar David Friedrich: Jaro, okolo 1826, sépiová kresba, 19,1 x 27,3 cm, Hamburg, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 206.
- [32] Caspar David Friedrich: Vchod na hřbitov, 1825, olej na plátně, 143 x 110 cm, Dresden, Galerie Neue Meister. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 196.
- [33] Caspar David Friedrich: Poutník nad mlhou, okolo 1818, olej na plátně, 98,4 x 74,8 cm, Hamburg, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 151.
- [34] Caspar David Friedrich: Večerní krajina s pány, okolo 1830/35, olej na plátně, 25 x 31 cm, St. Petersburg, Eremitage. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 253.
- [35] Caspar David Friedrich: Ledové moře, 1824, olej na plátně, 97 x 127 cm, Hamburg, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 194.
- [36] Caspar David Friedrich: Žena u okna, 1822, olej na plátně, 44 x 37 cm, Berlin, Nationalgalerie. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 173.
- [37] Caspar David Friedrich: Žena v ranním slunci, okolo 1818, olej na plátně, 22 x 30 cm, Essen, Museum Folkwang. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 148.
- [38] Caspar David Friedrich: Pohled z pravého a levého okna ateliéru, 1805/06, sépiová kresba, 31 x 24 cm (obě), Wien, Kunsthistorisches Museum. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 70-71.
- [39] Georg Friedrich Kersting: Caspar David Friedrich ve svém ateliéru, 1811, olej na plátně, 54 x 42 cm, Hamburg, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 105.

- [40] Georg Friedrich Kersting: Caspar David Friedrich ve svém ateliéru, okolo 1812, olej na plátně, 53,5 x 41 cm, Berlin, Nationalgalerie. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 113.
- [41] Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Goethe u okna svého domu u Corso v Římě, 1787, lavírovaná kresba, 41,5 x 26,6 cm, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe Museum. Reprodukce z knihy: Selbmann Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 76.
- [42] Caspar David Friedrich: Křídové útesy na Rujáně, 1818, olej na plátně, 90 x 70 cm, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart. Reprodukce z knihy: Moser Peter: Caspar David Friedrich. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2008, 150.
- [43] Kultovní tanec kouzelníků, okolo 11000 př. n.l., skalní rytiny z jeskyně Addaura u Palerma. Reprodukce z knihy: Wilks Guntram: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte 1940er Jahre (publikovaná disertace na ), Marburg 2005, nepag.
- [44] Hostina žen v hrobce, okolo 1500-1450 př.n.l., nástěnná malba, 47 x 39 cm, Hrob Rechmire, Theben. Reprodukce z knihy: Wilks Guntram: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte 1940er Jahre (publikovaná disertace na ), Marburg 2005, nepag.
- [45] Erotika při sympóziu, okolo 510 př.n.l., červenofigurová malba. Reprodukce z knihy: Schmitt Pantel Pauline (ed.): Geschichte der Frauen I, Frankfurt am Main 1993, 244.
- [46] Pelike s Peleem a Thetis, 340-330 př.n.l., malba na váze. Reprodukce z internetu: [digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1904bd3/0053](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1904bd3/0053), vyhledáno 27.05.2013.
- [47] Flora sbírající květy ze Stabiae u Pompejí (Jaro), 50 n. l., na dřevo přenesená nástěnná malba, Neapel, Museo archeologico nazionale. Reprodukce z knihy: Gassiot-Talabot Gérald: Römische und frühchristliche Malerei (=Weltgeschichte der Malerei 4), Lausanne 1966
- [48] Orgiastický tanec bakchantky a scéna bičování (detail), 1.st.př.n.l., Pompei, Ville dei Misteri. Reprodukce z knihy: Châtelet Albert / Groslier Bernard Philipp (ed.): Světové dějiny umění, Praha 2004, 162-163.
- [49] Nikolaus von Verdun: Nanebevzetí Krista, detail z Klosterneuburského oltáře, 1181 (dokončeno), email, Klosterneuburg, Chorherrenstift. Reprodukce z knihy: Zarnecki George / Deuchler Florens / Hutter Irmgard: Romanik, Gotik, Byzanz (=Neue Belser Stilgeschichte 4), Darmstadt 1985, 197.
- [50] Jákobův přechod přes Jabbok a jeho boj s andělem, miniatura z Vídeňské Geneze, okolo poloviny 6. st., pergamen, 31,8 x 25,8 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Theol. Gr.31. Reprodukce z knihy: Hutter Irmgard / Holländer Hans: Kunst des Frühen Mittelalters (=Neue Belser Stilgeschichte3), Stuttgart/Zürich 1987, 138.
- [51] Giotto di Bondone: Oplakávání Krista, 1304-12, detail nástěnné malby, Padua, Cappella degli Scrovegni. Reprodukce z knihy: Ladis Andrew: Giotto's O. Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel Pennsylvania 2008, 136.
- [52] Giotto di Bondone: Svatba v Kaně galilejské, 1304-12, detail nástěnné malby, Padua, Cappella degli Scrovegni. Reprodukce z knihy: Ladis Andrew: Giotto's O. Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel Pennsylvania 2008, 115.
- [53] Gentile de Fabriano: Klanění tří králů (Oltář ze sakristie ve florentské Santa Trinità), dokončeno 1423, tempera na dřevě, 303 x 282 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi. Reprodukce z knihy: Wundram Manfred: Frührenaissance, Baden-Baden 1970, 59.
- [54] Fra Angelico: Snímání z kříže, okolo 1430-35, tempera na dřevě, 176 x 185 cm, Firenze, Museo di San Marco. Reprodukce z knihy: Vegas Liana Castelfranchi: Die Kunst der Renaissance im 15. Jahrhundert, Zürich/Düsseldorf 1996, 19.
- [55] Masaccio: Ukřižování Krista, 1426, olej na dřevě, 77 x 64 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte. Reprodukce z knihy: Wundram Manfred: Frührenaissance, Baden-Baden 1970, 63.
- [56] Fra Angelico: Korunování Panny Marie, 1434/35, tempera na dřevě, 112 x 114 cm, Paris, Musée du Louvre. Reprodukce z knihy: Vegas Liana Castelfranchi: Die Kunst der Renaissance im 15. Jahrhundert, Zürich/Düsseldorf 1996, 18.
- [57] Rogier van der Weyden: Ukřižování (Triptych sedmi svátostí), 1445/50, olej na dřevě, 200 x 223 cm, Antwerpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Reprodukce z knihy: Vegas Liana Castelfranchi: Die Kunst der Renaissance im 15. Jahrhundert, Zürich/Düsseldorf 1996, 15.
- [58] Překrásné hodinky vévody z Berry (Les Tres Belles Heures du Duc de Berry): Narození Křtitele a Kristův křest (Jan van Eyck?), kolem roku 1400, Turín, Palazzo Madama, list 93 v. Reprodukce z knihy: Vegas Liana Castelfranchi: Die Kunst der Renaissance im 15. Jahrhundert, Zürich/Düsseldorf 1996, 10.
- [59] Ambrogio Lorenzetti: Alegorie dobré a špatné vlády, 1338-1340, nástěnná malba, Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Nove. Reprodukce z knihy: Prokopp Mária: Pietro und Ambrogio Lorenzetti, 1985, nepag.

- [60] Bratři z Limburka: Přebohaté hodinky (Très Riches Heures von Jean de France, Duc de Berry), Vyobrazení měsíce července, 1412-1416, knižní malba, 22 x 13,5 cm, Chantilly, Bibliothèque des Fontaines. Reprodukce z internetu: [http://de.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%A8s\\_Riches\\_Heures](http://de.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%A8s_Riches_Heures), vyhledáno 29.07.2013.
- [61] Rogier van der Weyden: Svatý Lukáš malující Pannu Marii, okolo 1435-40, olej na dřevě, 137,7 x 110, 8 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Reprodukce z knihy: Selbmann Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 61.
- [62] Jan van Eyck: Madona kancléře Rolina, kolem 1435, olej na dřevě, 66 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Gotika. Architektura-sochařství-malířství, 2., opravené vydání, Praha 2005, 410.
- [63] Antonio Pisanello: Studie žen (detail), okolo 1425, tuš, pergamen, Museum Boymans. Reprodukce z knihy: Wundram Manfred: Renaissance und Manierismus. Barock und Rokoko (=Neue Belser Stilgeschichte 5), Stuttgart/Zürich 1985, 49.
- [64] Albrecht Dürer: Studie ženského aktu, 1506, lavírovaná kresba štětcem, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Reprodukce z knihy: Peter Strieder: Dürer, 3., rozšířené vydání, Königstein im Taunus 2012, 160.
- [65] Albrecht Dürer: Studie ženy z Benátek, 1495, lavírovaná kresba perem, Wien, Albertina. Reprodukce z knihy: Peter Strieder: Dürer, 3., rozšířené vydání, Königstein im Taunus 2012, 150.
- [66] Tři Grácie, okolo 1.st.n.l., nástěnná malba, Neapel, Museo archeologico nazionale. Reprodukce z internetu: <http://www.artothek.de/artothek/index.cfm?jumpin=true&language=1>
- [67] Albrecht Dürer: Čtyři čarodějnice (Čtyři nahé ženy), 1497, mědiryt, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung. Reprodukce z knihy: Peter Strieder: Dürer, 3., rozšířené vydání, Königstein im Taunus 2012, 182.
- [68] Raffael: Tři Grácie, 1504/05, olej na dřevě, 18 x 18 cm, Chantilly, Musée Condé. Reprodukce z knihy: De Vecchi Pierluigi: Raffael, München 2002, 63.
- [69] Sandro Botticelli: Jaro (La Primavera), okolo 1482, tempera na dřevě, 203 x 314 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Die Kunst der italienischen Renaissance, München 2007<sup>2</sup>, 280.
- [70] Albrecht Dürer: Koupel žen, 1496, kresba perem, 231 x 226 cm, Bremen, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Bonnet Anne-Marie: „Akt“ bei Dürer, Köln 2001, 82.
- [71] Sebald Beham: Koupel žen, polovina 30.let 16. st., dřevorez, Ø 297 cm, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg. Reprodukce z knihy: Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder (kat.výst.), Emsdetten 2011, 186.
- [72] Robert Campin (Mistr z Flémalle): Triptych s ukládáním Krista, asi 1425, olej na dřevě, London, Courtauld Gallery. Reprodukce z knihy: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (kat.výst.), Ostfildern 2008, 14-15.
- [73] Jacopo Pontormo: Ukládání do hrobu, 1523-25, olej na dřevě 313 x 193 cm, Florenz, Santa Felicità, Capponi-Kapelle. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Die Kunst der italienischen Renaissance, München 2007<sup>2</sup>, 345.
- [74] Raffael: Proměnění Páně, 1518/20, olej na dřevě, 405 x 278 cm, Vatican, Pinacoteca Vaticana. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Die Kunst der italienischen Renaissance, München 2007<sup>2</sup>, 339.
- [75] Palma il Vecchio: Koupající se nymfy, okolo 1525, olej na plátně, 77,5 x 124 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Die Kunst der italienischen Renaissance, München 2007<sup>2</sup>, 393.
- [76] Marcantonio Raimondi nach Raffael: Paridův soud, 1515/16, mědiryt, 29,3 x 44,2 cm, London, The British Museum. Reprodukce z knihy: Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder (kat.výst.), Emsdetten 2011, 70-71
- [77] Raffael: Parnas (Stanza della Segnatura), 1510/11, nástěnná malba, 670 cm, Rom, Vatikan. Reprodukce z knihy: Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder (kat.výst.), Emsdetten 2011, 169.
- [78] Paolo Veronese: Únos Evropy, okolo 1580, olej na plátně, 240 x 303 cm, Venezia, Palazzo Ducale. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Die Kunst der italienischen Renaissance, München 2007<sup>2</sup>, 413.
- [79] Tizian: Venuše z Urbina, 1536, olej na plátně, 119 x 165 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Die Kunst der italienischen Renaissance, München 2007<sup>2</sup>, 397.
- [80] Diego Velázquez: Venuše před zrcadlem, 1648-50, olej na plátně, 122,5 x 177 cm, London, National Gallery. Reprodukce z internetu: [http://de.wikipedia.org/wiki/Venus\\_vor\\_dem\\_Spiegel](http://de.wikipedia.org/wiki/Venus_vor_dem_Spiegel), vyhledáno 29.07.2013.
- [81] Jacob Jordaens: Žena Kandaulea, 1649, olej na plátně, 193 x 157 cm, Stockholm, Nationalmuseum. Reprodukce z knihy: Wundram Manfred: Renaissance und Manierismus. Barock und Rokoko (=Neue Belser Stilgeschichte 5), Stuttgart/Zürich 1985, 375.

- [82] Pieter Bruegel starší: Sklizeň sena, 1565, olej na dřevě, 114 x 148 cm, sbírka Lobkowiczů, Sklizeň sena, olej na dřevě, 1565, 114x158 cm, Praha, Lobkovický palác. Reprodukce z knihy: Die Kunstsammlungen des Hauses Lobkowicz (kat.výst.), London 2007, 27.
- [83] Johannes Vermeer: Hodina hudby (Pan a pani u virginal), okolo 1662-1664, olej na plátně, Royal Collection, H.M. Queen Elizabeth II. Reprodukce z knihy: Vermeer: das Gesamtwerk (kat.výst.), Stuttgart/Zürich 1995<sup>2</sup>, 129.
- [84] Pieter de Hooch: Matka a dítě v kuchyni, okolo 1656, olej na dřevě, 60 x 47 cm, Paříž. Louvre. Reprodukce z knihy: Hendrik van der Burchs: Pieter de Hooch. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1929, 42.
- [85] Jan Vermeer van Delft: Diana a její družky, 1655/56, olej na plátně, 97,8 x 104,6 cm, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. Reprodukce z knihy: Vermeer: das Gesamtwerk (kat.výst.), Stuttgart/Zürich 1995<sup>2</sup>, 97.
- [86] Rembrandt: Autoportrét se Saskii (Autoportrét jako ztracený syn), um 1638, olej na plátně, 161 x 131 cm, Dresden, Galerie Alte Meister. Reprodukce z knihy: Wright Christopher: Rembrandt, München 2000, 307.
- [87] Petrus Paulus Rubens: Příjezd Marie Medicejské do Marseille, okolo 1622/23, olej na dřevě, München, Alte Pinakothek. Reprodukce z knihy: Wundram Manfred: Renaissance und Manierismus. Barock und Rokoko (=Neue Belser Stilgeschichte 5), Stuttgart/Zürich 1985, 350.
- [88] Salvatore Rosa: Krajina s Apollonem a Kumskou Sibylou, asi 1661, olej na plátně, 171 x 258 cm, London, Wallace Collection. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Baroko. Architektura-sochařství-malířství, 2., opravené vydání, Praha 2007, 397.
- [89] Esais van de Velde: Převážení dobytka, 1622, olej na dřevě, 75,5 x 113 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Baroko. Architektura-sochařství-malířství, 2., opravené vydání, Praha 2007, 450.
- [90] Anton Raphael Mengs: Parnas – Apollon, Mnemosyne a devět múz, 1760/61, nástěnná malba, 313 x 580 cm, Rom, Villa Albani. Reprodukce z knihy: Roettgen Steffi: Anton Raphael Mengs. Das malerische und zeichnerische Werk, Band 1, München 1999, 40.
- [91] Anton Raphael Mengs: Paridův soud, 1757-59, olej na plátně, 226 x 295 cm, St. Petersburg, Ermitage. Reprodukce z knihy: Roettgen Steffi: Anton Raphael Mengs. Das malerische und zeichnerische Werk, Band 1, München 1999, 167.
- [92] Antoine Watteau: Vývěsní tabule obchodu s uměním Gersaint, 1720, olej na plátně, 163x308 cm, Berlin, Charlottenburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser. . Reprodukce z knihy: Wundram Manfred: Renaissance und Manierismus. Barock und Rokoko (=Neue Belser Stilgeschichte 5), Stuttgart/Zürich 1985, 382.
- [93] Jean-Honoré Fragonard: Koupající se, 1772-75, olej na plátně, 64 x 80 cm, Paris, Musée du Louvre. Reprodukce z internetu: [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=4994](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4994), vyhledáno 29.07.2013
- [94] Francois Boucher: Toaleta, 1742, olej na plátně, 52,5 x 66,5 cm, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Reprodukce z knihy: Innenleben – Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kubakov, Ostfildern 1998, 78.
- [95] Francesco Guardi: Benátský galakonzert, 1782, olej na plátně, 68 x 91 cm, München, Alte Pinakothek. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, 413.
- [96] Jacques-Louis David: Mars odzbrojen Venuší a třemi Gráciemi, 1824, olej na plátně, 308 x 265 cm, Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Reprodukce z knihy: [http://en.wikipedia.org/wiki/Mars\\_Being\\_Disarmed\\_by\\_Venus](http://en.wikipedia.org/wiki/Mars_Being_Disarmed_by_Venus), vyhledáno 29.07.2013.
- [97] Jean-August-Dominique Ingres: Turecká lázeň, 1862, olej na plátně, Ø 108 cm, Paris, Musée du Louvre. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, 394.
- [98] Francisco de Goya y Lucientes: Čarodějnická scéna, 1789, olej na plátně, 43 x 30 cm, Madrid, Museo Lazaro Galdiano. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, 354.
- [99] Daniel Chodowiecki: Pocit (z: Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens, zweite Folge, 12 Blätter), 1779, grafika. Reprodukce z knihy: Daniel Chodowiecki. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Zeichnungen und Druckgraphik (kat.výst.), Frankfurt am Main 1978, 127.
- [100] Daniel Chodowiecki: Stany v berlínské zoologické zahradě, 1772, grafika. Reprodukce z knihy: Daniel Chodowiecki. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Zeichnungen und Druckgraphik (kat.výst.), Frankfurt am Main 1978, 129.
- [101] Joseph Anton Koch: Heroická krajina s duhou, 1815, olej na plátně, 188 x 171,2 cm, München, Neue Pinakothek. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, 426.



- [102] Eugène Delacroix: Alžírské ženy ve svém pokoji, 1834, olej na plátně, 180 x 229 cm, Robaut-Chesneau 482, Paris, Musée du Louvre. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 17.
- [103] Georg Friedrich Kersting: Před zrcadlem, 1827, olej na plátně, 46 x 35 cm, Kiel, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, 472.
- [104] Moritz von Schwind: Ranní hodinka, 1858, olej na plátně, 34 x 40 cm, München, Schack-Galerie. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, 472.
- [105] Carl Spitzweg: Vdovec, okolo 1860, olej na plátně, 42,5 x 49,1 cm, München, Neue Pinakothek. Reprodukce z knihy: von Simson Otto: Der Blick nach Innen. Vier Beiträge zur deutschen Malerei des 19. Jahrhundert, Berlin 1986, 41.
- [106] Adolph Menzel: Odpoledne v Tuilerijské zahradě, 1867, olej na plátně, 49 x 70 cm, Dresden, Galerie Neue Meister. Reprodukce z knihy: Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Galerie Neue Meister (katalog), München/Berlin 2003<sup>2</sup>, 135.
- [107] Peter von Cornelius: Poslední soud, 1836/39, nástěnná malba, München, Ludwigskirche. Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, 460.
- [108] Claude Monet: Snídaně v trávě (studie), 1865, olej na plátně, 130 x 181 cm, Wildenstein 62, Moskva, Puškinovo muzeum výtvarného umění. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 41.
- [109] Camille Pissarro: Drůbeží trh v Pontoise, 1882, olej na plátně, 81 x 65 cm, Collection E.V.Thaw and Co., Inc. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 226.
- [110] Paul Signac: Žena upravující si vlasy, 1892, olej na plátně, 59 x 70 cm, Paris, sbírka Mme Gachin-Signac. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 319.
- [111] Edgar Degas: Taneční třída, 1874, olej na plátně, 85 x 75 cm, Paris, Musée d'Orsay. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 114.
- [112] Max Liebermann: Papouščí alej v amsterodamské zoo, 1902, olej na plátně, 88 x 72,5 cm, Bremen, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 453.
- [113] Fritz von Uhde: Cesta do Betléma (Těžká chůze), kolem 1890, olej na plátně, 117 x 126 cm, München, Bayerische Staatsgemaldegammlungen, Neue Pinakothek. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 438.
- [114] Pierre Puvis de Chavannes: Dívky na břehu moře, 1879, olej na plátně, 205 x 154 cm, Paris, Musée d'Orsay. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 189.
- [115] Anselm Feuerbach: Platónova hostina, 1869, olej na plátně, 295 x 598 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Locher Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005, 164.
- [116] Edvard Munch: Jaro v ulici Karl-Johan-Strasse, 1891, olej na plátně, 100 x 81 cm, Rasmus Meyers Sammlungen, Bergen. Reprodukce z knihy: Moen Arve: Edvard Munch. Der Künstler und die Frauen, München 1957, 103.
- [117] Edvard Munch: Dva lidé (Osamocení), 1895, grafika, 155 x 213/218 cm, tmavěhnědý tisk. Reprodukce z knihy: Moen Arve: Edvard Munch. Der Künstler und die Frauen, München 1957, 51.
- [118] Félix Vallotton: Koupel v letním večeru, 1892, olej na plátně, 97 x 131 cm, Zürich, Kusthaus. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeová Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 24.
- [119] Paul Cézanne: Koupání, kolem 1874/75, olej na plátně, 38 x 46 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 121.
- [120] Paul Gauguin: Vize po kázání, 1888, olej na plátně, 73 x 92 cm, Edinburg, National Gallery of Scotland. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 303.
- [121] Maurice Denis: Múzy (V parku), 1893, olej na plátně, 171,5 x 137,5 cm, Paris, Musée d'Orsay. Reprodukce z knihy: Walther Ingo F.: Malířství impresionismu 1860-1920, Praha 2003, 341.
- [122] Ernesto Basile: Vchod do salonku De Maria (detail), Grand Hotel Villa Igea, Palermo, 1899-1900. Reprodukce z knihy: Gabriele Fahr-Beckerová: Secese, 2., upravené vydání, Praha 2007, 186.
- [123] Hans Christiansen: Pastýřská hodinky, kolem roku 1900, barevný dřevořez, 34,6 x 22,1 cm. Reprodukce z knihy: Gabriele Fahr-Beckerová: Secese, 2., upravené vydání, Praha 2007, 250.
- [124] Gustav Klimt: Zlaté rybky, 1901/02, olej na plátně, 181 x 66,5 cm, Solothurn, soukromá sbírka. Reprodukce z internetu: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klimt\\_-\\_Goldfische\\_-\\_1901-02.jpeg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klimt_-_Goldfische_-_1901-02.jpeg), vyhledáno 29.07.2013.

- [125] Pierre Bonnard: Toaleta, kolem 1908, olej na plátně, 119 x 79 cm, Paris, Musée d'Orsay. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeova Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 27.
- [126] Henri Matisse: Přepych, klid a rozkoš, 1904/05, olej na plátně, 98,3 x 118,5 cm, Paris, Musée d'Orsay. Reprodukce z knihy: Leinz Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, 30.
- [127] Umberto Boccioni: Hluk ulice se tlačí do domu, 1912, olej na plátně, 100 x 100,5 cm, Hannover, Sprengel-Museum. Reprodukce z knihy: Leinz Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, 139.
- [128] Otto Mueller: Ženské akty v přírodě, kolem 1920, křídlová barva na rezném plátně, 86 x 111 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeova Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 59.
- [129] Ernst Ludwig Kirchner: Stojící nahá dívka, 1908, olej na plátně, 150 x 95 cm, Dresden, Galerie Neue Meister. Reprodukce z knihy: Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Galerie Neue Meister (katalog), München/Berlin 2003<sup>2</sup>, 96.
- [130] Karl Schmidt-Rottluff: Léto: Akty v přírodě, 1913, olej na plátně, 88 x 102 cm, Hannover, Sprengel-Museum. Reprodukce z knihy: Leinz Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, 53.
- [131] August Macke: Dáma v zeleném kabátku, 1913, olej na plátně, 44 x 43,5 cm, Köln, Museum Ludwig. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeova Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 110.
- [132] Robert Delaunay: Město Paříž, 1910/12, olej na plátně, 267 x 406 cm, Paříž, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou. Reprodukce z knihy: Leinz Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, 118.
- [133] Giorgio de Chirico: Znepokojené múzy, kolem 1916, kvaš na papíře, 94 x 62 cm, München, Staatsgalerie moderner Kunst. Reprodukce z knihy: Leinz Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, 149.
- [134] Pablo Picasso: Avignonske slečny, 1907, olej na plátně, 243,9 x 233,7 cm, New York, Museum of Modern Art. Reprodukce z knihy: Argan Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (=Propyläen Kunstgeschichte 12), Frankfurt am Main/Berlin 1990, nepag. (obr. XXVI)
- [135] Anton Räderscheidt: Interiér. Mladí manželé, 1922, olej na plátně, měřítko a sbírka neznámá. Reprodukce z knihy: Wilks Guntram: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte 1940er Jahre (publikovaná disertace na ), Marburg 2005, nepag.
- [136] René Magritte: Bezvěští, 1941, olej na plátně, 65 x 100 cm, Brüssel-Paris, Courtesy Galerie Isy Brachot. Reprodukce z knihy: Meuris Jacques: René Magritte 1898-1967, Köln 1993, 159.
- [137] Paul Delvaux: Velká alej, 1964, olej na plátně, 140 x 211 cm, London, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Leinz Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, 185.
- [138] Salvador Dalí: Sedící dívka ze zadu (sestra umělce), 1925, olej na plátně, 108 x 77 cm, Madrid, Museo Espanol de Arte Contemporáneo. Reprodukce z knihy: Descharnes Robert: Salvador Dalí, Köln 1974, 78.
- [139] Max Beckmann: Noc, 1918-19, olej na plátně, 133 x 154 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Reprodukce z knihy: Leinz Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, 97.
- [140] Christian Schad: Graf St. Génois d'Anneaucourt, 1927, olej na plátně, 86 x 63 cm, Hamburg, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Leinz Gottlieb: Malerei des 20. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1988, 211.
- [141] Otto Dix: Velkoměsto, 1927/28, triptych, míchaná technika na dřevě, střední deska 181 x 201 cm, křídlo 181 x 101 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart. Reprodukce z knihy: Argan Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (=Propyläen Kunstgeschichte 12), Frankfurt am Main/Berlin 1990, nepag. (obr. 193).
- [142] Henri Cartier-Bresson: Au bord de la Marne, 1938, fotografie. Reprodukce z knihy: Argan Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (=Propyläen Kunstgeschichte 12), Frankfurt am Main/Berlin 1990, nepag. (obr. 316).
- [143] Oskar Schlemmer: Schodiště Bauhausu, 1932, olej na plátně, 162,3 x 114,3 cm, New York, The Museum of Modern Art. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeová Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 181.
- [144] Morris Hirshfield: Dívka v zrcadle, 1940, olej na plátně, 101,9 x 56,5 cm, New York, The Museum of Modern Art. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeová Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 99.
- [145] Diego Rivera: Dušičky, nástěnná malba, 425 x 375 cm, México, D.F., Ministerstvo školství, 1924. Reprodukce z knihy: Argan Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (=Propyläen Kunstgeschichte 12), Frankfurt am Main/Berlin 1990, nepag. (obr. 234).

- [146] Richard Ziegler: Mladá vdova. To druhé Já, 1922, olej na plátně, 102 x 61 cm, Reprodukce z internetu: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/richard-ziegler/junge-witwe-das-zweite-ich-0KfelK4p4uGF9ndAPymdaA2>, vyhledáno 30.07.2013
- [147] Robert Rauschenberg: Tracer, 1964, olej a síťotisk na plátně, 214x152,5 cm, Sammlung Mr. Und Mus. Frank M. Titelman, Altoona, Penn. Reprodukce z knihy: Richter Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Stile und Künstler, 8., rozšířené vydání, Köln 1990, 222.
- [148] Alex Colville: Stop for Cows, 1967, polymer, akryl, 61 x 91,5 cm, London, Marlborough Fine Art Gallery. Reprodukce z knihy: Richter Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Stile und Künstler, 8., rozšířené vydání, Köln 1990, 226.
- [149] David Hockney: Le Parc des Sources, Vichy, 1970, akryl na pl., 214 x 305 cm, 1970, Paris, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Lucie-Smith Edward / Hunter Sam / Vogt Adolf Max: Kunst der Gegenwart 1940-1980 (=Propyläen Kunstgeschichte 13), Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985, nepag.(obr. 89).
- [150] Howard Kanovitz: Vernisáž, 1967, akryl na plátně, 212 x 426 cm, Köln, Museum Ludwig. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeová Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 338.
- [151] Peter Hutchinson: Nude Beach, The letter „N“ from the Alphabet Series, 1974, barevná fotografie, ručně psaný text, 102 x 76 cm. Reprodukce z knihy: Lucie-Smith Edward / Hunter Sam / Vogt Adolf Max: Kunst der Gegenwart 1940-1980 (=Propyläen Kunstgeschichte 13), Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985, nepag. (obr. 272).
- [152] Renato Guttuso: Kavárna Greco, 1976, olej na plátně, 282 x 333 cm, Köln, Museum Ludwig. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeová Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 207.
- [153] Eric Fischl: Člun a pes, 1982, olej na plátně, 213,4 x 213,4 cm, London, bývalá Saatchi Collection. Reprodukce z knihy: Ruhrberg Karl / Schneckenburger Manfred / Frickeová Christiane / Honnef Klaus: Umění 20. století, Praha 2004, 385.
- [154] Jan van Eyck: Svatba Arnolfiniových, před 1434, olej na dřevě, 82 x 60 cm, London, National Gallery. Reprodukce z knihy: Innenleben – Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kubakov, Ostfildern 1998, 20.
- [155] Pieter Janssens Elinga: Čtoucí žena, polovina 17. st., olej na plátně, 75 x 62 cm, München, Alte Pinakothek. Reprodukce z knihy: Selbmann Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 24.
- [156] Pieter de Hooch: Pieter de Hooch: Zpěvák a hráčka na loutnu, okolo 1680, olej na plátně, 62 x 54 cm, St. Petersburg, Eremitage. Reprodukce z knihy: van der Burchs Hendrik: Pieter de Hooch. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1929, 165.
- [157] Emanuel de Witte: Žena u virginalu, 1665/70, olej na plátně, 77,5 x 104,5 cm, Rotterdam Museum Boijmans. Reprodukce z knihy: Innenleben – Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kubakov (kat.výst.), Ostfildern 1998, 34.
- [158] Jan Vermeer van Delft: Žena čtoucí dopis, okolo 1659, olej na plátně, 83 x 64,5 cm, Dresden Gemäldegalerie, Galerie Alte Meister. Reprodukce z knihy: Vermeer: das Gesamtwerk (kat.výst.), Stuttgart/Zürich 1995<sup>2</sup>, 73.
- [159] Jan Vermeer van Delft: Hráčka na loutnu, okolo 1664, olej na plátně, 51,4 x 45, 7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Collis P.Huntington. Reprodukce z knihy: Vermeer: das Gesamtwerk (kat.výst.), Stuttgart/Zürich 1995<sup>2</sup>, 28.
- [160] Carl Ludwig Kaaz: Výhled z vily malíře Grassiho u Drážďan, 1807, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: SELBMANN Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 34.
- [161] Johan Christian Dahl: Pohled na zámek Pillnitz, 1832, olej na plátně, 70 x 45,5 cm, Essen, Museum Folkwang. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 115.
- [162] Jakob Alt: Pohled z okna ateliéru, 1836, aquarel, tužka, 51,2 x 41,5 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Reprodukce z knihy: Selbmann Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 35.
- [163] Adolph Menzel: Pokoj s balkónem, 1845, olej na kartónu, 58 x 47 cm, Berlin, Nationalgalerie. Reprodukce z knihy: Locher Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005, 127.
- [164] Adolph Menzel: Výhled z okna, 1864, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart. Reprodukce z knihy: Selbmann Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 139.
- [165] Mistr Ste-Gudule: Trůnící Madona a donátorka Marie Magdalena, okolo 1470. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 39.
- [166] Mistr Martin: Medea očekává Jásona (vídeňská miniatura), 1445/50. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 42.
- [167] Rembrandt: Kresba ženy u okna, okolo 1655. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 43.



- [168] Nicolaes Maes: Interiér s ženou u okna, 1665. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 43.
- [169] Jacobus Vrel: Žena u okna, 1654, olej na dřevě, 66 x 47,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Reprodukce z knihy: Innenleben – Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kubakov, Ostfildern 1998, 41.
- [170] Jan Steen: Svatba Tobiáše a Sarah, 1667/68, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Reprodukce z knihy: Gaetgens Barbara (ed.): Genremalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 4, Berlin 2002, 232.
- [171] Daniel Chodowiecki: Tři dámy u okna, 1764/65. Reprodukce z knihy: Daniel Chodowiecki. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Zeichnungen und Druckgraphik (kat.výst.), Frankfurt am Main 1978, 69.
- [172] Franz Pforr: Příjezd rytíře, okolo 1810, tužka, akvarel, 33,5 x 45,3 cm, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Reprodukce z knihy: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 106.
- [173] Caspar David Friedrich: Večerní hodinka, 1820, olej na plátně, 30,5 x 22 cm, zničeno. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 48.
- [174] Carl Gustav Carus: Okno u Oybinu ve svitu měsíce, okolo 1828, olej na plátně, 27,5 x 31,5 cm, sbírka Georg Schäfer. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 48.
- [175] Carl Gustav Carus: Jízda v loďce na Labi, 1827, olej na plátně, 29 x 22 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum. Reprodukce z knihy: Reprodukce z knihy: Toman Rolf (ed.): Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848, Köln 2007, 442.
- [176] Georg Friedrich Kersting: Žena při vyšívání, 1827, olej na dřevě, 47,5 x 36,5 cm, Kiel, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Innenleben – Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kubakov, Ostfildern 1998, 135.
- [177] Georg Friedrich Kersting: Pár u okna, 1817, olej na plátně, 47 x 36,5 cm, Schweinfurt, sbírka Schäfer, Reprodukce z knihy: Selbmann Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 74.
- [178] Johann Peter Hasenclever: Sentimentální žena, 1846, olej na plátně, 54 x 48 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof. Reprodukce z knihy: Innenleben – Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kubakov, Ostfildern 1998, 163.
- [179] Adolph Menzel: Kresba ženy u okna (sestra Emilie). Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 50.
- [180] Edouard Manet: Portrét Zacharie Astruc, 1866, olej na plátně, 90 x 116 cm, Bremen, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 51.
- [181] Camille Pissarro: Mladá žena u okna (Jeune femme à la fenêtre), 1884, olej na plátně, 54 x 45 cm, Galerie Druet, Pridinoff, Musée national des Beaux Arts, Alger. Reprodukce z knihy: Grote Ludwig: Caspar David Friedrich, Berlin 1994, 53.
- [182] Anna Ancher: Dívka v kuchyni, 1883/86, Kopenhagen, sbírka Hirschsprung. Reprodukce z knihy: SELBMANN ROLF: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010, 27.
- [183] Fritz von Uhde: U okna, 1890/91, olej na plátně, 80,5 x 65,5 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main. Reprodukce z knihy: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 94.
- [184] Christian Krohg: Oda a Per u okna, 1892. Reprodukce z knihy: Wilks Guntram: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte 1940er Jahre (publikovaná disertace na ), Marburg 2005, nepag.
- [185] Edvard Munch: Dívka v noční košili u okna (jedna z variant), 1894, tmavěhnědý tisk, 204 x 144 cm. Reprodukce z knihy: Moen Arve: Edvard Munch. Der Künstler und die Frauen, München 1957, 79.
- [186] Henri Charles Manguin: Před oknem, 1904, olej na plátně, 61 x 50 cm, Paris, sbírka Lucile Martinais Manguin. Reprodukce z knihy: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 117.
- [187] Pierre Bonnard: Akt v protisvětle, 1908, olej na plátně, 124 x 108 cm, Brusel, Musées Royaux des Beaux-Arts. Reprodukce z knihy: Argan Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (=Propyläen Kunstgeschichte 12), Frankfurt am Main/Berlin 1990, nepag.
- [188] Ernst Ludwig Kirchner: Hnědý akt u okna, 1912, olej na plátně, Gordon 260, soukromá sbírka. Reprodukce z internetu: [http://www.galerie-thomas.de/assets/files/kataloge/Munch%20Kirchner\\_Katalog\\_DE.pdf](http://www.galerie-thomas.de/assets/files/kataloge/Munch%20Kirchner_Katalog_DE.pdf), vyhledáno 29.07.2013.
- [189] Salvador Dalí: Mladá dívka stojící u okna, 1925, olej na plátně, 103 x 74 cm, Madrid, Museo Espanol de Arte Contemporáneo. Reprodukce z knihy: Descharnes Robert: Salvador Dalí, Köln 1974, 78.
- [190] Georg Scholz: Elisabeth Scholz před oknem, 1929, olej na plátně, 61 x 48 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 101.
- [191] Fritz Koenig: Moje sestry u okna, 1947, uhel, 27 x 20 cm, ve vlastnictví umělce. Reprodukce z knihy: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 87.

- [192] Paolo Baratelli: Svoboda, jednota, prosperita (Libertà, Unità, Prosperità), 1970, sítotisk a akryl na plátně, 150 x 150 cm, Berlin, Galerie Poll. Reprodukce z knihy: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 57.
- [193] Maria Kloss: Obraz okna, 1971, olej na kartónu, 45 x 36 cm, Düsseldorf, Galerie Elke und Werner Zimmer. Reprodukce z knihy: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 62.
- [194] Peter Collien: Žena u okna, 1974, olej na plátně, 91 x 76 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute (kat.výst.), Recklinghausen 1976, 101.
- [195] Maarit Hohteri: Anke having a smoke (Anke při kouření), 2005, fotografie. Reprodukce z výstavního letáku: C'est la vie – Das ganze Leben. Der Mensch in Malerei und Fotografie (kat.výst.), Köln/Dresden/Salzburg, München 2012
- [196] Jan Saudek: Zuzanino noční okno (Zuzana`s night window) 1980. Reprodukce z knihy: Mrázková Daniela: Jan Saudek, Praha 2005