

3/

Mikuláš Lehmann.

Kapitola z dějin pražských galerií umění

ROMAN PRAHL



SVOJI KE SVĚMU A VŽDY DLE PRAVDY.

FRANT. PALACKÝ

„Pan Lehmann co pravý lidumil a dobrodinec podá krvavou mzdu umělci za práci a ubohý umělec ještě vděčným srdcem za obdrženou nepoměrnou mzdu děkuje. Dobročinný p. Lehmann ale si nechá časem svým tuto vyplacenou mzdu čtveronásobně i víceronásobně nahraditi.“

Anonymní nedatovaný rukopis, Archiv výtvarného odboru Umělecké besedy, Památník národního písemnictví

1. Tradice obchodu s uměním?

Praha má v posledních letech bezmála v každé ulici soukromou galerii umění, což se může zdát jako samozřejmost. Ale kdokoli by se chtěl i jenom málo dozvědět o obchodu s uměním v historii tohoto města, bude překvapen naprostým nedostatkem literatury k tomuto tématu. Ani československý trh s uměním z meziválečných let, který by byl jistě hoden zájmu už vzhledem ke své značné intenzitě v porovnání s jinými obdobími dějin Prahy, není komentován dosud ničím víc než jen několika memoárovými publikacemi, a to spíš z hlediska sběratelství než vlastního obchodu s uměleckými předměty. Tím truchlivější je situace pro starší období, přestože lze najít důkazy pro to, že rozsáhlý trh s uměním v dobovém smyslu slova už tehdy v Praze existoval.

Během 18. století lze obchod s uměním ztotožnit jednak s domy a byty některých sběratelů umění a jednak s pracovny výtvarníků samotných. Zahrnoval tehdy převážně obchod s památkami staršího umění, ale i obchody vydavatelů grafiky spjaté s grafickými dílnami. Majitelé dílen byli zpravidla také vydavateli a prodejci grafiky, která zahrnovala do značné míry reprodukce obrazů. „Obchod krásným uměním“ byl termín v 19. století běžný a souvisel především s místem, kde se prodávaly umělecké reprodukce.

Obchodu uměním rakouský stát deklarativně napomáhal, ale v praxi jej však znesnadňoval cenzurou, praktikovanou ostatně i většinou evropských režimů od počátku 19. století stále cílevědoměji. Cenzura kladla právě v Rakousku stále větší důraz na přísnější prosazování staršího zákona o obchodování tiskovinami. Například patent z počátku roku 1806 upřesňující pravidla obchodu knihami zahrnoval bod, který chtěl obchod s uměním oddělit od všeho, co by se za něj mohlo skrýt: „Obchod s uměním nesmí obchodovat s knihami, vyjma když obrazy, grafiky a zeměpisné mapy jsou vynikající a předčí hodnotu tištěného textu.“ Je příznačné, že další zákonná regulace této oblasti podnikání přichází až koncem období neoabsolutismu, roku 1859.¹⁾

Soukromý obchod uměním se do konce 19. století mimo sídelní města jen zvolna emancipoval z okruhu nakladatelského a knihkupeckého podnikání, které v souvislosti s rozvojem litografie a fotografie rozšířilo nabídku kvalitních reprodukcí uměleckých děl o zahraniční sortiment.²⁾ Tento pražský obchod

nebyl svým rozsahem zanedbatelný, protože odpovídal pozoruhodné aktivitě zdejších vydavatelů knih a grafiky. Trh se současným uměním (s obrazy ve vlastním slova smyslu) se v sídelních městech nesporně rozvíjel dříve a intenzivněji než například v Praze. Ovšem i na vůdčích místech evropské výtvarné scény, jako byla Paříž, se soukromé obchody uměním etablovaly postupně. To, že se staly jedněmi z rozhodujících institucí při nástupu moderního umění, má hluboko sahající tradici. I toho pro Paříž však známe velmi málo, s výjimkou kariér pozdějších vůdčích obchodů s uměním. Pouze pro ilustraci než pro informaci lze uvést dílčí skutečnost, že v Paříži před polovinou 19. století působilo asi sto více nebo méně specializovaných obchodů s uměním, aniž by však v nich prodej olejomalb dosahoval zvláštní výše.³⁾

V Evropě 19. století existovaly soukromé galerie umění ve stínu oficiálních výstav, pořádaných státem, akademiemi umění, spolky umělců apod. Takový v Praze i jinde výroční „salon“ umění, míněný původně jako ideální místo k veřejnému měření sil umělců, se během 19. století stal ústředním národním a případně mezinárodním trhem výtvarného umění. V Praze, kde byla výroční výstava pořádaná na Akademii umění pravidelně od roku 1821, se efektivní ústřední trh s výtvarným uměním rozvíjel zejména od konce 30. let. Pražská výroční výstava, provozovaná až do let před první světovou válkou, zůstávala hospodářsky soběstačným podnikem, schopným financovat další aktivity svého provozovatele, Krasoumné jednoty.⁴⁾

Rubem této úspěšnosti pražského „salonu“ byla pro domácí malíře silná konkurence zahraničních umělců, zejména z německých měst, což dalo v podmínkách rozvoje českého národního hnutí výstavní politice Krasoumné jednoty typickou podobu. Jednou z prvních možných odpovědí domácích umělců byla krátká existence Jednoty umělců výtvarných po roce 1848, praktikující stálou prodejní výstavu umění svých členů. Jen o něco déle přežila první pražská komerční „stálá výstava“ umění firmy Marco Berra. V jejím jménu zaznívá ještě tradiční italský původ řady obchodníků s reprodukcemi umění; její stálá výstava byla první soukromou galerií, která se zapsala do paměti Prahy a snad se stala i vzorem zmíněného podniku domácích umělců.⁵⁾

České kritiky pražské výroční výstavy umění projevovaly po pádu neoabsolutismu rostoucí nespokojenost české kulturní elity s výroční výstavou jako s oficiální institucí umění. Obdobná nespokojenost s laickým vedením výstavy, samozřejmě národnostně nepodbarvená, dostala během 60. let v pařížském centru evropské výtvarné scény podobu alternativních institucí (v Salonu odmítnutých a v dalších výstavách). Když Jan Neruda psal roku 1863 o tom, že „letos výstavky malé vynahraží nám to, čeho jsme ve výstavě velké neviděli“, měl na mysli ambice tehdy založeného národnostně českého spolku Umělecká beseda konkurovat Krasoumné jednotě a její výroční výstavě.⁶⁾ Spolkové ambice a pokusy však opakovaně ztroskotávaly na deklarativnosti a nedostatku

Inzerát Mikuláše Lehmana z pražského adresáře ze 70. let 19. stol. Mikuláš Aleš, detail z časopisu studentů Akademie s karikaturou inzerátu na výstavu u Lehmana, 1874 (nezvěstné).

Allgemeine
Permanente Kunst-Ausstellung
hervorragender neuerer und älterer
Original-Gemälde
von
Nicolaus Lehmann's
Kunsthandlung
in PRAG, Ferdinandsstr. Nr. 5, neben dem Sparcassa-Palais.
Täglich zu besichtigen.
Eintritt in die permanente **Kunst-Ausstellung** 20 kr. (in die Kunst-Handlung frei.)
Ferner: **Oelfarbendruck-Bilder, Photographien, Stahlstiche, Aquarelle;**
Religiöse Gemälde — Porträts — Allegorien — Historische Bilder — Genre-Bilder — Weib-
schönheiten — Landschaften — Thierbilder — Sports- und Jagd-Scenen — Blumen- und Frucht-
stücke — Stillleben etc. — in grösster Auswahl billigst.

V Mikuláše Lehmana
 •
Sv. Ironia
 pendant K Maxe Julii
 od
 slavného Václava
 Brožíka.
 v Mnichově
 Vstupné 10 k. v. c.

profesionalitu. Totéž platí o improvizacích české Staroměstské radnice, kde se od 60. do 80. let příležitostně vystavovaly obrazy. Soustavná konkurence výroční výstavě v Praze přicházela až od nových galerií, budovaných na komerčním základě.

II. Galerie umění jako dobrá adresa

Etablování soukromých obchodů s uměním lze v poslední třetině 19. století vyčíst z pražských adresářů. Spolu se zrychlujícím se kulturním rozvojem společnosti a hlavního města země působil na rozvoj obchodů s uměleckými předměty příznivě hospodářský rozmach, který přes svou živelnost (nebo právě pro ni) vedl zámožné vrstvy ke spekulacím zahrnujícím také investování do uměleckých předmětů. Lze také tvrdit, že tehdy už i v národně českých středních vrstvách Prahy se malované obrazy jako vybavení salonu definitivně staly atributem společenského postavení.

O rozvoji obchodování s uměním vypovídají adresáře Prahy nepřímo. Specializované obchody s obrazy jsou tu většinou vedeny odděleně od obchodů s knihami, uměním a muzikáliemi, případně s antikvárními tisky (ty jsou často zase odlišeny od běžných knihkupectví). Adresář z roku 1871 ve srovnání s pozdějšími adresáři svědčí o tříbení v pražském obchodování s uměním: mnohá jména (převážně česká) se vytratila. Roku 1871 je pro Staré a Nové Město uváděno deset obchodů s obrazy, tři obchody rámařů a čtyřicet „uměnilovných“ knihkupců. Naopak následující adresář v roce 1875 zahrnuje obchodů s obrazy a rámy téměř dvojnásobný počet (18), zatímco počet knihkupectví s uměním se v podstatě neměnil. Početný růst obchodů s obrazy nebyl tak prudký, protože druhý ze zmíněných adresářů je uváděl pohromadě s prodejny obrazových ráků. Další adresář z roku 1878 měl jen rubriky prodeje obrazových ráků a specializovaných knihkupectví, zatímco nově užitou rubriku „Kunsthandlung“ vyhradil pro podnik Mikuláše Lehmana. Adresář z roku 1884 znovu zahrnoval neméně než třicet obchodů s obrazy a dalších patnáct s obrazovými ráky i lištami, přičemž zde, podobně jako jinde, se jména i adresy zčásti překrývaly. Rubrika „obchodů s obrazy“ se později nerozšiřovala, spíše naopak: nejdůležitější okolností je tedy kvalitativní vzestup galerií umění během poslední třetiny 19. století.⁷⁾

Příznakem rostoucího významu obrazových galerií pro Prahu bylo jejich rozmístění, které lze dobře sledovat. Knihkupci, zvláště oni „uměnilovní“, se soustřeďovali podél Ferdinandovy třídy a Příkopů a podobně postupovali obchodníci s obrazy. Z těch prvních sídlili ještě roku 1875 přímo na Ferdinandově třídě tři (a další tři na Příkopech); z obchodů s uměním tu byl pouze Mikuláš Lehman. O tři roky později už devět z dvaadvaceti specializovaných knihkup-

ců historické Prahy mělo za adresu Ferdinandovu třídu a několik dalších Příkopy. Obchody s uměním se patrně, na rozdíl od rovnoměrně rozmístěných knihkupců, respektive nakladatelů, etablovaly na začátku Ferdinandovy třídy, tedy právě kolem obchodu Lehmannova.⁸⁾

Předejděme nyní vyličení kariéry tohoto podniku topografickou poznámkou o jeho nejskvělejší éře a jejím dalším vývoji, který probíhal na Ferdinandově třídě a v jejím okolí: tato studie přináší dramatickou pointu „galerie jako dobré adresy“. Úřední konskript vede Lehmannův byt nejprve u čp. 1014-I (1872) a mezi lety 1880 a 1890 střídavě v čp. 338-I a 335-I; všechny tyto domy postupně vstřebala Česká spořitelna při rozšiřování své budovy. V čp. 338 měl Lehmann i svůj obchod: dva zachované snímky Jindřicha Eckerta, pořízené kolem roku 1885, představějí Českou spořitelnu s uměleckými podniky – Lehmannovým a Šimáčkovým (Topičovým) – těsně přiléhajícími z obou stran k velké budově. Ve výkladech obou těchto podniků převažují rozměrné grafiky nebo umělecké reprodukce (obr. na předsádce). Od roku 1890 pak vede konskript města Prahy galeristův byt i koncesi, tj. obchod, u čp. 1010-I. K tomuto domu pak byla koncese vedena i po Lehmannově smrti a poté, co dům zakoupil František Topič, aby jej přestavěl. Adresáře z let 1896 a 1901 uvádějí obchod i byt v sousedním čp. 339/I, které záhy také zaniklo, tedy ve dvoře domu na rohu Ferdinandovy třídy (č. 11, resp. 13) a Poštovské ulice, resp. Karolíny Světlé č. 1. K roku 1900 pak konskript vede Lehmannův byt v dalším čísle popisném, v domě, který byl deset let poté rovněž přestavován, čp. 341 (Ferdinandova třída č. 23). Zde fungoval také podle adresáře z roku 1907 už i obchod. Zachovaný snímek s Lehmannovým výkladem pochází z doby někdy po roce 1902 (obr. na str. 33). Okolí první poloviny Ferdinandovy třídy tedy zůstalo Lehmannovi navždy blízké, chodil také do evangelického kostela v nedalekých Jirchářích.⁹⁾

Pointa galeristovy dobré adresy je zjevná. Když se Lehmann na vltavský konec Ferdinandovy třídy přestěhoval, neexistovala tu souvislá fronta domů, ale Česká spořitelna už stála a Národní divadlo se rychle stavělo. Závratný rozvoj tohoto místa však Prahu málem připravil o jedinečnou instituci velké galerie umění, první soukromé galerie v moderním slova smyslu, která nicméně během postupného ústupu Lehmannova ze slávy našla své pokračování v Topičově podniku, a to téměř na stejném místě.

3. Curriculum firmy a jejího zakladatele

Podnik Mikuláše Lehmannova (1827-1906) se stal největším, nejtrvalejším a nejrenomovanějším soukromým obchodem s uměním v Praze 19. století. Údaje o kariéře někdejšího knihkupeckého příručího, dostupné v Ottově slovníku naučném, lze na základě zlomkovitě dochovaných archiválií slušně rozšířit.¹⁰⁾

Lehmann žádá prostřednictvím právníka magistrát v září 1858 o samostatnou koncesi a dva roky nato, koncem roku 1860, ji dostává. Mezitím dokáže vydat praktický *Adresář Prahy pro rok 1859*, což mu jistě zaručuje prostředky navíc. Zatímco koncese zní na Nicolause Lehmana, firemní papír z té doby se honosí velejemnou reprodukcí portrétu Palackého a jeho citátem (obr. na str. 23); zachoval se i Lehmannův dopis P. J. Šafaříkovi. Roku 1871 je Mikuláš spolu se svým bratrem Augustem veden adresářem ještě jako spolumajitel jednoho ze dvou „uměnímilovných“ knihkupectví v Karlíně: nabízí prodej knih a umění, litografickou tiskárnu a půjčovnu knih. Ale už v roce 1868 je v jiném prameni uváděn jako knihupec na Uhelném trhu. V rozporu s úředním konskriptem také adresář roku 1871 nechává Lehmana bydlet v Divadelní ulici č. 18 a mít obchod na Ferdinandově třídě č. 5.

Činnost Lehmana jako nakladatele reprodukcí umění musela být rozsáhlá a jeho produkty musely dosahovat mimořádné kvality, jestliže za ně podnikatel získal na Světové výstavě ve Vídni roku 1873 „medaili za zásluhy“. Medaile sklízел už před tímto rokem: jednu v Linci a další papežskou (Bene merenti), za níž později následovaly další. Byly to tedy nejspíš reprodukce sakrálního umění, jež tvořily profil Lehmana nakladatele a představovaly tradiční artikl i ekonomickou základnu „uměnímilovných“ knihkupců.¹¹⁾

Záhlavím obchodního papíru z počátku 70. let se firma definuje především jako umělecký obchod a výstava maleb a barvotisků. Na skladě jsou olejomalby, zvláště české krajiny, hlavně od Hugo Ullika. Olejomalby lze pořídit i na objednávku. Mimo vlastní sklad se nabízí hojný výběr rakouských, německých, holandských, anglických, francouzských, italských a zvláště amerických barvotisků. Doporučují se zlacené rámy vlastní výroby. Knihkupci mohli „obchod obrazy“ provozovat jako vedlejší součást živnosti, pokud šlo o grafiku a reprodukce, a prodej ručně malovaných obrazů koncesi nepodléhal vůbec. Ovšem prodej dalších předmětů, jako byly obrazové rámy, zrcadla apod., už nespadal pod knihkupeckou koncesi, nýbrž pod „lišty, rámy“, „pozlacování“ atd., a proto měli Lehmann i další velcí obchodníci s obrazy, jako byli Tomaschek nebo Novák, pravidelné a vleklé problémy s obchodními grémii a ovšem i s úřady. Systém grémii všeobecně v Praze bránil rozvoji prominentních obchodů s uměním, vyznačujících se univerzálním sortimentem a službami.¹²⁾

Přitažlivost a ekonomická stabilita Lehmannova podniku však spočívaly právě v této univerzalitě. Uspokojovala zákazníky všech vrstev a vkusu: od malovaného originálu od slavného zahraničního mistra až po olejomalbu pořízenou na objednávku „za nejnižší ceny“, od luxusního provedení reprodukce až po nejjednodušší fotografii slavného díla, v adjustaci podle vlastního výběru. Podobně autorská, tematická a stylová škála sahala od jedinečných artefaktů umělců s mezinárodním ohlasem až po tisky a fotografie, které charakterizuje reklama na přídeštní katalogu Lehmannovy stálé výstavy z roku 1873:

„religiózní malby – portréty – historické obrazy – žánry – ženské půvaby – krajiny – architektury – zvířecí a lovecké scény – květiny a ovoce“.

Vrcholné období Lehmannova je třeba měřit trváním toho, čím se od běžných obchodů s uměním lišil, totiž onou „stálou výstavou“. V galerii se, na rozdíl od přilehlého obchodu (kde byly rovněž na prodej umělecké originály), vybíralo vstupné. Musela mít jednu velkou nebo spíše více místností, neboť katalog Lehmannova „salonu“ roku 1873 uvádí na 150 vystavených obrazů – šlo vlastně o obrazárnu. Momentální skladba obrazů, zachycená zmíněným katalogem, je rovněž význačná.¹³⁾ Lehmannův salon a obchod, jehož zásluhami se budeme dále ještě blíže zabývat, působil na původním místě téměř dvacet let a byl snad obnoven i roku 1890 po přestěhování podniku do nového působiště v čp. 1010-I. Stěží se však jeho trvání překrývalo s otevřením Topičova salonu v sousedním domě roku 1894.¹⁴⁾

Lehmann zemřel jako osmdesátiletý v roce 1906, podle nekrologu neočekávaně. Koncesi k obchodu uměleckými předměty (v čp. 1010-I) získal roku 1907 jeho syn Bohumír Lehmann (1864-1923), zatímco vdova a jeho další syn, Gustav, se stali spolumajiteli firmy. Dochované obchodní účty mezi firmou a Františkem Topičem z tohoto a následujícího roku svědčí o tom, že Lehmann měl pro reprodukce a odlitky rozvětvenou odbytovou síť mimo Prahu.¹⁵⁾

Lehmannova firma se tehdy ve svém dopisním záhlaví označuje za „umělecký závod a nakladatelství“, na razítku jako „umělecký závod a malířský ateliér“ a v rozšířeném znění záhlaví jako „závod umělecký, výstava a malířský ateliér pro náboženské obrazy, portréty, krajiny atd.“. Později se firma psala jako „umělecké nakladatelství“, sídlila v ulici Karolíny Světlé č. 5 a 7, kde v září 1913 bez velké energie znovuotevřela „Lehmannův výstavní salon“. Ve dvacátých letech sídlila tamtéž jako „umělecké nakladatelství a stálá umělecká výstava“. Po úmrtí Bohumíra Lehmannova koncem roku 1923 firma mění svůj název na „Lehmann a Stocký“, aniž by ztratila rodinnou kontinuitu. Koncem 30. let už působila v trvalém útlumu: roku 1933 prošla první exekucí a další dokázala oddalovat jen několik let. Z exekučního jednání plyne, že v polovině 30. let už neprodávala ani umělecké reprodukce.¹⁶⁾

4. C. K. Salon a vlastenecký velkoobchod uměním

Jan Neruda už roku 1873 napsal, že Lehmannovi se podařilo, aby jako první v Praze založil a udržel stálou uměleckou výstavu. Poprvé se o něm zmiňuje v okamžiku, kdy tento obchodník vystavil a získal důležitý obraz mladého Václava Brožíka, „Smrt svatě Irie“; dodává, že Lehmann „kupuje, jak může, i jiné mladé umělce“. Rok nato Neruda upozorňuje, ve srovnání s rutinou výroční

výstavy, na přitažlivost zvláštních výstav pro pražské publikum, což spojuje opět s Lehmannem. V roce 1874 se sem znovu vrací a jeho zájem vrcholí v dalším roce, kdy dílům zde vystaveným věnuje pět referátů. Poznámává: „Ze stálých, občas ale se vyměňujících výstav pražských je Lehmannova právem nejrenomovanější.“ Neruda referuje z Lehmannova salonu ještě v letech 1876 a 1877, aby se později věnoval uměleckým podnikům národně českým.¹⁷⁾

I z jiných zdrojů plyne, že Lehmann předvedl možná polovinu všech zajímavých maleb, které se v Praze 70. let objevily. U Lehmana se pak uskutečňovaly zásadní počiny také v 80. letech. Souborná výstava Josefa Mánesa roku 1880, posmrtná výstava malíře vlastence Petra Maixnera v roce 1884 a také výstava daru českých umělců Bedřichu Smetanovi k sedmdesátinám skladatele z roku 1887 se pořádaly právě zde. Souborné výstavy zde měly mj. Zdenka Braunerová a Marie Kirschnerová a v Praze u Lehmana „debutovali“ také další, dnes zapomenutí umělci.¹⁸⁾ Vystavení Alšova velkého obrazu „Jiří z Poděbrad u Matyáše Korvína“, který byl předtím odmítnut k přijetí komisí oficiální výstavy, dalo roku 1878 Lehmannovu salonu dokonce punc alternativy výroční výstavy umění. Předně zde ale mladí ambiciózní malíři a sochaři jako Aleš, Brožík, Chittussi, Myslbek nebo Ženíšek během 70. let ve svých počátcích vystavili více svých prací než na výroční výstavě umění.

S jistou nadsázkou lze vcelku říci, že nová generace českých malířů nastupovala v Praze u Lehmana, a také, že kolem jeho salonu se rozvíjela i velká část tehdy počínající diskuse české výtvarné kritiky o novém umění. U Lehmana se pěstovalo „salonní umění“ pro měšťanské publikum, nyní už i české, umění, jemuž nebyli kritici jako Tyrš nebo Neruda nakloněni. Delší bouřlivou diskusi proto vyvolal zvláště Lehmannův „kmenový autor“, Gabriel Max (1840-1915), který značně ovlivnil celou nastupující generaci českých umělců konceptem „náladového“ obrazu, propojujícího spirituální a naturalistické efekty. Není však účelem této studie zabývat se proměnami umění v Praze 70. let 19. století, soustavně pojednanými jinde, jako spíš zjistit, nakolik se na těchto proměnách podílel právě soukromý obchod s uměním.¹⁹⁾

Zmíněný obraz se sv. Irií od Václava Brožíka a jeho vystavení u Lehmana jsou zajímavé také jako ukázka moderní masivní reklamy, která je provázela a kterou parodovali umělcovi kolegové ve svém studentském „časopise“ na pražské Akademii umění (obr. na str. 26). Atmosféra senzací a diskusi kolem obrazů se tehdy začala pěstovat i v česky mluvícím prostředí a vyhovovala nejen Brožíkově, ale i Lehmannově kariéře – zapadala přesně do gründerké doby vzestupů všeho druhu. Brožík byl ostatně nejznámějším českým příkladem onoho typu malířů, kteří svou tvorbu úzce spojili s velkoobchodem uměním: obchodníkovi s uměním svěřil zčásti a načas roli „manažera“ v obchodním sepětí se svým pařížským tchánem Charlesem Sedelmayerem, který vlastnil nejvýznamnější rakouský obchod s uměním v zahraničí (právě Sedelmayero-

vým prostřednictvím došlo v Praze mj. ke dvojímu vystavení i prodeji velkoobrazu „Jan Hus na koncilu kostnickém“).²⁰⁾

Ve srovnání s tím Lehmann vystavoval některá jedinečná díla, ale zřejmě neměl vhodný prostor pro tzv. kolosální obrazy. Pražský Lehmannův salon zřejmě nelze porovnávat s pařížským Sedelmayerem, ale ani s vídeňskými galeriemi respektive velkoobchody se současným uměním, jako byly H. O. Miethke nebo Artaria: nákupy velkých obrazů do Prahy se ostatně ještě v poslední třetině 19. století prováděly stále hlavně z Vídně. Meze Lehmannovy aktivity ovšem zjevně souvisely s orientací a nepočetností zdejšího publika, kupujícího cennější díla současných umělců, spíše než s jeho vlastní dovedností jako galeristy. Velkorysá aktivita obchodu s uměním nenacházela v českém pražském kulturním prostředí nezbytné partnery, jak o tom svědčí osud některých slavných Lehmannových akvizic. Obchod neúspěšně nabídl kartony od Josefa Mánesa, získané při souborné výstavě umělce, pražskému magistrátu a totéž se opakovalo se slavnými velkoformátovými kartony Mikoláše Alše k cyklu „Vlast“ pro Národní divadlo. Ty Lehmann zakoupil od umělce hned po znovuotevření divadla a roku 1884 je nabízel nově založenému Městskému muzeu. Od počátku bylo zřejmé, že podobný soubor patří do některého ze zdejších muzeí, ale ta se k ničemu ostudně dlouho neměla. Obchod zapůjčil Alšovy kartony ke slavnostní výzdobě vstupní síně pavilonu českého umění na Jubilejní výstavě roku 1891, aby se potom vrátily do průchodu vedoucího z Ferdinandovy třídy k Lehmannovu salonu. Galerista je roku 1895 bezvýsledně nabízel Národnímu divadlu, respektive jeho správci, Zemskému sněmu. K získání „Vlasti“ do ústřední kolekce umění na základě veřejné sbírky vedla až energická kampaň mladých českých umělců ze spolku Mánes v následujícím roce, kdy František Topič uspořádal i první soubornou Alšovu výstavu.²¹⁾

Měnící se obraz Lehmannova v českém výtvarném prostředí Prahy poslední třetiny 19. století je vyjádřen v mottu této studie: lze jej pokládat za projev domácí obdoby obecnějších vztahů mezi výtvarnými umělci a jejich prostředníky na trhu umění. Čím více byl Lehmann zprvu označován za „mecenáše“, tím spíše jej později v očích jeho námezdných sil provázela deziluze: v tom se jeho image ještě příliš neliší od reputace, kterou získaly jiné zdroje výdělků českých výtvarníků v poslední třetině 19. století, ale ani od ambivalence vztahů umělců se Sedelmayerem v Paříži. V Praze bylo přitěžujících okolností více: české výtvarné scéně stále méně vyhovoval Lehmannův jazykový „utrakvismus“ a nadto se v moderních výtvarnických kruzích stále více projevovaly důsledky antiklerikalismu. Už během 80. let také rostl chlad a snad i dokonce zaujetí vůči Lehmannovu salonu ze strany česky píšící výtvarné kritiky. Když tu byl roku 1884 vystaven asi nejpobláznější český obraz své doby, „Oldřich a Božena“ od Františka Ženiška, K. B. Mádl si stěžoval, že tento obraz „nedostatečnou místností a světlem mnoho ztrácí“. Tato poznámka asi nesouvisela s prostoro-



Neznámý fotograf, průčelí domu čp. 341-I (Ferdinandova třída č. 23)
s výkladem Lehmannova podniku, po roce 1901. (Snímek Archivu hl. m. Prahy.)

vě světelnými kvalitami galerie tolik jako s pověstí Ženíškova obrazu jako díla založeného na studiu figur v plenéru, dále s očekáváním, spjatým tehdy s chystaným otevřením Rudolfina, a konečně i s tím, že zmíněný kritik byl již angažován jinou, konkurenční českou galerií umění. Otevření Rudolfina umožnilo pořadatelům výroční výstavy umění významně rozšířit spektrum krátkodobých „zvláštních“ výstav. Kromě toho zahajovaly svou činnost i další malé komerční galerie. Zejména jedna z nich, česká, galerie Ruch nakladatele Aloise Wiesnera, dokázala uskutečnit přinejmenším dvě pro Prahu zásadní výstavy mladších umělců z Čech, Hanuše Schwaigera a Maxe Pirnera (1887). Wiesner se zároveň pokusil ve svém stejnojmenném časopise Ruch vydávat zvláštní přílohu věnovanou výtvarnému umění, kam psal K. B. Mádl a kde se jako redaktor angažoval příbuzný Václava Brožíka. Tak se v Praze poprvé uskutečnilo propojení umělce, galeristy a kritika, pro moderní výtvarnou scénu charakteristické.²²⁾

5. Závěr

Díky Lehmannovi se obchod se současným uměním poslední třetiny 19. století – v Praze podobně jako jinde – změnil v instituci svým významem srovnatelnou s oficiálním salonem. Soukromá galerie, jako byla Lehmannova, sice nemohla v souhrnném přehledu současné tvorby soutěžit s pražskou výroční výstavou, ale zato nabízela zainteresovanému publiku uměleckou produkci celoročně. Protože zde byl poměr mezi zahraničními a domácími umělci obrácený než při výroční výstavě, otvírala se zde větší příležitost k prodeji českých umělců. Nedostatečná účast českých výtvarníků na výroční výstavě v Praze, předmět neustálých stížností české výtvarné kritiky od 60. do 80. let 19. století, má zde své prosté vysvětlení: domácí dávali přednost Lehmannovi a pak i dalším galeristům. Nešlo však jenom o prodej prací současných českých umělců, ale i o jejich rostoucí prestiž v očích veřejnosti. O Lehmannově obrazárně lze tvrdit, že v tehdejší Praze, alespoň před zřízením Rudolfina (a podle některých dobových komentářů i potom) konkurovala přehlídkou současného českého umění veřejné ústřední sbírce umění. Také výtvarná kritika v českých i německých novinách a časopisech Prahy tu dostala mimo výroční výstavu svou největší, nejčastější příležitost k diskusím o výstavách výtvarného umění. Lehmann naznačil cestu, kterou pak sledoval od podzimu 1894 svým salonem podnik Františka Topiče. Ten už dokázal jednak těžit z otevřeného napětí oficiálních a elitních uměleckých institucí, které se prolínalo s česko-německým sporem, jednak dát pověst této galerii, jež se přes krátkost svého původního trvání dokázala v různých dobách obnovit.²³⁾ To potvrzuje zakladatelský význam Lehmannova jako prvního pražského galeristy v moderním slova smyslu. Ten galerii vybudoval v ještě poloprovinciálních poměrech Prahy na solidní základně

populárního umění a rychlého obratu z drobných příjmů v oblasti univerzálních služeb jako pyramidu, na jejímž vrcholu bylo cosi trvalejšího, co mělo a vždy má také ráz dlouhodobé investice.

Poznámky

- 1) Patent byl publikován v *K. K. privilegierte Prager Oberpostamtszeitung*, leden 1806. Koncem neoabsolutismu, roku 1858, vyšla novela zákona pro tento obor podnikání, která je spolu s poměry v oboru komentována rozkladem, spojeným se žádostí Mikuláše Lehmana o udělení koncese z roku 1858. Viz Památník národního písemnictví (dále jako PNP), fond Svazu knihkupců a nakladatelů.
- 2) Dosti výjimečný byl počátkem 19. století „Obchod krásným uměním“ Franze Zimmera působící v Praze (čp. 452-I), který měl také svou pobočku v Karlových Varech. Pozdější perspektivní novinkou byl obchod portrétisty Antonína Machka, který při své litografické dílně a vydavatelsví nabízel také olejomalby od současných umělců. Zásadní studie Lubomíra Sršně o Zimmerově obchodě jako o prvním skutečném obchodě s uměním v Praze a o zdejších prodejcích umění v první polovině 19. století vůbec je připravována k vydání ve *Sborníku Národního muzea*.
- 3) Prominentní obchod Goupil v Paříži začínal svou kariéru už koncem 20. let 19. století, založenou na nákupu autorských práv pro reprodukce oblíbených obrazů. Goupil se stal průkopníkem mezinárodního obchodování se současným uměním: roku 1865 rozšířil své působení ze dvou prodejen v Paříži do Londýna, Bruselu, Haagu, Berlína a New Yorku a spolupracoval i s Prahou. Podobně Durand-Ruel, který se stal známý jako obchodník s díly francouzských krajinářů a zejména impresionistů, představoval už druhou generaci své firmy, jejíž počátky sahají rovněž do 20. let, a to k papírnictví se sortimentem malířských potřeb. Roku 1845, k němuž se údaj o počtu pařížských galerií vztahuje, bylo v nich podle odhadu vůdčího výtvarného kritika Theophila Thorého prodáno ročně ne více než kolem 200 obrazů. Srov. Jacques Lethève, *Daily life of French artists in the Nineteenth Century*. N. York – Washington 1972 (Paříž 1968), s. 142-143.
- 4) Poslední literatura k pražské výroční výstavě a Krasoumné jednotě: Vít Vlnas, *Obrazárna v Čechách 1796-1918*, kat. výst. Národní galerie. Praha 1996.
- 5) O Jednotě umělců výtvarných naposledy Roman Prahel, „*Umělectví*“ a *spor o jeho tradice: Jednota umělců výtvarných 1848-1856*, in: *Povědomí tradice v české novodobé kultuře*, Praha 1988, s. 220-238. – Marco Berra / Behr (1782-1855) začal jako úspěšný nakladatel uměleckých reprodukcí a obchod s obrazy rozvíjel v období společensky velmi příznivém, ve 2. polovině 40. a počátkem 50. let. Obchod měl a zároveň bydlel v Jilské ulici č. 24, čp. 453-I (stejně jako pak jeho synové, kteří se však otcově živnosti nevěnovali a v pražském adresáři o nich už není zmínka). Index spisovny magistrátu uvádí korespondenci s Berrou za léta 1846, 1847 a 1854, která se nedochovala (Archiv hl. m. Prahy, dále jako AMP, E 98/2). Ke zrušení firmy došlo roku 1855 (AMP, E 12/2). O Berrově „stálé výstavě“ se zmiňuje ještě koncem století K. B. Mádl, *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*. Praha 1959, s. 35.
- 6) Jan Neruda, *Výtvarné umění a hudba*, (Spisy Jana Nerudy XX), Praha 1962, s. 71. Jižním vývojem než národnostně stále víc rozdělená Praha procházela nejen Paříž, ale

i Vídeň, kde si koncem 60. let spolek výtvarných umělců otevřel vlastní budovu s výstavními sály. Vůdčí postavení mezi soukromými galeriemi Vídně zaujaly firmy Artaria a Miethke. Začátky i konce působení Miethkeho se časově kryjí s Lehmannovými. V roce 1873, kdy Lehmann otevřel svůj salon v Praze, vystupoval H. O. Miethke sice ještě ve spojení se svým společníkem Wawrou, ale působil od té doby už jako provozovatel předního aukčního domu a velkoobchodu obrazy, schopný prezentovat i dobově oblíbené „kolosální“ obrazy.

- 7) V úvahu byly vzaty adresáře Prahy z let 1871, 1875, 1878, 1884, 1891, 1896, 1901 a 1907 – předcházející adresář z roku 1859 nemá ještě pro Prahu zvláštní seznam obchodů a profesí. Označení „obchodník s obrazy“ vyjadřovalo převažující náplň podnikání a na další možnosti koupě obrazů odkazovaly rubriky jako „Knihkupci“, „Papírníci“, „Lišty a rámy“ nebo dokonce „Zrcadla“.
- 8) Mikuláš Lehmann a potom i František Topič, vedený v rubrice obchodů s uměním až roku 1901, dávali příklad k rozmístění dalších specializovaných obchodníků s obrazy v okolí. Nejpozději v roce 1884 se tu už vyskytují E. Nowak a Hermann Richter (Ferdinandova třída č. 26) i Václav Forst (Divadelní ulice č. 9). Podle adresáře z roku 1891 pokračují (Otto) Nowak v č. 6 a Richter se přemísťuje do č. 21. V roce 1896 se k nim připojuje Ferdinand Mellan v Náplavní ulici č. 2 a Josef Emerich Novák v Divadelní ulici č. 5. Konečně v pražském adresáři roku 1907 sem přibývá ještě B. Kočí ve Ferdinandově třídě č. 12 (sklad obrazů). K topografii nakladatelských domů srov. Aleš Zach, *Stopami pražských nakladatelských domů. Procházka mizející paměti českých kulturních dějin*. Praha 1996.
- 9) Domy čp. 388 a 1010 patřily zpočátku Franzi Ellenbergerovi, který žil převážně mimo Prahu. Podle Rutha, *Kronika královské Prahy a obcí sousedních*, Praha 1903, s. 187-188, „byl výklad Lehmannů u čp. 1010 patřícího Konstantinu sv. p. Nádhernému z Borutína“ – psáno ovšem v minulém čísle. Stavební historie Lehmannova obchodu a galerie je nezřetelná. Čp. 338-I bylo roku 1888 ve svých patrech propojeno se sousední Českou spořitelnou. Ta konečně tento i další domy nechala roku 1893 zbořit a čp. zrušit. O domě čp. 399-I je pro příslušnou dobu jisté jenom to, že v jeho předním traktu působila jedna z tradičních kaváren – Imperial. Ke stavebním dějinám příslušných domů viz pasporty SÚRPMO pro čp. 1009/I, Praha 1985 a pro čp. 399/I, Praha 1981, autorky O. Novosadová – L. Koběrská. Ostatní údaje v adresářích Prahy z let 1871, 1875, 1878, 1884, 1891, 1896, 1901 a 1907. Konskript Lehmannů viz AMP.
- 10) Za ochotnou pomoc při vyhledávání „lehmannián“ v archivech děkuji Karolu Bílkovi (PNP) a Haně Svatošové (AMP). Základní dokumenty k nakladateli a galeristovi jsou uloženy v Památníku národního písemnictví, fond Grémium knihkupců a nakladatelů, a Archivu hl. m. Prahy, spisovna magistrátu (zvláště L 31/19). Galeristova pozůstalost ani příslušné berní knihy se nedochovaly a stejně tak se nepodařilo najít podrobnou stavební nebo fotografickou dokumentaci související s Lehmannovým salonem a obchodem. Zejména se nedochoval spis k jeho obrazárně z roku 1887 (AMP, H 14/783).
- 11) Dopis Šafaříkovi z roku 1856 viz fond P. J. Šafařík, PNP. Lehmannův nekrolog psaný 10. dubna 1906 (PNP, Umělecká beseda, správní výbor) uvádí stříbrné medaile „Pro

- Auctore Ecclesiae“ udělené Lehmannovi Piem IX. a Lvem XIII. Zajímavou kulturní osobností byla podle *Ottova slovníku naučného* také Lehmannova choť Antonie.
- 12) Tomaschek s odkazem na Lehmana – AMP, index spisovny magistrátu, D 8/8. Lehmann jako neoprávněný pozlacovač (1874, 1886-1890) – AMP, L 31/19 a E 8/3 (1886: E 8/24). Pod „Starožitnostmi“ v pražských adresářích konce 19. století zřejmě převažovaly mince a medaile, Lehmann ani další známi „obrazníci“ v této rubrice vedeni nejsou.
 - 13) Katalog vydaný roku 1873 uvádí přes sto dvacet olejomalb „moderních“ českých i středoevropských malířů, několik odlitků soch od J. V. Myslbeka a konečně na 30 prací od starších a mistrů. Díla uvádí bez cen a rozměrů, stejně jako katalogy pražské výroční výstavy umění, ovšem s pečlivějším, „sběratelským“ určením autorů. V největších pracích je zastoupeno nejen dobře prodejné zboží, ale je tu mj. i zátiší od Karla Purkyně, z generace nejmladších českých umělců práce kromě Myslbeka jediné od Václava Brožíka. Katalog potvrzuje logické očekávání, že skladba nabídky v Lehmannově galerii se od nabídky pražské výroční výstavy umění lišila větším zastoupením domácích umělců, *Catalog moderner und alter Gemälde der allgemeinen permanenten Kunstausstellung von Nicolaus Lehmanns Kunst-Handlung in Prag*. Sbírka PNP, fond Umělecká beseda, výtvarný odbor.
 - 14) Ze zmínky uveřejněné v církevně orientovaném výtvarném časopise nejen zřetelně vyplývá přerušení činnosti Lehmannova salonu, ale také jeho vytrvalá orientace na převážně nábožensky laděné artefakty: „Nový salón pro umění výtvarné. Dřívější salón Lehmannův zanikl. Topič – nový salón, převzal pouze projekt Lehmannův.“ *Rozhledy v umění výtvarném*, 1894, č. 5, s. 8.
 - 15) Vzájemný obchod obou firem s reprodukcemi a odlitky uměleckých děl za rok 1908 zahrnuje 55 položek, tedy průměrně více než jednu týdně, a bilanci za rok 1907, která byla o něco nižší. Jde o doklad vkusu tehdejšího uměnilovného publika. Lehmann objednával podle katalogu vydaného Topičem většinou sentimentalizující a dekorativní práce Pirnera, Marolda a Muchy nebo také Suchardy a Myslbeka. Topič se na Lehmana obracel řídčeji, především pro sortiment reprodukcí na plátně imitujících obrazy s devocionálními náměty: o *Krista* od Gabriela Maxe i E. K. Lišky, ale také o *Boženu*, snad Ženíškovu, anonymní *Libušin soud*, Brožíkovu *Defenestraci a Jiřika*, Uprkovo *Pro péřečko* a další, někdy jen pro napínání pláten. Viz PNP, fond František Topič.
 - 16) Většina z dokladů k dějinám firmy po roce 1906 je uložena v PNP, fond Gremium knihkupců a nakladatelů.
 - 17) Jan Neruda, *Výtvarné umění a hudba*, s. 226, 227, 238, 240, 257-258, 265 a 267. Zde též přetištěny Nerudovy zmínky z let 1875, 1876 a 1877, převážně o souborech obrazů Gabriela Maxe u Lehmana, s. 267, 289, 301.
 - 18) Šlo také o malíře nepatřící k českému umění v užším slova smyslu, ale dobově zajímavé a pražskou výtvarnou scénou brané velmi vážně. Např. Alfred Seifert uznávaný Nerudou tu vystavil své základní obrazy: *Oberon a Titánie* (1873) a *Ofélie* (1875).
 - 19) Roman Prah, „*Dobrou noc, krásné unění v Čechách?*“ *Ke krizi v českém malířství 70. let 19. století*, *Umění*, 32, 1984, s. 507-527, zvl. pozn. 524. Zde jsou také uvedeny obrazy z počátků českých umělců generace Národního divadla vystavené u Lehmana. Studie o publiku kupujícím z výstav Krasoumné jednoty viz Zdeněk

- Hojda, *Kdo nakupoval umění v 60. letech?*, in: *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 133-153.
- 20) Charles Sedelmayer začal svou dráhu ve vídeňském obchodě Gustava Placha, usadil se v Paříži roku 1868 a působil rovněž jako nakladatel publikací o umění a uměleckých reprodukcí, ovšem s mezinárodním dosahem. Srov. *Rudolf Ribarz*, kat. výst. Österreichische Galerie. Wien 1978, s. 13.
- 21) Nabídky Mánesa a Alše (obojí 1884) – AMP, index spisovny magistrátu, B 13/6 a 13/12 a archiv Národního muzea, divadelní oddělení: Národní divadlo / Bildende Künstler, D 224.2 („M. Lehmann bietet die Kartone Vlast von M. Aleš an 6. 7. 1895“). Lehmann vydal album s dokonalými reprodukcemi Vlasti. Koupil Alšův cyklus s výhradními právy reprodukce a roku 1907 udělil nakladateli Ottovi souhlas pro monografii Alše od K. B. Mádl, která vyšla až roku 1912, ovšem ne k barevné reprodukci a k distribuci jednotlivých listů, které tehdy údajně připravoval sám. Jako protislužbu žádal od Otty uveřejnění svého inzerátu ve Zlaté Praze – dopis Lehmana Ottovi z 27. 6. 1907, PNP, fond Mádl.
- 22) Kritická Mádlůva poznámka k Lehmannovu salonu viz K. B. Mádl, *Výbor z kritických projevů*, s. 224. Alois Wiesner výstavy nejprve improvizoval. Roku 1886 zřídil vlastní galerii Ruchu, sídlící v české části Nového Města do příštího roku, kdy zanikla. Mimo zmíněné výstavy Wiesner předvedl soubory prací Mařáka, Karla Liebschera, Věšina, vystavoval ovšem i spektakulární německo-české obrazy: *Zátoku smrti* od Julia Payera. Wiesner byl přes svého redaktora a malířova bratra, Františka Brožíka, propojen s předními z mladých českých umělců a navíc skrze něj i s Paříží. Došlo tak nejenom ke spojení nakladatele a výtvarníků, ale také k sepětí s výtvarným kritikem, což bylo možná inspirováno právě vývojem na pařížské scéně. Náznak podobného spojení ovšem existoval už mezi Lehmannem a Gabrielem Maxem, o němž obchodník publikoval první drobnou monografii, a mezi Agathonem Klemtem (1830-1889), který jako dobově efektní malíř v Praze předešel svým kolorismem a historismem Brožíka, vystavoval u Lehmana, ale působil i jako výtvarný kritik a historik umění.
- 23) Lenka Bydžovská, *Topičův salon*, in: *Topičův dům. Nakladatelské příběhy*, kat. výst. České spořitelny. Praha 1993, s. 37.