

**TOMÁŠ WINTER**

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V. V. I., PRAHA

## **„Negerplastik“ Ernsta Ludwiga Kirchnera a oklamání čeští kubisté**

Známa fotografie z let 1912–1913 zachycuje německého malíře a sochaře Ernsta Ludwiga Kirchnera s jeho družkou Ernou Schillingovou v berlínském ateliéru na Durlacher Strasse ve čtvrti Wilmersdorf. Mezi exotizujícími uměleckými díly v místnosti upoutá na první pohled pozornost dřevěná skulptura stojící ženy. Donald E. Gordon tuto dnes neznámou práci identifikoval v roce 1968 jako Kirchnerovu sochu, vyřezanou podle blíže neurčené figury z Kamerunu.<sup>1</sup> Umělcův tehdejší zájem o africké, a zvláště kamerunské sochařství dokládá mimo jiné vlastnictví několika řezeb včetně leopardí stoličky z oblasti Babanki Tungo, figurující na Kirchnerových kresbách a grafikách z let 1910–1911.<sup>2</sup> Kirchnerovy kresby kamerunských skulptur z německých muzejních sbírek se rovněž v té době objevují v jeho dopisech a na pohlednicích, adresovaných Erichu Heckelovi a jeho přítelkyni Sidi Riha.<sup>3</sup>

Když se Donald E. Gordon později opět věnoval Kirchnerově soše, datoval ji do roku 1912 a upozornil na příbuznost užití nízkého reliéfu, v němž jsou vyřezány obličejové partie a prsa, s řezbami z mikronéského souostroví Palau, od roku 1899 německé kolonie. Způsob, jakým jsou pojaty ruce, se mu přitom zdál přímo odvozen z konkrétní ženské figury z domovního štítu v majetku Národopisného muzea v Hamburku.<sup>4</sup> Kirchner se sám k této inspiraci hlásil. Podle vlastních slov objevil vyřezávané trámy z Palau již v roce 1903 v Královském zoologickém a antropologicko-etnografickém muzeu v Drážďanech.<sup>5</sup> Teprve o šest let později se však začaly inspirace těmito řezbami přenášet do jeho vlastní tvorby.

Gordon ovšem neopustil ani svůj dřívější závěr, když si znovu všiml příbuzností Kirchnerovy figury s kamerunským sochařstvím, a to konkrétně v utváření ramen, hýždí i v celkovém kompaktním pojetí hmoty. Dílo tudíž považoval za syntézu oceánského a afrického stylu, která se později projevila i v Kirchnerových sochách *Adam* a *Eva* (1921).<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde*, München 1968, s. 21.

<sup>2</sup> Lucius Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns* (kat. výst.), Museum Rietberg Zürich 2008.

<sup>3</sup> Annegret Nippa, Ernst Ludwig Kirchner im Völkerkundemuseum Dresden: eine Recherche zur Wahrnehmung des Fremden, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* XXXII, 2005, s. 31–36.

<sup>4</sup> Donald E. Gordon, German Expressionism, in: William Rubin (ed.), *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 1984, s. 385–386.

<sup>5</sup> Ernst Ludwig Kirchner, Die Arbeit E. L. Kirchner (1925–1926), in: Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner: Nachzeichnung seines Lebens*, Bern 1979, s. 133. Viz též Lothar Grisebach, *E. L. Kirchner Davoser Tagebuch: Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Köln 1968, s. 84.

<sup>6</sup> Gordon (pozn. 4), s. 286.

Pro Jill Lloydovou se oproti tomu stala Kirchnerova skulptura v rámci jeho sochařského díla výrazným vybočením. Práci popsala jako „*a pastiche of an African sculpture with hybrid features, quite unlike Kirchner's other contemporary sculptures which are far less directly indebted to African models*“.<sup>7</sup> Na odlišnost díla od ostatních Kirchnerových soch upozornila rovněž Hanna Strzoda. Hladký, leštěný povrch skulptury, na němž nejsou žádné stopy opracování materiálu pomocí dláta a jiných nástrojů, podle ní řezbu odlišuje od dalších umělcových prací ve dřevě, které do té doby realizoval.<sup>8</sup>

Názor, že se skulptura z Kirchnerovy tvorby určitým způsobem vymyká, byl všeobecněji sdílený a vedl autory k detailnějším úvahám o důvodech jejího vzniku. Přestože se objevovala domněnka, že socha není Kirchnerovým dílem, ale originální africkou řezbou,<sup>9</sup> většina badatelů se nakonec shodla na Kirchnerově autorství. Zrod díla kladly do souvislosti s činností MUIM-Institut, soukromé školy moderní výuky malování, kterou Kirchner založil v Berlíně spolu s Maxem Pechsteinem v roce 1911 a provozoval ji ne příliš úspěšně ve svém ateliéru do podzimu následného roku.<sup>10</sup> Zdálo se, že Kirchner sochu zhotovil v roce 1912 – snad společně s Pechsteinem – právě pro tento institut jako studijní figurální model („*Übungsfigur*“).<sup>11</sup> Její význam pro umělce další tvorbu spatřoval Wolfgang Henze v objevení smyslu pro frontálnost figury, odvozenou z kamerunských soch a uplatňující se krátce poté v Kirchnerově skulptuře *Sedící akt s překříženýma nohama*.<sup>12</sup>

Lucius Grisebach detailněji upozornil na úzké vazby díla ke kamerunským figurám z Travnatého území. Podle Grisebacha plnila skulptura v institutu podobnou funkci jako sádrové modely kanonických uměleckých děl v tradiční akademické výuce.<sup>13</sup> Kirchner ji ostatně sám užíval – stejně jako některé své jiné sochy – jako model a zakomponoval ji do obrazů, kreseb a grafik z let 1912–1913.<sup>14</sup> Z nich vyniká především olej *Sedící žena s dřevěnou sochou*,<sup>15</sup> který varíruje situaci na fotografii z ateliéru: sedící, „moderní“ ženou, konfrontovanou s „primitivní“ řezbou, je Erna Schillingová.<sup>16</sup>

Všechny dosud uvedené skutečnosti jsou poměrně dobře známé. Zdá se však, že si v souvislosti s Kirchnerovou sochou žádný badatel nikdy nepovšiml jedné skutečnosti. Toto dílo bylo v roce 1913 přítomno na výstavě Skupiny výtvarných umělců v Praze. Zvláště zajímavé na tom je, že nebylo prezentováno jako Kirchnerova vlastní práce.

Počátky osobního kontaktu Kirchnera s českým prostředím je třeba klást do souvislosti s pobyty malířů skupiny Osma Williho Nowaka a Friedricha Feigla v Německu. Jak upozornila Marie Rakušanová, buď se Nowak v první čtvrtině roku 1911 osobně sešel s některými členy skupiny Die

<sup>7</sup> Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven – London 1991, s. 10.

<sup>8</sup> Hanna Strzoda, *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption „primitiver“ europäischer und außereuropäischer Kulturen*, Petersberg 2006, s. 200.

<sup>9</sup> Wolfgang Henze, Kirchner, in: *German Expressionist Sculpture* (kat. výst.), Los Angeles County Museum of Art 1983, s. 115, pozn. 9.

<sup>10</sup> Škola měla pouze dva žáky: Hanse Geweckeho a Wenera Gotheina. Hanna Strzoda, Das MUIM-Institut, in: Magdalena M. Moeller (ed.), *Ernst Ludwig Kirchner in Berlin* (kat. výst.), Brücke Museum, Berlin, München 2008, s. 58–62.

<sup>11</sup> Wolfgang Henze, *Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkzechnis*, Bern 2002, s. 133. – Grisebach (pozn. 2), s. 40. – Strzoda (pozn. 8), s. 200.

<sup>12</sup> Wolfgang Henze, The Sculptures of Ernst Ludwig Kirchner, in: Jill Lloyd – Magdalena M. Moeller (edd.), *Ernst Ludwig Kirchner: The Dresden and Berlin Years* (kat. výst.), Royal Academy of Arts, London 2003, s. 35–36.

<sup>13</sup> Grisebach (pozn. 2), s. 41.

<sup>14</sup> Henze (pozn. 11), s. 133–136.

<sup>15</sup> Gordon (pozn. 1), s. 312, kat. č. 268.

<sup>16</sup> Srov. Jill Lloyd, Kirchner's Metaphysical Studio Painting, in: Lloyd – Moller, (pozn. 12), s. 20.

Brücke a pozval je do Čech, nebo toto pozvání učinil Feigl. V polovině května dorazili Otto Mueller s manželkou Marií Muellerovou za Nowakem do Mníšku pod Brdy, malého středočeského města, situovaného necelých třicet kilometrů jihozápadně od Prahy. Na posledních čtrnáct dní jejich pobytu, trvajícího do začátku srpna, za nimi přijel i Kirchner.<sup>17</sup>

Rakušanová považuje za nezpochybnitelné, že během návštěvy a diskusí s dalšími českými umělci – Bohumilem Kubištou, Emilem Fillou, Vincencem Benešem a Otakarem Kubínem – vznikla myšlenka na uspořádání výstavy skupiny Die Brücke v Praze. Tento nápad byl zrealizován o rok později. V rámci druhé výstavy Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě na podzim 1912 mohlo pražské publikum shlédnout spolu s pracemi českých umělců (Vincence Beneše, Josefa Čapka, Emila Filly, Otto Gutfreunda ad.) i díla Ericha Heckela, Karla Schmidta-Rottluffa, Otto Muellera a Kirchnera. Ten vedle obrazů představil i dvě figurální řezby: *Ženu s kočkou*, přítomnou již v dubnu téhož roku na berlínské výstavě skupiny Die Brücke v Kunstsalon Gurlitt, a ženský akt *Dřepící*.<sup>18</sup>

Vystavená díla umělců skupiny Die Brücke vyvolala kontroverzní přijetí. Kritiky, které vyšly přímo z řad českých kubistů, jasně naznačily zásadní rozdíly v jejich uměleckém směřování. Malíř Josef Čapek v recenzi poznamenal, že „nejmladší umění německé nemůže být domácím umění vzorem a ubírá se také jinými cestami; nápadně a radikálně odlišuje se skoro siláckou barevností, hlavně co do zaostření lokálních barev; v technickém podání vnucuje se nám u nich na první pohled zřejmě povrchní bravura a začasto cirkusová křiklavost, také sestrojení obrazu je zběžné a improvizací“.<sup>19</sup> Podobné výtky měl i malíř Bohumil Kubišta, když podotýkal, že německé umění dosud nemá „jisté umírněnosti, přísnosti a sebekázně, vlastností to, kterými bez odporu se vyznamenává sál Čechů“.<sup>20</sup>

Přes tato kritická stanoviska lze v dílech českých tvůrců a malířů skupiny Die Brücke nalézt styčné body.<sup>21</sup> Mezi oběma prostředím navíc nadále existovaly kontakty. V polovině dubna 1913 navštívil Prahu německý výtvarný kritik Victor Wallerstein a sešel se s členy Skupiny, o jejichž práce se zajímal. Výsledkem tohoto setkání bylo navázání Wallersteinovy spolupráce s *Uměleckým měsíčníkem*, kde začal působit jako berlínský dopisovatel. Vedle toho pracoval na studii o pražské kubistické architektuře pro *Zeitschrift für bildende Kunst*<sup>22</sup> a rovněž přislíbil, že se pokusí získat od Ericha Heckela fotografie exotických masek pro připravovanou výstavu Skupiny, na níž mělo být prezentováno mimoevropské umění včetně afrických řezeb.<sup>23</sup> O chystané přehlídce se přímo od Wallersteina

<sup>17</sup> Marie Rakušanová, Der Besuch von Otto und Maria Mueller und Ernst Ludwig Kirchner im Jahre 1911 in Böhmen, *Dresdener Kunstblätter* L, 2006, č. 1, s. 15–28. – eadem, Velké míjení, nebo nenápadná rezonance? Návštěva Otty Muellera, Marie Muellerové a Ernsta Ludwiga Kirchnera v roce 1911 v Čechách, *Umění* LIV, 2006, s. 146–147.

<sup>18</sup> *Druhá výstava Skupiny výtvarných umělců. Obrazy, plastika, grafika, architektura, umělecký průmysl, nábytkové interiéry Pražských uměl. dílen* (kat. výst.), Praha, Obecní dům 1912, kat. č. 67–68: *Žena s kočkou* [1911] a *Soška* [Dřepící, 1910]. Srov. Karin von Maur, Ernst Ludwig Kirchner – Sein Schaffen als Bildhauer, in: eadem et al., *Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer* (kat. výst.), Staatsgalerie Stuttgart 2003, s. 24–28. Obě skulptury byly reprodukovány v časopise *Český svět* IX, 1912–1913, č. 6, 1912, 4. 10., [s. 21].

<sup>19</sup> Josef Čapek, II. výstava Skupiny výtvarných umělců, *Lumír* XLI, 1912–1913, s. 45.

<sup>20</sup> Bohumil Kubišta, II. výstava Skupiny výtvarných umělců, *Přehled* XI, 1912–1913, s. 92.

<sup>21</sup> Marie Rakušanová, Velké míjení, nebo nenápadná rezonance? (pozn. 17), s. 156–158. – Elenaor Moseman, At the Intersection: Kirchner, Kubišta and “Modern Morality”, 1911–14, *Art Bulletin* XCIII, 2011, s. 79–100.

<sup>22</sup> Wallersteinův článek nakonec nebyl publikován v *Zeitschrift für bildende Kunst*, ale v *Kunstgewerbeblatt*. Victor Wallerstein, Anfänge einer neuen Architektur und Raumkunst in Prag, *Kunstgewerbeblatt* XXIV, 1912–1913, s. 221–229. Srov. Rostislav Švácha, Cubist Theories of Architecture, in: Jiří Švestka – Tomáš Vlček – Pavel Liška (edd.), *Czech Cubism 1909–1925: Art, Architecture, Design*, [Prague] 2006, s. 203, pozn. 3.

<sup>23</sup> Dopis Pavla Janáka Otto Gutfreundovi z Prahy 24. 4. 1913, in: Otto Gutfreund, *Zázemí tvorby*, ed. Jiří Šetlík, Praha 1989, s. 144.

dozvěděl i Kirchner, který obratem napsal historikovi umění Vincenci Kramářovi, že by mohl v případě zájmu zapůjčit předměty ze své africké sbírky: „*Ich habe eine Figur und einen Kopf und Pfeifen, und wurde sie Ihnen, zu Verfügung stellen, wenn Sie wollen.*“<sup>24</sup>

Třetí pražská výstava Skupiny se konala od května do června 1913 v Obecním domě.<sup>25</sup> Členové pořádající instituce na ni tentokrát nevystavovali. Koncipovali ji jako přehlídku v jejich očích nejaktuálnějšího evropského umění a inspiračních zdrojů vlastního tvůrčího směřování. Jádrem instalace tvořily obrazy Pabla Picassa, Georgese Braquea a André Deraina, doplněné díly Juana Grise, grafikami Ardenga Sofficchiho a jednou barevnou litografií Paula Cézanna. Kromě toho výstava obsahovala část se starým evropským uměním (odlitky gotických architektonických skulptur, fotografie děl El Greca a Rembrandta), sekci lidového umění (malby na skle, řezby a keramiku) a exotické oddělení. V něm se nalézaly předměty z Indie (malované látky, slonovinová skříňka, bronzový oltářík a sošky bohů), Japonska (dřevěná soška boha), Číny (zlacená socha Buddhy) a Ameriky (předkolumbovská kamenná skulptura). Jeho součástí byly i fotografie indických, čínských, afrických a oceánských soch a jedna dle katalogu původní „negerská soška“.

Autoři výstavy krátce vysvětlili její koncept v *Uměleckém měsíčníku*. Podle nich „*v připojených odděleních starého, lidového a exotického umění chce naznačiti, jak cítění v novém umění snaží se o bezprostřednost a přímou výrazu, jež je těmto starým uměním vlastní.*“<sup>26</sup> Takovéto paralely legitimizovaly tvůrčí úsilí českých kubistů a poskytovaly mu hlubší historický základ. Aktualizovány přitom byly projevy, které stály v opozici k tradičnímu akademickému kánonu, a bylo v nich současně možné nalézt zcela konkrétní vlastnosti, o které mladí umělci usilovali: pohyb, plošnost, geometrickou syntézu forem a především neoptické, respektive nenapodobující zobrazení přírody, což bylo jedno z hlavních vymezení oproti staršímu, v pojetí mladých umělců již překonanému impresionismu.<sup>27</sup>

Není překvapující, že v tomto programovém úsilí Skupiny sehrál podstatnou roli primitivismus,<sup>28</sup> na něž upomínaly některé exponáty exotického oddělení, zvláště pak přítomná „negerská soška“. Katalog ji bez bližšího určení uvádí pod č. 167 jako zápůjčku od Kirchnera, čímž potvrzuje, že umělcova nabídka učiněná Kramářovi byla vyslyšena. Další exponáty do exotického oddělení půjčili již výhradně čeští sběratelé: malíř Otakar Nejedlý, továrník František Melichar, lékař František Wachsmann, poslanec říšské rady Václav Jaroslav Klofáč a profesor pražské konzervatoře Alois Mikš. O převzetí těchto předmětů informoval architekt Pavel Janák sochaře Otto Gutfreunda: „*Do exotického oddělení jsme dostali sošku od Kirchnera, pak jednu moc hezkou indiánskou sošku (kámen) od prof. Mikše a pak víc věcí od poslance Klofáče: Čínu a Japan, vesměs dobré věci.*“<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Dopis Ernsta Ludwiga Kirchnera Vincenci Kramářovi z Berlína 28. 4. 1913, in: Ernst Ludwig Kirchner Writes to Vincenc Kramář, in: Švestka – Vlček – Liška, (pozn. 22), s. 73.

<sup>25</sup> Anna Masaryková, III. výstava Skupiny výtvarných umělců, Obecní dům města Prahy, květen–červen 1913. (Z nevydané publikace: Cizí umělci v Praze), *UměníXXX*, 1982, s. 379–381.

<sup>26</sup> anonym, III. výstava Skupiny v. U., *Umělecký měsíčník* II, 1912–1914, s. 198.

<sup>27</sup> Vincenc Beneš, [Úvod], in: *Skupina výtvarných umělců. III. výstava* (kat. výst.), Praha, Obecní dům 1913, nestr.

<sup>28</sup> Tomáš Winter, The Group of Fine Artists and Primitivism in the Czech Lands, *Centropa* XI, 2011, č. 1, s. 19–33.

<sup>29</sup> Dopis Pavla Janáka Ottu Gutfreundovi z Prahy 10. 5. 1913, in: Gutfreund (pozn. 23), s. 145.

Afrikanista Erich Herold se domníval, že „negerská soška“ půjčená Kirchnerem byla originální africkou řezbou a stejný názor sdíleli v minulosti i jiní badatelé včetně autora této studie.<sup>30</sup> Zachované fotografie exotické části expozice však tento závěr ve světle výše uvedených faktů problematizují. Ukazují, že Kirchner českým kubistům zapůjčil sochu, pokládanou za jeho vlastní práci, tzv. *Übungsfigur* z MUIIM-Institut, a ta byla vystavena jako původní „negerská soška“. Jak ale tuto skutečnost vysvětlit?

Dokázat, že se většina dosavadních badatelů mylila a že ženská figura na fotografii Kirchnerova ateliéru je skutečná africká řezba, je vzhledem k její nedostupnosti a nemožnosti detailního průzkumu nemožné. Socha navíc nemá typické formy afrických figurálních prací z Kamerunu ani z jiných oblastí a originální africkou řezbou s největší pravděpodobností opravdu není.

Na základě Kirchnerova citovaného dopisu Vincenci Kramářova přirozeně přichází na mysl, že malíř české kubisty záměrně mystifikoval, když jim na místo afrického originálu podstrčil vlastní volnou kopii. (Připomeňme, že Kramářovi nabízel původní africkou figuru a že čeští pořadatelé výstavy nemohli omylem zaměnit Kirchnerovu řezbu za africkou „negerskou sošku“, jelikož Kirchner na přehlídku žádná vlastní díla neposkytl). Otázka je, jaké by měl pro takovou mystifikaci důvody.

Vyloučena není ani možnost, že Kirchner skutečně nebyl autorem sochy a že historie jejího vzniku je jiná, než se badatelé dosud domnívali. Kirchner mohl sochu koupit v domnění, že je to africká práce a jako takovou ji také půjčit na pražskou výstavu. Jako model ji uplatnil na celé řadě vlastních kreseb a obrazů stejně jako kamerunskou leopardí stoličku. Na rozdíl od ní však nebyla originální africkou řezbou, ale její volnou kopií. Taková díla se už v té době, i když nijak masově, objevovala na trhu uměním a vzhledem k dobovým znalostem afrického sochařství nebyla snadno rozeznatelná.

Poslední hypotéza se mi jeví na základě dosavadních zjištění jako nejpravděpodobnější a lze pomocí ní vysvětlit i formální odlišnosti sochy od ostatních Kirchnerových prací. Podporuje ji podle mého názoru i umělcovo vlastní pojmenování sochy. V roce 1912 ji kromě jiného zobrazil na dřevorezu s ležící Ernou, který je kompoziční variantou již zmiňovaného obrazu *Sedící žena s dřevěnou sochou*. Grafiku zpětně opatřil titulem *Žena s modlou*, později jí dal název *Žena s negerskou plastikou* (Frau mit Negerplastik), z něhož vyšel při pojmenování sochy Lucius Grisebach a v soupisovém katalogu Kirchnerových sochařských děl i Wolfgang Henze.<sup>31</sup>

Přijetí mého závěru by vyvolalo nutnost odepsat z tohoto katalogu právě zmíněnou položku. Pro dějiny českého výtvarného umění by to znamenalo, že na vůbec první výstavě, programově konfrontující moderní umění s africkou tvorbou, se nenacházela žádná originální africká řezba, pouze jedna její napodobenina neznámého původu a několik fotografií. Je téměř jisté, že před konáním této přehlídky nevlastnil žádný umělec z okruhu Skupiny původní africkou sochu, jejíž nákup by pravděpodobně přesáhl jejich finanční možnosti. Kdyby tomu tak bylo, nepochybně by se stala

<sup>30</sup> Erich Herold, *Africké umění v Československu*, in: Václav Formánek – Erich Herold – Josef Kandert, *Africké umění v Československu*, (kat. výst.), Letohrádek královny Anny, Praha 1983, s. 22. – Josef Kandert, *Počátky sběratelství etnického umění v českých zemích*, *Umění* XXXVII, 1989, s. 189. – Tomáš Winter, *Lovesick Exoticism: the Collection of Non-European Ethnic Art of Adolf Hoffmeister*, Prague 2010, s. 14. – Idem (pozn. 28), s. 25. – Idem, *Palmy na Vltavě. Primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*, Plzeň – Řevnice – Praha 2013, s. 130.

<sup>31</sup> Viz Strzoda (pozn. 8), s. 200. – Henze (pozn. 11), s. 133–136, 331.

součástí výstavy a nebylo by asi třeba půjčovat skulpturu od Kirchnera. Teprve v jejím průběhu koupil Vincenc Kramář v Paříži několik afrických řezb z Konga a Beninu, přítomných následného roku – opět společně s fotografiemi afrických děl – na čtvrté pražské výstavě Skupiny.<sup>32</sup> Kromě hostů z Francie (Picassa, Braqua a Deraina) a Maxe Pechsteina se jí účastnili i čeští umělci.

Jaké byly další osudy Kirchnerovy „*Negerplastik*“ po skončení výstavy v roce 1913 nevíme. Jestliže ji Kirchner vyobrazil pouze na dílech z roku 1912 a na jedné kresbě z následného roku,<sup>33</sup> zdá se, že ji už následně neměl k dispozici. Je tudíž možné, že se na výstavě prodala a zůstala v Čechách v dosud neobjevené soukromé sbírce. Stejně tak ale nelze vyloučit, že byla Kirchnerovi vrácena. Do nového berlínského ateliéru na Körnerstrasse, kam se umělec přestěhoval v dubnu 1914, však již zřejmě nedoputovala. Připustit je přirozeně nutné i možnost, že dílo bylo z neznámých příčin zničeno.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Winter (pozn. 28), s. 26.

<sup>33</sup> Henze (pozn. 11), s. 331.

<sup>34</sup> Za pomoc a cenné informace autor děkuje Anke Daemgen, Janě Jirouškové, Marii Rakušanové a Luciusi Grisebachovi.