



Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji

Editoři: Zora Wörgötter a Jiří Kroupa

Moravská galerie v Brně
Masarykova univerzita v Brně
2005



K technice freskové malby
Franze Antona Maulbertsche

Manfred Koller
Jörg Riedel



Denní plány, presbytář, Dyje.

Výuka malířské techniky barokních umělců ve střední Evropě spočívala v 18. století stále ještě převážně v empirickém předávání a osvojování si osvědčených pracovních postupů v přímém kontaktu žáka a mistra v ateliéru nebo ve vyzdobovaných objektech. Umělecké akademie ve střední Evropě (Norimberk 1672, Vídeň 1688, Berlín 1696, Augsburg 1710) naopak vyučovaly především kreslení podle odlišků nebo živého modelu a přitom zprostředkovávaly i některé předměty naukové (dějiny, ikonografie, perspektiva a anatomie).¹⁾ V případě Franze Antona Maulbertsche se uměleckohistorický výzkum dosud jen velmi málo zajímal o technické základy jak jeho mimořádného způsobu malby, tak jeho velice rozsáhlého díla. Přitom mohou systematické výzkumy přirozeně pomoci vyjasnit nejen dílčí pracovní kroky, patrné na jednotlivém díle v rámci jeho vznikání, ale též rozsáhlé autorské korektury (*pentimenti*) v jeho olejomalbách od raného až po pozdní tvůrčí období.²⁾ Stejně tak se lze přiblížit zevrubným zkoumáním techniky malby konkrétních děl odpovědím na některé delikátní otázky v souvislosti s provozem jeho umělecké dílny a s podílem jeho žáků na jednotlivých pracích tam, kde nám chybí písemné prameny.³⁾ Neboť: proč by neměl mít pracovní systém Rubensovy dílny, jenž byl obdivován po celé Evropě, pokračování za jiných podmínek nadále také v 18. století? Zde mohou tzv. technické dějiny umění, jako samostatná, v posledním desetiletí již vyzrálá disciplína, pomoci objasnit pracovní procesy, sledovat technicko-umělecký vývoj jednotlivých mistrů a prozkoumat vztah mezi novými uměleckými představami, týkajícími se formálního a barevného řešení, a mezi novátorským využíváním technických prostředků malby.⁴⁾

Vápenné fresko a olejová malba v pozdním baroku

Ve smlouvách a korespondenci jsou uváděny pouze výjimečně bližší informace o promyšlených způsobech volby a o možnostech získávání malířských materiálů, potřebných pro konkrétní zakázky. U generace malířů freskových maleb činných v Rakousku kolem roku 1700 (Steidl, Gump, Rottmayr, Carlo Carlone, Mathias v. Görz, Martino Altomonte) máme k dispozici pouze malé množství smluv, které by bylo možné srovnat se současně provedenou prací.⁵⁾ Z těchto smluv přitom vyplývá, že lešení a základní materiály (písek, vápno, sádra) byly obecně získávány z místních zdrojů přímo na místě a závisely tedy na konkrétních místních surovinách, což mělo někdy nepříznivý vliv na jejich trvanlivost (např. podíly dolomitu a sádry ve vápně, písky s obsahem slídy nebo železa).⁶⁾ Barevné pigmenty a štětce si pak freskaři museli společně s ostatními malířskými potřebami obstarávat sami a později je započítávat do ceny. Rovněž nelze zapomínat na značné množství papíru pro zhotovení kartonů v originální velikosti pro

Hlava starce, klenba presbytáře, Dyje.

podkresbu; právě tento úzus ovšem u Maulbertsche i u jeho současníka Matthäuse Günthera zřejmě nehrál žádnou větší roli.⁷⁾

Když mladý Maulbertsch přichází jako patnáctiletý do Vídně, je přirozené, že předtím mohl jen stěží vystoupit na lešení pro freskovou malbu. Avšak také v jeho prvním, méně úspěšném desetiletí studia na vídeňské Akademii od roku 1739, jsou známe pouze jeho kontakty s malíři pracujícími před malířským stojanem.⁸⁾ Z malířů první generace vídeňské Akademie se ostatně mnozí, jako její zakladatel Peter Strudel a jeho žáci a spolupracovníci Johann Georg Schmidt, Karl Aigen, Matthias Mölck, Ignaz Heinitz a většinou i Martino Altomonte, zabývali pouze olejovou malbou na plátně. V prvních desetiletích 18. století můžeme však v tomto okruhu již nalézt malíře činné též v oblasti nástěnné malby, jako byl např. Karl Ritsch (klášterní kostel Vorau ve Štýrsku), Balthasar Rosaforte a Johann Gottlieb Starmayr (klášter Dürnstein, radnice v Retzu). Tito malíři ovšem na stěnu používali z větší části pouze techniku olejomalby (jako např. „Wiener-Schmidt“).⁹⁾ Ani ve druhé generaci vídeňské Akademie, vedené od roku 1726 Jacobem van Schuppenem, nenalezneme žádného nástěnného malíře, zvláště když zde van Schuppenovo zavedení „marufláže“ (na omítku nalepenou olejomalbu) ve slavnostním sále Dietrichsteinsko-Lobkovického paláce ve Vídni kolem roku 1730 nenalezlo žádného následovníka.¹⁰⁾

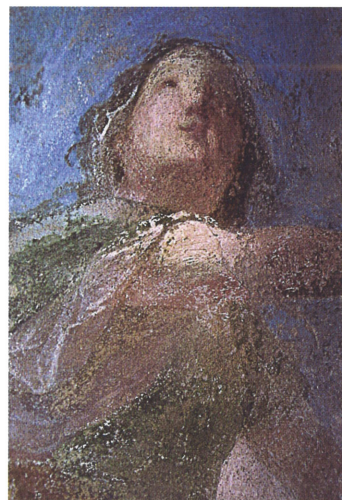
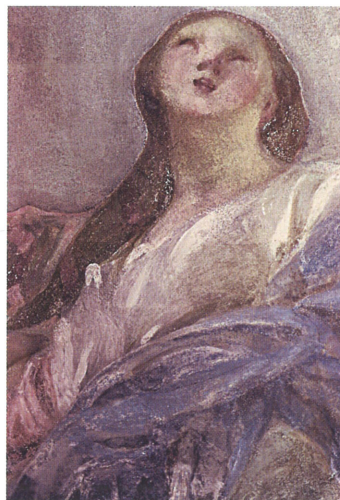
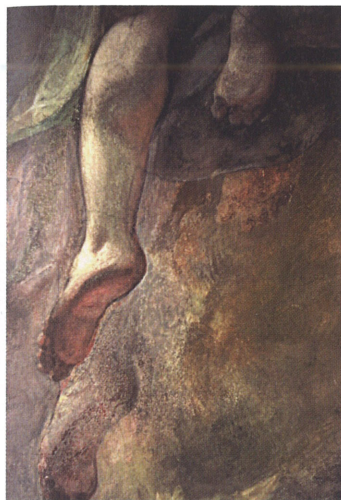
Prvním významným učitelem na vídeňské Akademii, který se proslavil rovněž jako freskař, byl Tyrolan Paul Troger (1698–1760). Ten se při svém italském pobytu (1723–1725) seznámil bezpochyby nejen se slavnými staršími mistrovskými díly, ale též s technikou „vápenné fresky“, která byla tehdy v Itálii používána a byla odtud dále šířena (např. v dílech, jež vytvářel Pietro da Cortona nebo Andrea Pozzo).¹¹⁾ Něco obdobného platí ovšem i pro malíře starší generace, jakými byli Johann Michael Rottmayr, Carlo Carlone a Daniel Gran; ti všichni patřili k nejvýznamnějším freskařům první třetiny 18. století ve Vídni.

Tzv. vápenná freska je moderní pojem. Takto označovaný způsob freskové malby vystřídal od druhé poloviny 16. století starší, tzv. „fresco buono“ doby trecenta a quattrocenta. Tehdy se malovalo na čerstvé a vyhlazené omítky s bohatým obsahem vápna (*intonaco*) pouze vápennými pigmenty navlhčenými ve vodě. Po ztuhnutí vápna (po karbonatizaci) byly následně ještě retušovány jemné dekorace a zelené stromy barvami s pojidly (tempera, kasein, cukr) nebo pastelovými křídami malbou do sucha (*al secco*).¹²⁾

Od doby manýrismu však je naproti tomu malířská omítky nanášena stále hruběji, má hrubší zrno a většinou též nižší obsah vápna. Pro vrcholně barokní a pozdně barokní „vápennou fresku“ je dále charakteristická vedle takto vzniklé zrnité malířské omítky (s difúzním rozptylem světla) především malířská práce s barevným pigmentem již smíchaným s vápennou kaší. Tím se základní barvy opticky silně zesvětlí a technicky se vyrovnává nižší podíl vápna v omítky. Pro umělecký efekt je však ve vápenné fresce rozhodující – jednak typicky pastózní tah štětcem s jeho virtuózní spontánností podobnou malbě „alla prima“, jednak na závěr čistým vápnem nanášené, silně plastické bílé efekty.

Tento způsob malby má svou přímou paralelu ve vmíchávání olovnaté běloby do barev a v pastózních efektech, prováděných olovnatou bělobou v tehdejší olejomalbě; zejména se tak dělo v přípravných olejových skicách pro velké fresky. Tyto skici ovšem Maulbertsch výborně ovládal ve všech variantách, od zběžné návrhové skici až po hotové

modello nebo precizní předlohu pro grafický list (v šedých tónech). Optická afinita malby „alla prima“ se silným obsahem olovnaté běloby k vápenné fresce vedla ovšem rovněž k tomu, že i některé monumentální nástěnné olejové malby byly dosud mnohdy považovány za fresky. Patří sem ku příkladu díla Giovanni Antonia Pellegriniho (Viedeň, kupole klášterního kostela salesiánek z roku 1727),¹³⁾ nástropní malby v tzv. císařských pokojích a v bývalé galerii kláštera St. Florian (Horní Rakousko) nebo tzv. Altman-nisaal v klášteře Göttweig,¹⁴⁾ který vyzdobil Johann Rudolph Byß v letech 1730–1731.



Na větší ocenění olejové malby oproti freskové malbě u nástropních dekorací poukazuje ostatně též korespondence Daniela Grana, týkající se jeho nástěnného obrazu Flory v zahradním kabinetu Schwarzenberského paláce ve Vídni z roku 1728. Gran hodlal malbu provést *ad interim* jako fresku, „protože obraz navržený v olejových barvách nestihne včas“. Kníže si však přál, aby Gran dílo „bezpodmínečně provedl v čistých olejových barvách“, protože onen prostor již prý nebude tento rok obýván.¹⁵⁾

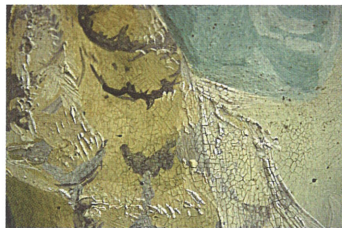
Pramenná literatura k malířské technice

V jediném podrobném písemném prameni k technice freskové malby z období italského baroka, v díle Andrey Pozza *Breve istruzione per dipingere a fresco*, je zmíněna základní práce s omítkou pouze obecně. Zvláště pak je zdůrazňován správný stupeň proschnutí a „zrnění“ povrchu pomocí listu papíru (nebo osušení stůčkem sukna podle Palomina¹⁶⁾) pro dosažení stejnoměrné povrchové struktury a umožnění spojení barvy s omítkou. O poměru promíchání dvouvrstevných freskových omítek však již umělecké prameny mlčí, protože se jednalo o záležitost řemeslných zedníků. Ti v Římě 17. století již patřili k žádaným nezávislým specialistům a skupinám: svou práci prodávali pro atraktivní stavební záměry velkých novostaveb (*fabbricae*) co možná nejvýhodněji a proto neměli zájem sdělovat přesné postupy svých technik někomu dalšímu.

Franz Anton Maulberstch, Nohy Anděla držícího kříž, vlastní korektura. Vídeň VIII, piaristický kostel, kupole.

Franz Anton Maulberstch, P. Marie po očistění v roce 1774. Redukované malířské vrstvy, nerovnoměrné čištění, kolorit zesilující přemalby (zvl. v modři a bílé). Vídeň V, Schönbrunnerstraße, kaple sv. Jana Nepomuckého, kolem 1765.

Detail Alegorie s úbytkem barevných vrstev po hrubém mechanickém odkryvu. Zámek Halbthurn, nástropní malba Slavnostního sálu, 1765.



Detail draperie s plastickým vápenným reliéfem a akvarelovými barevnými akcenty, tamtéž.



Fotogrametrický plán maleb Franze Antona Maulberstche s 57 denními plány (černě), rytou podkresbou omítek (zeleně) a korekturami během malby (červeně). Vídeň VIII, piaristický kostel, kupole.

Strop s denními plány (červeně) a rekonstrukcemi (žlutě). Zámek Halbthurn, Slavnostní sál, 1765.

Denní plán (červeně) s korekturami omítky (tmavě modře), malířskými korekturami (světle modře) a rekonstrukcemi (žlutě). Vídeň I, Akademie věd, Johannaal (dříve Stará univerzita, Teologický sál). →

Pozzův traktát byl v němčině vydán záhy v letech 1706–1719 v Augsburgu. Čtrnáct bodů práce freskového malíře, které jsou zde obšírně popisovány, bezpochyby ovšem kolovalo severně od Alp mezi malíři formou opisů a bylo přitom doplňováno vlastními regionálními zkušenostmi. Tato skutečnost vyplývá rovněž ze dvou textů připisovaných Martinu Knollerovi, známých teprve od 19. století: ty se ve většině svých údajů nápadně shodují s Pozzovými pokyny.¹⁷⁾

Nejdůležitějšími pracovními kroky pro vytváření nástěnné malby jsou podle Pozza dva nánosy omítky (*arricciare* / nahodit a *intonacare* / omítnout), po kterých následuje *granire* / zrnění a vyrovnání zrnitého povrchu za pomoci ke stěně přikládaného papíru. Poté následují vlastní malířské práce:¹⁸⁾

– *disegnare* / kreslení podle „náčrtu“ nebo „hotového modelu“ ve velikosti provedení (tzv. karton);

– *graticolare* / mřížkování označuje nanesení mříže z linií v měřítku pro následné přenášení správných poloh z menších návrhů;

– *ricalcare* / obrýsování znamená protlačení obrýsových čar kartonového náčrtu (ostrým dřevem nebo železem) nebo jejich prokreslení pomocí děrované kopie.

– Pozzův osmý pracovní krok *preparare* / příprava spočívá v přípravě malířských barev pro odpovídající *giornata* / denní plán. Až poté následují vlastní malířské vrstvy, jmenovitě dvě *al fresco* do ještě čerstvé vápenné omítky a poté dvě *al secco* pojivovými barvami po proschnutí;

– *dipingere* / malování se týká prvního nánosu barvy s větším podílem vody;

– *impastare e caricare* / přetáhnutí slouží k nasycení barev spolu s pastózním barevným nánosem. Poté je práce na fresce ukončena a freskař musí čekat na zaschnutí a ztuhnutí (karbonatizaci) barev, přičemž se barevné odstíny podstatnou měrou zesvětlují a proměňují;

– v zaschlém stadiu pak ještě probíhá „retušování“ (italský pojem *ritoccare* byl v německém vydání Pozzova traktátu chybně přeložen jako „opětné přemalování čerstvými barvami“). Je prováděno pouze ve vnitřním prostoru drobnými tahy nebo způsobem efektů „skořápkové hmoty“, a to čerstvou barevnou vrstvou (s pojivem);

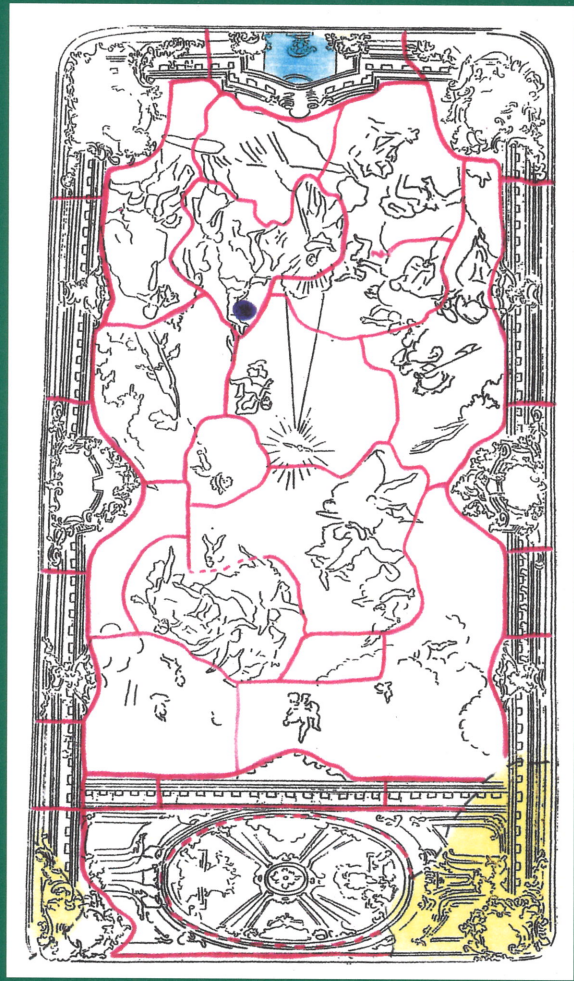
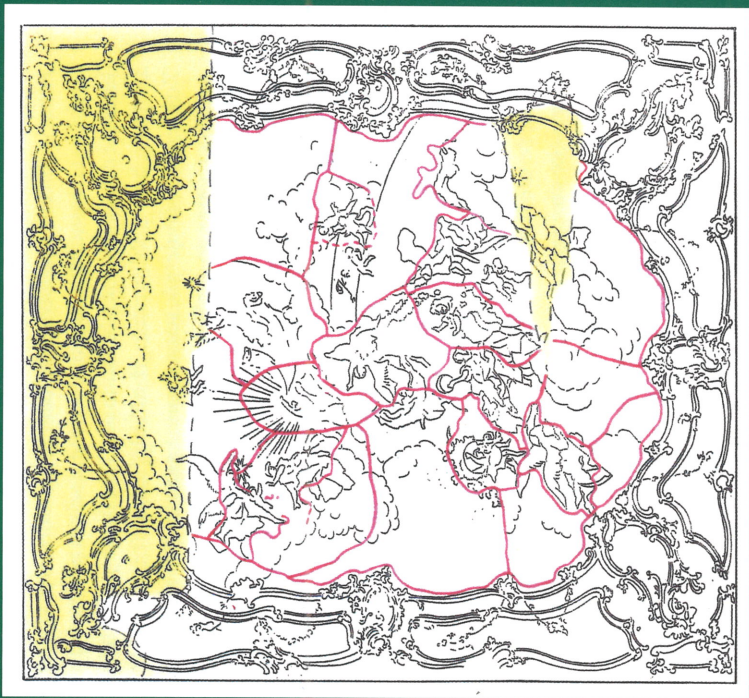
– *sfumare ed intenerire* / retušování a zjemnění barev je druhý retušovací krok, prováděný prsty nebo štětcem, slouží k vytvoření měkkých přechodů;

– *rifare* / předělání oškrábáním a novým omítnutím jako korekce chyb se konečně objevuje na třináctém místě Pozzových pokynů;

– *colorire* / výběr barev, zde nakonec Pozzo vypočítává 15 freskových barev a 16 secco barev, které Knoller doplňuje ještě o několik dalších barev. V praxi převažuje ovšem pouze 6–8 freskových pigmentů a podobné množství nevápenných secco barev (pro obzvláště červené, zelené a žluté barevné odstíny, ale i pro tmavé stíny a obrysy).

Zkoumání Maulbertschových fresek v Rakousku

Restaurátorské dílny Rakouského spolkového památkového úřadu shromažďovaly řadu let vzorky omítek a barev při příležitosti restaurování významných barokních fresek v Rakousku. V rámci aktuálních restaurátorských prací prováděla potom laboratoř



úřadu (H. Paschinger, H. Richard) na těchto vzorcích analýzu užitých materiálů. Díky tomu je možno srovnávat příslušné laboratorní zprávy od jednoho konkrétního díla ke druhému. Dosud vykazují omítky mezi sebou podstatně větší rozdíly než shromážděné barevné pigmenty, což potvrzuje uváděné údaje jednotlivých pracovních smluv. U Maulbertsche bylo publikováno již několik analýz omítek u děl spadajících do let 1758–1766. Zde se proměňuje jak nános jemné omítky (tloušťka 1–7 mm), tak také podíly písku a vápna (pouze 20–30% vápenného pojiva s různě vysokým podílem dolomitu).¹⁹⁾

Z dokumentací restaurátorů, vzniklých na základě přesných pozorování freskových povrchů, lze rekonstruovat většinu pracovních postupů a konkrétně i zvláštní způsoby práce jednotlivých malířů. Pro Maulbertschovu kupoli vídeňského kostela piaristů byl v roce 1974 vytvořen první analytický plán klenby. Mezitím byly vytvořeny plány gior-nat pro Halbthurn a Johannessaal (bývalý Teologický sál) Akademie věd ve Vídni.²⁰⁾ V rámci projektu EU *Poselství barev, tvarů a myšlenek...* byl podle vzoru projektu Univerzity v Římě na téma malířství quattrocenta²¹⁾ analogicky vytvořen technický umělecko-historický katalog Maulbertschových freskových děl, která byla v Rakousku dosud prozkoumána. Ačkoli je současná situace týkající se dat ještě velice neúplná, lze konstatovat, že před námi se objevující kontury přece jen dobře zapadají do obrazu umělecko-historické diskuse.

Nejdůležitějším poznatkem ze zkoumání Maulbertschových freskových děl je to, že umělecko-historické posuzování podle vizuálního aspektu nebo pouze podle fotografií může značně klamat. Vždyť stav zachování je často velice různý a souvisí také s původními slabiny malířovy freskové techniky. Proto je možné vždy jen s velkou opatrností předkládat soudy k původnímu působení barev a tvarů právě u těch děl, u kterých dosud nejsou k dispozici přesná restaurátorsky zkoumaná data. Tato data lze jasně rozčlenit na základě nejdůležitějších momentů průběhu malířovy práce:



Jan Křtitel – detail partie hlavy malované dodatečně na nově nanesenou omítku (dle Pozza tzv. *rifare*), tamtéž.

1. Konstrukce stropu

Obě první vídeňské nástropní fresky v piaristickém kostele a v kostele Am Hof jsou omítnuté cihlové klenby. Rovněž následující fresky v kostelích mají jako nosný podklad ve všech případech pevné a zděné klenby, zatímco u světských staveb jako podklad pro omítku převládají dřevěné stropy s falešnými klenbami (prkenné pažení přes ohýbané dřevěné fošny) s rákosem jako nosnou vrstvou pro omítku (např. Halbthurn, Vídeň, Stará univerzita, Vídeň, Uherská dvorská kancelář, Innsbruck).

2. Lešení pro malbu

O tvaru lešení, která měl Maulbertsch k dispozici, bohužel nemáme žádné údaje. Ovšem v kupoli bez lucerny – jako je tomu v případě piaristického kostela ve Vídni – vzniká při práci vždy problém s osvětlením. Proto Andrea Pozzo (v lodi kostela sv. Ignáce v Římě) a Matthäus Günther (např. Innsbruck-Wilten 1755) při realizaci svých kupolí stavěli lešení vždy jen do poloviny (což lze vyčíst z příčného členění gior-nat).²²⁾

3. Hrubá omítka s podkresbou

Z absence přesnějších pomůcek pro kompozici během pozdějších pracovních kroků lze nepřímou vyvozovat celkové uspořádání kompozice v nákresu již v prvním stadiu jednotně nanesené hrubé omítky. Pro pozdější vymezení denních plánů v souhrě zedníka a malíře je totiž nutná již nějaká určitá formální podkresba kompozice (podobně jako byly sinopie ve středověku). Bezpečný důkaz tohoto konstatování však dosud chybí.

4. Jemná omítka s denními plány

Od samého počátku pracuje Maulbertsch s velmi velkými denními plány do velikosti plochy až 10 m² a více. V piaristickém kostele ve Vídni připadá na 450 m² plochy pouze 57 giornata při nejvýše 130 pracovních dnech (včetně nedělí). Podle toho trval jeden „denní plán“ v průměru až tři dny. Tyto velké dílčí plochy a dlouhá fresková fáze vedly ke špatnému tuhnutí fresky v nasáklých okrajových oblastech, což mělo za následek velkoplošné opravy *al secco*. V Halbthurnu spočívá poměr pro nástropní zrcadlo při 5 m² na jeden denní plán (21 na 110 m²) a podobně je tomu ve Svatojánském sále (Johannesaal) Staré univerzity (34 na 150 m²). Klenby kaple o velikosti 20–30 m² (Viedeň V, kaple sv. Jana Nepomuckého; Deutsch-Jahrndorf, Burgundsko) byly omítnuty a malovány najednou. Kontury denních plánů sledují jen v hrubých obrysech jednotlivé postavy nebo skupiny postav a většinou zahrnují rovněž větší přilehlé partie nebe nebo oblak. Nutné kontury řešil nakonec Maulbertsch jen výjimečně technicky správně obnovou omítky a novým nanesením fresky (Pozzovo *ri fare*, např. Janova hlava ve Staré univerzitě). Jinak korektury většinou „odbýval“ přemalbou *fresco-secco* (Viedeň – piaristický kostel: pravá paže Marie, nohy anděla držícího kříž).

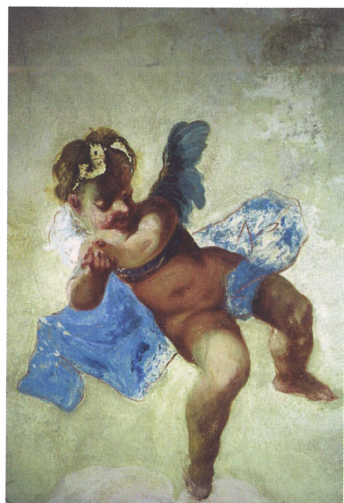
5. Mřížkování, karton, podkresba

Použití mřížky jako pracovní pomůcky bylo u Maulbertsche možno prokázat dosud pouze u dómu ve Vácu.²³⁾ Pro iluzivní architektonické prvky jsou pravidlem přímé či nepřímé vrypy s horizontálami taženými podle pravítka do omítky u geometrických konstrukcí a pro architektonické a ornamentální konstrukce kartonové předlohy v originální velikosti (s protlačením rozřezaných kartonových dílů do napůl zatažené malířské omítky). Pro jejich realizaci jsou částečně doloženy některé pomůcky (např. ve Schwechatu).

U figurálního malířství se naproti tomu Maulbertsch vzdal veškerých forem kartonového přenosu. Na opotřebených místech malovaných vrstev lze však nalézt kresby štětcem a červeným okrem přímo na malířské omítce (např. Viedeň, Stará univerzita). A protože malování nad hlavou je bez kresebné orientační pomůcky sotva představitelné, můžeme právě tuto volnou kresbu štětcem, orientovanou na příslušný kreslený nebo malovaný návrh, považovat zřejmě za první stadium Maulbertschova freskového malířství.

6. Vápenná freska

Malba architektury se provádí před malováním figur a figury ji proto též částečně překrývají. V raném díle (např. v piaristickém kostele) můžeme někdy nalézt šedou podmalbu. První tenký nános barvy na čerstvé omítce se na mnoha místech stává podkladovým



Anděl s úbytkem barevné vrstvy modré draperie, jak napovídá červená podkresba, tamtéž.

odstínem. Následné barevné modelace rády využívají k rozšíření barevné stupnice různé pigmentové směsi četných lomených odstínů v protikladu k sytým tónům. Zesvětlení barev se provádí smísením pigmentů s vápennou kaší, která zároveň vytváří pastózní tahy štětce a také vyrovnává hrubé zrno omítky („vápenná freska“). Dosud analyzované, nejvíce používané pigmenty, jsou veskrze vápenné, jako např. smaltová modř, železitá červeň, žlutý okr, umbrová hlínka, zelená hlínka a rostlinná čern. Charakteristická jsou dále závěrečná světla prováděná čistou vápennou kaší, která často vystupují jako pastózní efekty i několik milimetrů vysoko nad povrhu.



Hlava starce v denním světle, tamtéž.

7. Malba „secco“

Velké denní plány s často barevně redukovanými okraji, hojně vícevrstvé nánosy barev především v tmavých partiích a analýzou prokázaná přítomnost kaseinu v těchto barevných vrstvách (např. Vídeň, piaristický kostel) – to vše poukazuje na mimořádně vysoký podíl *secco* malířství u Maulbertsche. Přesné zmapování podílu *fresco* a *secco* techniky však dosud chybí, avšak i tak bude možné je vytvořit pouze přibližně (příčinou jsou vysoké ztráty v partiích *secco*, pozdější retuše, apod.).

Předběžné vyhodnocení freskové malby Franze Antona Maulbertsche

Dosavadní stav výzkumů potvrzuje známý životopis malíře, v němž chybí jeho školení freskařem. Od svého prvního díla v piaristickém kostele, které provedl ve svých osmaadvaceti letech, se však Maulbertsch odvažoval přijímat velké zakázky na fresky, ačkoliv byl samouk. Z formálního hlediska bylo upozorněno na vzor Trogerova žáka Ignaze Mildorfera a jeho kupoli kostela v Hafnerbergu z roku 1743.²⁴⁾ K Mildorferově freskové technice však bohužel dosud neexistují žádné výzkumy. Není rovněž v žádném případě jisté, zda u Mildorfera smíme vůbec odkazovat na jeho učitele Trogera. Troger je však bezpochyby jasným příkladem klasických italských freskových denních plánů s přesným kartonovým přenosem u všech figur a detailů figur, včetně dalekosáhlé shody mezi hranicemi denních plánů a obrysů figur, jakož i suverénního ovládnutí vápenné běloby od průzračných mlh až po pastózní hmotu.²⁵⁾

Ve srovnání s Trogerem Maulbertsch často silně zanedbává technické sladění nánosů omítky s procesem malby „do mokrého“. Již v piaristickém kostele vytváří denní plány příliš velké a během následných prací je jen málo redukuje (srov. Halbthurn, Vídeň, Stará univerzita). Takovou velikost byli schopni z technického hlediska dostatečně zvládnout pouze ti nejběhlejší malíři fresek (jako např. Cosmas Damian Asam nebo Matthäus Günther).²⁶⁾ Maulbertsch je ovšem těmto rutinovaným umělcům v rychlosti svého malířského provedení rovnocenným partnerem; podle stávajících analýz si přitom pomáhá rozsáhlými malbami *secco* v často vícevrstvých nánosech za pomoci kaseinu jako pojiva.

Maulbertschovo důsledné nepoužívání kartonu s výjimkou architektonických orámování má jen několik málo známých paralel (např. Matthäus Günther). Daniel Gran, Paul Troger nebo Martin Knoller se naproti tomu vždy orientují podle přesného přenosu

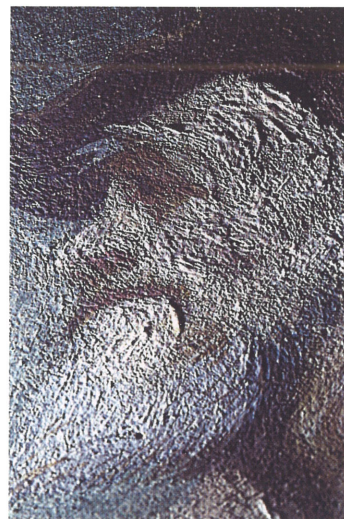
kartonu (za pomoci svých žáků) a málokdy se odchylují od těchto, předtím na stovkách čtverečních metrů papíru předkreslených forem znázornění. U Maulbertsche naproti tomu musíme vycházet z rychlého náčrtu štětcem na čerstvé malířské omítce ještě před započítím nanášení barvy, na což poukazují jednotlivé nálezy kresby červeným okrem. Posléze chromatika plná nuancí je stejně jako v případě Maulbertschova olejového malířství důkazem jeho citu pro barvu při používání namíchaných odstínů vedle několika málo plných tónů a také zde je zcela ve službách obsahového výrazu.

Způsob malby působí přitom dokonale spontánně při přechodu z tenkých nánosů, přes které je cítit omítka, přes pastózní reliéf štětce až po plastické bílé světelné efekty, prováděné jistými tahy štětce. Jako nejdůležitější Maulbertschovy pracovní etapy si tedy musíme představit: první plošný nános barvy širokými tahy štětce, poté modelaci těl a objemů barvami bohatými na vápno. Nakonec přijdou na řadu tmavé kontury, klikaté krásné a vibrující lesk – to vše prováděno špičatým štětcem.

Díky novému pojmu „vápenná freska“ můžeme tak dnes lépe historicky pochopit naukovou diskusi o *Kalckmahlerey in Freßko*, jak tento způsob malby označuje *Erklärung*, tištěný program Maulbertschovy fresky v klášterní knihovně v Louce u Znojma z roku 1778.²⁷⁾ Maulbertsch si v tomto pojmu osvojil osobitým způsobem technickou charakteristiku barokní freskové práce, jejíž počátky spadají do italské pozdní renesance.²⁸⁾

Na závěr můžeme konstatovat, že Franz Anton Maulbertsch se ve svém freskovém malířství při používání štětce a barvy projevuje jako geniální malíř stejně tak, jako ve svých kresbách, barevných skicách a závěsných olejomalbách. Při aplikaci techniky freskového malířství však přirozeně není ani později schopen, snad i pod tlakem velkého množství zakázek, úplně se zbavit počátečních diletantských projevů samouka. V důsledku stavebních škod se některá jeho díla z větší části zcela ztratila a byla proto později rekonstruována (např. kaple Wien-Am Hof, Halbthurn, Deutsch-Jahrendorf). Avšak i jeho dodnes dochovaná fresková díla utrpěla během doby více než jiná.²⁹⁾

Do dnešních dnů bývá pojem „freska“ často chybně chápán jako nehistoricky jedno- rozměrový pojem označující robustní techniku malby. Takové omyly v názvosloví a způsobu myšlení pak vedou k různým, dodnes podceňovaným problémům při *conservation-restoration*, prováděným nedostatečně kvalifikovanými „restaurátory“ a objednavateli, kteří nedorostli problematice.³⁰⁾ A proto musíme na závěr požadovat: nejenže je třeba restaurováním Maulbertschových děl pověřovat výhradně jen ty nejlepší restaurátory, nýbrž každý nový zásah předpokládá interdisciplinární výzkum současného stavu jako výsledku dějin vzniku díla a jeho restaurování. Při tomto procesu musí restaurátoři velkou měrou zohledňovat umělecko-historické poznatky, a naopak historikové umění se musí stejně důsledně zabývat historickými malířskými technikami a fenomény, souvisejícími se stárnutím uměleckých děl.



Hlava starce v bočním světle. Patrná je zrnitost omítky a malířský rukopis: od lavírovaných, tenkých vrstev po pastózní tah štětce a plastická světla, tamtéž.

- 1) Carl v. Lützw, *Geschichte der k.k. Akademie der bildenden Künste*. Wien 1877; Manfred Koller, *Die Brüder Strudel*. Innsbruck-Wien 1992, s. 96–110.
- 2) Manfred Koller, Zum Problem der Eigenübermalung im Werk von Franz Anton Maulbertsch. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 28, 1974, s. 183–194; Je s podivem, že mé četné odkazy na vytváření velkoplošných krakel na Maulbertschových olejových skicách, jejichž příčinu je pomocí rentgenového záření snadno vysvětlit jako korektury během malování, zůstaly dosud bez odezvy.
- 3) Kam až může dojít hyperkritika dějin umění – bez ohledu na stav uchování a technické nálezy – dokazuje odmítnutí signovaných bočních oltářních obrazů ve františkánském kostele Maria-Enzersdorf u Vídně, které jsem sám zkoumal v podmínkách ateliéru; srov. Hubert Hosch, in: Kat. Langenargen-Sigmaringen 1994, s. 92, pozn. 143.
- 4) Srov. Manfred Koller, „Technische Kunstgeschichte“ in *Forschung, Praxis und Lehre. Kunstgeschichte aktuell* 3/2005.
- 5) Nejpodrobnější je smlouva z roku 1690 na výzdobu klášterního kostela sv. Floriána, Horní Rakousko: Herbert Schwaha, Manfred Koller, Die Gewölbefresken von Johann Anton Gump und Melchior Steidl in der Stiftskirche von St. Florian, OÖ. *Barockberichte* 34/35, 2003, s. 412–417. Dále hojně doložené klenbové fresky Paula Trogera v brixenském dómu 1747/1748: Michael Krapf, Paul Troger: Sein „Heiliger Cassian“ für den Dom zu Brixen. Der Bozzetto im Rahmen der Allerheiligen-Darstellung. *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 1984, s. 5–51.
- 6) Hubert Paschinger, Putz- und Farbanalysen zur Wandmalerei des Barock in Österreich. *Barockberichte* 34/35, 2003, s. 332–336.
- 7) Srov. Manfred Koller, Zur Freskotechnik Matthäus Günthers, in: [kat.] *Matthäus Günther*. Augsburg 1988, s. 91–96.
- 8) Michael Kraft, Hubert Hosch, Zeittafel: Leben und Werk Maulbertschs, in: Kat. Langenargen-Sigmaringen 1994, s. 10–13.
- 9) Srov. M. Koller (cit. v pozn. 1), s. 106 an.
- 10) První podrobný popis akademického cyklu van Schuppena u Franze Haberditzla, Franz Anton Maulbertsch, vydala Greta Aurenhammer, in: *Mitteilungen der Österr. Galerie Wien* 1977, s. 58 an; ohledně maruláže viz M. Koller, Wandmalerei der Neuzeit, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 2, Stuttgart 1990, s. 340, obr. 46.
- 11) Ohledně „vápenné fresky“ viz Manfred Koller, Barocke Wand- und Deckenmalerei in Österreich – Technologie und Restaurierung. *Barockberichte* 34/35, 2003, s. 325–331; Cristina Danti, Pietro da Cortona in Palazzo Pitti a Firenze, tamtéž, s. 345–352 a Rosanna Barbiellini Amidei, Restauro della volta di Sant'Ignazio a Roma di Andrea Pozzo, tamtéž, s. 363–371.
- 12) Nejprve uvedeno u Giovanni Battisty Armeniniho, *De' veri precetti della pittura*. Ravenna 1587. M. Koller (cit. v pozn. 10), s. 272.
- 13) Manfred Koller, Christoph Serentschy, Die Ölmalerei von Giovanni Antonio Pellegrini in der Wiener Salesianerinnenkuppe. *Barockberichte* 34/35, 2003, s. 418–426. Ohledně významu olejové nástěnné malby v severní Itálii viz Paolo Bensi, La pittura murale ad olio nel Veneto. *Barockberichte* 34/35, 2003, s. 356–371.
- 14) U Karla Mösenedera, Deckenmalerei, in: Lorenz 1999, s. 356, č. kat. 110, chybně označováno jako freska.
- 15) Eckhard Knab, *Daniel Gran*. Wien-München 1977, s. 247.
- 16) Antonio de Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid 1715–1724.
- 17) Ohledně procesu práce pozdně barokních freskařů: Martin Knoller a Joseph Schöpf. Viz A. Tacke (ed.), [kat.] *Herbst des Barock. Die Malerfamilie Keller*. München 1998, s. 97–108.
- 18) Andrea Pozzo, *Prospettiva de' Pittori ed Architetti*. Roma 1693–1702, vol. 2 – citováno podle: Paolo und Laura Mora-Paul Philippot, *La conservation des peintures murales*. Bologna 1977, s. 433 an. Dále M. Koller (cit. v pozn. 10), s. 326 an.
- 19) M. Koller (cit. v pozn. 10), s. 300.
- 20) Kupole piaristického kostela byla dokumentována od roku 1974 Manfredem Kollerem a stropy Halbthurnu a Staré univerzity ve Vídni v letech 2003–2004 Jörgem Riedelem.
- 21) *Materiali e tecniche nelle pitture murali del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*. Roma 2000 (Università la Sapienza a.j.), v tisku.
- 22) M. Koller (cit. v pozn. 10), s. 91 an; R. Barbiellini (cit. v pozn. 11); Manfred Koller, Arbeitsmethoden barocker Freskomaler in Österreich. *Barockberichte* 2, 1990, s. 70 an, obr. 55 (Günther).
- 23) Dércsenyi Deszö, *A Váci székesegyház Maulbertsch freskói*. Budapest 1944: 30 cm/1 stopa.

- 24) K. Möseneder (cit. v pozn. 14), s. 361, č. kat. 117; Dachs 2003.
- 25) M. Koller, Arbeitsmethoden (cit. v pozn. 22), s. 41–72; Ernst Lux, Restaurierung des Hauptkuppelfreskos in der Stiftskirche Altenburg 1992–1994, in: Albert Groß, Margarethe Lux (eds.), *Paul Troger. Der Maler des Himmels im Stift Altenburg*. Altenburg 1995, s. 54–63.
- 26) M. Koller (cit. v pozn. 10), s. 302; M. Koller (cit. v pozn. 7); Helmut Reichwald, Zur Technologie der barocken Wandmalerei, in: Bruno Bushart, B. Rupprecht (eds.), *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk*. München 1986, s. 105–111.
- 27) Haberditzl 1977, s. 393 an.
- 28) Mora-Paul Philippot (cit. v pozn. 18), s. 154; M. Koller (cit. v pozn. 10), s. 333 an.
- 29) Mezi Maulbertschovými freskami tedy neexistují – na rozdíl od Trogera (např. Altenburg) – žádná díla, jež by nebyla dříve restaurovaná a přitom těmito zásahy zůstala nepoškozená.
- 30) Posledním příkladem byla kaple sv. Jana Nepomuckého ve Vídni 5; Manfred Koller, Unbekannte Kappellenausmalungen von Franz Anton Maulbertsch. *Barockberichte* 30/31, 2001, s. 137–147.