

Malířská technika mezi centrem a venkovem. K výzdobě kostela Všechn svatých v Heřmánkovicích z pohledu restaurátorů

Jan VOJTĚCHOVSKÝ; Barbora VAŘEJKOVÁ; David SVOBODA

ANOTACE: Při průzkumu nástěnných maleb v kostele Všechn svatých v Heřmánkovicích na Broumovsku, jejichž autorem je malíř Johann Hausdorf, byly sledovány určité podobnosti s malbami význačných barokních malířů Felixe Antona Schefflera a Cosmy Damiana Asama. Vznikla otázka, do jaké míry se může podobat technika věhlasného barokního malíře technice jeho regionálně působícího kolegy. Proto byla provedena komparace, jež si nedává za cíl na tuto otázku komplexně odpovědět, ale přináší především úvodní vhled do této problematiky. Zároveň se snaží z pohledu techniky alespoň trochu přiblížit autora, jenž byl donedávna zcela zapomenut.



1



2

V tomto příspěvku bychom chtěli rozšířit poznání malířské výzdoby kostela Všechn svatých v Heřmánkovicích, jejímž formálním aspektům a ikonografii je věnována stať Martina Mádl v tomto čísle Zpráv památkové péče. V letech 2014 a 2015 probíhal v uvedeném kostele průzkum nástěnných a nástropních maleb. Průzkumu předcházelo zjištění, že originální malba na klenbě je dílem malíře Johanna Hausdorfa z Otovic,¹ přestože bylo zjevné již od počátku, že malba byla přemalována v průběhu 19. století. Zároveň bylo možné zaznamenat, že původní kompozice klenby nese určitá specifika, u nichž je možné předpokládat konkrétní vzory. Jak se ukazuje, lze tyto vzory hledat především u tehdejších věhlasných malířů Cosmy Damiana Asama a jeho žáka Felixe Antona Schefflera, s jejichž díly (a nejspíše i přímo s nimi) se mohl Johann Hausdorf setkat při jejich práci v blízkém Slezsku na počátku 30. let 18. století. Je možné, že Hausdorf mohl přihlížet, nebo

se dokonce jako pomocník podílet na jedné z těchto realizací, a sice na výzdobě benediktinského proboštského kostela v Lehnickém Poli, kde Asam pracoval v roce 1733.²

Na základě těchto úvah i probíhajícího průzkumu, který se mimo jiné zabýval původní technikou Hausdorffovy malby, vznikla otázka, do jaké míry je možné sledovat podobnosti mezi technikou tak vynikajícího malíře, jako byl Asam, a technikou malíře regionálního významu.

Těžištěm naší práce se stal výzkum dvou maleb z broumovského regionu, připisovaných Johannu Hausdorffovi. Konkrétně se jedná o zmíněnou nástropní malbu v kostele Všechn svatých v Heřmánkovicích, na které byl v roce 2015 proveden studenty a pedagogy Fakulty restaurování Univerzity Pardubice restaurátorský³ a přírodovědný

■ Poznámky

1 Štěpán Gillar, Kronika Martina Rothera, školmistra v Heřmánkovicích, jako pramen pro regionální dějiny, *Stopami*

Obr. 1. Heřmánkovice, kostel Všechn svatých, celkový pohled na klenbu vymalovanou v roce 1736 Johannem Hausdorffem. Foto: Daniela Urbanová, 2013.

Obr. 2. Broumov, konvent benediktinského kláštera, celkový pohled na klenbu kaple v přízemí, vymalovanou ve 20.–30. letech 18. století Johannem Hausdorffem. Foto: David Svoboda, 2016.

dějiny Náchodsko VIII, 2002, s. 99–114 (k malířské výzdobě kostela s. 110). – Vladislava Říhová, Odras budování barokních kostelů v matrikách farností na Broumovsku, in: *Sborník Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Josefově*, Jaroměř 2013, s. 59–69.

2 K tomu podrobně viz předcházející stať Martina Mádl v tomto čísle ZPP.

3 Jan Vojtěchovský et al., *Restaurátorský průzkum: Malba na klenbě kostela Všechn svatých v Heřmánkovicích*, Ateliér restaurování nástěnné malby a sgrafita, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2015.



3

Obr. 3. Freising, katedrála Panny Marie a sv. Korbiniana, pohled do hlavní lodi s freskovou výzdobou od Cosmy Damiana Asama vzniklou v letech 1723–1724. Převzato z: https://de.wikipedia.org/wiki/Freisinger_Dom#/media/File:Freisinger_Dom_Hauptaltar.jpg, vyhledáno 3. 3. 2017.

průzkum,⁴ a o malbu s motivem Poslední příjímání bl. Vintíře na klenbě kaple v přízemním podlaží konventu broumovského kláštera, jejímž průzkumem se v roce 2016 zabývali Jan Vojtěchovský a David Svoboda z téže fakulty.⁵

Informace o malířské technice Cosmy Damiana Asama jsou čerpány především ze stati Jürgena Purscheho, zařazené do publikace *Asam in Freising*.⁶ Tato stať podává komplexní výklad nejen o přípravě díla a malířské technice C. D. Asama ve vztahu k jeho malbě v katedrál-

le ve Freisingu, ale shrnuje poznatky o dalších Asamových dílech realizovaných v Bavorsku. Důležité informace o povaze Asamova malířského díla pak obsahují monografie sestavená Brunem Bushartem a Bernhardem Rupprechtem z roku 1986, kniha Helene Trottmann z téhož roku a řada dalších odborných publikací.⁷

Nástení malba v kostele Věch svatých v Heřmánkovicích

Kostel Věch svatých v Heřmánkovicích, jenž byl postaven mezi lety 1722 a 1726, zřejmě podle projektu Kiliána Ignáce Dientzenhofera, a řadí se do tzv. broumovské skupiny barokních kostelů, je výjimečnou kulturní památkou přesahující regionální význam především svým architektonickým řešením.⁸ V roce 1736, tedy deset let po dokončení stavby kostela,⁹ prove-

dl Johann Hausdorf na jeho nepravé dřevěné zrcadlové klenbě nástropní malbu.¹⁰

Na plochem zrcadle klenby je provedena rozsáhlá malba, zobrazující pohled do nebes, v jehož centru se odehrává scéna Korunování Panny Marie. Korunování přihlížejí početné zástupy svatých, shromážděné po celém obvodu zrcadla. Fabion klenby je opatřen iluzivní malbou kvadratury, která má opticky zvětšovat prostor kostela směrem vzhůru. Kvadratura, provedená technikou grisaille, imituje architekturu s bohatou štukovou výzdobou, do níž je vloženo osm půlkruhových polí s malbami v plné barevnosti. Ve čtyřech větších půlkruhových polích (orientovaných na sever, východ, jih a západ) se nacházejí obrazy čtyř evangelistů. Vyobrazení evangelistů střídají menší půlkruhová pole s výjevy s putty, jež mají symbolický význam. Menší pole jsou v současné době pouze tři (severovýchodní, jihozápadní, severozápadní), část malby se čtvrtým (jihovýchod-

■ Poznámky

4 Petra Lesniaková, *Laboratorní průzkum malba na klenbě, kostel Věch svatých, Heřmánkovice, okres Broumov*, Katedra chemické technologie, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2015.

5 David Svoboda, *Vývoj technik nástěnné malby: Technika malby Johanna Hausdorfa* (semestrální práce), Ateliér restaurování nástěnné malby a sgrafita, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2016.

6 Jürgen Pursche, Cosmas Damian Asam: Werkprozess und Maltechnik am Beispiel der Deckenbilder im Freisinger Dom, in: Sylvia Hahn (ed.), *Asam in Freising*, Regensburg 2007, s. 91–117.

7 Bruno Bushart – Bernhard Rupprecht (edd.), *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk*, München 1986. – Helene Trottmann, *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Tradition und Invention im malerischen Werk* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 73), Nürnberg 1986. K Asamově technice viz dále např. Fritz Buchenrieder, *Bemerkungen zu restaurierten Kirchenräumen der Gebrüder Asam*. Zum Problem der Originalität restaurierter Raumfassungen des 18. Jahrhunderts, erläutert anhand der Klosterkirche Weltenburg, der Johann-Nepomuk-Kirche in München, sowie der Ursulinenkirche im Straubing, *Ars Bavarica* XIX–XX, 1980, s. 105–118.

8 Literatura k dějinám a interpretaci kostela Věch svatých v Heřmánkovicích je podrobně uvedena v předchozí stati Martina Mádlu v tomto čísle ZPP.

9 Vročení mimo jiné dokládá monogram a datace „O. A. B. 1736“ v západní části iluzivního štukového rámu nástropní malby. Nápis se nachází nad vítězným obloukem, který rámuje malbu broumovského kláštera.

10 Viz Říhová (pozn. 1), s. 59–69.



4



5

Obr. 4. Heřmánkovice, kostel Všechných svatých, část klenby s rozsáhlým defektem omítek při pohledu z lícové strany; prostor mezi latěmi je vyplněn omítkou plněnou sekanou slámou, delší stébla slámy byla pravděpodobně použita i na propletení a provázání latí. Foto: Barbora Vařejková, 2015.

Obr. 5. Heřmánkovice, kostel Všechných svatých, ztráta intonaca v kvadratuře odhaluje dvě vrstvy narůžovělé podkladové omítky. Foto: Barbora Vařejková, 2015.

ním) polem se zřítíla a je doplněna světlou omítkovou plombou. Mezi půlkruhovými poli se nachází osm věnců, ve kterých jsou vyobrazeny alegorické postavy žen, provedené v kombinaci šedých tónů a žlutě okrového pozadí.

Původní charakter i techniku malby značně zkresluje rozsáhlá přemalba, která byla provedena v roce 1865, za opata Jana Nepomuka Rottera. Jak svědčí český nápis na listech otevřených knih, které nesou postavy benediktinských světců v západní části stropu, přemalbu provedl náchodský malíř Josef Šrůtek.¹¹ I přes výrazné zkreslení Šrůtkovou přemalbou bylo možné na nástropní malbě, respektive v oblasti jihozápadního rohu klenby, kde proběhl v roce 2015 restaurátorský průzkum, vysledovat základní principy Hausdorfovy malířské práce. Za pomoci chemicko-technologických analýz mohly být identifikovány i použité materiály.¹²

Nástropní malba *Poslední přijímání bl. Vintíře* v broumovském klášteře

Další zkoumaná malba připisovaná Johannu Hausdorfovi se nachází na klenbě kaple v přízemním podlaží konventu broumovského kláštera. Pochází z 20.–30. let 18. století. Hlavní figurální výjev *Poslední přijímání bl. Vintíře* je vsazen do iluzivního dekorativního štukového

zrcadla, okolo kterého jsou v rozích umístěny čtyři štíty. Ty jsou z každé strany drženy andělky s různými atributy. Mezi štíty s andělkami se rozkládá rostlinný dekor složený z rozvilin, květů a listů. Celý iluzivní štuk podkládá okrové pozadí, které má pravděpodobně vyvolávat dojem zclacení. Výjev *Posledního přijímání bl. Vintíře*, vsazený do iluzivního zrcadla, je zřejmě namalován podle obrazu Petra Jana Brandla z roku 1718 pro břevnovský kostel sv. Markéty. Ústřední postavou výjevu je klečící poustevník Vintíř přijímající eucharistii. Po jeho levici pokleká postava oděná do hermelínu, jež drží v pravé ruce královskou korunu. Jedná se o knížete Břetislava I., který Vintíře podle legendy podpořoval a navštívil ho v jeho poustevně těsně před jeho smrtí společně s biskupem Šebířem. Vyobrazený muž, který podává Vintíři Kristovo tělo, je tedy biskup Šebíř. V pozadí se nachází několik přihlížejících postav. Nad celým dějstvím se vznášejí okřídlené andělské hlavy a putti zvoucí Vintíře na nebesa.¹³

Stejně jako v případě heřmánkovické malby se jedná o malbu silně přemalovanou ve druhé polovině 19. století, což značně znesnadňuje čitelnost Hausdorfovy malířské techniky. Především pomocí neinvazivního vizuálního posouzení viditelné luminiscence generované UV zářením bylo nicméně možné sekundární vrstvu přemalby od originální malby do značné míry rozlišit. I samotný vizuální průzkum v rozptýleném a razantním bočním světle přinesl mnohé poznatky o původní technice malby.

Asamova nástropní malba v katedrále ve Freisingu

Pro komparaci výše uvedených nástěnných maleb regionálního malíře Hausdorfa byla vybrána monumentální nástropní malba v kated-

rále ve Freisingu, kterou v letech 1723–1724 vytvořil již zmiňovaný věhlasný umělec Cosmas Damian Asam.¹⁴ Jedná se o rozsáhlou malbu, která pokrývá celou plochu valené klenby s nestyčnými výsečemi. Pozadí malby tvoří imitace brokátu s prvky zclacení, která je ve výsečích doplněna štukovou výzdobou s medailony obsahujícími figurální výjevy. Nad střední lodí se na klenbě nachází několik různě velikých zrcadel s figurálními malbami, v chóru je vyvedena malovaná iluzivní kopule, která je jedinou obrazovou plochou s iluzivní architekturou v chrámu vůbec. Mezi pilíři iluzivní architektury trůní Panna Maria obklopená Ctnostmi a anděly. Freisingská nástropní malba poskytuje velké množství informací o Asamově malířské technice, získaných v průběhu jejího restaurování v letech 2005–2006.¹⁵

■ Poznámky

11 „...1865...Pre Malovano od Josefa Šrutka z Nachoda“.

12 Viz Lesniaková (pozn. 4).

13 K uvedené malbě srov. Martin Mádl – Michaela Šeferisová Loudová, Broumov, konvent. Katalog nástěnných maleb, in: Martin Mádl – Radka Heisslerová – Michaela Šeferisová Loudová et al., *Barokní nástěnná malba v českých zemích. Benediktini I*, Praha 2016, s. 378–399 (k uvedené malbě s. 380–382, č. kat. Ib1/2.a).

14 Ralph Paschke, Freising, in: Bushart – Rupprecht (pozn. 7), s. 230–236, č. kat. F XIII; Hahn 2007 (zde starší literatura).

15 Viz Pursche (pozn. 6).



6

Podkladové konstrukce a omítkové vrstvy

U vybraných nástropních maleb se setkáváme se dvěma základními typy klenebních konstrukcí – se zděnou cihlovou a falešnou dřevěnou klenbou. Hausdorfovi připisovaná malba v broumovském klášteře a Asamova nástropní malba ve Freisingu jsou provedeny na omítaných zděných klenbách, zatímco nástropní malba v kostele v Heřmánkovicih na omítané klenbě dřevěné. S falešnou dřevěnou klenbou se však můžeme setkat u jiných Asamových realizací, například v katedrále sv. Jakuba v Innsbrucku.¹⁶ Tamější konstrukce klenby je velmi blízká té, která je použita v kostele Všech svatých v Heřmánkovicih. Zaoblený tvar skeletu klenby zde tvoří soustava ramenátů (fošen a trámů), které šikmo od roviny stropu, směrem ke stěně, spojují horizontální stropní trámy a horní rovinu obvodové zdi. Vnitřní oblouková strana ramenátu určuje tvar fabionu. K ramenátům jsou ze spodní strany upevněny latě o tloušťce i šířce cca 3 cm s rozstupem cca 2 cm, na nichž jsou již přímo nanášeny podkladové omítky (obr. 4).¹⁷

Všechny srovnávané malby jsou provedeny na dvou až třech vrstvách omítky. V případě nástropní malby v kostele v Heřmánkovicih byly na dřevěné klenební konstrukci identifikovány tři vrstvy. Čelní i rubová strana latí, stejně jako prostor mezi nimi byly omítnuty nejprve jádrovou vápenno-jílovou omítkou narůžovělé barevnosti o síle 2–3 cm. Podle laboratorních analýz byla jádrová omítková míchána z dolomitického

vápna a plniva v poměru 1 : 4, přičemž zrna plniva mají velikost maximálně 4 mm. Na lícové straně laťování následuje 1 cm silná vrstva vápenno-jílové narůžovělé omítky (tzv. *arricia*) z bílého vzdušného vápna a plniva (velikost zrn plniva do 8 mm) v poměru 1 : 4, která byla po nanesení srovnána a následně zřejmě také zatáhnuta mokrou štětkou (obr. 5). Materiál plniva je u obou vrstev obdobný. Použit byl místní písek narůžovělé barevnosti s vysokým obsahem jílu, kterého zaznamenáváme okolo 10 hm. %. Obě vrstvy omítky byly z důvodu snížení rizika vzniku kontrakčních trhlin plněny sekanou slámou. Delší stébla slámy byla použita i na propletení a provázání latí, aby tak byla zajištěna lepší adheze omítky k dřevěné konstrukci. Finální povrchová vrstva světlé vápenné omítky, na které je provedena malba (tzv. *intonaco*), byla na *arricio* nanášena postupně v denních dílech ve vrstvě cca 0,5 cm a byla srovnávána (pravděpodobně dřevěným) hladítkem. Poměr pojiva (bílého vzdušného vápna) k plnivu (velikost zrn kameniva nepřesahuje 2 mm) je 1 : 3. Tato vrstva není plněna slámou a neobsahuje příměs jílu.

Částečně podobnou skladbu omítkových vrstev a úpravu povrchu zaznamenáváme i na nástropní malbě *Poslední přijímání bl. Vintíře* v broumovském klášteře. Z důvodu přítomnosti zděné cihlové klenby je však počet vrstev redukován pouze na spodní narůžovělou vápennou omítku s hrubým kamenivem, jež plní zároveň funkci jádrové omítky i *arricia*, a tenkou vrstvu



7

Obr. 6. Broumov, klášter benediktinů, nástropní malba v kapli v přízemním podlaží; vyznačení denních dílů. Šipky směřují z mladších dílů do starších. Zpracoval: David Svoboda, 2016.

Obr. 7. Heřmánkovice, kostel Všech svatých, povrch omítky zpracovaný zřejmě pomocí dřevěného hladítka či malířské štětky. Foto: Jan Vojtěchovský, 2015.

jemnějšího intonacu s vyšším obsahem vápna. Protože ale nebyly na malbě odebrány žádné vzorky, detailnější informace o složení jednotlivých vrstev nejsou k dispozici.

Omítkový podklad Asamovy nástropní malby v katedrále ve Freisingu je mírně odlišný od podkladu dvou výše popsaných nástropních maleb na Broumovsku, především z hlediska materiálového složení jednotlivých vrstev. Vrstva vápenného *arricia* ve Freisingu obsahuje ve srovnání s *arriciem* z heřmánkovického kostela větší podíl pojiva k plnivu (1 : 2) a příměs sádky. Velikost zrn plniva nepřesahuje 4 mm. V intonacu z jemného písku a vápna byl zaznamenán i vysoký podíl slídy, jež pravděpodobně není přirozenou součástí písku, protože byla nalezena pouze v této vrstvě. Může se tedy jednat o záměrnou přísadu, o jejím účelu, ať již estetickém, či technologickém, se můžeme dohadovat. Teoreticky by však mohla souviset s dodáním specifické světelné chvějivosti následně nanášeným barevným vrstvám.

■ Poznámky

16 K typologii barokních dřevěných klenebních konstrukcí srov. Manfred Koller, Wandmalerei der Neuzeit, in: Oskar Emmenegger – Albert Knoepfli – Manfred Koller et al., Wandmalerei. Mosaik. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken II, Ditzingen 1990, s. 213–398 (k dřevěným konstrukcím s. 284–290). – Josef Čoban, Dřevěné konstrukce stropů a nosné omítky maleb v reprezentačních sálech barokních staveb, *Technologia artis* I, 1990, s. 32–36.

17 Pro podrobné informace o konstrukci klenby v Heřmánkovicih viz Vojtěchovský (pozn. 3).

Obr. 8. Heřmánkovice, kostel Všechných svatých, vyznačení denních dílů (fialově) a ryté kresby (tyrkysově) na zkoumaném úseku v jihozápadní části klenby. Zpracovala: Markéta Račková, 2016.

V obou omítkových vrstvách byla ve vápeném pojivu prokázána přítomnost uhlíkatu hořečnatého, což svědčí o použití dolomitického vápna. Protože není použit dolomitického vápna pro tuto oblast úplně typické, opět by se mohlo jednat o záměrné užití, zřejmě z důvodu odlišné zpracovatelnosti. Tloušťka obou vrstev přibližně odpovídá tloušťce podkladových omítek v heřmánkovickém kostele. Vrstva arricia dosahuje 2 cm, intonaco bylo aplikováno v kolísavé tloušťce do 0,5 cm.¹⁸

Přenesení kompozice na arricio

Ani u jedné ze zkoumaných Hausdorfových maleb na Broumovsku nemáme přímý důkaz existence základního rozvrhu malby na povrchu arricia, lze ji však s velkou pravděpodobností pod vrstvou intonaca předpokládat. Vzhledem k tomu, že všechny srovnávané malby byly provedeny technikou *fresco-secco*, která vyžaduje postupné nanášení intonaca v denních dílech, musela být na arriciu nějakým způsobem malba předem rozvržena. Barokní malíři nástěnných maleb k tomuto účelu využívali buď čtvercovou (či obdélníkovou) síť, nebo volně načrtnutou kompozici, nejčastěji uhlem či červenohnědou štětcovou kresbou.¹⁹ V obou případech bychom tento kompoziční rozvrh pravděpodobně mohli s jistou tolerancí označit jako tzv. *sinopii*. Metoda volné rozkresby byla dokumentována v případě Asamovy nástropní malby v katedrále sv. Josefa v Innsbrucku, v místě defektu, kde došlo k odpadnutí intonaca. Na odhalené vrstvě arricia tam byla nalezena podkresba šedočerné barvy.²⁰

Rovněž lze předpokládat i použití zmíněné lineární osnovy, která mohla napomoci přenesení motivu z návrhové kresby na plochu klenby. Na Asamových návrzích jsou doloženy podélné a příčné sklady papíru, které dle Jürgena Purscheho vytvářejí pomocné konstrukční linie. Pro přenesení kompozice pak bylo třeba, aby stejné linie byly vypočítány a naměřeny i na arriciu. Nicméně na jiných návrzích se vyskytují spíše stopy vpichů kružidla.²¹

Denní díly

Intonaco bylo u všech zkoumaných nástropních maleb nanášeno v denních dílech, tzv. *giornatae*. Podle rozpoznatelných hranic denních dílů a směru překrytí na rozhraní omítek je možné stanovit přibližné rozměry denních dílů a odvodit jejich chronologii.



8

Cosmas Damian Asam a jeho pomocníci používali při malbě hlavních výjevů v orámovaných zrcadlech postup, který byl v barokní nástěnné malbě typický. Začali nejprve pracovat na centrálních částech výjevů a poté postupovali směrem ven k okrajům malby. Na Hausdorfově malbě v broumovském klášteře, kde jsou hranice denních dílů mnohem lépe pozorovatelné než na heřmánkovické malbě, je zvolen postup „zleva doprava“. Vzhledem k menším rozměrům kompozice je tento postup logický, a nemůžeme jej tak označit za známku malířovy

„zaostalosti“. Zásadně se však odlišuje velikost denních dílů. Denní díl na Asamově nástropní malbě ve Freisingu dosahuje v průměru

■ Poznámky

18 Viz Pursche (pozn. 6), s. 99.

19 Koller (pozn. 16), s. 213–398 (k přenosovým technikám s. 314–326).

20 Viz Pursche (pozn. 6), s. 99.

21 Ibidem, s. 99–100.

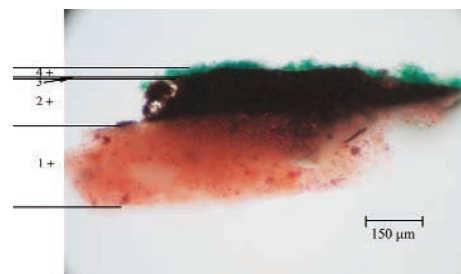


9

10 m²,²² zatímco na Hausdorfově malbě *Poslední přijímání bl. Vintíře* v konventu broumovského kláštera je průměrná velikost denního dílu 1,2 m². [Obr. 6] V případě nástrojných malby v heřmánekovickém kostele jsou hranice denních dílů patrné pouze částečně, a nelze tak s jistotou určit přesnější velikost giornatae. Jeví se však minimálně dvakrát větší než u broumovské malby. Značné rozdíly mezi velikostí denních dílů mohou svědčit jak o zdatnosti malíře, tak i o množství pomocníků, kteří umělcům na zakázkách pomáhali. Johann Hausdorf malbu v broumovském klášteře prováděl pravděpodobně sám, v heřmánekovickém kostele je při velikosti klenby naopak práce bez jakéhokoli pomocníka těžko představitelná. Na nástrojných malbách ve Freisingu s Asamem spolupracovalo zřejmě více osob. Kromě bratra, štukatéra a sochaře Egida Quirina, se údajně zapojili také další spolupracovníci. Co se týče dělby práce, Cosmas Damian Asam kromě přípravy důležitých figurálních studií a skic zřejmě prováděl velká obrazová pole s figurálními náměty, zatímco ornamentální a dekorativní části malby, rámy, dělicí pásy, fiktivní štukatury atd. vložil do rukou talentovaných pomocníků.²³ To by svědčilo o tom, že rozsáhlé díly uvnitř figurálních kompozic jsou výhradním dílem Cosmy Damiana Asama. Je ale třeba si uvědomit, že pro tak zručného freskaře barokní doby, jakým Asam bezpochyby byl, je takto extrémní velikost denních dílů typická. Hausdorfovy denní díly o rozměrech mezi 2 a 3 m² naopak vypovídají o autorovi podstatně méně technicky suverénním.

Rytá kresba a rozvržení malby na intonacu

Na vrstvě intonaca si oba malíři rozvrhovali malbu pomocí ryté kresby. Prorytím kartonů (tj. kresebných návrhů na papíru v měřítku 1 : 1) do vlhké omítky si na klenbu přenesli základní obrysy postav, předmětů, rostlinného dekoru apod. Na Hausdorfově malbě v broumovském klášteře je dobře znatelná rytá kresba, ze které lze vyčíst, že si autor tímto způsobem přenesl především základní obrysové linie rostlinného dekoru v okolí figurálního výjevu a jednoduše si vyznačil i obrysy postav uvnitř zrcadla. Linie vymezující iluzivní štukové orámování zrcadla s největší pravděpodobností tvořil bez použití kartonu, protože jsou zjevně geometrickou konstrukcí rozměřenou *in situ* v závislosti na přítomné klenbě. Na klenbě heřmánekovického kostela je patrná rytá kresba zejména v oblasti fabionu. Rytá kresba je zde zastoupená ve velké míře, je velmi výrazná a hluboká (obr. 8 a 9). Rostlinný dekor v těchto partiích mohl být, jakžto opakující se motiv, přenášen vícekrát prostřednictvím jednoho kartonu, což výrazně usnadňovalo a urychlovalo práci. Uvnitř zrcadla s hlavní kompozicí se rytá kresba vyskytuje méně a v mnohem menší intenzitě. To naznačuje, že pro rozvržení figurální malby musel malíř použít i jinou techniku, než je rytí do vlhké omítky, například štetčovou podkresbu. Do jisté míry to ukazuje také na pomalejší práci, která je typická pro secco techniku, což by znamenalo, že v těchto úsecích je podíl malby „do suchého“ výraznější. Stratigrafie barevných vrstev, zkoumaná v rámci chemicko-technologického průzkumu, prokázala na vzorku s předpokládáním podkresbou přítomnost červené linky na



10

Obr. 9. Heřmánekovice, kostel Všechných svatých, detail alegorické postavy ženy v oblasti fabionu, nazantní boční nasvícení; snímek dokumentující výraznou rytou kresbu a autorovou úpravu kompozice. Foto: Jan Vojtěchovský, 2015.

Obr. 10. Heřmánekovice, kostel Všechných svatých, optická mikroskopie vzorku odebraného v místě předpokládaného výskytu štetčové podkresby; na povrchu růžové vrstvy (1) byla zaznamenána tenká červená linka. Zpracovala: Petra Lesniaková, 2015.

povrchu intonaca (obr. 10). Na základě tohoto zjištění můžeme konstatovat, že Hausdorf používal k načrtnutí figur červenou štetčovou podkresbu. Je zajímavé, že v půlkruhových polích a oválných věncích v oblasti fabionu jsou figury, na rozdíl od postav v zrcadle klenby, naznačeny poměrně detailní rytou kresbou. To by mohlo opět naznačovat, že zatímco u fabionu volil Hausdorf rychlejší způsob práce, v hlavní kompozici pracoval pomaleji, s větší obezřetností a zřejmě i detailností. Tento předpoklad nicméně v tuto chvíli nemůžeme zodpovědně posoudit vzhledem k pozdější přemalbě. U obou Hausdorfových realizací samotná malba ne vždy přesně kopíruje rytou kresbu. Lokálně byly zaznamenány i autorské úpravy kompozice, kdy se malíř při malbě výrazněji odchýlil od původního rozvrhu. Tento rys je obvykle znákem spíše rychlejšího tvořícího autora.

V katedrále ve Freisingu byla Asamova malba až na jednu část přenesena do vlhkého intonaca rovněž rytím přes karton. Zmíněnou výjimkou je zobrazení Trůnící Panny Marie a její okolí v poli s iluzivní kopulí, pro jejíž přenesení použil Asam čtvercovou síť. Samotná iluzivní kopule byla konstruována prostřednictvím rytých linií vedených podle provázek napnutých mezi hřebíky sloužícími jako záchytné body pro vytvoření perspektivní konstrukce. Protože nebylo možné zajistit, aby provázky dostatečně přiléhaly k zakřivenému povrchu klenby, používal Asam či

■ Poznámky

²² Ibidem, s. 106.

²³ Ibidem, s. 110.

některý z jeho spolupracovníků také dlouhé pružné dřevěné latky. Dřevěnými latkami si s velkou pravděpodobností malíř pomáhal i při konstrukci obloukových tvarů.²⁴

Po přenesení základních geometrických obrysů Asam dále kresebně upřesňoval své návrhy prostřednictvím rytí přes kartony, červenou štětcovou podkresbou, černým uhlím či grafitovou tužkou. U figurálních výjevů, stejně jako u dekorativní nebo iluzivní architektonické malby se jeví jako první krok rozkresby rytí následně zpřesňované uhlím, zatímco červené podkresby štětcem se vyskytují zejména v inkarnátech a draperiích. Základní schéma ornamentálních částí malby bylo stejně jako u Hausdorfových maleb prorýváno opakovaně přes karton, v malbě bylo poté upravováno jen individuální rozvržení světla a stínů, případně perspektivní zkreslení.²⁵

Malba

Všechny zkoumané Hausdorfovy malby jsou s nejvyšší pravděpodobností provedeny technikou *fresco-secco*, tzn. kombinací malby do vlhké omítky (*fresco*) dokončované za sucha (*secco*). Do vlhkého podkladu bylo pigmenty naloženými ve vodě (případně ve vápenné vodě či vápenném mléce) provedeno základní barevné a tvarové rozvržení malby, následně modelace barevné vrstvy. Detaily byly realizovány většinou již na vyschlou omítku barvami s obsahem vápna a organických pojiv.

Hausdorf používal vápenné barvy, případně vápenné barvy modifikované přidávkou bílkovin. S největší pravděpodobností i základní barevné rozvržení malby ve fresce bylo malováno vápennými barvami (technika tzv. „*kalkmalerei*“ – malba vápennými barvami do čerstvého intonacu), nikoliv pouze pigmenty s vodou. Chemiko-technologický průzkum malby v Heřmánkovických odhalil přítomnost uhličitánu vápenatého ve všech barevných vrstvách Hausdorfovy malby. Rovněž však byla u všech vzorků prokázána přítomnost bílkovin, což by naznačovalo použití kaseinátu vápenatého. Protože je však těžké od sebe jednotlivé barevné vrstvy separovat, nelze vyloučit, že bílkoviny identifikované v originální malbě jsou pouze kontaminací z vrstvy přemalby, u které se jeví jako nejpravděpodobnější použití klišového pojiva.

Postup Hausdorfovy malířské práce byl s největší pravděpodobností následující: Po prorytí kompozice a jejím upřesnění červenou podkresbou provedl malíř podmalbu v jednoduchých lokálních tónech. Lokálními tóny vypořádal postavy, předměty a plochu pozadí. Inkarnáty si Hausdorf v případě malby v heřmánkovickém kostele podkládal šedou barvou, jednotlivé draperie požadovanou základní barvou. Nebeské



11



12

pozadí je podmalováno modře, mraky růžově. Věnc s florálním dekorem nad římsou ukončující iluzivní kvadraturu je vypořádan oranžovou barvou. Obdobné provedení podmalby bylo zaznamenáno také u Hausdorfovy malby v broumovském klášteře, i když zde mohl být podklad analyzován pouze z míst defektů či tenčích vrstev následné malby, protože vzorky barevné vrstvy nebyly odebrány.

Poté Hausdorf pokračoval postupným nanášením modelačních barevných vrstev, světla a stínů. První vrstvy mohly být aplikovány ještě na vlhkou omítku, většina však byla zřejmě nanesena již na suchý podklad. Některá místa malby, zvláště světlé plochy opticky vystupující do popředí, prováděl malíř pastóznější barvou s vyšším obsahem vápna. Šrafuru Hausdorf nevyužíval, barvy nanášel výhradně v plochách. Na závěr malíř vykreslil detaily a v místech stínů podtrhl obrysové linie tmavě hnědou lazurní barvou. O detailnosti Hausdorfova rukopisu si můžeme udělat představu spíše na příkladu broumovské malby, která je méně přemalovaná než práce v heřmánkovickém kostele (obr. 11 a 13). Na broumovské malbě se nacházejí oblasti, které se jeví téměř netknuté pozdější přemalbou. V těchto partiích můžeme sledovat například velmi precizní malbu tváře či rukou, kde jsou patrné takové detaily, jako např. vystupující žíly (obr. 14). Rovněž drobné sklady draperií (např. volánky) jsou vykresleny velice detailně.

Asam postupoval velmi podobně. Na vlhkou omítku nanal nejprve vrstvu vápnem pojených barev. Tyto většinou světlé barevné vrstvy fungovaly jako podklad pro lepší napojení dalších vrstev, zároveň však jimi bylo vytvořeno již základní barevné rozvržení malby. Gradace jejich

Obr. 11. Broumov, klášter benediktinů, detail nástropní malby v kapli v přízemním podlaží; snímek dokumentující poměrně autentickou část Hausdorfovy malby, postavu bl. Vintře. Foto: David Svoboda, 2016.

Obr. 12. Broumov, klášter benediktinů, detail nástropní malby v kapli v přízemním podlaží; snímek dokumentující postavu bl. Vintře; snímek UV luminiscence. Foto: David Svoboda, 2016.

barevnosti byla umožněna pomocí lazur s vysokým obsahem pigmentu, např. v oblasti inkarnátů, rouch, oblaků a dalších předmětů. Barvy určené k lazurování byly pojeny nejčastěji kaseinátem vápenatým.²⁶

Pro docílení obzvláště působivého materiálového efektu některých rouch používal Asam barevné lazury vysoké jasnosti a intenzity, které fresco technika neumožňovala. Těchto lazur je dosaženo různými materiály. Na Asamově nástropním obraze v oválném sálu zámku Alteglofsheim byla ve stínech červeného roucha prokázána přítomnost červeného laku, pravděpodobně kraplaku. Jelikož je však toto barvivo nestálé, došlo k jeho vyblednutí a změně v mléčně zabarvený povlak. Podle nálezu a chemických analýz barevných vrstev na nástropní malbě v kostele Santa Maria de Victoria v Ingolstadtu používal Asam pro vytvoření jasných červených lazur i rumělku pojenou pravděpodobně škrobem a arabskou gumou

■ Poznámky

²⁴ Ibidem, s. 104.

²⁵ Ibidem, s. 106–110.

²⁶ Ibidem, s. 110.

Tab. 1: Pigmenty zjištěné na nástropní malbě v kostele Všech svatých v Heřmánkovcích

Barva	Pigment
bílá	uhličitan vápenatý
černá	uhlíkatá čern (dřevěné uhlí?)
červená	červené oxidy železa (červené okry)
zelená	blíže neurčený mědnatý pigment
modrá	smalt
žlutá	neanalyzováno

Tab. 2: Pigmenty, barviva a pojiva zjištěné na nástropní malbě ve Freisingu**(převzato z práce Jürgena Purscheho)**

Barva	Pigment	Pojivo, kromě vápna
bílá	uhličitan vápenatý	
černá	dřevěné uhlí	
červená	červené oxidy železa, jako hematit, červený okr	
červené lazury	rumělka, směs rumělky a hematitu, barevný lak	škrob nebo arabská guma, možná smícháno s olejem
zelená	zem zelená, různé intenzity/mohutnosti	klih, rostlinné gumy
modrá	smalty s rozdílnou křivkou zrnitosti: cca 350–100 – pro tmavě modrou, 100–20/50 – pro světlé odstíny	
žlutá	různé druhy okrů	
míšené odstíny jako fialová	smalty, hematit, dřevěné uhlí	
modré míšené odstíny	smalty, rostlinná čern	
míšené odstíny jako zelenomodrá	smalt a malachit nebo zem zelená, uměle vyrobené zelené pigmenty (atakamit nebo jiné, měděnka)	

s přidavkem oleje. Důkazy o podobných metodách byly pozorovány také na velké nástropní malbě v katedrále ve Freisingu.²⁷ Tato technika patří mezi velmi pokročilé a v nástěnné malbě zřídka viditelné prostředky. To svědčí o Asamově dobrém školení i výjimečné výtvarné zdatnosti.

S ohledem na převažující vápennou techniku jsou ve Freisingu z hlediska intenzity barevných tónů problematické také modré partie malby obsahující smalt, jako je například roucho Panny Marie. Aby došlo k dosažení požadované barevné hloubky pigmentu, musel být v takových partiích smalt aplikován v *secco* technice s organickým pojivem na bílý podklad. V *secco* zde byly nanášeny údajně i uměle vyrobené zelené pigmenty atakamit a paratakamit, které jsou ve vlhku náchylné k degradaci. Jako pojivo byla s největší pravděpodobností použita arabská guma.²⁸

Dalším prostředkem, se kterým Asam na nástropní malbě ve Freisingu pracoval, je nasazení silných vápenných past v místech nejsvětějších partií malby za účelem zvýšení objemovosti tvarů či podpoření reliéfních specifíků různých materiálů, jako např. beráncí srsti. Asam tedy modeluje objemy nejen prostřednictvím barvy, ale využívá i plastického účinku vápenných past,

kteří v některých částech malby dosahují výšky až 5 mm. Příliš vysoké vrstvy past Asam upravoval stlačením prsty zpět do roviny, zřejmě aby předešel jejich praskání a následné nestabilitě.²⁹ Modelace tvarů pomocí vápenných past je v barokní nástěnné malbě poměrně typická, ale v takto extrémní podobě se s ní neshledáváme u velkého počtu autorů. Můžeme tedy v nadsázce říci, že je jednou z verzí Asamova autogramu.

Použité pigmenty

Na Hausdorfově nástropní malbě v kostele Všech svatých v Heřmánkovcích byly chemicko-technologickým průzkumem identifikovány pigmenty běžně užívané v nástěnné malbě v první polovině 18. století (tab. 2). Z analýzy malby ve Freisingu je patrné, že Asam používal podobné pigmenty, nicméně jeho paleta byla obohacena minimálně o červený lak (kráplak?) a rumělku (tab. 1).

Závěr

Cílem této studie bylo porovnání techniky regionálního malíře Johanna Hausdorfa a věhlasného bavorského freskaře Cosmy Damiana Asama. Srovnání proběhlo na základě analýzy výsledků restaurátorských a přírodo-



13

Obr. 13. Broumov, klášter benediktinů, detail nástropní malby v kapli v přízemním podlaží; snímek dokumentující daleko uvolněnější Hausdorfov projev v oblastech chiaro scurové malby. Foto: David Svoboda, 2016.

vědných průzkumů dvou nástropních maleb připisovaných Johannu Hausdorfovi a studie techniky nástropní malby Cosmy Damiana Asama v katedrále ve Freisingu od Jürgena Purscheho.

Technika výstavby malby ani použité materiály se u věhlasného autora a jeho regionálně působícího kolegy příliš neliší. Podkladové konstrukce, tzn. zděná cihlová klenba nebo falešná dřevěná klenba, jsou základem nástropních maleb obou umělců. Více méně odpovídá i skladba, tloušťka a základní složení podkladových omítkových vrstev. Asam si však zjevně nechal připravovat omítky s vyšším obsahem pojiva než Hausdorf a jeho intonaco bylo obohacováno i o příměs slídy, snad kvůli estetickým důvodům, tedy výslednému světlejšímu účinku následně pokládaných barevných vrstev. Další odlišnost zaznamenáváme u spodních omítkových vrstev (jádrová omítka a arricio), které v případě Hausdorfovy malby obsahují kromě vápna a písku také jíl a rostlinná vlák-

■ Poznámky

²⁷ Ibidem, s. 113.

²⁸ Ibidem, s. 113–114.

²⁹ Ibidem, s. 114.



Obr. 14. Broumov, klášter benediktinů, detail nástropní malby v kapli v přízemním podlaží; snímek dokumentující detailní provedení rukou. Foto: David Svoboda, 2016.

14

na. Užití těchto přísad je ale pochopitelné vzhledem k typu dřevěné konstrukce klenby, u které by zřejmě nebylo propojení s čistě vápennou omítkou zcela funkční. Rostlinná vlákna byla přidávána za účelem snížení kontrakce omítky, která byla v důsledku obsahu jílu jistě značná. Zajímavá je také přítomnost dolomitického vápna u realizací obou autorů. Zda bylo dolomitické vápno v obou případech použito z konkrétního důvodu, je prozatím otázkou.

O způsobu přenášení kompozice na arricio nemáme ani u jedné ze zkoumaných maleb dostatečné informace, tudíž není možné tento krok vyhodnotit a porovnat. Na jiné Asamově realizaci je nicméně doložena šedočerná podkresba na povrchu intonaca a předpokládá se i použití jednoduché lineární osnovy.

Zásadní rozdíl mezi srovnávanými malbami spočívá jednoznačně ve velikosti denních dílů, tj. úseků čerstvě naneseného intonaca, jež byly pokryty malbou v průběhu jednoho dne. Velikost denních dílů u Asama je v průměru desetkrát větší než u Hausdorfa. Tento fakt může svědčit o vyšší počtu Asamových spolupracovníků, ale spíše dokládá vysokou malířskou zdatnost a zkušenost Asama. Tomu napovídá i Purscheho předpoklad, že Asamovi spolupracovníci se podíleli ve Freisingu hlavně na iluzivní architektuře a dekoracích, zatímco Asam sám zpracovával figurální kompozice.

Způsob přenášení kompozice na intonaco je naopak u obou malířů velmi podobný. Do vlhkého intonaca si jak Asam, tak i Hausdorf pře-

nášeli základní obrysy postav, předmětů, dekorativních prvků a dalších částí malby převážně rytím přes kartony, iluzivní architektonické prvky byly konstruovány rytími liniemi za pomoci provázků a dřevěných latěk. Rytí přes karton se více uplatňuje u dekorativních částí výmalby, které mohly být přenášeny opakovaně. Pro rozvržení figurálních kompozic používali Asam i Hausdorf tento způsob přenášení v menší míře a nechávali si tak větší prostor pro možné úpravy. Tyto úpravy a zpřesňování figurálních výjevů poté prováděli červenou štětcovou podkresbou. Na Asamových malbách zaznamenáme pro rozvržení tvarů rovněž uhlovou podkresbu, ta však byla prokázána ne u figur, ale v oblastech dekorativní nebo iluzivní architektonické malby.

Malbu prováděli oba malíři technikou *fresco-secco*, používali při ní především vápenné barvy, případně barvy pojené kaseinátem vápenatým, který umožňoval nanášení lazurnějších vrstev. U Asama byly ve vrstvách dokončovaných *secco* technikou identifikovány také lazury pojené arabskou gumou či škrobem. Jak je možné předpokládat, velice odlišný je samotný malířský projev srovnávaných autorů, tzn. práce se štětcem. Ta je v případě Asama na zásadně vyšší úrovni. Asam používá pro budování objemů kromě barevných valérů i silné vápené pasty, které případně lazuruje po jejich zaschnutí. Hausdorfova výrazně méně pastózní malba působí v tomto ohledu poněkud ploše. Rovněž tahy štětcem jsou v případě Asamovy malby provedeny s větší jistotou a švihem.

Asam se na rozdíl od Hausdorfa nezabývá tolik detaily a zaměřuje se na plastické působení hlavních forem.

Jak z uvedených informací vyplývá, jednoznačný rozdíl mezi regionálním malířem a umělcem, který svá díla realizoval v rámci řady evropsky významných projektů, spočívá především v malířském projevu, tedy v tom, co dokáže mírně poučený pozorovatel rozeznat již při prvním pohledu na malbu. Naopak menší rozdíly zaznamenáme v technice a použitých materiálech, i když zmíněný rozdíl ve velikosti denních dílů u obou autorů je ohromující. Studium techniky obou malířů nám bohužel neposkytne ani informace o tom, zda mezi nimi mohl existovat vztah mistra a žáka. Hausdorfova technika totiž nese znaky pro tehdejší nástěnné malířství obvyklé a na rozdíl od techniky Asamovy ničím specifickým v tomto ohledu nevyniká. Na základě této studie tedy není možné říci, zda existovala jakákoli vazba mezi oběma malíři. Je ale zřejmé, že Hausdorf Asamovu produkci znal a inspiroval se jí minimálně co se týče rozvržení kompozice klenby a specifických dekorativních prvků. Bez nezbytného školení u zkušeného freskaře by ostatně nebyl schopen přistoupit k samostatným monumentálním realizacím, které na Broumovsku vykonal.