

KOMPLEXNÍ PŘÍRODOVĚDNÝ PRŮZKUM TECHNIKY A TECHNOLOGIE MALBY GABRIELA MÜLLERA NA PŘÍKLADU PORTRÉTŮ JANA ADAMA Z QUESTENBERGU A MARIE ANTONIE Z QUESTENBERGU

MONIKA KOŠÁRKOVÁ – LUBOŠ MACHAČKO – RADKA ŠEFCŮ

COMPREHENSIVE NATURAL HISTORY RESEARCH OF THE TECHNIQUE AND TECHNOLOGY OF THE PAINTING BY GABRIEL MÜLLER ON THE EXAMPLE OF THE PORTRAITS OF JOHANN ADAM OF QUESTENBERG AND MARIA ANTONIA OF QUESTENBERG

The article explores the technique and technology of the painting by Gabriel Müller (1688–1764), a follower and assistant of Johann Kupecky (1666–1740). Two portraits from the collection of Jaroměřice nad Rokytnou Castle were used as examples to examine the painting's technique and technology. Evidence was provided that Gabriel Müller proceeded from the broadly used painting technique on a toned bole underlay. Pigments typical of 18th century painting were identified in the Müller's work of art. The research results provided valuable information for the interpretation of Gabriel Müller's painting style. The acquired data deepened the previous knowledge and served as a primary corrective for a comparison with Johann Kupecky's painting technique. The interpretation took into account a wider technology context of 18th century fine art techniques.

Key words: Research, painting technique, stratigraphy, underpainting

Článek se zabývá průzkumem techniky a technologie malby Gabriela Müllera (1688–1764), který byl žákem a asistentem Jana Kupeckého (1666–1740). Technika a technologie malby byly zkoumány na dvou podobiznách ze sbírek státního zámku Jaroměřice nad Rokytnou. Průzkum prokázal, že Gabriel Müller vycházel z dobově rozšířené techniky malby na tónovaném bolusovém podkladu. V jeho malbě byly identifikovány pigmenty typické pro malířství 18. století. Výsledky rozsáhlého průzkumu se staly podkladem pro interpretaci způsobu malby Gabriela Müllera. Získaná data prohloubila dosavadní znalosti a posloužila jako prvotní korektiv pro srovnání s technikou malby Jana Kupeckého. Při interpretaci byl rovněž brán zřetel na začlenění do širšího dobového technologického kontextu výtvarných technik 18. století.

Klíčová slova: Průzkum, technika malby, stratigrafie, podmalba

ÚVOD

Průzkum techniky a technologie malby na obrazech Jana Adama z Questenbergu a Marie Antonie z Questenbergu byl proveden v rámci restaurování a obnovy tzv. questenberské portrétní galerie, kterou založil v první polovině 18. století na zámku Jaroměřice nad Rokytnou majitel panství Jan Adam z Questenbergu.¹⁾ Důležitou skutečností rozhodující o komplexním průzkumu výše uvedených podobizen byl fakt, že portrét Jana Adama²⁾ (obr. 1) je jedním z mála, ne-li jediným mezi ostatními portréty, který nese signaturu autora. Na rubové straně plátna se nachází štětcový přípis: *Gabriel Müller fec: A. 1717* (obr. 3). Portrét jeho manželky Marie Antonie³⁾ (obr. 2) takovou signaturu nenese,⁴⁾

ale byl v nedávné minulosti Müllerovi připisán.⁵⁾ Obraz Jana Adama, podobně jako většina sbírky, prošel v dávné minulosti obvyklými druhotnými úpravami, z nichž zmiňme zejména zpevnění rubu plátěné podložky záplatami nebo razantní čištění povrchu malby. Obraz Marie Antonie prošel v minulém tisíciletí kompletním restaurováním,⁶⁾ během něhož byl mj. nažehlen na novou plátěnou podložku a rozsáhlé výpadky barevné vrstvy byly doplněny retuší a lokální rekonstrukcí. Podrobnější informace o minulých restaurátorských zásazích nejsou v archívech sbírky dochovány.

PRŮZKUM

Průzkum podobizen měl dva hlavní cíle. První z nich přímo souvisel s fyzickým stavem děl a jejich další existencí a zaměřil se na vyhodnocení stavu dochování obrazů, stanovení příčin poškození a na navržení vhodného způsobu restaurování. Druhým cílem bylo shromáždit poznat-

1) Více o tématu např. L. Ruhe, Some introductory notes on count Johann Adam von Questenberg and his collection of portraits, in: L. Machačko ed., Sborník z konference Restaurování a ochrana uměleckých děl. Konzervace a restaurování malby a polychromie, Kutná Hora 2017, s. 6–19.

2) Johann Adam von Questenberg, olej na plátně, 87 × 67 cm, Jaroměřice nad Rokytnou, inv. č. JR05887.

3) Maria Antonia von Questenberg, olej na plátně, 87 × 67 cm, Jaroměřice nad Rokytnou, inv. č. JR00576

4) Portrét Marie Antonie z Questenbergu měl údajně na rubu původního plátna stejnou Müllerovu signaturu, ta ale zanikla pravděpodobně během minulého restaurátorského zásahu (konec 20. století?).

5) L. Ruhe, The portrait painter and draughtsman Gabriel Müller (1688–1764), also known as 'Kupecky-Müller': Dedicated to his patrons, devoted to nature, *Průzkumy památek* XXVI, č. 2, s. 23–38.

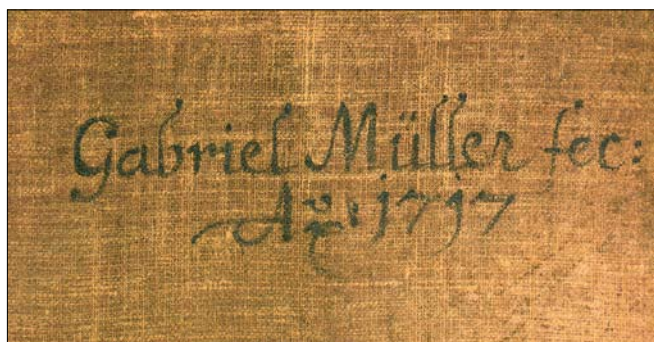
6) Tamtéž.



Obr. 1: Gabriel Müller, Portrét Jana Adama z Questenbergu (všechny fotografie autoři).



Obr. 2: Gabriel Müller, Portrét Marie Antonie z Questenbergu.



Obr. 3: Gabriel Müller, Portrét Jana Adama z Questenbergu, signatura autora na rubové straně plátna.

ky o použitých materiálech, technologii a způsobu provedení malby. Tento cíl souvisel mimo jiné se skutečností, že malíř Gabriel Müller je považován za žáka a asistenta Jana Kupeckého a provedení průzkum a srovnání malířských technik obou autorů by mohlo obohatit poznatky o dobových technikách malby první poloviny 18. století v českých zemích.

Při průzkumu byly použity jak neinvazivní, tak i invazivní metody vyžadující odběr mikro-vzorků. Z těch neinvazivních jmenujme fotodokumentaci v denním rozptýleném světle (VIS), razantním bočním nasvícením a v průsvitu, dále speciální zobrazovací metody jakými jsou ultrafialová luminiscenční fotografie (UVFP),⁷⁾ infračervená reflektogra-

7) Dokumentace ve VIS a UVFP byla provedena digitálním fotoaparátem CANON EOS 70D s objektivem EF-S 17–85 mm a makroobjektivem EF-S 60 mm. Jako zdroj UV záření byly použity lampy s UV trubnicemi značky Philips TL – D 18 W BLB s rubínovým sklem.

fie (IRR)⁸⁾ a průzkum v rentgenovém (RTG) záření s vysokým rozlišením.⁹⁾ Na základě vyhodnocení dat získaných neinvazivními metodami byly z obou děl odebrány mikro-vzorky za účelem zjištění stratigrafie barevných vrstev, identifikace pigmentů, materiálu podložky¹⁰⁾ a laku, které byly hodnoceny pomocí optické (OM) a elektronové (SEM-EDS) mikroskopie, infračervené spektroskopie (FTIR) a mikro-Ramanovy spektroskopie (MRS).¹¹⁾ Pojivo barevných vrstev bylo analyzováno metodou plynové chromatografie s hmotnostní spektroskopií (GC/MS).¹²⁾

VÝSLEDKY PRŮZKUMU

Výsledky komplexního průzkumu podobizen Jana Adama z Questenbergu a Marie Antonie z Questenbergu prokázaly, že oba obrazy jsou co do technologie výstavby

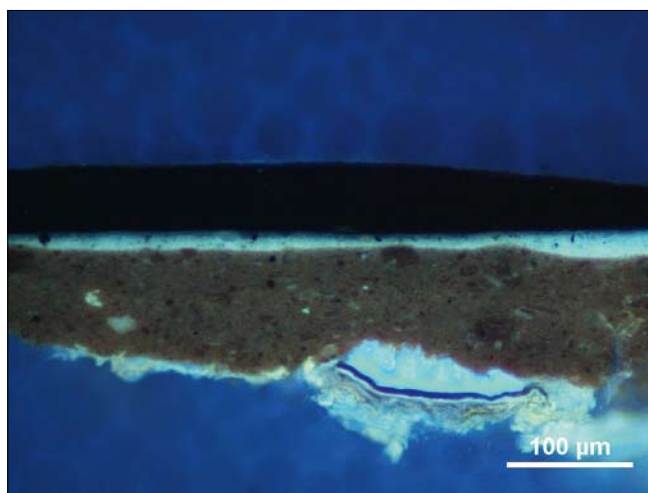
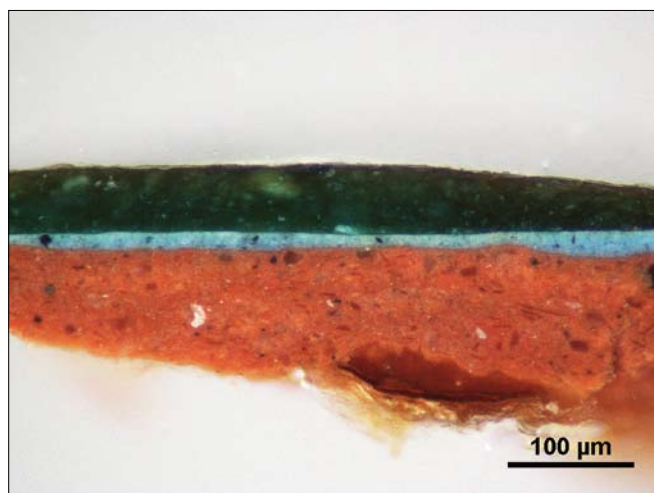
8) IRR analýzu provedl Martin Martan, akad. mal. IR kamerou Hamamatsu a filtry s vlnovou délkou v rozmezí 1500–1800 nm.

9) Průzkum byl proveden v Laboratoři rentgenové tomografie v Centru Excelence Telč ÚTAM AV ČR, v. v. i. Výsledky formou elektronického dokumentu jsou součástí restaurátorské zprávy M. Košárková, Průzkum a restaurování portrétu Jana Adama z Questenbergu od Gabriela Müllera. Restaurátorská zpráva. Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, 2019, rkp. Za spolupráci děkujeme Ivaně Kumpové a Michalu Vopálenskému.

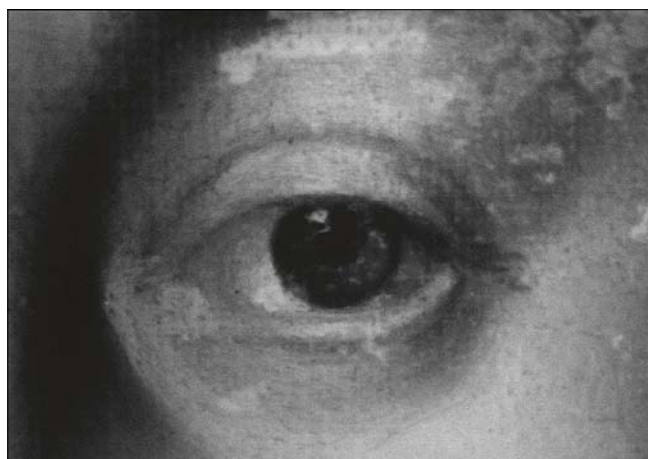
10) Vlákno z textilní podložky (plátna) bylo určeno na základě charakteristických morfolozických znaků pozorovaných na polarizačním mikroskopu Eclipse 600 Nikon. Rovněž byl proveden mikrochemický test činidlem fluoroglucinem.

11) Podmínky měření a výsledky jednotlivých metod viz R. Šefců, Laboratorní zprávy č. 19/6 a 19/7. Archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie Praha 2019, rkp.

12) V. Pitthard, Report on the GC/MS analyses of composition of organic material from paintings by Gabriel Müller and Josef Ceregetti. Kunsthistorisches Museum Wien 2019, rkp.



Obr. 4: Gabriel Müller, *Portrét Jana Adama z Questenbergu*, stratigrafie vrstev z malby zeleného kabátu ve viditelném a ultrafialovém záření.



Obr. 5: Gabriel Müller, *Portrét Marie Antonie z Questenbergu*, VIS snímek a IRR snímek, detail malby a podkresby oka

malby a techniky jejího provedení obdobné. Diametrální rozdíl byl ve stavu dochování portrétů.

Technologie malby sleduje dobovou praxi zavedenou v českých zemích nejméně od poloviny 17. století.¹³⁾ Jedná se o vrstvenou olejomalbu na plátně, provedenou na červeném tónovaném podkladu bolusového typu, využívající systém podmaleb a lazur. Kdybychom ji měli krátce shrnout, jedná se o malbu provedenou ve třech základních krocích: přípravná kresba – podmalba – finální malba s lazurami, což koresponduje s obdobnou výstavbou malby ve všech dobových evropských kulturních centrech.¹⁴⁾ Jedná se o způsob malby dobově téměř kanonický, kdy, zjednodušeně řečeno, síla nánosu barvy na tmavém podkladu je největší ve světlech a klesá směrem ke stínům, které jsou tvořeny optickým součtem tónu podkladu, nebo tmavých partií podmalby a vrchních lazur.

Podložka obou sledovaných podobizen, jak vyplývá z výsledků jejího vlákninového složení, je lněná s plátnovou vazbou. Dostava plátna je 11 nití na cm². Plátno bylo opatřeno izolační vrstvou na bázi proteinů, která je viditelná na stratografiích mikrovzorků pod bolusovým podkla-

dem. (obr. 4). Ze znalosti dobové praxe můžeme usuzovat, že se jednalo o klíž. Na zaklížené plátno byla nanášena vrstva červeného podkladu bolusového typu, v němž byla jeho hlavní součástí – červená hlínka – pojena lněným olejem. V podkladových vrstvách u obou zkoumaných děl byl identifikován i anatas (oxid titaničitý), který je doprovodným minerálem přírodních hlinek.¹⁵⁾ Vrstva podkladu je poměrně silná tak, že se textura plátěné podložky v malbě téměř neprojevuje.¹⁶⁾ Vrstva podkladu tak ve své síle vyrovnávala nerovnoměrný reliéf plátěné podložky a musela být vhodně připravena na nanášení vlastních barevných vrstev. Se stejnou podložkou, její přípravou a podkladem se setkáváme i v díle Jana Kupeckého. Rovněž jsou zde paralely technologických postupů typických pro malbu konce 17. a počátku 18. století

Metodou IRR byla na vrstvě bolusového podkladu v některých partiích (oči, nos, ústa) identifikována velmi subtilní lineární podkresba. (obr. 5) Linka kresby je kultivovaná, vymezuje tvary jednoduše a jasně. Kromě této kresby nelze vyloučit přítomnost dobově běžné štětcové lavírované podkresby, která však IRR metodou nebyla

13) A. Steckerová ed., Petr Brandl 1668–1735: Studie. Národní galerie v Praze 2018, s. 195.

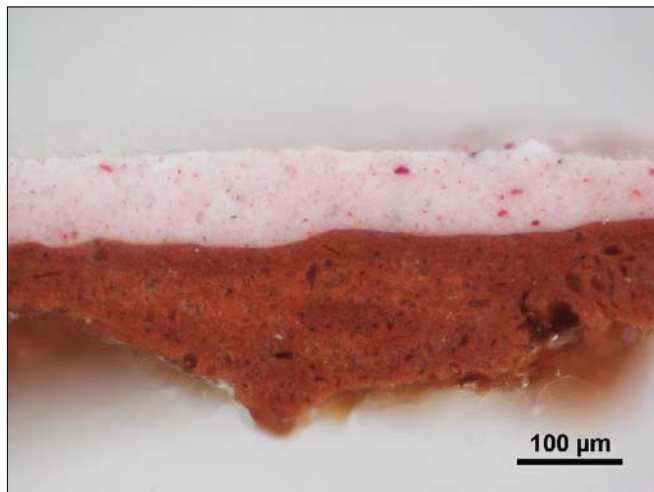
14) Tamtéž, s. 208; A. Wallert, *Methods and Materials of Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, in: A. Wallert ed., *Still Life: Techniques and Style: An Examination of Paintings from the Rijksmuseum*. Rijksmuseum Amsterdam 1999.

15) K. Helwig, *Iron oxide pigments: natural and synthetic*, in: B. Berrie ed., *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics* 4. National Gallery of Art Washington 2007, s. 39–109.

16) Textura plátna patrná na ploše malby Marie Antonie není výsledkem tenké vrstvy podkladu, ale důsledkem nažehlování obrazu na nové plátno při posledním restaurování.



Obr. 6: Gabriel Müller, Portrét Marie Antonie z Questenbergu, RTG snímek, podmalba draperie nad levým ramenem šlechtičny, rozsáhlé ztráty barevné vrstvy v inkarnátech obličeje.



Obr. 7: Gabriel Müller, Portrét Marie Antonie z Questenbergu, stratigrafie vrstev z malby inkarnátu na ruce.

prokázána. Vrchní malba kresebnou linku na zkoumaných místech bez výhrad kopíruje.

RTG snímky zřetelně ukazují překvapivě dynamický způsob podmalby, při které autor širokým štětcem poměrně velkoryse buduje objemy a tvary. Jak z výrazně vysokého podílu olovnaté běloby, tak z rukopisu podmalby, jakož i stratigrafie vzorků (hlavně inkarnátů) je patrné, že se nejedná jen o monochromní podmalbu, ale naopak, že podmalba již silně předznamenává konečnou barevnost. Stejně tak tvary a modelace nejsou v podmalbě pouze naznačeny, ale zcela nebo z velké části plně rozvinuty. Mezi podmalbou a malbou nenajdeme co do tvarových a objemových záležitostí větších rozdílů.

Jediným významným pentimenti odhaleným RTG průzkumem je podmalba draperie nad levým ramenem Marie Antonie, která se ve vrchní malbě neprojevuje. Plynulejší rytmizací draperie tak získala idealizovaná podobizna šlechtičny větší dynamičnost. (obr. 6)

Vzhledem k absenci dalších autorských změn si dovolueme hypotézu, že malbě podobizen předcházela jedna nebo více přípravných kreseb, na kterých Gabriel Müller vyřešil otázky kompozice a během malby se již k žádným razantnějším změnám neuchyloval.

Významným zjištěním, týkajícím se ne tak techniky malby jako spíše fyzického stavu díla, bylo odhalení skutečného rozsahu poškození barevné vrstvy a následných druhotných zásahů na podobizně Marie Antonie. Rozsáhlé ztráty originální matérie jsou patrné zejména v oblasti levé tváře, čela a vlasů. Teprve porovnáním rentgenogramu s fotografií ve VIS je zjevná dramatická míra poškození a velký rozsah minulého restaurátorského zásahu.

TONÁLNÍ SKLADBA

Dle výsledku analýz lze usoudit, že Gabriel Müller provedl vrstvenou malbu s plastickými akcenty zejména v oblastech draperií, na paruce a místy v obličejové části. Inkarnáty jsou, jak potvrdila mikroskopická analýza, tvořeny dvěma vrstvami růžového tónu kombinujícími olovnatou bělobu, rumělkou a červený organický lak (obr 7). Z mikro-fotografií je patrné, že první vrstvou si autor partie inkarnátu rozmaloval. V této vrstvě v partiích stínů

a polostínnů použil chladnější odstín šedo-růžové nebo pouze šedé, na který v místech světel nanese teplý polopastózní až pastózní odstín růžové. V teplejších odstínech byla v růžových vrstvách potvrzena i přítomnost žlutého okru. Nejvyšší světla v případě potřeby vypointoval růžovým tónem s vyšším obsahem olovnaté běloby. V této závěrečné fázi také provedl lokální korekce stínů a polostínnů šedým tónem. (obr. 8)

Podobně je vytvořena i bohatá paruka portrétovaného, kde na vrstvu podkladu malíř nanese vrstvu šedé podmalby, na kterou tvaroval "lokny" světlejší šedou tak, že v místech "hloubek", tj. stínů a polostínnů nechal zaznít tmavší šedou podmalbu. Nejvyšší světla opět nanese krátkými tahy nejvyšší šedé. Tonalitu jednotlivých vrstev dociloval kombinací olovnaté běloby a uhlíkaté černé s příměsí rumělký, červeného organického laku a okrů. Proměnlivost kvantitativního zastoupení barevných pigmentů v bílé olovnaté bělobě umožnila odstupňovat barevnost šedých vrstev, spodní tmavší vrstvy mají díky přítomnosti okrů teplejší odstín.

Velmi zajímavé jsou z hlediska celkového vyznění portrétu partie stínů mezi inkarnátou a parukou, na kterých se pohledově uplatňuje barva bolusového podkladu. Jde totiž o jediné partie na pečlivě provedené malbě, kde autor záměrně nechává zaznít tón podkladu do celkové barevné skladby díla. (obr. 9)

V červených draperiích je Müller zcela poplatný dobovému způsobu malířské výstavby takto barevných prvků.¹⁷⁾ Pracuje se dvěma vrstvami červení, přičemž spodní s obsahem rumělký a červeného organického laku vytváří základní modelaci a žádoucí barevný tón získává až po nanesení vrchní lazury samotného červeného organického laku – košenily. Takto jsou řešeny především tmavší červeně, malba stínů, které lazurou získávají větší hloubku.

Druhý způsob výstavby červených partií vychází z výše popsaného, s tím rozdílem, že pod vrchní lazurou z červeného organického laku se nenachází jedna, ale rovnou dvě krycí vrstvy s obsahem rumělký, červeného organického laku, olovnaté běloby s přídavkem červeného okru.

17) Srov. A. Steckerová ed., o. c. v pozn. 13, s. 196.



Obr. 8: Gabriel Müller, Portrét Jana Adama z Questenbergu, detail oka.



Obr. 9: Gabriel Müller, Portrét Jana Adama z Questenbergu, detail přechodu paruky a inkarnátu čela.

Zelené partie malby oděvů tvořené měďnatými pigmenty podkládal Müller modrou podmalbou, na kterou nanese vrstvu zelené lazury. Zatímco na portrétu Marie Antonie je v modré vrstvě užita kombinace indiga s olovnatou bělobou, tak na portrétu Jana Adama je užita vedle indiga i pruská modř (obr. 4). Pruská modř objevená roku 1704 se v malbě vyskytuje spíše až po roce 1710. Významněji byla rozšířena až od 20 let 18. století.¹⁸⁾ Užití pruské modři v malbě Müllerem patřilo k inovativním technologickým krokům, které reflektovaly nové výtvarné materiály 18. století. Zajímavé je zjištění, že pod touto vrstvou

18) B. H. Berrie, Prussian blue, in: E. W. Fitzhugh ed., *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics* 3. Oxford University Press 1997, s. 191–217.

podmalby byla ve vzorku ze zelené mašle Marie Antonie potvrzena ještě šedá vrstva. Může se jednat o případ dobové malířské praxe, kdy se málo kryvé indigo podkládalo šedou nebo černou vrstvou, nebo se může jednat o fragment šedé podmalby paruky šlechtičny, na kterou byla mašle umístěna až v průběhu malby. Pro tuto druhou možnost hovoří skutečnost, že složení této vrstvy je téměř totožné se složením podmalby pod parukou Jana Adama, kde najdeme olovnatou bělobu, uhlovou čern, rumělkou a okry.

GABRIEL MÜLLER A JAN KUPECKÝ – RÁMCOVÉ SROVNÁNÍ MALÍŘSKÝCH TECHNIK

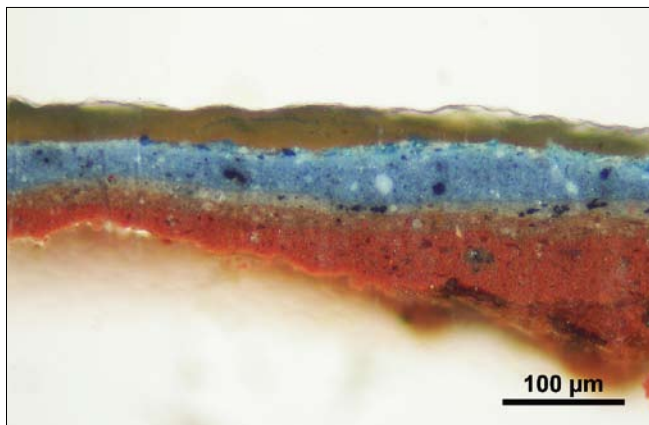
V letech 1998–2006 byl proveden v rámci restaurátorských zásahů materiálový průzkum na dílech Jana Kupeckého.¹⁹⁾ Průzkum byl realizován na dílech *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu v mládí* (plátno, olej, 1700, inv. č. O 17451), *Podobizna mladých manželů* (plátno, olej, O 1555), *Podobizna starších manželů* (plátno, olej, inv. č. O 1554), *Podobizna Hedviky Františky Wussinové* (plátno, olej, 1716, inv. č. O 1276), *Portréty Ludmily Magdaleny Gotterové* (plátno, olej, 1725, inv. č. 11683), *Autoportrét s dýmkou* (plátno, olej, 1707, inv. č. O 11682) a *Podobizna muže* (plátno, olej, inv. č. O 1477).

Zkoumaná díla Jana Kupeckého byla na textilní podložce. U obrazu *Podobizna starších manželů* rozbor prokázal užití lněného plátna tkaného plátovou vazbou. Plátna byla naklášena před nanesením podkladu. Pod vrstvou podkladu jsou na některých mikrovzorcích znatelné fragmenty proteinové organické izolační vrstvy.

Na zaklizená plátna byly naneseny většinou dvouvrstvé červené olejové podklady bolusového typu. Odstín bolusových podkladů variuje od světlejšího červeného odstínu do sytějšího červeného. Hlavní složkou je červená hlinka obsahující okry a příměs uhličitánu vápenatého a křemičitých příměsí. Prvkovou analýzou byl v některých podkladech zaznamenán i titan, což ukazuje opět na přítomnost přírodního oxidu titaničitého. Příprava plátna s bolusovým podkladem je typickou ukázkou dobové praxe u obou malířů jak Jana Kupeckého, tak Gabriela Müllera.

Na základě informací Jan Kupecký prováděl štětcovou podkresbu na neizolovaném podkladu.²⁰⁾ V restaurátorských zprávách je zmínka, že Jan Kupecký u „*Portréty Ludmily Magdaleny Gotterové*“ a „*Portréty muže s dýmkou*“ provedl šedohnědou imprimaturu.²¹⁾

I u obrazů Jana Kupeckého můžeme vidět metodu vysvětlování s podmalbou a frekventovaným světlým vyexponovaným koloritem. Studenější a tmavší nazelenalý tón používal v podmalbě inkarnátu. V další fázi stádia barevné podmalby chtěl docílit modelačního účinku technikou vytírání barvy v polostínech. Ve stínech prosvítá



Obr. 10: Jan Kupecký, *Podobizna starších manželů*, stratigrafie vrstev z malby modré drapérie.

barva podkladu, což plní optickou funkci barevného mezičlánku.²²⁾

Na podkladu je obvykle provedena podmalba v šedých, okrových, červených a načernalých tónech. V šedých je užitá olovnatá běloba s černí a miniem, v okrové a červené zabarvených podmalbách jsou pak přítomny zejména okry. Kupeckého vrstevnatý systém malby je daleko složitější než systém Gabriela Müllera. Je zřejmé, že Kupecký výsledné ztvárnění a barevnost hledal i v průběhu malby, jak dokládají četné pentimenty. Například ty na malbě oděvů na obrazech *Podobizna mladých manželů* a *Podobizna starších manželů*.

Přírodovědný průzkum v dílech Jana Kupeckého zaznamenává shodné užívání některých pigmentů a barviv. V jeho paletě se rovněž vyskytuje olovnatá běloba, okry, rumělka, červený organický lak, indigo, pruská modř, rezinát zelený a uhlíkatá čern, ale rovněž je v malbě užit azurit, ultramarín a neapolská žlut. V malbě pleťových tónů využívá více směsí olovnaté běloby s červeným a žlutým okrem s příměsí rumělky. Rozdílnost v užití barev lze pozorovat v malbě modrých ploch. Zatímco Müller v malbě portrétů používá v modrých vrstvách kombinaci indiga, pruské modře a olovnaté běloby a na ně klade zelené lazury, tak Kupecký těmito vrstvami na stejné bázi podkládá modrou malbu. Finálně ve vrchních modrých vrstvách užívá kombinaci azuritu a přírodního ultramarínu (lapis lazuli) s olovnatou bělobou. Takto kladené vrstvy byly doloženy na obrazech *Podobizna mladých manželů* a *Podobizna starších manželů* (obr. 10). Lapis lazuli s olovnatou bělobou byl doložen i v modré malbě na starším obraze *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu v mládí*, který je datován do roku 1700, a na obraze *Autoportrét s dýmkou* datovaném do roku 1707. Oproti tomu na plátně z roku 1725 *Portrét Ludmily Magdaleny Gotterové* již s olovnatou bělobou kombinuje pruskou modř.

V zelených vrstvách bylo vedle rezinátu mědnatého potvrzeno i užití země zelené, která na portrétech Müllera prokázána nebyla.

Pojiva v malbě Jana Kupeckého byla identifikována pouze na základě mikrochemických zkoušek. Ve všech vrstvách včetně podkladu lze předpokládat užití olejového pojiva.

19) M. Denderová – I. Vernerová – R. ŠefcŮ, Laboratorní zprávy. Archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie Praha 1998–2006, rkp.

20) R. Klouza, Pohled do obrazu: technologická kopie obrazu jako tvůrčí studijní proces. Boskovice 2014, s. 222.

21) M. Černá, Jan Kupecký – Portrét Ludmily Magdaleny Gotterové. Restaurátorská zpráva, inv. č. 011683, 2001, rkp.; též, Jan Kupecký – Portrét muže s dýmkou (autoportrét). Restaurátorská zpráva, inv. č. 011682, 2001, rkp.

22) R. Klouza, o. c. v pozn. 20, s. 212–215.

ZÁVĚR

Výsledky mezioborové spolupráce ukazují, že Gabriel Müller a Jan Kupecký využívali ve své tvorbě obdobný technologický postup typický pro barokní malbu. Základem byla malba na plátěnou podložku s naneseným tmavým podkladem červeného zabarvení. Oba využívali optického součtu jednotlivých vrstev jak podmalby, tak vlastních barevných vrstev malby. Paleta obou umělců vykazuje shodné materiály jak pigmenty, barviva, tak v této době zcela již běžně užívané olejové pojivo. V portrétní malbě Müllera byl identifikován lněný olej. Jan Kupecký kromě běžných pigmentů užíval i dražší varianty, jako byl lapis lazuli, který může naznačovat i významnost jeho zakázek. V zkoumaných portrétech Gabriela Müllera tento drahý a ceněný pigment nebyl potvrzen.

PODĚKOVÁNÍ

Za provedené analýzy autoři děkují Dr. Václavu Pittardovi, Martinu Martanovi, akad. mal., Jánú Sak-

sunovi, DiS., Doc. Ing. Michalu Vopálenskému, Ph.D. a Ing. Ivaně Krumpové. Za pomoc při získávání informací o malíři Gabrielu Müllerovi děkujeme Dr. Lilian Ruhe, Mgr. Petře Hečkové, Ph.D. a prof. Petru Fidlerovi.

Článek vznikl v rámci projektu **Komplexní přírodovědný průzkum techniky a technologie malby Gabriela Müllera na příkladu portrétů Jana Adama z Questenbergu a Marie Antonie z Questenbergu** SGS_2019_009 řešeného z programu Studentské grantové soutěže Univerzity Pardubice 01/2019–12/2019.

MONIKA KOŠÁRKOVÁ – UNIVERZITA PARDUBICE,
FAKULTA RESTAUROVÁNÍ V LITOMÝŠLI
LUBOŠ MACHAČKO – UNIVERZITA PARDUBICE,
FAKULTA RESTAUROVÁNÍ V LITOMÝŠLI
RADKA ŠEFCŮ – NÁRODNÍ GALERIE PRAHA,
CHEMICKO-TECHNOLOGICKÁ LABORATOŘ

DIE NATURWISSENSCHAFTLICHE KOMPLEXUNTERSUCHUNG DER MALTECHNIK UND -TECHNOLOGIE VON GABRIEL MÜLLER AM BEISPIEL DER BILDNISSE VON JOHANN ADAM UND MARIA ANTONIA VON QUESTENBERG

In diesem Jahr unternahm man eine ausgedehnte Untersuchung von zwei Ölgemälden des Barockmalers Gabriel Müller aus den Schlosssammlungen in Jaroměřice nad Rokytinou (Jarmeritz, Bez. Třebíč). Der deutsche Maler Gabriel Müller (1688-1764) war, obwohl er zu den weniger bekannten Künstlern zählt, Schüler und Assistent des Johannes Kupetzky (1666-1740). Die komplexe nicht invasive und invasive Untersuchung von zwei Bildnissen war auf das Studium der Maltechnik und -technologie dieses Autors gezielt. Die Untersuchung hat bewiesen, dass Gabriel Müller aus der zeitgenössisch verbreiteten Technik des Malens auf der getönten Bolusunterlage herauskam. Man identifizierte in seiner Malerei die für das 18. Jahrhundert typischen Pigmente. Die naturwissenschaftliche Untersuchung mit modernen Instrumentalmethoden bewies in der ursprünglichen weißen Malerei vor allem das Bleiweiß mit lokaler Beimischung vom Kalziumkarbonat. Die blauen Partien waren mit Indigo und preußischem Blau gemalt. Bei den roten Tönen identifizierte man das Zinnober, den roten Ocker, roten organischen Lack – Koschenille. Die grünen Pigmente sind vom Kupferresinat mit Grünspan und bei den schwarzen Pigmenten handelt es sich um Kohlen- und Beinschwarz. Als Bindemittel in den Farbschichten bewies man das Leinöl. Die Ergebnisse der massiven Untersuchung wurden zur Unterlage für eine Deutung der Malweise Gabriel Müllers.

Die Technologie seiner Malerei folgt der in böhmischen Ländern mindestens ab Mitte des 17. Jahrhunderts eingeführten zeitgenössischen Praxis. Es handelt sich um geschichtete Ölmalerei auf der mit rotgetönter Unterlage vom Bolustyp versehenen Leinwand, unter Verwendung eines Untermalungen- und Lasurensystems. Sollte man sie im kurzen zusammenfassen, es handelt sich um die Malerei in drei grundlegenden Schritten: zeichnerische Vorbereitung – Untermalung – Finalmalerei mit Lasuren, was auch mit dem ähnlichen Ausbau des Gemäldes in allen zeitgenössischen europäischen Kulturzentren kor-

respondiert. Sie stellt die zeitgenössisch fast kanonische Malweise dar, in der, vereinfacht ausgedrückt, die Stärke der Farbschicht über der dunklen Unterlage in den Lichten die größte ist und in der Richtung zu den Schatten sinkt, die als optische Summe des Unterlagentons oder der dunklen Untermalungsschichten und oberen Lasuren zum Ausdruck kommen.

Die Maltechnik Gabriel Müllers im Vergleich mit der von Johannes Kupetzky erscheint in der Mehrheit der Hinsichten einfacher. Obwohl beide Künstler die ähnliche Maltechnik ausnutzen und ähnliche, oft identische historische Materialien verwenden, das Schichtensystem der Malerei von Kupetzky ist viel verwickelter. Es ist auch offenbar, dass Kupetzky die Endgestaltung und -farbigkeit auch im Laufe des Malens suchte, was zahlreiche pentimenti belegen; das ist bei Müller nicht bewiesen. Seine Malerei, wie es scheint, kam hingegen aus einer sehr pünktlichen Vorbereitung heraus, die dem Autor nur minimale Änderungen während des Malens zugelassen hat.

Die erworbenen Daten vertieften die bisherigen Kenntnisse und dienten als das primäre Korrektiv für den Vergleich mit der Maltechnik von Kupetzky. Bei der Deutung berücksichtigte man auch die Eingliederung in den weiteren technologischen Kontext der Kunsttechniken des 18. Jahrhunderts.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Gabriel Müller, Bildnis Johann Adams von Questenberg (alle Fotos der Autoren).

Abb. 2: Gabriel Müller, Bildnis von Maria Antonia von Questenberg.

Abb. 3: Gabriel Müller, Bildnis Johann Adams von Questenberg, Signatur des Malers an der Leinwandrückseite.

Abb. 4a, b: Gabriel Müller, Bildnis Johann Adams von Questenberg, Farbenstratigraphie vom grünen Mantel im sichtbaren Licht und in UV Strahlen.

Abb. 5a, b: Gabriel Müller, Bildnis von Maria Antonia von Questenberg,

VIS Aufnahme, IRR Aufnahme, Detail der Malerei und Unterzeichnung des Auges.

Abb. 6: Gabriel Müller, Bildnis von Maria Antonia von Questenberg, Röntgenaufnahme, Untermalung des Gewands über dem linken Schulter der Adelligen, massive Farbschichtverluste im Inkarnat des Gesichts.

Abb. 7: Gabriel Müller, Bildnis von Maria Antonia von Questenberg, Stratigraphie der Malschichten aus der Inkarnatmalerei an der Hand.

Abb. 8: Gabriel Müller, Bildnis Johann Adams von Questenberg, Detail des Auges.

Abb. 9: Gabriel Müller, Bildnis Johann Adams von Questenberg, Detail des Übergangs der Perücke und des Inkarnats der Stirn.

Abb. 10: Johannes Kupetzky, Familienbildnis eines älteren Ehepaars, Stratigraphie der blauen Gewandmalerei.