

POVRCHOVÉ ÚPRAVY NĚKOLIKA DŘEVĚNÝCH BAROKNÍCH SOCH V OLOMOUCI A NA SVATÉM KOPEČKU VE SVĚTLE ARCHIVNÍCH PRAMENŮ

PAVEL SUCHÁNEK – TEREZA HORÁKOVÁ – HANA ČOBANOVÁ

Surface treatment of Baroque sculptures in the light of archival sources

The article aims to explain evidence of some sources to interpret the issues of specific types of surface treatments of Baroque sculptures during the early modern period. The study interprets the largely missing works by Johann Philipp Hieber and Anton Müller, artisans who carried out surface treatment of statues, based on several remaining agreements and bills that provide evidence of using not just standard art techniques and materials, but also deal in detail with the finishing touches done by various types of alcohol and oil-resin varnishes. In addition to the general interpretation of discovered knowledge, the study seeks to evaluate the specific environment and role of the commissioner and the investor in the process of using the given materials and technologies with respect to their interest in natural sciences.

Keywords: wooden statues – surface treatment – polychromy – technology – materials – varnishes – Baroque sculpture – 18th century – Olomouc

Cílem článku je interpretace výpovědi některých pramenů za účelem interpretace problematiky specifických povrchových úprav barokních sochařských děl v období raného novověku. Studie uvádí vesměs nedochované práce štafírů Johanna Philippa Hieberta a Antona Müllera na základě několika dochovaných smluv a účtů, které dokládají použití nejen standardních uměleckých postupů a materiálů, ale rovněž detailně pojednávají o finálních úpravách v podobě různých typů lihových a olejo-pryskyřičných laků. Studie se pokouší o vedle obecnějšího výkladu zjištěných poznatků rovněž o zhodnocení specifického prostředí a role objednavatele a investora v procesu využití daných materiálů a technologií s ohledem na jeho vědecké zájmy v oboru přírodních věd.

Klíčová slova: dřevěné sochy – povrchové úpravy – polychromie – technologie – materiály – laky – barokní sochařství – 18. století – Olomouc

doi.org/10.56112/pp.2022.1.05

Zkoumání materiality výtvarného objektu je jedním z nejzajímavějších přístupů současných dějin umění (nejen) k raně novověkým sochařským dílům. Přemýšlení o dobových způsobech percepce materiality děl ve smyslu svébytného vnímání jejich vnitřní kvality, jež je přirozeně vždy kulturně a kontextuálně determinované a proměnlivé v čase a prostoru, ovšem naráží na otázku autenticity. Řada dobových archivních dokladů stejně jako novějších restaurátorských průzkumů totiž naznačuje, že například dnešní podoba barokních sakrálních interiérů a jejich sochařského vybavení zjevně již nenávratně přišla o mnohé ze svých původních kvalit, klíčových nejen z hlediska dobového vnímání formálního jazyka zkoumaných děl, ale rovněž z ohledem na jejich materiálové kvality. V této studii se pokusíme některé aspekty tohoto problému přiblížit prostřednictvím analýzy vybraného souboru standardních historických dokumentů typu finančních uzávěrek, účtů, rozpočtů či smluv s umělci. Výběr těchto pramenů a zaměření příspěvku bylo vedeno na prvním místě snahou o získání uceleného pohledu na jeden konkrétní prvek materiality barokních sochařských děl formou dílčí historické sondy, která by poskytla relevantní, koherentní a komparovatelné informace, a doplnila a rozšířila by tak perspektivu dřívějšího výzkumu finálních barevných povrchových úprav sochařských děl. Ze staršího i recentního bádání o této problematice jsme proto záměrně po-

nechali stranou práce věnované kamenným exteriérovým sochám a částečně i pracím ze štuky a umělého mramoru, a hlavní pozornost jsme upřeli na v posledních letech dynamicky se rozvíjející studium problematiky polychromie dřevěných soch.

V českém prostředí nicméně stále do jisté míry platí konstatování Ivana Šperlinga o deziderátech zdejšího umělekohistorického bádání, připomenuté v závěru jeho rozsahem nevelké práce o povrchových úpravách raně novověkých řezbářských a truhlářských prací z roku 1989.¹⁾

1) I. Šperling, Poznámky k štafířským pracím baroka v Čechách, in: Sborník restaurátorských prací 4, Praha 1989, s. 5–30 (cit. na s. 20). K problematice povrchových úprav dřevěných barokních soch z perspektivy památkové péče v českém prostředí srov. též M. Suchomel, Rozpoznávání sochařských původních polychromií, Zprávy památkové péče 36, 1976, s. 593–602; též, Několik poznámek k původním malířským adjustacím povrchu soch M. B. Brauna, Zprávy památkové péče 47, 1987, s. 321–330; R. Hamsíková, Technika polychromie skulptur z ateliéru Jelínků, in: T. Hladík – R. Hamsíková – M. Suchomel edd., Josef Jirí Jelínek (1697–1776). Sochařská barokní dílna z Kosmonos. Praha 1997, s. 57–66; R. Hamsíková – M. Nečásková, Restaurování soch ze Sobotky, in: M. Suchomel – R. Hamsíková – M. Nečásková edd., Barokní sochařská dílna Jelínků z Kosmonos. Restaurované řezby z děkanského kostela sv. Máří Magdalény v Sobotce. Praha 1996, s. 26–29; M. Nečásková, Restaurování interiéru kostela sv. Ignáce v Praze, in: I. Furáková, Restaurovaná barokní díla z kostela sv. Ignáce v Praze. Praha 1997, s. 33–42; T. Hladík, Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení. Praha 2016, s. 20–23. K otázce stylového hodnocení role polychromie v sochařské tvorbě např. M. Steh-



Obr. 1: Olomouc, interiér kostela Panny Marie Sněžné, 18. století (všechna foto M. Lehečková; Muzeum umění Olomouc, není-li uvedeno jinak).

Pokusil se v ní shromáždit a utřídit dobové prameny, vyvodit z nich některé obecněji platné závěry týkající se štafírské dílenské praxe, výuky a organizace práce, a vymezit rovněž určitou typologii různých pramenně doložených technologických postupů a materiálů. Šperlingovy

lůk, Barva a valér v sochařské tvorbě Jiřího Antonína Heinze, *Monumentorum Moraviae tutela* 16, 2014, s. 69–75. K problematice legislativního omezování zlatení soch v druhé polovině 18. století srov. P. Suchánek, *Zlatení soch v sakrálním prostoru a barokní imaginace v době tereziánských reforem*, *Opuscula historiae artium* 66, 2017, s. 182–195.

z obecného pohledu víceméně stále platné postřehy se pokusíme v některých ohledech dále doplnit a upřesnit na základě pozoruhodného konvolutu pramenů uložených v Bočkově sbírce Moravského zemského archivu v Brně.²⁾

Mezi několika tisícovkami opisů i originálů listin, rukopisů a knih, shromážděných moravským historiografem a archivářem Antonínem Bočkem (1802–1847), se nachází několik složek s originálními prameny k dějinám umění 17. a 18. století. Pocházejí vesměs z archivů zrušených klášterů, především jezuitů a v menší míře i dalších řádů. Mezi těmito dokumenty, Bočkem přehledně rozdělenými podle uměleckých druhů, nalezneme kromě badatelsky často využívaných pramenů k dějinám malířství, sochařství, stavitelství a dalších oborů také složku s účty, rozpočty a smlouvami na rozličné štafírské práce. Až na několik drobnějších brněnských realizací zde dominují především prameny k projektům olomouckých jezuitů a premonstrátů z kláštera Hradisko u Olomouce, které Boček zjevně vyňal z jejich tehdy ještě neuspořádaných archivních fondů. Svou uceleností cenný soubor poměrně detailně dokumentuje realizaci klíčových sakrálních interiérů v moravské církevní metropoli v desátých a dvacátých letech 18. století: jezuitského kostela Panny Marie Sněžné s přílehnou kolejí, premonstrátského klášterního kostela na Hradisku u Olomouce s novou prelaturou a poutního kostela na nedalekém Svatém Kopečku.

Olomoučtí malíři, kteří se společně se sochaři účastnili všech těchto projektů, byli zpočátku organizováni ve společném cechu se zlatníky a řezáči a malíři skla. Z důvodu rostoucí nespokojenosti s poměry ve společné korporaci se však v roce 1719 osamostatnili a založili vlastní bratrstvo, nazvané podle pa-

2) Moravský zemský archiv (dále MZA) Brno, G1 Bočkova sbírka (dále G1), inv. č. 12284. Výběrovou edici částí pramenů bez detailnější interpretace publikovala V. Kratinová, *Smlouvy s malíři Janem Filipem Hüberem a Antonínem Müllerem na štafírské práce v kostele P. Marie Sněžné a jezuitské koleji v Olomouci*, *Časopis Moravského zemského musea*, odd. B, 61, 1956, s. 311–322.

trona umělců svatého Lukáše.³⁾ V pramenech týkajících se tohoto sporu, jakož ani v pozdějším návrhu vnitřního pořádku bratrstva z roku 1735 se nijak nerozlišuje mezi malíři závěsných obrazů či nástěnných maleb na straně jedné a štafíři, pozlaco-vači či natěrači na straně druhé. Situace v Olomouci – a podobně také například v nedalekém Brně a jinde – se tak poněkud lišila například od soudobé Prahy, kde byly jednotlivé malířské profese členů cechu vždy důsledně uváděny.⁴⁾ V případě osmi malířských mistrů doložených v Olomouci v roce 1719 si ce postrádáme vzhledem k časté absenci zpráv o jejich činnosti potřebnou jistotu, pokud se však týká například malířů uváděných v roce 1735 mezi členy zmíněného bratrstva, o každém z nich víme, že během své umělecké kariéry prokazatelně realizoval štafířské práce.

Rovněž naše prameny dokumentují zásadní podíl řady z nich na zmíněných realizacích. Velká část pramenů se týká malíře Johanna Philippa Hiebera (Hüber, asi 1677–1730). Hieber nejprve realizoval v letech 1716 a 1717 štafířské práce na varhanách a oltářích v klášterním kostele na Hradisku a v roce 1722 tamtéž na kazatelně.⁵⁾ Mezitím, v letech 1720 až 1722, štafířoval truhlářskou a sochařskou výzdobu hlavního a bočních oltářů sv. Ignáce z Loyoly a sv. Jana Křtitele v klášterním kostele olomouckých jezuitů.⁶⁾ Zde jej však v roce 1722 vystřídal o generaci mladší olomoucký malíř Anton Müller (1691–1743), který



Obr. 2: Olomouc, oltář sv. Ignáce z Loyoly, kostel Panny Marie Sněžné, 1720–1722 (foto P. Suchánek; Seminář dějin umění).

je v jezuitských službách doložen až do počátku třicátých let 18. století.⁷⁾ Společně s Müllerem prokazatelně prováděl

3) J. Röder, *Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock*. Olmütz 1934, s. 17–30.

4) R. Kuchynka, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského 1699–1781, in: *Památky archeologické* 28, 1916, s. 80; F. Komárek, *Vznik a vývoj malířského bratrstva sv. Lukáše v Brně v 1. polovině 18. století*. Magisterská diplomová práce FF Masarykovy univerzity, Brno 2007, rkp., s. 37.

5) MZA Brno, o. c. v pozn. 2, fol. 99, smlouva s Johannem Philippem Hieberem na štafířské práce a zlacení varhanní skříně a dvojice portálů v klášterním kostele na Hradisku, 1716; tamtéž, fol. 101, vyúčtování Johanna Philippa Hiebera za štafířské práce a zlacení varhanní skříně a dvojice portálů, 1717; tamtéž, fol. 103, vyúčtování Johanna Philippa Hiebera za štafířské práce a zlacení oltářů sv. Augustina a sv. Norberta, 1717; tamtéž, fol. 97, nedatované vyúčtování Johanna Philippa Hiebera za štafířské práce na hlavním oltáři; tamtéž, fol. 119–121, smlouva s Johannem Philippem Hieberem na štafířské práce a zlacení kazatelny, 1722.

6) MZA Brno, o. c. v pozn. 2, fol. 107–108, smlouva s Johannem Phi-

lippem Hieberem na štafířské práce a zlacení oltáře sv. Ignáce z Loyoly v jezuitském kostele, 1720; tamtéž, fol. 112–113, smlouva s Johannem Philippem Hieberem na štafířské práce a zlacení oltáře sv. Jana Křtitele, 1720; tamtéž, fol. 116–117, smlouva s Johannem Philippem Hieberem na štafířské práce a zlacení hlavního oltáře a svatostánku, 1721.

7) MZA Brno, o. c. v pozn. 2, fol. 151–152, smlouva s Antonem Müllerem na štafířování a zlacení oltáře archanděla Michaela v jezuitském kostele, 1722; tamtéž, fol. 153–154, smlouva s Antonem Müllerem na štafířování a zlacení oltáře sv. Josefa, 1722; tamtéž, fol. 155–156, smlouva s Antonem Müllerem na štafířování a zlacení oltáře sv. Pavlíny, 1722; tamtéž, fol. 156, vyúčtování Antona Müllera za štafířování a zlacení relikviáře sv. Pavlíny, nedat.; tamtéž, fol. 162, vyúčtování Antona Müllera na štafířování a zlacení v kapli sv. Pavlíny, 1723; tamtéž, fol. 158–159, smlouva s Antonem Müllerem na štafířování a zlacení oltáře sv. Karla Boromejského, 1722; tamtéž, fol. 160–161, smlouva s Antonem Müllerem na štafířování a zlacení oltáře sv. Anny, 1722; tamtéž, fol. 162–167, vyúčtování Antona Mül-

štafířské práce v olomoucké koleji i nejznámější olomoucký malíř závěsných obrazů a nástěnných maleb, Johann Christoph Handke (1694–1774).⁸⁾ Se stárnoucím Hieberem se Müller znovu potkal při práci na výzdobě opatských reprezentačních prostor nové prelatury na Hradisku v roce 1729.⁹⁾ Hieber však už od roku 1725 pracoval také na štafírování hlavního oltáře, části kleneb a nových varhan na Svatém Kopečku u Olomouce,¹⁰⁾ a po jeho smrti v roce 1730 v práci pokračovala jeho dílna, jmenovitě Hieberova vdova Justina s tovaryšem Johannem Adamem Buchstädterem (Buchstätter, Püchstätter, asi 1699–1776), štafírováním a zlacením nové kazatelny, částí kopule, soch evangelistů v křížení a dalších drobnějších prací v premonstrátském poutním kostele.¹¹⁾ Naopak konkurenční Müllerova dílna je doložena v roce 1733 v sousední opatské rezidenci.¹²⁾

Nepočítáme-li Handkeho, jenž pro jezuity vytvářel primárně spíše nástěnné malby a závěsné obrazy, všechny uvedené projekty byly svěřeny do péče Hieberovy a Müllerovy malířské dílny, z nichž první později převzal Buchstädter. Výběr dvou konkurenčních rodinných dílen mimochodem vykazuje určitou analogii s výběrem provádějících sochařů, kteří stáli za realizací sochařské složky zmíněných projektů. Například díla Johanna Sturmera (asi 1675–1729) v klášterním kostele na Hradisku, v jezuitském kostele a na Svatém Kopečku¹³⁾ štafíroval generačně spřízněný Hieber, a tato spolupráce pokračovala i po smrti

obou, kdy kazatelnu Sturmerova tovaryše a pokračovatele Josefa Winterhaldera staršího (1702–1769) na Svatém Kopečku dokončil o tři roky starší Hieberův následovník Buchstädter.¹⁴⁾ Anton Müller, jenž u jezuitů Hiebera vystřídal, zase štafíroval všechny oltáře vytvořené dílnou Sturmerova konkurenta Augustina Jana Thomasbergera (asi 1676–1734).¹⁵⁾ O vzájemné spolupráci či koordinaci v případě prvně jmenovaných nadto svědčí i jejich společný postup ve věci společného svatolukášského bratrstva, na který si stěžovali místní zlatníci, řezáči a malíři skla a výrobci zrcadel v souvislosti se snahou malířů a sochařů o odtržení od dosud spojeného cechu v roce 1719.¹⁶⁾

Kromě obecných ustanovení týkajících se kvality štafířské práce („*mühsam und langsam*“) se mnozí investoři snažili ve smlouvách s malíři podchytnout kvalitu konkrétních použitých materiálů, jakož i dohodnuté technologie provedení povrchových úprav sochařských a truhlářských děl. Kromě obecného důrazu na dobrou jakost potřebných materiálů („*gute Farben, bologneser Kreide, Öl, Brandwein, Sielber, Leim* [...]“) se objevují i požadavky na používání „hezkých a čerstvých“ olejových barev („*mit schönen und frischen Ölfarben zu staffiren*“), které budou stálé, trvanlivé a odolné („*standhafter Farben*“; „[...] *allzeit diese Farb recht und beständig aushalte*“). Objevují se i zmínky o jakosti konkrétních pigmentů, například „nejlepších druhů ultramarínu“ („*die besseren Sorten des Ultramarins*“), které měl použít Johann Philipp Hieber na štafírování kazatelny klášterního kostela na Hradisku. Jako vodítko pro výběr konkrétních barev sloužily malířům předem schválené modely a další pomůcky („*Anweisung*“; „*Abriss*“), na něž se smlouvy opakovaně odvolávají.¹⁷⁾ V mnoha případech si ale objednavatelé vystačili s pouze stručným popisem, kdy sochy požadují natřít leštěnou („polirovací“) bělí a architekturu dřevěných oltářů pojednat malovanou imitací mramoru laděné do konkrétní barvy („*blau*“, „*rot*“ či „*gelb mramorirt*“), případně v barvě ušlechtilého dřeva („*auf holz Art*“; „*auf Nusbaumen Art*“; „*linden Farben*“). Konkrétní složení těchto barev však bylo kromě nejdražších pigmentů (např. zmíněný modrý ultramarín, získávaný z lapisu lazuli) specifikováno v našich smlouvách spíše výjimečně; častěji se objevují v účetních materiálech (olovnatá běloba, umbra, minium neboli suřík atd.).¹⁸⁾ V případě více-

lera na štafírování a zlacení v jezuitské koleji, 1723–1726; tamtéž, fol. 168–169, smlouva s Antonem Müllerem na štafírování kamenných soch a portálu v novém refektáři v koleji, 1726; tamtéž, fol. 170, vyúčtování Antona Müllera na štafírování a zlacení různých soch v jezuitské koleji, 1727; tamtéž, fol. 174, vyúčtování Antona Müllera na štafírování a zlacení rámu v ambitu jezuitské koleje, sakristii a kapli, 1729; tamtéž, fol. 176, vyúčtování Antona Müllera na štafírování a zlacení varhanní skříně a dalších prací v kostele, 1731; tamtéž, fol. 184, vyúčtování Antona Müllera na štafírování a zlacení kaple sv. Barbory v kostele, nedat.

8) MZA Brno, G1, inv. č. 12268, fol. 52, vyúčtování Johanna Christopha Handkeho za malířské a štafířské práce v jezuitské koleji, 1717.

9) MZA Brno, o. c. v pozn. 2, fol. 130–131, smlouva s Johannem Philippem Hieberem na štafířské práce a zlacení v kapli a v místnostech nové prelatury, 1729; tamtéž, fol. 132–133, vyúčtování Johanna Philippa Hiebera za štafířské práce a zlacení v kapli a v místnostech nové prelatury, 1729; tamtéž, fol. 173, vyúčtování Antona Müllera za štafírování a zlacení nábytku a vybavení opatovy místnosti, 1729; tamtéž, fol. 185, vyúčtování Antona Müllera za štafírování a zlacení v opatově domácí kapli v prelatuře, 1733.

10) MZA Brno, o. c. v pozn. 2, fol. 122–123, smlouva s Johannem Philippem Hieberem na štafířské práce a zlacení hlavního oltáře poutního kostela na Svatém Kopečku, 1725; tamtéž, fol. 126–127, smlouva s Johannem Philippem Hieberem na štafířské práce a zlacení kleneb v presbytáři a nad varhanním kůrem, 1725; tamtéž, fol. 135–138, smlouva s Johannem Philippem Hieberem na štafířské práce a zlacení varhanní skříně a kůru, 1730.

11) MZA Brno, o. c. v pozn. 2, fol. 139–140, smlouva s vdovou Justinou Hiebnerin na zlacení hlavic a svatozáří na kopuli, klenbě a bočních oltářích poutního kostela na Svatém Kopečku, 1731; tamtéž, fol. 141–142, smlouva s vdovou Justinou Hiebnerin na štafírování velké kopule, 1731; tamtéž, fol. 20–21, smlouva s Johannem Adamem Buchstädterem na zlacení a štafírování kazatelny, 1732.

12) MZA Brno, o. c. v pozn. 2, fol. 185, vyúčtování Antona Müllera za štafírování a zlacení v rezidenci na Svatém Kopečku, 1733.

13) MZA Brno, G1, inv. č. 6064, smlouva s Johannem Sturmerem na výzdobu oltáře sv. Ignáce z Loyoly v jezuitském kostele, 1720; MZA Brno, o. c. v pozn. 8, fol. 111–112, smlouva s Johannem Sturmerem na výzdobu varhan na Svatém Kopečku, 1722. Sturmerovo autorství sochařské výzdoby oltáře sv. Ignáce z Loyoly zpochybnil Miloš Stehlík svým připsáním soch Johannu Georgu Heinzovi, srov. M. Stehlík, Sochařský svět Jiřího Antonína Heinze. Brno 2012, s. 94.

14) Oba umělci shodně pracovali pro klášter až do padesátých let; srov. MZA Brno, o. c. v pozn. 8, fol. 22–28, série vyúčtování Johanna Adama Buchstädtera na malování, štafírování a zlacení různých děl v klášteře, 1733–1750.

15) MZA Brno, o. c. v pozn. 8, fol. 76–78, smlouvy s Augustinem Thomasbergerem na výzdobu oltářů v jezuitském kostele (sv. Karla Boromejského, 1722, Archanděla Michaela a sv. Jana Křtitele, 1720); další smlouvy viz MZA Brno, G1, inv. č. 6063 (sv. Jan Křtitel, 1720); MZA Brno, G1, inv. č. 6065 (sv. František Xaverský, 1720); MZA Brno, G1, inv. č. 6067 (sv. Pavlína a sv. Anna, 1721); MZA Brno, G1, inv. č. 6069 (sv. Karel Boromejský, 1722). Některé starší Thomasbergerovy sochy však štafíroval rovněž Johann Philipp Hieber (hlavní oltář jezuitského kostela a oltář sv. Jana Křtitele tamtéž; hlavní oltář konventního kostela na Hradisku), srov. J. P. Cerroni, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I., 1807, fol. 65, in: MZA Brno, G12 Cerroniho sbírka, Cerr I., inv. č. 33; L. Mlčák, K dějinám raně barokního konventního kostela premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce, in: Střední Morava, Kulturněhistorická revue 10, 2000, s. 15.

16) J. Röder, o. c. v pozn. 3, s. 19.

17) Srov. též I. Šperling, o. c. v pozn. 1, s. 16.

18) V našem konvolutu se nacházejí (bez bližšího uvedení účelu) rovněž dva soupisy pigmentů a dalšího malířského materiálu, viz MZA Brno, o. c. v pozn. 2, fol. 47 (Johann Christoph Handke malíři Johan-

méně obvyklých postupů typu používání olejových barev na inkarnáty polychromovaných soch („*fleisch Farb*“), leštěné bělí u úprav imitujících bílý mramorový lesk („*ganz weiss zu polieren*“) či nanášení barevných světlých lazur na stříbrné povrchy („*versilbert, und blau lasiert*“) zjevně nebyla potřeba nezbytné materiály zvlášť vyjmenovávat nad rámec zmíněného všeobecného požadavku dobré jakosti. Totéž platí mimo pigmentů i pro různá pojiva (lněný olej, klič), podkladové materiály (boloňská křída) a víceméně pro kovy, zejména plátkové zlato a stříbro, u kterých se spíše výjimečně objevuje konkrétnější specifikace („*Breslauer Gold*“). Zajímavou výjimku představuje měď, používaná k napodobení bronzu („*zu bronzieren*“), kterou Johann Adam Büchstädter používal na Svatém Kopečku jak ve formě tenkých plátků („*Kupfer-Blättel-Metal*“), tak i ve formě pigmentu („*geriebene Kupfer-Metal*“). Důležitou položkou byly rovněž pokosty, průhledné lesklé nátěry, označované v pramenech zpravidla jako „*weisser Firnis*“ nebo „*spanischer Firnis*“.¹⁹⁾ Podle dobových technologických a chemických traktátů se jednalo o lihové laky vyráběné rozpouštěním a mícháním některých pryskyřic, zejména sandaraku, pryskyřice středomořského jehličnanu sandarakovníku článkovaného (*Tetraclinis articulata*), který explicitně zmiňuje i jeden z účtů Antona Müllera pro olomoucké jezuity („*Santraca*“).²⁰⁾

Souhrnně lze říci, že smlouvy se štafíry ve většině případů předpokládaly použití standardních uměleckých postupů a materiálů, které byly blíže specifikovány spíše výjimečně. Zpravidla se tak dělo ve chvíli, kdy objednavatel požadoval použití určitých surovin v nejvyšší dostupné jakosti v zájmu provedení díla způsobem co možná „nejlepším a nejdrahocennějším“ („*besser und teurerhafter*“). V takových případech se investor mohl zavázat dodat zmíněný materiál na své vlastní náklady. Stalo se tak například v případě Johanna Philippa Hiebera, jenž v roce 1716 obdržel od premonstrátů z Hradiska zlato speciál-



Obr. 3: Olomouc, varhanní skříň v kostele sv. Michala, původně v konventním kostele kláštera na Hradisku u Olomouce, 1716–1717.

ně zakoupené za účelem pozlacení varhan v klášterním kostele, a ve větší míře pak zejména v souvislosti se štafírováním oltářů v jezuitském kostele v letech 1720–1722. Právě posledně zmíněné prameny stojí za zvláštní rozbor, neboť nabízejí zcela unikátní vhled nejen do problematiky malířských materiálů, ale jedinečným způsobem rovněž přibližují některé dobové technologie, jejichž poznání je naprosto klíčové jak pro pochopení dobové malířské praxe, tak i pro získání lepší představy o autentickém původním vzhledu barokního sakrálního interiéru.

Ze tří dochovaných smluv jezuitského rektora Franze Fragsteina s Johannem Philippem Hieberem z roku 1720 je ve věci použitých materiálů nejpodrobnější kontrakt na štafírování a zlacení oltáře sv. Ignáce z Loyoly se sochařskou výzdobou od Johanna Sturmara.²¹⁾ Rektor se v zájmu zajištění nejvyšší možné kvality rozhodl sám dodat Hieberovi na náklady koleje kvalitní zlato, pryskyřice a lín na umíchání pokostů („*das Gold, die Gummi und den Spiritum vini zum Färnis anzumachen*“). Do závěrečného vyúčtování těchto „vícenákladů“ byl nadto omylem (jak se uvádí na okraji stránky) zahrnut materiál na povrchovou úpravu soch, který jako zřejmě standardní položku malířovy práce smlouva výslovně neurčovala a jejich obstarání bylo ponecháno na samém umělci – boloňská křída, alabastrová sádra a „orientální bolus“. Tyto položky proto byly z dalších pramenů vynechány a ve všech dalších účtech za štafírování hlavního oltáře a bočního oltáře sv. Jana Křtitele tak zůstalo již pouze zlato, pryskyřice a rozpouštědla.²²⁾ Další smlouvy a účty týkající se zbývajících bočních oltářů, které v roce 1722 realizovala dílna Antona Müllera, pak již nejsou v tomto směru příliš podrobné. Drobnou výjimkou je pouze oltář sv. Pavlína, pro který jezuité malíři předali nad rámec smlouvy deset

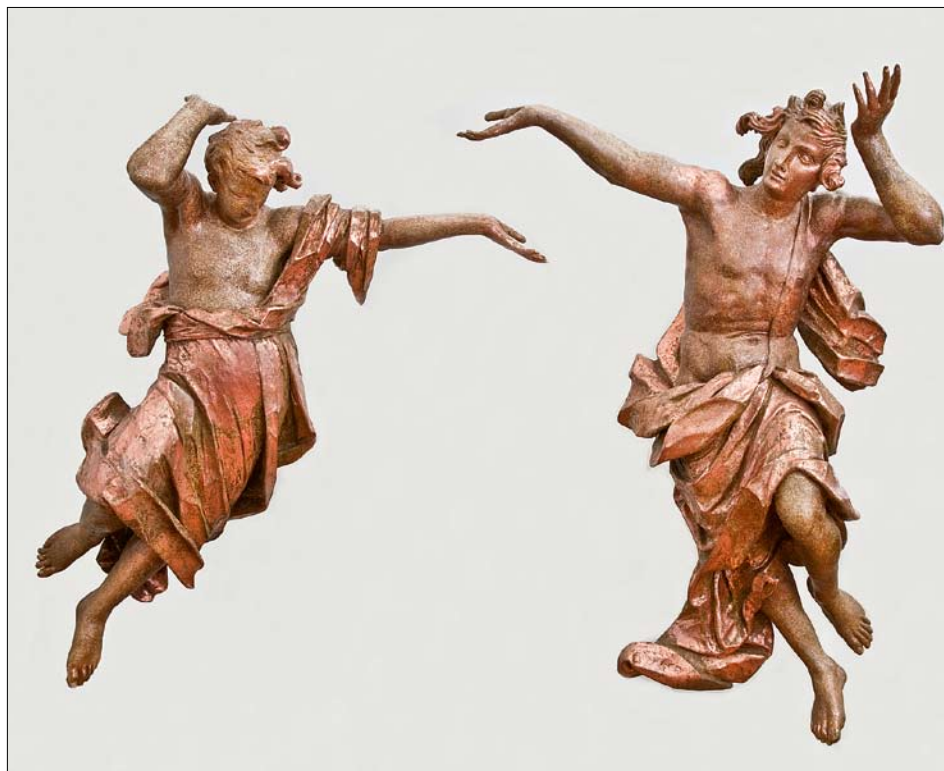
nu Kubenovi, 1725); tamtéž, fol. 161 (malířka Helena Müllerin, 1714).

19) Termín pokost používáme ve stejném smyslu jako L. Losos – L. Losos, *Historický nábytek: konstrukce, údržba, restaurování*. Praha 2012, s. 188, – jako termín označující průhledné lesklé nátěry odlišné od laků, tj. nátěrů zpravidla mírně nebo přirozeně zatónovaných (dohněda, hnědo-okrova) vlivem výchozích surovin.

20) Viz též I. Šperling, o. c. v pozn. 1, s. 16–20. Další prameny z rakouského a německého prostředí citují např. R. E. Straub, *Firnis. Das Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 8. München 1986, s. 1400–1416; M. Koller, *Barockaltäre in Österreich. Technik, Fassung, Konservierung*. Wien 1974, s. 252–253; K. Walch, *Firnisüberzüge auf Marmorierungen im 18. Jahrhundert. Quellenstudien und restauratorische Praxis in der Wieskirche mit einem Beitrag von Brigitte Hecht-Lang zu den nachgewiesenen lackfirnissen auf Ausstattungsstücken*, *Hefte des deutschen national komitees ICOS* 5, 1992, s. 398 aj. Viz též dále naše pozn. 35.

21) Kontrakt v edici publikovala V. Kratinová, o. c. v pozn. 2, s. 312–313.

22) Tamtéž, s. 313–316.



Obr. 4: Johann Sturmer, Dvojice andělů/atlantů, okolo 1720, Muzeum umění Olomouc.

knih plátkového zlata a 26 lotů „oleum spicis“ (esenciální olej z levandule širokolisté).

Výše uvedený přehled materiálů přináší značně ojedinelý soubor informací. Je cenný nejen proto, že původní povrchové úpravy uvedených děl vzaly časem nenávratně za své, ale i proto, že k většině z nich neexistují detailnější restaurátorské průzkumy. Část poznatků přirozeně spíše potvrzuje a doplňuje to, co víme z analýz jiných pramenů a rovněž restaurátorských a technologických materiálových průzkumů sochařských děl, část z nich však nabízí zcela novou perspektivu.

Začneme od základů, jež v případě dřevěných soch tvoří zpravidla dvě křídové vrstvy nanesené na dřevěném podkladu.²³⁾ Každá vrstva může být provedena jiným materiálem: spodní většinou tvoří horská nebo plavená křída, tedy jemně mletý vápenec pojený klihovými pojivy, pro horní vrstvu podkladu pak byla využívána jemnější boloňská křída či alabastrová sádra, vyráběné ze sádrovce, respektive alabastru, tj. hydratovaného síranu vápenatého. Tento materiál zajišťoval nakřídovanému povrchu sochy větší pružnost, důležitou zejména při následném zlacení na lesk. K méně obvyklým detailům, které uvádějí naše prameny, je zmínka o „orientálním“ bolusu, tj. velmi jemném minerálním pigmentu, používaném buď pro přípravu podkladového polimentu pod zlacení, anebo též

23) K pozlaccovačským a štafirským technikám a materiálům obecněji např. F. Petr, *Umělecké dřevorezby a jejich restaurování*. Praha 1953; B. Slánský, *Technika v malířské tvorbě: malířský a restaurátorský materiál*. Praha 1973; L. Losos, *Pozlaccování a polychromie*. Praha 2005; K. Cichrová – P. Hoftichová edd., *Štafirství. Vybrané kapitoly z umění imitativních povrchových úprav*. České Budějovice 2020. Z množství cizojazyčné literatury viz např. T. Z. Penn, *Decorative and Protective Finishes, 1750–1850: Materials, Process, and Craft*, *Bulletin of the Association for Preservation Technology* 16, 1984, s. 3–46; V. Dorge – F. C. Howlett edd., *Painted Wood: History and Conservation*. Los Angeles 1998 a mnoho jiných.

leštěné „polírovací“ běli, a dále o šelaku („Gummi Lacca“), jenž byl mj. důležitou surovinou při méně náročném zlacení na lepi-vý mixtion, pro izolaci různých vrstev polychromie, či jako zabarvený lak pro finální úpravu zlacených, stříbřených a jinak pokovených povrchů.²⁴⁾

Z technologií nanášení zlatých plátek, nakupovaných po „knížkách“ podle jakosti za čtyři až čtyři a půl zlatých za jednu, jsou ve smlouvách konkrétně zmiňovány jednak povrchové úpravy na lesk a mat, které umožňovaly odlišit například matně pojednané inkarnáty soch od zpravidla lesklých povrchů draperií, atributů a dalších detailů. Některé úpravy mohly být diktovány i finančními hledisky – například používání okrových či červených pigmentů, které byly kromě probarvování podkladového polimentu použí-vány v méně pohledově expo-

novaných partiích sochařské výzdoby.²⁵⁾ K podobnému účelu mohla též posloužit levnější měď a jiné druhy „metalů“, používaných v hlouběji položených částech řezeb („Grund oder Tifung“).²⁶⁾ Plátková měď a stříbro opatřené na povrchu barevným lazurováním či lakem však byly v první třetině 18. století často voleny i pro své specifické optické a barevné kvality za účelem záměrného doplnění či vytvoření kontrastu ke zlaceným a jinak barevně upraveným povrchům. Tak tomu bylo například v případě Hieberem štafírovaných Sturmerových soch na Hradisku a Svatém Kopečku; výpověď pramenů potvrzují rovněž moderní technologické průzkumy některých Sturmerových děl (andělé z Muzea umění v Olomouci; sochy v kapli sv. Isidora v Křenově).²⁷⁾ Konkrétní barevnost si malíři a objednatelé mohli ověřit na již zmíněných modelech a nákresech, na něž se smlouvy opakovaně odvolávají. Například Anton Müller sice sochy světců na bočních oltářích v kostele Panny Marie Sněžné objednal jednotně v bílé barvě, protože však pro zvýraznění jejich atributů

24) F. Petr, o. c. v pozn. 23, s. 35–39; L. Losos, o. c. v pozn. 23, s. 64, 109; k pryskyřicím a lakům též B. Slánský, o. c. v pozn. 23, zejm. s. 76–87.

25) Podobná technologie je zmiňovaná ve smlouvě na štafírování jednoho z bočních oltářů v kostele sv. Voršily na Novém Městě pražském z roku 1700; viz I. Šperling, o. c. v pozn. 1, s. 18.

26) Srov. též smlouvu na štafírování kazatelny v kostele sv. Markéty na Břevnově z roku 1709: „Die Höhung [...] mit guten Gold was aber Grund oder Tifung ist mit Metal math herauszumachen“; I. Šperling, o. c. v pozn. 1, s. 19.

27) M. Trizuljaková, *Restaurování dvojice soch andělů z Moravské Hůzové*. Restaurátorská zpráva. Senička 2006, rkp. (uložený v Muzeu umění Olomouc, sign. R 197); J. Čoban – H. Čobanová, *Mobiliář kaple sv. Isidora v Křenově*, in: *Sborník konference sdružení pro ochranu památek ARTE-FAKT, Restaurování a ochrana uměleckých děl, konzervace a restaurování malby a polychromie*, Kutná Hora 2017, s. 98–119. K technologiím lazurování obecněji srov. J. Staněk, *Techniky lazurování na stříbřených podkladech*, in: K. Cichrová – P. Hoftichová edd., o. c. v pozn. 23, s. 157–169.

používal mimo zlata i stříbro a měď, jakož zřejmě i různé barvy pro „mramorování“ tabernáklů, musel kromě jejich detailního výčtu ke každé smlouvě vytvořit ještě zvláštní model, zřejmě aby se předešlo jakémukoliv případnému pochybení.

Další technologické postupy uváděné v našich prame-
nech lze souhrnně označit jako štafírování. K nejčastějším postupům při vytváření inkarnátů patřilo nanášení ole-
jových barev na podklad, a používání leštěné běli v barvě
slonové kosti, kterou bylo možné tónovat barevnými la-
zurami (podle intenzity akvarelovými nebo temperovými
barvami pojenými voskem) a následně po zaschnutí vy-
leštit látkou či vyhladit achátem do lesku.²⁸⁾ Jako příklad
prvně zmíněného postupu lze opět zmínit Hieberovy úpra-
vy Stumerových soch na Svatém Kopečku a na Hradisku,
jejichž inkarnáty měly být pojednány olejovými barvami
(„sollen fleisch Farb mit Ölfarben gefasset und gemahlet
werden“). Naopak Thomasbergerovy sochy na oltářích
v kostele Panny Marie Sněžné byly Antonem Müllerem
kompletně bíle polírovány („weiss polliren“; „weiss planie-
ren“). Při průzkumu fragmentálně dochovaných zbytků
původních úprav přelomu osmdesátých a devadesátých
let 20. století bylo nadto zaznamenáno, že nejstarší vrst-
vy leštěné („polírovací“) běli byly jemně zatónovány okrem,
vlasy a vousy soch rezavým okrem a rty červenou ruměl-
kou.²⁹⁾ Připočteme-li k tomu ještě vysoký lesk závěrečné
úpravy pomocí průsvitných lihových laků, kterým bude-
me věnovat pozornost v další části, je patrné, že původní
vzhled jezuitských oltářů a jejich sochařské výzdoby se
výrazně lišil od dnešní, do značné míry uniformně půso-
bící jednoduché úpravy zářivě bílou rozleštěnou bělí.

Samostatnou kapitolu tvoří povrchové úpravy truh-
lářských prací imitující barvu specifického druhu dřeva
a také malířsky pojaté mramorování. Obě techniky zpra-
vidla předpokládaly podobnou přípravu křídového podkla-
du pro následné provedení malby jako sochařská díla.³⁰⁾
O prvně zmíněném postupu svědčí poznámky o malbě
různými barvami „na způsob dřeva“ („mit verschiedenen
Farben [...] auf Holz Art“) respektive „na způsob ořechového
dřeva“ („auf Nusbaumen Art“) ve smlouvách na úpravy var-
hanní skříní na Hradisku a Svatém Kopečku. Jezuitské
účty v souvislosti s nátěrem dřevěného relikváře v kap-
li sv. Pavlíny pro změnu zaznamenávají platby za tmavě

hnědou pálenou umbru, používanou často právě k malíř-
skému napodobení vzhledu ušlechtilého přírodního dřeva
(fládrování). „Mramorováním“ se naopak rozuměla malíř-
ská úprava imitující žilky a barevnost přírodního mramo-
ru – například v kostele Panny Marie Sněžné a v sousední
jezuitské koleji jsou zmiňovány barevné odstíny modré,
červené či žluté („blau“, „rot“ či „gelb mramorirt“).

Posledním – a dnes asi i nejméně známým – postu-
pem byly finální úpravy pomocí různých druhů lesklých
nátěrů („firnissen“; „mit Firnis überzogen“; „auf Firnis wo-
hlglänzend überzogen“). Tyto průsvitné, zpravidla bezbar-
vé „pokosty“ („Firnisse“) představují technologický postup,
který byl přinejmenším v našem souboru pramenů poměr-
ně striktně vyžadován u všech typů štafířských prací.³¹⁾
O značné pozornosti jemu věnované, jakož i o jeho růz-
ných kvalitách a typech svědčí rovněž řada adjektiv, které
se v pramenech objevují: „dobrý“, „vhodný“, „jemný“, „lesk-
lý“, „bílý“, „španělský“ atd. Jak již bylo naznačeno výše,
přinejmenším v případě „bílého“ a „španělského“ pokostu
se jedná více méně o synonyma, označující v dobových
traktátech obecně lihové laky vyráběné rozpouštěním
a mícháním sandaraku s dalšími aditivy. Podrobné sou-
pisy surovin dodaných na náklady olomouckých jezuitů
Johannu Philippu Hieberovi v roce 1720 za účelem šta-
fírování hlavního a dvou bočních oltářů u Panny Marie
Sněžné konkrétně uvádějí kromě pryskyřice sandarakov-
níku článkovaného rovněž šelak, získávaný z výměšků
samičky červce lakového, dále jantar, mineralizovanou
třetihorní pryskyřici nejčastěji baltského původu, a rov-
něž kopál, v 18. století obecně označení různých druhů
pryskyřic z různých dřevin afrického a jihoamerického
původu (dostupný však i ve fosilní variantě jako dražší
alternativa jantaru), a v menším množství i „lacca ani-
mae“, pryskyřice řazená dobovými příručkami bez bliž-
šího botanického určení též mezi kopály. Vedle těchto
tzv. „tvrdých“ pryskyřic jezuité malíři nadto dodali elemi,
měkký vonný balzám získávaný v 18. století zpravidla
z africké tropické dřeviny amyris elemifera. Podle většiny
barokních technologických traktátů byly tyto materiály
používány společně s příslušnými rozpouštědly primárně
k výrobě laků a pokostů.

Využití barokních receptářů a technologických trak-
tátů k detailnějšímu poznání dobových materiálů a zave-
dených řemeslných postupů nicméně s sebou nese jistá
metodologická úskalí. Barokní literatura na toto téma je
totiž nejenže poměrně obsáhlá, ale do určité míry i po-
někud nesourodá. Rozmach zájmu o nové technologie
a materiály na výrobu ušlechtilých laků se v Evropě da-
tuje na přelom 17. a 18. století a je kladen do souvislosti
se zvyšujícím se importem orientálního zboží z východní
Asie, zejména Japonska a Číny. Většina dobových pojed-
nání na toto téma měla charakter encyklopedických, pří-
rodovědných či „kuriózních“ technologických traktátů.³²⁾

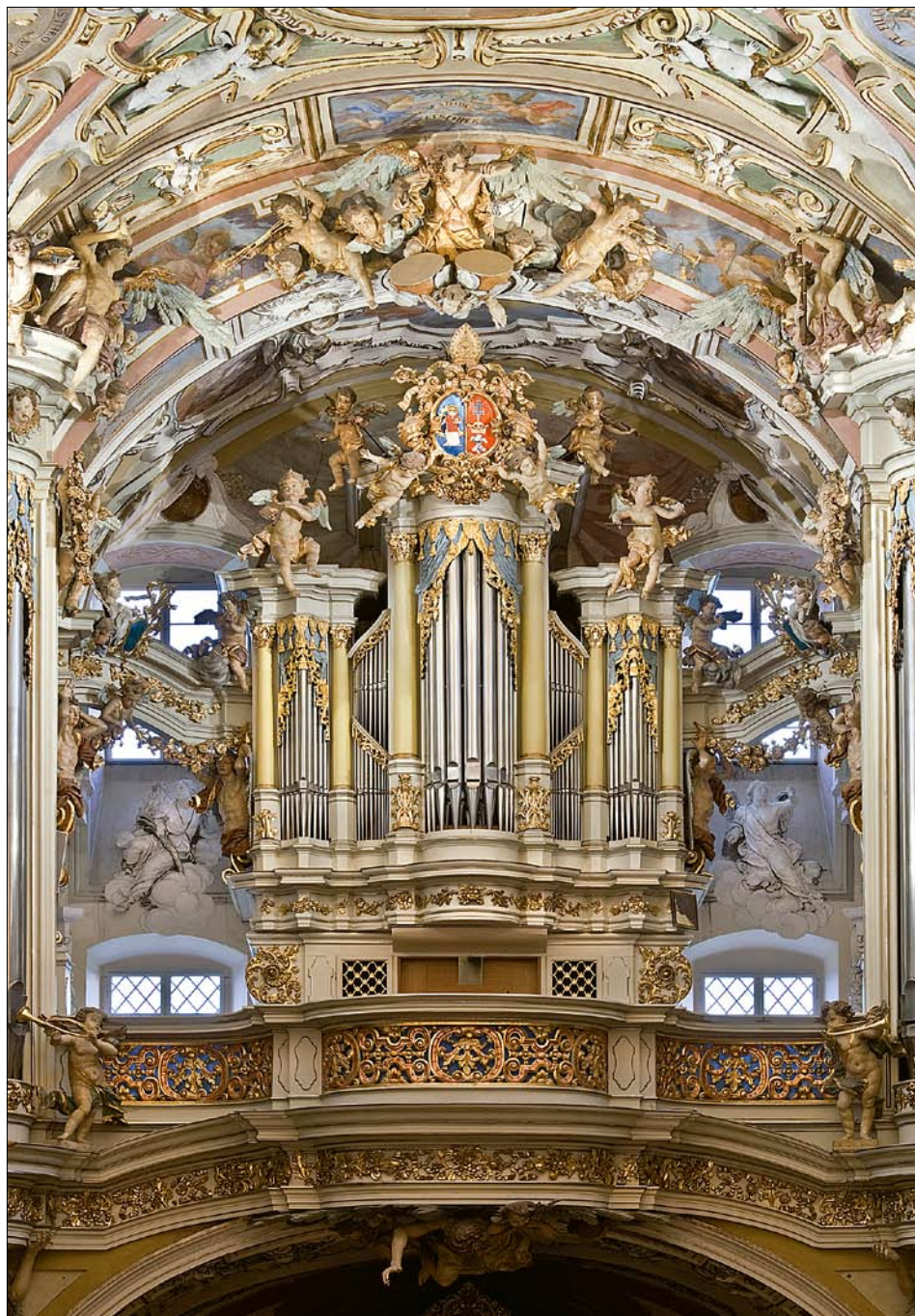
31) Viz pozn. 20.

32) Z encyklopedických spisů jsme využili především lexikon J. Hübner, Curieuses und Reales Natur-, Kunst-, Berg-, Gewerck- und Hand-
lungs-Lexicon, [Leipzig] 1714; pro obecnou definici srov. též ency-
klopedii J. H. Zedler, Großes vollstaendiges Universal-Lexicon Aller
Wissenschaften und Kuenste, welche bißhero durch menschlichen
Verstand und Witz erfinden und verbessert worden [...] 16. Halle –
Leipzig 1737, s. 40–41. Z technologických pojednání vycházíme ze-
jména z Die Curieuse Kunst- und Werck Schuele 2, Nürnberg 1696
(druhé vydání: J. K., Wieder Neu aufgerichtete und vergrößerte [...])

28) F. Petr, o. c. v pozn. 23, s. 45–48; L. Losos, o. c. v pozn. pozn. 23,
s. 93–98.

29) Srov. V. Bobek, Závěrečná zpráva o restaurování mobiliáře kaple
sv. Anny z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci. Restaurátorská
zpráva. Olomouc 1990, rkp. (uložený v archivu NPÚ ÚOP v Olomou-
ci, sign. R276). Starší restaurátorské zprávy Jana Neckaře ani no-
vější průzkumy Miroslavy Trizuljakové tato zjištění nepotvrzují,
nejsou nicméně v tomto směru příliš detailní; srov. J. Neckař, Oltář
svatého Karla Boromejského a archanděla Michaela v kostele
Panny Marie Sněžné. Restaurátorská zpráva. Olomouc 1981, rkp.
(tamtéž, sign. R153); týž, Zpráva o restaurování plastické výzdoby
hlavního oltáře v kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci – II. etapa.
Restaurátorská zpráva. Olomouc 1984–1989, rkp. (tamtéž, sign.
R174); týž, Zpráva o restaurování v kostele Panny Marie Sněžné
v Olomouci, II. etapa – oltář sv. Josefa. Restaurátorská zpráva. Olo-
mouc 1983, rkp. (tamtéž, sign. R284); M. Trizuljaková, Oltář sv. Bar-
bory – štuky. Restaurátorská zpráva. Senička 2019, rkp. (tamtéž,
sign. R2192).

30) Smlouvy jezuitů s Johannem Philippem Hieberem na štafírování
hlavního a dvou bočních oltářů u Panny Marie Sněžné rovněž zmi-
ňují nutnost pečlivého, opakovaného (dvojitého) broušení křídového
podkladu na architekturu; viz též I. Šperling, o. c. v pozn. 1, s. 18.



Obr. 5: Svatý Kopeček u Olomouce, varhanní skříň v kostele Navštívení Panny Marie, datace, okolo 1725.

Za pozornost stojí v naší souvislosti zejména role jezuit-
ských misionářů a přírodovědců, na prvním místě práce Filippa Buonanniho (1638–1723), jehož přírodovědné studium cizokrajných pryskyřic a praktické experimenty s nimi přispěly na začátku 18. století k odhalení řady do té doby neznámých orientálních technologických postupů a podnítilo další zájem Evropanů o dané téma.³³⁾ Vel-

curieuse Kunst- und Werck-Schul 2, Nürnberg 1707) a Grundmässige und sehr deutliche Anweisung zu der Schönen Laccir- und Schildkrotn-Arbeit, und zu allerley erdencklichen Horn und fürtrefflichen Holtz-Arbeiten, Nürnberg 1713; J. K., Neu-eröffnete Guldene Kunst-Pforte Zu Allerhand raren Curiositäten, Kunst- und Wissenschaften [...] 1, Nürnberg 1734.

33) F. Buonanni, Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese. Roma 1720; J. J. Rembold, Neuer Tractat von Firnis- Laquir- und Mahler-Künsten. Nach dem Original des berühmten P. Bonani in

ký technologický a kvalitativní vzestup evropské produkce laků se posléze v druhé polovině 18. století zhmotnil v bohaté produkci specializovaných pojednání, z nichž nejvlivnější byly bezpochyby práce francouzského malíře a obchodníka s barvami Jean-Félix Watina (1728–?), které byly vydávány v nových edicích a překladech prakticky až do druhé poloviny 19. století a pro svou názornost a přehlednost patřily k vůbec nejcitovanějším technologickým traktátům v daném oboru.³⁴⁾

První ze zmíněných metodologických obtíží tkví ve svébytné povaze našich pramenů časově bližších příruček z přelomu 17. a 18. století. Na rozdíl od Watinova moderního, systematického výkladu, založeném na detailnějších znalostech materiálů a osvěcensky racionalistickém přístupu, jsou starší příručky ze začátku 18. století přirozeně sepsány spíše v intencích typického encyklopedického a kompilativního přístupu raně novověkých přírodních věd. Nevěnují tak například mnoho pozornosti systematictější kategorizaci popisovaných přírodních materiálů, jejichž obecná označení tak mohou zahrnovat látky různého původu, složení a vlastností. Pod obecným označením kopál se kupříkladu mohou ukrývat chemicky i botanicky heterogenní druhy pryskyřic od tvrdých fosilních typů podobných jantaru až po výměšky mnoha různých druhů dřevin z různých částí světa. Jako elemi

jsou podobně označovány některé druhově odlišné měkké pryskyřice a balzámy (srov. alternativní německé označení „etiopské kadidlo“), což svědčí o klasifikaci založené na přinejmenším značně všeobecných představách o jejich geografickém a botanickém původu, a potažmo i chemických vlastnostech.

Rom. Mit vielen neuen Arcanis, unterschiedlichen Beschreibungen des Gummi Copals und Bernsteins, deren Eigenschaften, Praeparation und Auflösung zu Firnissen [...]. Breslau – Leipzig 1746; Der vollkommene Lakirer, oder das Handbuch eines Lakirers. Frankfurt am Main 1773 aj.

34) J.-F. Watin, L'Art de faire et d'employer le Vernis ou l'art du vernisseur [...]. Paris 1772; *týž*, L'art du peintre, doreur, vernisseur, ouvrage utile aux artistes et aux amateurs [...], Paris 1773; při našem studiu jsme vycházeli především z německého vydání *týž*, Der Stäf-firmaler, oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackiren [...]. Leipzig 1779.

Druhou metodologickou překážku představuje typický dobový způsob zaznamenání samotných technologických postupů. Starší příručky z první poloviny 18. století v sobě nezaprou spíše experimentální, alchymistickou povahu zkoumání chemických procesů. Nabízely z různých zdrojů zkomponovanou kompletní sumu poznatků, která v rámci povšechné klasifikace zahrnuje do několika málo kategorií recepty na desítky druhů laků a pokostů s prakticky totožnými vlastnostmi a využitím. Spíše než návody k praktickému použití svým čtenářům tyto traktáty s mnohoznačnými tituly slibujícími odhalení dosud skrytých tajemství přírody a Orientu přinášely vyčerpávající přehledy a soupisy nekonečných kombinací všemožných materiálů, technologií a experimentů, jejichž prostřednictvím bylo možné dosáhnout v zásadě velmi podobných či zcela totožných výsledků. Lepší vodítko tak nabízejí spíše mladší práce Jean-Félix Watina a jeho následovníků z druhé poloviny 18. století, které již ve větší míře vycházely z konkrétní uměleckořemeslné praxe. O ní však na druhou stranu máme pro námi studovanou dobu a prostředí buď jen velice málo konkrétních informací, či častěji – tak jako v případě Olomouce v první třetině 18. století – prakticky žádné.

S vědomím všech výše uvedených metodologických obtíží se můžeme pokusit o alespoň obecnější hypotetickou interpretaci našich pramenů. Obecně lze říci, že z šesti druhů pryskyřic dodaných olomouckými jezuity malíři mohl být pouze šelak použit i pro jiné účely než je výroba závěrečných laků a pokostů (viz výše), a dále, že mezi nimi byly zastoupeny materiály různého původu – fosilní (jantar, kopál), recentní (sandarak, elemi, animae, kopál), živočišné (šelak) – i odlišných chemických vlastností (diterpeny, triterpeny). Pouze část z nich je rozpustná v alkoholu, a některé z nich lze ředit pouze esenciálními oleji, což vysvětluje použití dvou druhů vysoce kvalitních rozpouštědel – ethanolu („spiritus vini“) a spikového oleje („oleum spicis“, tj. silice levandule širokolisté). Je tak pravděpodobné, že malíř dostal za úkol připravit hned několik druhů laků, které mohl využít přinejmenším trojím způsobem: jako zabarvený lihový lak z šelaku na povrchové úpravy plátkových kovů (případně jako součást jejich podkladu – mixtionu), jako bezbarvý lihový pokost na bázi sandaraku pro dosažení vysokého lesku malířských imitací přírodního mramoru na sochách a polychromovaných partiích oltářní architektury, a jako pomaleji schnoucí nábytkový olejoprskyřičný lak z fosilních pryskyřic (jantar, kopál) pro ochranné povrchové nátěry dřevěných částí oltářů (v našem případě intarzovaných stupínků), při jehož zpracování se používal – mimo jiné – i zmiňovaný éterický spikový olej.³⁵⁾ Hypotetickou čtvrtou možností by mohlo být využití pryskyřice „gummi animae“, kterou



Obr. 6: Svatý Kopeček u Olomouce, Johann Sturmer, Anděl nesoucí varhanní kůr, kostel Navštívení Panny Marie, okolo 1725.

některé příručky doporučovaly do speciálních laků na úpravu uměleckých prací z kovů (tepané reliéfy jsou součástí výzdoby obou jezuitských bočních oltářů) a jiné do obrazových laků.³⁶⁾

Smyslem používání transparentních pokostů byla nejenom ochrana polychromie soch a dřevěné architektury oltářů před mechanickým poškozením či degradací v důsledku stárnutí, ale především snaha změnit jejich optické i estetické vlastnosti. Transparentní laková vrstva mění index lomu světla, a tím opticky mění hloubku barevných vrstev. Přidává rovněž mramorovým povrchům na záři a lesku, neboť napodobuje odlesky a lomy světla ve dlouhých pravidelných liniích, dobře viditelných na sloupech a zakřivených plochách. Silná, dokonale hladká a krystalicky průsvitná vrstva lesklého bezbarvého laku tak nejenže dávala vyniknout zářivě jasným barevným vrstvám, ale nadto zušlechťovala působením dopadajícího světla použité materiály do podoby drahých kamenů a vyvolávala iluzi zázračné emanace koncentrovaného světla z hloubi hmoty, které ji zároveň dokonale dematerializuje. Inspirací pro oblíbenou poetickou hyperbolu barokních kazatelů přirovnávající sakrální interiéry k světlem prozářenému nebi či nebeskému Jeruzalému tak nebylo zdaleka jen

35) Barokní chemické příručky sice zmiňují rovněž recepty na výrobu laků čistě na bázi esenciálních olejů, na lakování dřeva však byly častěji doporučované laky olejoprskyřičné, v nichž mohly být esenciální oleje používány jako rozpouštědlo; srov. K. Walch, *Transparente Lacke auf Holzoberflächen des Barock und Rococo. Rekonstruktion historischer Möbeloberflächen auf Grund quellenkundlicher Studien und restauratorischer Untersuchung*, in: K. Walch – J. Koller edd., *Lacke des Barock und Rokoko. Baroque and Rococo lacquers (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 81)*. München 1997, s. 224–226.

36) L. Losos, o. c. v pozn. 19, s. 44; J. K., 1734, o. c. v pozn. 32, s. 143.



Obr. 7: Svatý Kopeček u Olomouce, varhanní skříň v kostele Navštívení Panny Marie, stav před rokem 1995, okolo 1725 (fotoarchiv Semináře dějin umění, MU).

světlo vstupující a prostupující chrámovou architekturou, ale rovněž světlo transformované a zintenzivněné leskem interiéru, vyvolávající iluzi zázraku a posvátna.³⁷⁾

V dobových smlouvách a účtech je tento typ bezbarvého transparentního laku obecně označován jako „bílý“ pokost, v kontrastu k (zpravidla) červeně zabarveným či tmavým lakům, které byly používány k jiným účelům. Z jeho základních kvalit je příznačně vyzdvihována zejména „čistota“ a „lesk“. Barokní traktáty však jako klíčovou uvádějí zejména tvrdost pokostu, který dává nalakovanému povrchu obě požadované optické vlastnosti – odlesky, které na povrchu vytvářející efekt pravidelných světelných linií, a iluzi hloubky povrchu zvýrazňující spodní barevné vrstvy. K tomuto účelu byl primárně (byť nikoliv výhradně) využíván sandarak, jedna z nejsvětlejších pryskyřic, rozpustná v alkoholu. Právě této přírodní pryskyřici náležel společně s ethanolem ze všech materiálů dodaných olomouckými jezuity malíři pro finalizaci oltářů u Panny Marie Sněžné zdaleka největší podíl.³⁸⁾ Výhodou tohoto řešení je především jeho rychlé vysychání, díky němuž lze jednotlivé vrstvy nátěrů (v závislosti na míře naředění a způsobu úpravy podkladu mohlo jít od tří až do dvaceti vrstev) nanášet ve slabých, ale přitom dostatečně tvrdých vrstvách rychle za sebou. Čistý sandarakový lak má však kvůli své tvrdosti tendenci praskat, proto do něj

byla pro zajištění větší elasticity přidávána změkčovadla v podobě měkkých pryskyřic či balzámů – v první řadě elemi, uváděné rovněž v našich soupisech. Dalšími aditivami přidávanými do sandarakového laku mohl být relativně levný a dostupný mastix (pryskyřice ze středomořského keře rodu *Pistacia*) či několikanásobně dražší „benátský terpentýn“ (pryskyřice z alpského typu modřínu opadavého, též benátský balzám), dvě tehdy nejsvětlejší dostupné měkké pryskyřice či balzámy, které však naše prameny explicitně neuvádějí.³⁹⁾ Všechna tato aditiva bylo nutné před použitím upravovat vařením, aby jejich olejovité komponenty příliš nezpomalovaly proces vysychání výsledného laku. Naopak využití fosilního jantaru a kopálu, v našich pramenech uváděných

rovněž spíše ve větším než malém množství, bylo kvůli jejich nerozpustnosti v alkoholu pro výrobu lihových laků nevhodné, neboť sofistikované návody na jejich výrobu v dobových traktátech byly technologicky značně komplikované a v podmínkách běžné malířské dílny spíše neproveditelné.⁴⁰⁾ Vhodným materiálem nebyl kvůli své výrazné barevnosti ani šelak, a to opět navzdory tvrzení řady starších experimentálních receptářů, které jej opakovaně uvádějí mezi surovinami na výrobu „bílého“ či „španělského“ pokostu.

Na základě podrobného studia restaurátorských zpráv ani vizuálním průzkumem povrchových úprav hlavního a bočního oltáře sv. Ignáce z Loyoly v kostele Panny Marie Sněžné se bohužel nepodařilo odhalit žádné průkazné stopy existence původních lakových vrstev.⁴¹⁾ Pouze detailní restaurátorský a laboratorní průzkum tak může přinést definitivní důkazy o použitém technologickém postupu. Naše analýza pramenů však naznačuje přinejmenším určitou odlišnost olomouckého případu od celé řady laboratorně zdokumentovaných dokladů barokních pokostů a laků, na jejichž výzkum se před časem zaměřilo specializované pracoviště Bavorského zemského úřadu pro památkovou péči. Sofistikované materiálové analýzy odhalily

37) K dobovému chápání významu zclacení a dalších povrchových úprav barokních oltářů a soch srov. podrobněji P. Suchánek, o. c. v pozn. 1, s. 186–187. K významu pokostů a laků v 18. století viz U. Schießl, *Rokokofassung und Materialillusion*. Mittenwald 1979; H. R. Schmidt, *Licht und Glanz an Kirchenausstattungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Altbayern und Schwaben*, in: K. Walch – J. Koller edd., o. c. pozn. 35, s. 11–20.

38) Naopak v nepoměrně menším množství byl dodán spikový olej, který nelze bez přidání dalších rozpouštědel pro zpracování sandaraku použít; srov. K. Walch, *Transparente Glanzlacke des Barock und Rokoko*. Rekonstruktion „Weißer Lacke“ aufgrund quellenkundlicher Studien und technischer Untersuchungen, in: K. Walch – J. Koller edd., o. c. v pozn. 35, s. 28.

39) V olomouckých pramenech obecně postrádáme pryskyřice rozpustné v terpentýnu (mastix, damara, kalafuna aj.), proto je zde důsledně označujeme jako pokosty a laky, nikoliv terpentýnové laky; k rozdělení viz např. B. Slánský, o. c. v pozn. 23, s. 77; k lakům z modřinových pryskyřic P. Dietemann – K. von Miller – Ch. Höpker – U. Baumer, *On the Use and Differentiation of Resins from Pinaceae Species in European Artworks Based on Written Sources, Reconstructions and Analysis*, *Studies in conservation* 64, 2019, s. 62–73.

40) Viz K. Walch, o. c. v pozn. 35, s. 33.

41) Podrobný vizuální průzkum památky byl proveden in situ dne 18. 11. 2021. K novodobým opravám interiéru kostela Panny Marie Sněžné po roce 1916, při kterých oltáře zřejmě přišly o původní povrchové úpravy srov. J. Tittel, *Die Restaurierung der Maria-Schneekirche (k.u.k. Garnisonskirche) in Olmütz in der Jahren 1916–1918*. Olmütz 1918.

v autentických vzorcích z bavorských barokních a rokokových kostelů pět různých typů pokostů. Jejich základ příznačně tvořila sandaraková pryskyřice rozpuštěná v alkoholu, k níž byly přidávány různé přísady: „benátský terpentýn“ bez dalšího změkčovadla (typ I), mastix, „benátský terpentýn“ a jako změkčovadlo elemi (typ II), mastix a elemi (typ III), kafr jako alternativní změkčovadlo (typ IV), a v jediném případě byl použit kopálový lak na bázi alkoholu, ovšem pouze jako finální vrstva standardního sandarakového laku (typ V).⁴²⁾ Ani jeden z uvedených typů laků tedy svým složením zcela neodpovídá druhům pryskyřic dodaných olomouckými jezuity.

Kromě lihových pokostů, které byly používány pro závěrečné úpravy mramorovaných a polírovaných, ale také zlacených a stříbřených povrchů soch a architektury používali barokní štafíři transparentní nátěry rovněž pro ochranu pohledového dřeva. Zatímco lihové nátěry mohly být aplikovány velmi rychle za sebou v několika slabých vrstvách na pevný podklad a po zaschnutí byly pro dosažení požadovaného efektu vyleštěny do vysokého lesku, pro dosažení požadované ochrany dřevěných povrchů bylo naopak žádoucí nanést méně vrstev, zato avšak ve větší tloušťce a bez nutnosti je na závěr leštit. K tomuto účelu byly nejvhodnější olejopryskyřičné laky na bázi vysychavého oleje, které při práci schnou pomaleji, jsou viskóznější a lze je nanášet v silnějších vrstvách, které dávají dřevu lepší ochranu a vytvářejí měkčí a trvanlivější povrchový film. Nejdůležitější složkou těchto laků byly v 18. století především fosilní pryskyřice jako byl kopál a jantar, naopak ostatní typy olejopryskyřičných laků byly používány méně často, byť i jim barokní technologické traktáty věnovaly pozornost. Recentní výzkumy nicméně přesvědčivě ukázaly, že kopálové respektive jantarové laky představovaly jednoznačně nejdůležitější typ této skupiny laků ve sledovaném období, a proto předpokládáme, že spíše než na další druh



Obr. 8: Křenov (okres Svitavy), oltář kaple sv. Isidora, před 1712 (foto T. Zvyrtěk; fotoarchiv Semináře dějin umění, MU).

lihového pokostu byly v našem případě určeny právě na výrobu nábytkového olejopryskyřičného laku k ochraně pohledového dřeva.⁴³⁾

Jejich výroba však byla poměrně zdlouhavá a technologicky náročná, neboť těžko rozpustné fosilní pryskyřice bylo nutné upravovat složitým procesem suché destilace založeném na postupném vaření ve lněném oleji za vysokých teplot, opakovaně filtrovat a před použitím je třeba je ředit pomocí rozpouštědel jako je terpentýnový či spiko-

42) J. Koller – U. Baumer, Die transparenten Glanzlacke des Barock und Rokoko. Eine naturwissenschaftliche Untersuchung der Lackysteme, in: K. Walch – J. Koller edd., o. c. v pozn. 35, s. 66–75.

43) J. Koller – E. Schmidt – U. Baumer, Transparente Lacke auf Holzoberflächen des Barock und Rokoko. Eine naturwissenschaftliche Analyse, in: K. Walch – J. Koller edd., o. c. v pozn. 35, s. 160–196.

vý olej. Na rozdíl od jiných typů olejoprskyřičných nebo méně kvalitních olejových nátěrů přitom však zůstávají kopálové a jantarové laky vysoce transparentní, díky své tvrdosti jsou rovněž odolnější vůči poškození, barevně stálé a lépe vzdorují procesům stárnutí.⁴⁴⁾

Recentní průzkumy olejoprskyřičných laků dochovaných v několika bavorských sakrálních interiérech doby baroka a rokoka odhalily, podobně jako v případě lihových pokostů, doklady o jejich značně proměnlivém chemickém složení, které bylo dílem dáno snahou o vylepšení vlastností výsledného laku, dílem i úsilím o snadnější a dokonalejší zpracování obtížně rozpustných fosilních prskyřic pomocí nejrůznějších aditiv a změkčovadel. Společně s jantarem či kopálem se tak objevují v menším množství rovněž sandarak, mastix, kalafuna, během vaření byly do horkého oleje přidávány rovněž oxidy železa (zejm. mědi), alkohol aj. Za pozornost rovněž stojí, že v oblasti Bavorska výrazně převažují laky vyrobené z regionálně dostupnějšího jantaru nad dražšími kopálovými prskyřicemi (ty jsou doložené pouze v jedné lokalitě). Kopálové laky tak byly sice považovány za nejlepší a nejkrásnější (Watin), jantarové však byly výrazně odolnější a lépe chránily dřevo před mechanickým poškozením. V našich pramenech nicméně figurují oba materiály v přibližně stejném množství.

Jak bylo již vícekrát uvedeno, naše analýza dobových pramenů bohužel zatím nemohla být podepřena výsledky detailnějších technologických a restaurátorských průzkumů, a ani do budoucna není nález autentických barokních laků v olomouckém jezuitském kostele vzhledem ke stavu dochování oltářů příliš pravděpodobný. Vizualní průzkum děl in situ a analýza restaurátorských dokumentací vesměs umožnily alespoň základní identifikaci sekundárních zásahů, vyvolaných buď potřebou oprav, či vlivem proměňujících se estetických názorů na povrchové úpravy, ale také v důsledku restaurátorských zásahů od šedesátých let 20. století do současnosti. Pro alespoň rámcovou komparaci jsme se zaměřili rovněž na některá další díla ze stejného prostředí a doby, například některé polychromované dřevořezby Johanna Sturmera, u nichž došlo v nedávné minulosti k pokusům o jejich navrácení do alespoň částečně autentické podoby včetně původní barevnosti.

Část z těchto děl byla původně součástí sochařské výzdoby později zrušeného premonstrátského klášterního kostela na Hradisku u Olomouce. Dnešní podoba figur na varhanní skříně s tmavšími inkarnáty a s výrazným promalováním tělesných záhybů a stínových partií v sytějších růžových odstínech je s největší pravděpodobností scelující sekundární povrchovou úpravou, kterou byly sochy opatřeny po přenesení nástroje na kruchtu kostela sv. Michala v Olomouci. Při vizuálním průzkumu jedné z níže umístěných figur jsme zaznamenali fragmenty starší inkarnátové vrstvy na nepohledové části. S hradiským konventním kostelem je v literatuře spojována rovněž dvojice soch andělů z kostela v Moravské Huzové, u kterých byla v souvislosti s jejich vystavení v expozici Arcidiecézního muzea v Olomouci provedeno restaurování a částečná rekonstrukce původní povrchové úpravy po-

mocí plátkové mědi, explicitně zmiňované ve smlouvách s Hieberem na výzdobu varhanní skříně a bočních oltářů na Hradisku.⁴⁵⁾ Tento specifický, v dané době však zřejmě relativně rozšířený způsob povrchových úprav, které byly při pozdějších opravách na konci 18. a v 19. století nahrazeny ceněnějším druhem plátkových kovů, nebyl zjevně motivován výhradně finančními hledisky jako domněle levnější náhražka zlata, ale byl bezpochyby vyhledáván i pro svou specifickou barevnost (v případě Sturmerových andělů byla měď aplikovaná na mixtion a okrově zatónovanou imprimituru). Nutno ovšem podotknout, že o dalších možnostech (respektive limitech) zpracování máme zatím stále spíše omezené znalosti (např. použití na jiné typy pokladu; otázka leštění a tónování; dostupnost a nákladnost materiálu atd.).⁴⁶⁾

Stejná technologie je v pramenech zmiňována i v souvislosti se sochařskou výzdobou varhanní skříně a dalšího vybavení poutního kostela na Svatém Kopečku. Dnešní podoba polychromie zdejších Sturmerových soch je výsledkem restaurátorského zásahu provedeném v devadesátých letech 20. století, při němž byly odstraněny sekundární úpravy a rekonstruována originální barevná vrstva.⁴⁷⁾ Malířské ztvárnění soch andělů je koloristicky poměrně decentní až nevýrazné, s dominantními pastelovými barevnými tóny na draperiích a křídlech andělů, pokládaných v horizontálních pruzích se záměrem dosažení jemné barevné gradace. Zajímavým doplňkem je použití malovaných dekorativních a částečně zlacených motivů látkových vzorů na draperiích (proužky, florální dekor apod.), které malíř realizoval bez opory v sochařské práci. Rovněž inkarnáty figur jsou zvláštním způsobem „ztransparentnělé“, připomínají spíše nažloutlý jakoby zalakovaný klišo-křídlový podklad, než charakteristickou barvu pleti.

Výsledek restaurování těchto soch se tak poměrně výrazně odlišuje od poznatků získaných během nedávného restaurování sochařské výzdoby kaple sv. Isidora v Křenově, kterou Johann Sturmer zřejmě vytvořil ještě v době svého působení ve Svitavách před rokem 1712.⁴⁸⁾ Tyto dřevořezby byly naopak pojeďnané výrazně koloristicky: polychromie zahrnuje barevné vrstvy, ale i plátkové zlacení a stříbření s barevnými lazurami, a prozrazuje zjevný zájem malíře diferencovat jednotlivé detaily nejenom

45) HZ [Helena Zápalková], Dvojice andělů (atlantů), in: O. Jakubec – M. Perůtka edd., Olomoucké baroko 3. Historie a kultura. Olomouc 2011, kat. č. 65, s. 183; M. Trizuljaková, o. c. v pozn. 27.

46) Obecněji k problematice používání mědi, mosazi a dalších kovů v barokní pozlacovačské praxi srov. J. Pursche, Edelmetall, Buntmetall – Altmittel? Die Restaurierungsproblematik metallischer Fassungen auf Stuck, in: U. Schädler-Saub ed., Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsethik in Europa (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XI). München 2005, s. 187–199.

47) A. Koňáková – J. Koňák, Bazilika Navštívení P. Marie na Svatém Kopečku u Olomouce. Restaurování varhanní skříně. Restaurátorská zpráva. Olomouc, nedatováno, rkp. (uložena v archivu NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R463).

48) D. Pechová – M. Pávová, Polychromované dřevořezby z kaple sv. Isidora, Křenov. Chemicko-technologické průzkumy realizované v letech 2013–2014, 2016 před a v průběhu restaurátorských prací. Chemicko-technologické průzkumy. Praha 2012, rkp. (archiv Josefa a Hany Čobanových); J. Čoban, Restaurátorský průzkum polychromovaných dřevořezb [...] v interiéru kaple sv. Isidora, Křenov, okr. Svitavy. Restaurátorský průzkum. Praha 2013, rkp. (archiv Josefa a Hany Čobanových).

44) Tamtéž, s. 162–166.

volbou a rozložením barev, ale také prací s leskem a matem jednotlivých ploch. V křenovském souboru je rovněž patrná aktivní spoluúčast malíře na podobě některých sochařských prvků, kdy jeho práce opakovaně překračuje hranice sochařské modelace, a to nejenom běžným protažením vlasů či vousů do sochařem vyhlazených obličejových partií, případně podpůrným promalováním modelace v partiích inkarnátů, ale také zjevným zájmem o pečlivé malířské zpracování detailů zcela sochařsky nezpracovaných (např. na hladkých rubech křídel symbolů čtyř evangelistů namaloval brka, ve veristické barevnosti zvířecí srsti a peří, umístěním očních duhovek, jakož i malbou slunce a hvězd na modrém pozadí v interiéru svatostánku). Inkarnáty postav jsou „masité“ růžové (obsahují olovnatou bělobu a rumělku), s výrazně červenými tvářemi, modelace rukou a dalších detailů je podpořena malířským stínováním, vlasy jsou diferencovaně barevné. Pozoruhodné jsou rovněž modré části polychromie dřevorezby Boha Otce, které obsahují též dominantní pigment – smalt, zcela záměrně ovšem použitý ve dvou typech pojidel (klihová tempera v partii draperie, tj. opticky suchá malba, která měla s největší pravděpodobností korespondovat s modřemi na nástěnných malbách klenby kaple, a vedle toho v partii oblaku velmi mastná tempera, charakterem spíše olejomalba). V případě křenovského souboru máme rovněž k dispozici chemicko-technologický průzkum, který byl zaměřen nejen na určení stratigrafie barevných vrstev, ale rovněž na identifikaci pigmentů a pojidel, a speciálně též na přítomnost pryskyřic. Z nich byl ve vrstvách autentické polychromie identifikován šelak (ve formě lakové vrstvy) a zaznamenána byla rovněž přítomnost přesnější neidentifikovaných terpenických pryskyřic.⁴⁹⁾

I při vědomí odlišné autorství barevné polychromie Sturmerových křenovských soch (v úvahu připadá moravskotřebovský malíř a Handkeho učitel Christian David) je odlišnost jejich naturalistického pojetí oproti koloristicky nevýraznému pojetí dřevorezby na Svatém Kopečku až zarážející. Je nicméně skutečností, že povrchové úpravy Sturmerových olomouckých soch podle dostupných pramenů zahrnovaly veškeré všeobecně známé štafířské techniky své doby, které byly přitom prokazatelně použity jedním a tím samým malířem (tj. J. P. Hieberem). V případě posledního studovaného souboru soch v olomouckém jezuitském kostele se jedná o (více méně) monochromní úpravu v leštěné běli, s menším podílem zlacených atributů a drobných detailů (prameny však zmiňují rovněž použití plátkového stříbra a mědi). Dnešní unifikované, spíše matné pojetí povrchu soch je vesměs výsledkem restaurování v osmdesátých a devadesátých letech 20. století a bylo v jistém smyslu důsledkem starších razatních úprav z let 1916 a 1917, během kterých byla větší část původních vrstev dílem skryta a dílem zničena pod vrstvami uniformní šedé temperové (olejklíhové) barvy.⁵⁰⁾ U některých soch v kostele (např. na oltáři sv. Anny, polychromované ovšem Antonem Müllerem) byly nicméně nalezeny nejen stopy lesklých i matných povrchových úprav kovových plátků pokládáných na mixtion, ale rovněž stopy barevného lokálního tónování zbytků původní leštěné běli



Obr. 9: Křenov, detail hlavy anděla na oltáři kaple sv. Isidora, před 1712 (foto T. Zwyrtke; fotoarchiv Semináře dějin umění, MU).

pomocí okrů (rezaté tóny v partiích vlasů a vousů, červená rumělka na rtech postav atd.).⁵¹⁾ Toto jemné kolorování povrchů z leštěné běli tak zjevně představuje další alternativní výtvarný způsob mezi zcela monochromním pojetím a plně barevnými povrchovými úpravami barokních dřevorezeb.⁵²⁾

Souhrnně lze konstatovat, že všechna studovaná díla prošla řadou druhotných zásahů, především přemaleb a přezlacování. Při restaurování došlo k jejich kompletnímu odstranění či redukci, a následné rehabilitaci více či méně autentické podoby co se týká barevného a materiálového vyznění. K recentnějším restaurátorským zásahům většinou existují chemicko-technologické průzkumy, primárně ovšem zacílené na zjištění stratigrafie a složení nejstarší zjištěné vrstvy polychromie na základě analýz vybraných pigmentů. Exaktní rozbor pojidel je oproti tomu spíše výjimkou, ať už kvůli technologické komplikovanosti, nákladnosti a zbytnosti z hlediska výše uvedeného účelu,

50) Viz pozn. 29 a J. Tittel, o. c. v pozn. 41.

51) V. Bobek, o. c. v pozn. 29.

52) Více méně stranou jsme při našem průzkumu ponechali otázku autenticity povrchových úprav dřevěných částí architektury oltářů, varhanních skříní, říms atd. Pausálně lze říci, že jejich opravy a sekundární úpravy bývaly výrazně méně zdrženlivé než v případě soch, což se negativně projevilo rovněž na možnostech uchování autentických vrstev, kterým často nebyla věnována dostatečná pozornost ani v rámci realizace jednotlivých restaurátorských průzkumů a zásahů.

49) E. Svobodová – I. Kopecká, Protokol materiálové analýzy vzorků. Křenov – hřbitovní kaple sv. Isidora, dřevorezba s polychromií – Bůh Otec. Restaurátorská analýza. Praha 2021, rkp. (archiv autorek).

a totéž platí pro analýzy zaměřené na zjištění použití konkrétních pryskyřic v rámci štafířské práce. Jejich určení (snad kromě snadno identifikovatelného šelaku) je technologicky značně náročné, a s výjimkou např. barevných laků používaných ve formě lazur například k zúšlechťení nebo barevnému rozrůznění plochy pokryté plátkovými kovy (tzv. „waschgold“, mědnatý rezinát aj.) nebývají transparentní lakové vrstvy s obsahem přírodních pryskyřic běžně předmětem zvýšeného pozornosti historiků umění a restaurátorů, neboť dnes chápeme jejich základní funkci především jako ochrannou a dočasnou.

Při obecnější interpretaci zjištěných informací nicméně můžeme vyjít z komparace s výsledky technologických průzkumů stylově a časově podobných realizací z první poloviny 18. století z jiných oblastí střední Evropy. Za zcela klíčovou považujeme otázku, zda ojedinělý nález soupisu pryskyřic zakoupených za účelem vytvoření finálních úprav tří oltářů v olomouckém jezuitském kostele byl spíše dílem šťastné náhody, díky které se uchovaly zcela výjimečně detailní prameny zachycující více či méně běžnou praxi, či zda naopak jde o výsledek ojedinělého uměleckého a objednavatelského počínu, který představoval v dané době spíše výjimku než pravidlo. Právě pro druhou možnost by přitom mohlo svědčit několik indicií. Žádný z námi zkoumaných pramenů systematicky nerozlišuje mezi různými možnými typy laků. Všechny zpravidla zůstávají u obecného označení pro transparentní lihové pokosty („bílý“, „španělský“), jehož výroba byla technologicky relativně snadná, rychlá a prověřená každodenní praxí. Sandarak jako hlavní materiál na jejich přípravu byl vcelku dostupný, nevyžadoval žádné další úpravy ani velké množství aditiv. V Bavorsku byly transparentní lihové a terpentýnové laky na sandarakové bázi příznačně používány navzdory své křehkosti často i na povrchové úpravy pohledového dřeva, pro které byly vhodnější pevnější a trvanlivější nábytkové olejopryskyřičné laky z jantaru a kopálu, jejichž výroba však byla technologicky nepoměrně náročnější a s nejistým výsledkem, závislým na kvalitě použitých surovin.⁵³⁾ Většina umělců proto volila jednodušší a prací prověřenou, byť ne vždy nutně nejlepší technologii. Olomoučtí jezuité se ovšem vydali zcela opačným směrem, když nechali svého malíře naopak experimentovat s třemi či čtyřmi typy laků z šesti druhů pryskyřic. Analýzy z Bavorska ukazují, že běžný transparentní lihový pokost byl zpravidla dvousložkový, výjimečně tříložkový (sandarak s příměsí různých změkčujících pryskyřic). Další odlišnost představuje použití kopálu, který byl pro svou nákladnost ve střední Evropě používán jen zcela výjimečně, a zvláště v olejopryskyřičných lacích byl zpravidla nahrazován všeobecně dostupnějším jantarem. Olomoučtí jezuité naopak dodali malíři oba materiály, nadto v prakticky totožném množství, což nezbytně znamenalo nutnost podstoupit přinejmenším dvakrát i značně složitý technologický proces jejich destilace a několikastupňového rozpouštění, filtrování a přeměny do podoby laku.

Připomeňme v této souvislosti, že velká část znalostí v oboru cizokrajných pryskyřic pocházela právě z jezu-

itského prostředí. Většina dobových pojednání o lacích z konce 17. a první poloviny 18. století je plná četných odkazů na pozorování a výzkumy jezuitských autorů a cestovatelů do východní Asie. Jejich recepty byly opakovaně přejímány autory nově vydávaných traktátů, často ovšem ne zcela přesně a bez stanovení jasného způsobu využití; problematická byla i neustálená terminologie a všeobecně chabé povědomí o přesném původu a vlastnostech použitých přírodních materiálů; obecně byly spíše alchymistickou sumou chemických znalostí získaných na základě experimentálních laboratorních výzkumů, nikoliv záznamem obvyklé umělecké praxe.⁵⁴⁾ Zdánlivě banální a rutinní umělecko-řemeslný postup se tak mohl díky jezuitské učenosti změnit v poměrně komplikovaný úkol, doprovázený řadou těžkostí, komplikací a možných nepochopení, s nimiž se ostatně musel potýkat i dvorní malíř olomouckých jezuitů – Johann Christoph Handke. Malíř ve svém životopise hořce líčí své spory s rektorem Johannem Liebigem, za jehož úřadování dokončoval v roce 1735 výmalbu auditoria v jezuitské koleji. Příčina ovšem vznikla už za Liebigových předchůdců, kteří požadovali, aby se všechny zlacené části „*neobyčejně blýskaly*“. Rovněž Liebig trval na tom, aby malíř „*zlato udělal tak, aby se blýskalo*“, což zřejmě neodpovídalo malířovým představám a možná kvůli rektorově neoblomnosti si Handke stěžoval, že „*pokud tato práce trvala, neměl jsem s panem P. Liebigem nic, než mrzutosti a nepřijemnosti*.“⁵⁵⁾ Možná i tato Handkeho nechuť splnit (zřejmě) poněkud nestandardní požadavky učených patres Tovaryšstva Ježíšova tak může být určitou indicií vedoucí k pochopení barokní umělecké praxe nejen v oboru štafířství.

Cílem naší analýzy dobových archivních pramenů byl pokus o jejich hlubší interpretaci za účelem detailnějšího poznání některých dosud málo známých technologií a materiálů, které byly v době baroka používány při provádění polychromie a zlacení barokních sochařských děl. Pokusili jsme se rovněž nastínit, jaké specifické výtvarné, materiálové či optické kvality tyto povrchové úpravy výsledným dílům propůjčovaly, a doplnit tak naše dřívější úvahy na téma jejich dobového chápání i percepce. Naším záměrem však bylo zároveň upozornit odbornou veřejnost na některé konkrétní problémy, k jejichž komplexnímu a hlubšímu pochopení a poznání nelze dospět bez soustředěné pozornosti památkové péče a bez její úzké součinnosti s restaurátory, technologi, chemiky a představiteli dalších oborů a jejich analýz. Nezbytným předpokladem a východiskem pro takto koncipovaný výzkum ovšem stále zůstává především základní průzkum, identifikace

54) Zajímavé srovnání nabízí případ dominikánského konvrše Matouše Veselého (1722–1798), který v druhé polovině 18. století působil mj. jako štafír a pozlacovač v kláštorech v Brně a Znojme. V jeho pozůstalosti se nacházely malířské příručky Johanna Melchiora Crökera (Der wohl anführende Mahler, welcher curiöse Liebhaber lehret, wie man sich zur Mählerey zubereiten [...]. Jena 1736) a již citovaná *Der Curieuse Kunst- und Werck-Schule*, o. c. v pozn. 32 z roku 1696, do které si Veselý zapsal různé soupisy pigmentů a dalších ingrediencí a i zřejmě jeden konkrétní recept. Ani z tohoto pramene však není zjevná míra možného praktického využití podobných dobových receptů. K Veselému a jeho knihovně srov. D. Matus, Truhláři a sochaři dominikánského řádu na Moravě v 17. a 18. století. Magisterská diplomová práce FF Masarykovy univerzity. Brno 2021, rkp., s. 112–113.

55) Citováno podle L. Mlčák, Jan Kryštof Handke 1694/1774. Vlastní životopis. Olomouc 1994, s. 34–35.

53) K. Walch, o. c. v pozn. 35, s. 228–230.

a poučení zdokumentování výtvarného materiálu v rámci památkové péče. Jak jsme se nicméně pokusili ukázat, systematické zkoumání autentických povrchových úprav barokních sochařských děl může v budoucnu přinést „sladké plody“ v podobě řady pozoruhodných a nečekaných objevů a poznatků.

Tato studie vznikla v rámci projektu Grantové agentury Masarykovy univerzity (MUNI/A/1173/2020) „Technologie a materiály ve středoevropské barokní řezbářské praxi“. Za konzultace a pomoc při přípravě článku jsme zavázáni Kamile Davidové (NPÚ ÚOP v Olomouci), Marii Novotné (Masarykova univerzita) a Heleně Zápalkové (Muzeum umění Olomouc).

DOC. MGR. PAVEL SUCHÁNEK, PH.D. – SEMINÁŘ

DĚJIN UMĚNÍ, MASARYKOVA UNIVERZITA

SUCHANEK@MAIL.MUNI.CZ

MGR. TEREZA HORÁKOVÁ – SEMINÁŘ DĚJIN UMĚNÍ,

MASARYKOVA UNIVERZITA

438353@MAIL.MUNI.CZ

MGA. HANA ČOBANOVÁ – RESTAURÁTORKA

COBANOVA.HANA@CENTRUM.CZ

PRAMENY A LITERATURA

Moravský zemský archiv (dále MZA) Brno, G1 Bočkova sbírka (dále G1)

- inv. č. 6063
- inv. č. 6064
- inv. č. 6065
- inv. č. 6067
- inv. č. 6069

MZA Brno, G1, inv. č. 12268, fol. 22–28; 52; 76–78; 111–112.

MZA Brno, G1, inv. č. 12284, fol. 20–21; 47; 97; 99; 101; 103; 107–108; 112–113; 116–117; 119–121; 122–123; 126–127; 130–131; 132–133; 135–138; 139–140; 141–142; 151–152; 153–154; 155–156; 158–159; 160–161; 162; 162–167; 168–169; 170; 173; 174; 185; 176; 184; 185.

J. P. Ceroni, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I., 1807, fol. 65, MZA Brno, G12 Ceroniho sbírka, Cerr I., inv. č. 33.

Der vollkommene Lakirer, oder das Handbuch eines Lakirers. Frankfurt am Main 1773.

Bobek, V. 1990: Závěrečná zpráva o restaurování mobiliáře kaple sv. Anny z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci. Restaurátorská zpráva. Olomouc 1990, rkp. (uloženo v archivu Národního památkového ústavu, území odborné pracoviště v Olomouci, sign. R276).

Buonanni, F. 1720: Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese. Roma.

Cichrová, K. – Hoftichová, P. edd. 2020: Štafířství. Vybrané kapitoly z umění imitativních povrchových úprav. České Budějovice.

Čoban, J. 2013: Restaurátorský průzkum polychromovaných dřevorezby [...] v interiéru kaple sv. Isidora, Křenov, okr. Svitavy. Restaurátorský průzkum. Praha, rkp. (archiv Josefa a Hany Čobanových).

Čoban, J. – Čobanová, H. 2017: Mobiliář kaple sv. Isidora v Křenově, in: Sborník konference sdružení pro ochranu památek ARTE-FAKT, Restaurování a ochrana uměleckých děl, konzervace a restaurování malby a polychromie, Kutná Hora, s. 98–119.

Dietemann, P. – von Miller, K – Höpker, Ch. – Baumer, U. 2019: On the Use and Differentiation of Resins from Pinaceae Species in European Artworks Based on Written Sources, Reconstructions and Analysis, Studies in conservation 64, s. 62–73.

Dorge, V. – Howlett, F. C. edd. 1998: Painted Wood: History and Conservation. Los Angeles.

Hamsíková, R. – Nečásková, M. 1996: Restaurování soch ze Sobotky, in: M. Suchomel – R. Hamsíková – M. Nečásková edd., Barokní sochařská dílna Jelínků z Kosmonos. Restaurované řezby z děkanského kostela sv. Máří Magdalény v Sobotce. Praha, s. 26–29.

Hamsíková, R. 1997: Technika polychromie skulptur z ateliéru Jelínků, in: T. Hladík – R. Hamsíková – M. Suchomel edd., Josef Jiří Jelínek (1697–1776). Sochařská barokní dílna z Kosmonos. Praha, s. 57–66.

Hladík, T. 2016: Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení. Praha.

Hübner, J. 1714: Curieuses und Reales Natur-, Kunst-, Berg-, Gewerck- und Handlungs-Lexicon. [Leipzig].

J. K. 1734: Neu-eröffnete Guldene Kunst-Pforte Zu Allerhand raren Curiositäten, Kunst- und Wissenschaften [...] 1, Nürnberg.

Koller, M. 1974: Barockaltäre in Österreich. Technik, Fassung, Konservierung. Wien, s. 252–253.

Komárek, F. 2007: Vznik a vývoj malířského bratrstva sv. Lukáše v Brně v 1. polovině 18. století. Magisterská diplomová práce FF Masarykovy univerzity, Brno, rkp.

Kratinová, V. 1956: Smlouvy s malíři Janem Filipem Hüberem a Antonínem Müllerem na štafířské práce v kostele P. Marie Sněžné a jezuitské koleji v Olomouci, Časopis Moravského zemského musea, odd. B, 61, s. 311–322.

Koňáková, A. – Koňák nedat.: J. Bazilika Navštívení P. Marie na Svatém Kopečku u Olomouce, Restaurování varhanní skříně. Restaurátorská zpráva. Olomouc, nedatováno, rkp. (uloženo v archivu NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R463).

Kuchynka, R. 1916: Účetní kniha staroměstského pořádku malířského 1699–1781, in: Památky archeologické 28, Praha, s. 25–29 a 77–88.

Losos, L. 2005: Pozlacování a polychromie. Praha.

Losos, L. 2012: Historický nábytek: konstrukce, údržba, restaurování. Praha.

Matus, D. 2021: Truhláři a sochaři dominikánského řádu na Moravě v 17. a 18. století. Magisterská diplomová práce FF Masarykovy univerzity, Brno, rkp.

Mlčák, L. 1994: Jan Kryštof Handke 1694/1774. Vlastní životopis. Olomouc.

Mlčák, L. 2000: K dějinám raně barokního konventního kostela premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce, Střední Morava, Kulturněhistorická revue 10, s. 4–25.

Neckař, J. 1981: Oltáře svatého Karla Boromejského a archanděla Michaela v kostele Panny Marie Sněžné. Restaurátorská zpráva. Olomouc, rkp. (uloženo v archivu NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R153).

Neckař, J. 1984–1989: Zpráva o restaurování plastické výzdoby hlavního oltáře v kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci – II. etapa. Restaurátorská zpráva. Olomouc 1984–1989, rkp. (uloženo v archivu NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R174).

Neckař, J. 1983: Zpráva o restaurování v kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci, II. etapa – oltář sv. Josefa. Restaurátorská zpráva. Olomouc, rkp. (uloženo v archivu NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R284).

Nečásková, M. 1997: Restaurování interiéru kostela sv. Ignáce v Praze, in: I. Furáková, Restaurovaná barokní díla z kostela sv. Ignáce v Praze. Praha, s. 33–42.

Pechová, D. – Páková, M. 2012: Polychromované dřevorezby z kaple sv. Isidora, Křenov. Chemicko-technologické průzkumy realizované v letech 2013–2014, 2016 před a v průběhu restaurátorských prací. Chemicko-technologické průzkumy. Praha, rkp. (archiv Josefa a Hany Čobanových).

Penn, T. Z. 1984: Decorative and Protective Finishes, 1750–1850: Materials, Process, and Craft, in: Bulletin of the Association for Preservation Technology 16, s. 3–46.

Petr, F. 1953: Umělecké dřevorezby a jejich restaurování. Praha.

Pursche, J. 2005: Edelmetall, Buntmetall – Altmittel? Die Restaurierungsproblematik metallischer Fassungen auf Stuck, in: U. Schädlers-Saub ed., Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsethik in Europa (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XI). München, s. 187–199.

Rembold, J. J. 1746: Neuer Tractat von Firnis- Laquir- und Mahler-Künsten. Nach dem Original des berühmten P. Bonani in Rom. Mit vielen neuen Arcanis, unterschiedlichen Beschreibungen des Gummi Copals und Bernsteins, deren Eigenschaften, Praeparation und Auflösung zu Firnissen [...]. Breslau – Leipzig.

Röder, J. 1934: Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock. Olmütz.

Schießl, U. 1979: Rokokofassung und Materialillusion. Mittenwald.

Schmidt, H. R. 1997: Licht und Glanz an Kirchengestaltungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Altbayern und Schwaben, in: K. Walch – J. Koller edd., Lacke des Barock und Rokoko. Baroque and Rococo lacquers (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 81). München, s. 11–20.

Slánský, B. 1973: Technika v malířské tvorbě: malířský a restaurátorský materiál. Praha.

- Staněk, J. 2020: Techniky lazurování na stříbřených podkladech, in: K. Cichrová – P. Hoftichová edd., Štafírství. Vybrané kapitoly z umění imitativních povrchových úprav. České Budějovice, s. 157–169.
- Stehlík, M. 2012: Sochařský svět Jiřího Antonína Heinze. Brno.
- Stehlík, M. 2014: Barva a valér v sochařské tvorbě Jiřího Antonína Heinze, Monumentorum Moraviae tutela 16, s. 69–75.
- Straub, R. E. 1986: Firnis. Das Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 8, München.
- Suchánek, P. 2017: Zlacení soch v sakrálním prostoru a barokní imaginace v době tereziánských reforem, Opuscula historiae artium 66, s. 182–195.
- Suchomel, M. 1976: Rozpoznávání sochařských původních polychromií, Zprávy památkové péče 36, s. 593–602.
- Suchomel, M. 1983: Původní malířské povrchové adjustace českých barokních kamenných soch, Zprávy památkové péče 43, s. 65–75.
- Suchomel, M. 1987: Několik poznámek k původním malířským adjustacím povrchu soch M. B. Brauna, Zprávy památkové péče 47, s. 321.
- Suchomel, M. 1997: Dvě úvahy o podobě původních malířských adjustací povrchu kamenných soch, Zprávy památkové péče 57, s. 173–182.
- Svobodová, E. – Kopecká, I. 2021: Protokol materiálové analýzy vzorků. Křenov – hřbitovní kaple sv. Isidora, dřevorezba s polychromií – Bůh Otec. Restaurátorská analýza. Praha, rkp. (archiv autorek).
- Šperling, I. 1989: Poznámky k štafírským pracím baroka v Čechách, in: Sborník restaurátorských prací 4, Praha, s. 5–30.
- Tittel, J. 1918: Die Restaurierung der Maria-Schneekirche (k.u.k. Garnisonskirche) in Olmütz in der Jahren 1916–1918. Olmütz.
- Trizuljaková, M. 2006: Restaurování dvojice soch andělů z Moravské Hůzové. Restaurátorská zpráva. Senička 2006, rkp. (uloženo v Muzeu umění Olomouc, sign. R 197).
- Trizuljaková, M. 2019: Oltář sv. Barbory – štuky. Restaurátorská zpráva. Senička 2019, rkp. (uloženo v archivu NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R2192).
- Walch, K. 1992: Firnisüberzüge auf Marmorierungen im 18. Jahrhundert. Quellenstudien und restauratorische Praxis in der Wieskirche mit einem Beitrag von Brigitte Hecht-Lang zu den nachgewiesenen Lackfirnissen auf Ausstattungsstücken, Hefte des deutschen nationalen komitees ICOMOS 5, s. 391–409.
- Walch, K. – Koller, J. edd. 1997: Lacke des Barock und Rokoko. Baroque and Rococo lacquers (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 81). München.
- Watin, J.-F. 1772: L'Art de faire et d'employer le Vernis ou l'art du vernisseur [...]. Paris.
- Watin, J.-F. 1773: L'art du peintre, doreur, vernisseur, ouvrage utile aux artistes et aux amateurs [...], Paris.
- Watin, J.-F. 1779: Der Staffirmaler, oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackiren [...]. Leipzig.
- HZ [Helena Zápalková] 2011: Dvojice andělů (atlantů), in: O. Jakubec – M. Perůtka edd., Olomoucké baroko 3. Historie a kultura. Olomouc, kat. č. 65, s. 183.
- Zedler, J. H. 1737: Großes vollstaendiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Kuenste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfinden und verbessert worden [...] 16, Halle – Leipzig.

DIE OBERFLÄCHENBEHANDLUNG EINIGER HÖLZERNER BAROCKSTATUEN IN OLMÜTZ/OLOMOUC UND AUF DEM HEILIGEN BERG IM LICHT VON ARCHIVQUELLEN

Das Ziel des Artikels ist die Interpretation der Aussagen einiger Quellen zum Zweck der Interpretation der Problematik spezifischer Oberflächenbehandlungen barocker Bildhauerwerke in der frühen Neuzeit.

Auf der Grundlage einer detaillierten Analyse ausgewählter Quellen zu mehreren Olmützer Bildhauerprojekten, die im Laufe der ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts im Umfeld des Klosters Hradisch/Hradisko, der Jesuitenkirche Maria Schnee in Olmütz und der Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung auf dem Heiligen Berg realisiert wurden, bringt die Studie detaillierte Erkenntnisse zu einigen bisher wenig bekannten verwendeten Technologien und Materialien. Die Studie interpretiert die insgesamt nicht erhaltenen Werke der Staffierer Johann Philipp Hieber und Anton Müller auf der Grundlage mehrerer erhaltener Verträge und Abrechnungen, die nicht nur die Verwendung gängiger künstlerischer Verfahren und Materialien belegen, sondern gleichfalls die abschließenden Behandlung in der Form verschiedener Typen von Alkohol- und Öl-Harz-Firnissen detailliert behandeln. Der Grund für die Verwendung glänzender transparenter Firnisschichten war nicht nur der Schutz der Farbfassung der Skulpturen, sondern vor allem das Bestreben, ihre optischen und ästhetischen Eigenschaften zu verbessern. Detaillierte Verzeichnisse der Rohstoffe, die Johann Philipp Hieber auf Kosten der Olmützer Jesuiten geliefert wurden, zeigen neben vielen anderen natürlichen Materialien die umfangreiche Verwendung verschiedener Harze vom Typ Sandarak, Schellack, Bernstein, Copal und Elemi. Ein großer Teil des Wissens im Bereich der fremdländischen Harze stammt dabei gerade aus dem Jesuitenmilieu, auf das sich die von uns analysierten Materialaufstellungen beziehen. Neben einer allgemeineren Interpretation der gewonnenen

Ergebnisse versucht die Studie ebenfalls, das spezifische Umfeld und die Rolle des Auftraggebers und Investors im Prozess der Verwendung der betreffenden Materialien und Technologien im Hinblick auf seine wissenschaftlichen Interessen im Bereich der Naturwissenschaften zu bewerten.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Olmütz, Inneres der Kirche Maria Schnee, 18. Jahrhundert (alle Fotos M. Lehečková; Muzeum umění Olomouc [Kunstmuseum Olmütz], wenn nicht anders angeführt).
- Abb. 2: Olmütz, Altar des hl. Ignatius von Loyola, Kirche Maria Schnee, 1720–1722 (Foto P. Suchánek; Seminar für Kunstgeschichte, Masaryk-Universität).
- Abb. 3: Orgelprospekt in St. Michael in Olmütz, ursprünglich in der Konventskirche des Klosters Hradisch bei Olmütz, 1716–1717.
- Abb. 4: Johann Sturmer, ein Paar Engel/Atlanten, um 1720, Muzeum umění Olomouc.
- Abb. 5: Orgelprospekt in der Kirche Mariä Heimsuchung auf dem Heiligen Berg, um 1725.
- Abb. 6: Johann Sturmer, die Orgelempore tragender Engel, Kirche Mariä Heimsuchung auf dem Heiligen Berg, um 1725.
- Abb. 7: Orgelprospekt in der Kirche Mariä Heimsuchung auf dem Heiligen Berg, Zustand vor 1995, um 1725 (Fotoarchiv Seminar für Kunstgeschichte, Masaryk-Universität).
- Abb. 8: Altar der Kapelle St. Isidor in Křenov, vor 1712 (Foto T. Zwyrtek; Fotoarchiv Seminar für Kunstgeschichte, Masaryk-Universität).
- Abb. 9: Detail des Engelkopfs, Altar der Kapelle St. Isidor in Křenov, vor 1712 (Foto T. Zwyrtek; Fotoarchiv Seminar für Kunstgeschichte, Masaryk-Universität).

(Übersetzung Stefan Bartilla)