

I V O K R S E K

Brno

MAULBERTSCHOVY OBRAZY V HRÁDKU U ZNOJMA

Největší rozkvět rakouského barokního malířství nastal v době kolem poloviny 18. století a trval až do zániku baroka na sklonku století. Italské podněty byly tehdy již plně stráveny a byl vytvořen malířský sloh, jehož charakteristický odstín se vyhranil zejména Trogrovým působením na vídeňské akademii. Rozpětí a hloubka tehdejší rakouské malířské kultury je dána vztahem dvou zčásti protikladně laděných osobností, F. A. Maulbertsche a J. M. Schmidta.

V tomto pozdním období také ještě zesílila expanze rakouské malby do sousedních oblastí habsburské monarchie. Také Morava 2. poloviny století byla Rakouskem a Vídní pronikavě ovlivněna, daleko více než současné Čechy. Vídeňští malíři se výrazně uplatnili zejména v jižní části země, v oblasti Brna, Mikulova a především Znojma, jež patřilo s klášteřem v Louce k hlavním centrům výtvarného ruchu třetí čtvrtiny 18. století na Moravě.¹

* * *

K soustředění většího počtu malířských děl rakouského původu došlo také ve farním kostele sv. Petra a Pavla v Hrádku u Znojma.² Kostel, u něhož byla kdysi johanitská komenda, patřící k řádovému domu v rakouském Mailbergu, je architektonicky celkem nenáročný. Byl budován na místě staršího v letech 1764—1767, svěcen 22. června 1767.³ Na kvalitní vnitřní výzdobě se podíleli vedle malířů také sochaři: zatím neznámý tvůrce soch hlavního oltáře, další sochař blízký A. Böhmovi,⁴ který vytvořil malebnou kazatelnu, zdobenou reliéfy Narození Páně, a konečně brněnský Ondřej Schweigel, jenž dodal 1775 sochy pro oba boční oltáře.

¹ Srov. Ivo Krsek, *Náčrt dějin moravského malířství 18. století [Skizze einer Geschichte der Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren]*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 13, 1969, 81 n.

² Odborná literatura věnovala hrádeckým obrazům dosud jen malou pozornost. O obraze hlavního oltáře pojednává E. Goldschmidt (Ernst Goldschmidt, *Maulbertschstudien. Zu seinen Altar und Andachtsbildern*. Dissertation, Wien 1931, 58, 59) v souvislosti s vídeňskou skicou k tomuto obrazu a zmiňuje se také o obou větších obrazech postranních oltářů. Těchto tří maleb se dotýká také K. Garasová (Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch*. Budapest 1960, 78, 215, Nr. 206—208). Jen poněkud obsírněji pojednává o obraze hlavního oltáře M. Malíková v rámci studie o jeho pozdní replice v Pruském (Mária Malíková, *Neznámý obraz z Maulbertschovoj dielne v Pruskom*. Ars 1, 1967, 124 n), obrazům na postranních oltářích věnuje jen drobnou zmínku (pozn. 19). Celý soubor hrádeckých obrazů včetně skic byl poprvé publikován M. Stehlíkem ve stručné zprávě o restauraci obrazů O. Míšou a B. Míšovou v r. 1961 (Miloš Stehlík, *K restauraci díla F. A. Maulbertsche*. Umění IX, 1961, 404 n).

³ Srov. G. Wolný, *Kirchliche Topographie von Mähren*, II. Abt., II. Bd. Brünn 1858, 136. — Svěcení roku 1769 uvedené v poznámce 17 u K. Garasové (l.c.) je zřejmě nedopatřením.

⁴ Za tento údaj vděčím dr. M. Stehlíkovi.

Obraz hlavního oltáře Loučení apoštolů Petra a Pavla, je signovanou a datovanou prací F. A. Maulbertsche.⁵ Datování je sice neúplné (176.), je však možno předpokládat — jak to také činí dosavadní literatura — že obraz byl při svěcení kostela 1767 již na místě. K tomuto závěru dospěje i slohový rozbor: výtvarná struktura obrazu vykazuje sice — ve srovnání s tříšti plošných a plastických hodnot, jež byla charakteristická pro Maulbertsche padesátých let — zřetelné zpevnění tvarů, to však není rozhodně markantnější než u obrazů středních šedesátých let, spíše naopak (Kristus, zjevující se sv. Tomáši, kostel sv. Tomáše v Brně, 1764; sv. Norbert, kostel sv. Kříže ve Znojmě, 1765; Nanebevzetí P. Marie, kostel v Předklášteří u Tišnova, 1767). Datum vzniku 1767 je tedy patrně nejzazším datem, jež přichází v úvahu.

Kvalita obrazu je pozoruhodná. Expresivní naturalismus, projevující se především v pojetí tělesných částí, v prudkém a vášnivém malířském podání tváří, rukou a nohou, pádná kompozice, založená na střetání diagonál, na výrazných, náhlých a překvapivých světelných a barevných kontrastech, to vše činí z obrazu strhující drama. Ohniskem obrazové skladby je dynamicky skloubená skupina obou světců a drába, jejíž podmanivá barevnost je ještě umocněna jednak sousedstvím zvučně chladné modři oblohy, jednak kontrastní sférou šerých, tlumených a nepestrých barev, sférou, která vrcholí v kalném a temném koloritu horní části obrazu, oživené matnými světlými řevavicemi na postavách andělů a sinavou září kolem modelu svatopetrského chrámu — alegorie Církve. Barevnou dominantou je plášť sv. Pavla, jehož krvavě planoucí červec, jež napovídá světlocvu blízkou mučednickou smrt, má výraznou protíváhu v markantních bílých a chladně žlutých tónech, jež prudce vykvétají z temného klína olivové zeleně, kovové modři a hluboké hnědi. Červec Pavlova pláště nemá co do své planoucí živosti mnoho obdob v soudobých závěsných obrazech Maulbertschových, v nichž se již většinou připravuje nepestrý kolorit pozdního údobí mistrova a v nichž se proto červeně objevují spíše v lomených kvalitách (srovn. již zmíněný brněnský obraz Krista zjevujícího se sv. Tomáši, 1764). I tato skutečnost by jistě svědčila pro domněnku o pravděpodobném vzniku obrazu ještě před 1767.

Dodejme ještě, že koloristické bohatství obrazu je dovršeno mučednickou scénou umístěnou v pozadí vpravo, ztápějící se zčásti v šeru, zčásti v prozářeném atmosférickém oparu. Její drobnomalebna technika působivě kontrastuje s velkou koncepcí figurální kompozice popředí.⁶

* * *

⁵ Olej, plátno, 302×170 cm. Signováno vpravo dole: A. Maulbertsch Px 176. (poslední číslice nezřetelná).

⁶ K obrazu Loučení apoštolů se zachovaly, jak známo, přípravné studie, kresba ve sbírce vídeňské Albertiny (*Albertina-Katalog* IV–V, 1933, 178, Nr. 2205, obr. 360; Garas, l. c., 215, Nr. 204) a olejová skica v Rakouské galerii ve Vídni (*Das Barockmuseum*. Wien 1934, 50, 172; Garas, l. c., 215, Nr. 205). Dílenskou repliku hrádeckého obrazu v Pruském v Ilavy, namalovanou v sedmdesátých letech (do 1776) publikovala nedávno M. Malíková (l. c.), která na téže místě upozornila i na další repliky v Rakousku (pozn. 16). Jen poněkud obměněná kompozice hrádeckého obrazu se také vyskytuje v tvorbě moravských malířů Maulbertschova okruhu, u Jos. Winterhaldera ml. a Fr. Ant. Šebesty-Sebastiniho. Od Jos. Winterhaldera ml. pochází olejomalba rozměrů 310×669 cm, sign. a datovaná 1790, v muzeu v Ivančicích, původně ve farním kostele v Reznovicích (M. Hanavská, *Dílo Josefa Winterhaldera mladšího na Moravě*. Rukop. disertační práce, Brno 1952, č. kat. 15, str. 194) a signovaná kresba v Moravské galerii (Garas, l. c., 78, 236, pozn. 171). Fr. Ant. Šebesta-Sebastini zpracoval téma Loučení apoštolů v obraze chovaném na faře ve Smržicích u Prostějova (olej na plechu, 180×128 cm, sign. a datováno 1770; srov. Ivo

Malbami jsou vyzdobeny i oba boční oltáře s obrazy P. Marie Pomocné a sv. Jana Nepomuckého jako ochránce nemocných a přímlovčího, jež jsou doprovozeny ve spodní části oltářních nástavců drobnými oválnými obrazy sv. Barbory (jako patronky blažené smrti) a Vyučování P. Marie.⁷ Všechny patrně pocházejí z téže ruky, i když je zřejmé, že obě drobné malby se poněkud liší od větších obrazů volnějším a temperamentnějším malířským rukopisem. Tato rozdílnost malířského provedení souvisí se snahou o intimnější a osobitější ladění, jak to odpovídá formátům i námětům obou obrázků. Týká se to především skicovitě podaného Vyučování P. Marie s postavou sv. Anny, namalovanou ve škále nahnědlých a zelenavých tónů, a s kontrastní pestrou figurkou mladičké P. Marie.

Za autory obrazů považoval již J. P. Cerroni a G. Wolný F. A. Maulbertsche.⁸ Oba však uvádějí pouze velké obrazy, obou drobných maleb si nevšímají. Také Kl. Garasová se zmiňuje, jak jsme již uvedli, jen o obou velkých plátnech a zařazuje je jako díla F. A. Maulbertsche časově vedle obrazu hlavního oltáře.⁹ O Maulbertschově autorství nepochybuje ani M. Stehlík, otázkou datování se však nezabývá.¹⁰ Pouze E. Goldschmidt a M. Malíková vyjadřují jisté pochybnosti vzhledem k nižší kvalitě maleb. M. Malíková si všímá jejich chladnějšího koloritu a vyslovuje domněnku o účasti Jos. Winterhaldera ml.¹¹

Chladnější kolorit obrazů je však patrně spíše důsledkem pozdější doby vzniku, stejně jako jejich celková výtvarná struktura, zejména modelace a štětcový duktus, podstatně hladší a sevřenější než u obrazu hlavního oltáře. Pozdějšímu datování nasvědčuje ostatně i Schweigllova oltářní plastika a také detaily oltářů samých, zejména vavřínové rámy obou drobných obrazů a v neposlední řadě i archivní materiál, obsahující zprávu, že boční oltáře byly zřízeny roku 1775 a jejich obrazy pocházejí od Fr. Ant. Maulbertsche. Výše uvedená fakta slohově kritického rázu činí toto písemné svědectví věrohodným, i když je bohužel můžeme čerpat pouze z novodobého opisu původního pramene.¹²

Archivní materiál se tedy shoduje s míněním větší části dosavadní literatury, že obrazy bočních oltářů pocházejí od F. A. Maulbertsche. Otázka jejich autora by tudíž měla být nesporná, a to tím spíše, že na obraze P. Marie Pomocné a sv. Jana Nepomuckého byly údajně nalezeny při restaurování roku 1961 mistrovsky signatury.¹³ Značně nižší kvalita obrazů, jak v celkové kompozici, tak v malířském provedení, však přesto vyvolává rozpaky. Autentická díla Maulbertschova mají obvykle podstatně vyšší úroveň. Zřetelně to ukazuje např. oltářní

Krsek, F. A. *Sebastini*. Olomouc 1956, 30, 73), kde se opřel patrně o mědirytinu J. Beheima podle dosud neznámého Maulbertschova obrazu z třetí čtvrtiny padesátých let (Garas, l. c., 203, Nr. 83, 39, Fig. 4). Hrádecký obraz má tedy v Maulbertschově díle předchůdce, zatím neznámého.

⁷ Sv. Jan Nepomucký, olej, plátno, 247×128,5 cm; Vyučování P. Marie, olej, plátno, 60×58 cm; Panna Marie Pomocná, olej, plátno, 247×128,5 cm; Sv. Barbora, olej, plátno, 60×58 cm.

⁸ J. P. Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, 2. Abt., 1807, fol. 159 v. Rukopis ve Státním archivu v Brně, Cerroni I 34; G. Wolný, l. c., 136. Totéž u De Lucy, *Das gelehrte Oesterreich*. Wien 1778, 332.

⁹ Garas, l. c., 78, 215, Nr. 207, 208 (námět obrazu P. Marie Pomocné uveden mylně jako Nanebevzetí P. Marie).

¹⁰ Stehlík, l. c.

¹¹ Goldschmidt, l. c., Malíková, l. c., pozn. 19.

¹² Kolem roku 1960 byl sestaven český výtah z původních účtů kostela z 18. století, tj. nezvěstných (výtah je uložen na faře): „R. 1775 byly pořizeny boční oltáře ... 2 velké a 2 malé obrazy pro boční oltáře od dvorního malíře Antonina Maulbertsche za 264 zl. 26 kr., mýto a dovozní 5 zl., 4 rámy 5 zl. 37 kr. ... Sochaři A. Schweigllovi z Brna za sochařskou práci 121 zl. 30 kr., vůz pro dovoz sochařské práce z Brna do Hrádku (4 koně) 12 zl. ...“

obraz obdobného svatojánského námětu v kostele v Dyji u Znojma, vzniklý jen o málo později (1776—1777). Má řadu shodných motivů (zrcadlově obrácená postava sv. Jana a anděla pod ním, postava malomocného se zvoncem), je však mnohem pevněji a velkoryseji budován. Totéž platí o decentním kovově znělém koloritu dyjského obrazu, jenž je daleko přesvědčivější než kolorit obrazů hrádeckých, i když jinak hrádecké obrazy, zejména obě větší plátna, sdílí s dyjským obrazem typické chladné a nepestré ladění většiny pozdních olejomalb mistrových.

Nezbývá proto než vyslovit domněnku (jejíž oprávněnost podporuje dobře známá praxe barokní dílny), že Maulbertsch opatřil svou signaturou malby, které vytvořil — snad podle jeho návrhu — některý z jeho dílenských pomocníků, resp. malířů jeho „školy“. Nebyl to však patrně Jos. Winterhalder ml., jak tomu chtěla M. Malíková.¹⁴ Winterhalderovo dílo sedmdesátých let (např. obraz Smrti sv. Josefa v Dyji, 1776—1777) má svou specifickou nuanci v koloritu a zejména v typice figur, odlišnou od hrádeckých prací. Spíše by bylo možno uvažovat o vztahu k dílu F. J. Leichera.¹⁵

* * *

Kromě oltářních obrazů se v kostele zachovaly další tři obrazy drobného formátu, až do nedávné doby — pro velmi špatný stav — nepovšimnuté. Do odborné literatury je uvedl M. Stehlík ve stručné a zde již citované zprávě o restauraci jako Skupinu světců, Ukřižování I, Ukřižování II a označil je za díla F. A. Maulbertsche.¹⁶

Nejpozoruhodnější a nepochybně z ruky F. A. Maulbertsche vzešlý je obraz Skupiny světců, umístěný v lodi kostela na stěně u severního vchodu. Jeho kouzlo spočívá v prvé řadě v bohaté a vzácné barevnosti. Zobrazuje volně kom-

¹³ Za toto sdělení děkuji dr. M. Stehlíkovi. Signatury, objevené při restaurování obrazů r. 1961, nejsou však za dnešního stavu vůbec zřetelné.

¹⁴ Malíková, l. c., pozn. 19.

¹⁵ F. I. Leicherovi jsou hrádecké obrazy bočních oltářů skutečně blízké — typy postav, zejména kulatými tvary obličejů i jejich rýsy, jak by dokázalo např. srovnání s Leicherovými obrazy v nedaleké Dyji, takřka současnými s hrádeckými (obraz sv. Norberta a nepochybně také obraz sv. Ant. Paduánského, považovaný dříve za dílo F. A. Maulbertsche, připsaný však Leicherovi J. Sobotkovou v rukop. disertaci Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji u Znojma, Brno 1968). Také naslédlý kolorit hrádeckých obrazů má blízko k Leicherovi. Přece však se zdá, že v celkovém pojetí jde o poněkud jiný názorový odstín a že tedy Leicher sám nebyl jejich autorem. — Upozorníme ještě na další možnost komparace. K Leicherovu dílu a zároveň k obrazu bočních oltářů v Hrádku má blízko i obraz hlavního oltáře v Pruském s námětem Loučení apoštolů, publikovaný M. Malíkovou (l. c.) jako dílenská replika Maulbertschova obrazu hlavního oltáře v Hrádku. Odmyslíme-li si rozdílnost námětů, odlišnost formátů a komposice, zjistíme analogie v typech figur (obličej sv. Pavla v Pruském — obličej sv. Jana Nepomuckého v Hrádku, obličej drába v Pruském — obličej prosebníka v pravé části obrazu P. Marie Pomocné v Hrádku, atd.), analogie v modelaci (roucho sv. Petra v Pruském, zejména cíp splývající na zem — roucho sv. Anny v Hrádku). Tyto analogie a naše již uvedené zjištění, že obrazy bočních oltářů v Hrádku pocházejí až z roku 1775 (tedy z téže doby, kdy vznikl pravděpodobně i obraz v Pruském) vedou k závěru, že v obou případech jde možná o téhož autora, zatím neznámého malíře z okruhu F. A. Maulbertsche a F. I. Leichera. Definitivní rozhodnutí tohoto problému bude však možné až po restaurování obrazu v Pruském. — Dodejme ještě, že pro naši domněnku hovoří i skutečnost, že je možno upozornit na event. další autorské souvislosti mezi výzdobou kostela v Hrádku a Pruském. Není totiž vyloučeno, že také autor zajímavé kazatelny-lodě v Pruském je totožný s autorem reliéfní kazatelny v Hrádku, o níž byla již zmínka.

¹⁶ Stehlík, l. c. — Skupina světců, olej na plátně, 59×30,5 cm; Ukřižování I, olej na plátně, 59×30,5 cm; Ukřižování II, olej na plátně, 72×50 cm.

ponované shromáždění světců-ochránců dobytka s dominující postavou sv. Linharta jako opata. Narůžovělé a hnědavě červené tóny Linhartova roucha prodělávají kouzelné světelné proměny a jsou obohaceny modrými detaily a zlatými třpyty, naznačenými drobnými perlivými pastami. Nehmotnosti sv. Linharta se barevným podáním poněkud blíží anděl, sletující shůry a provedený v bledých měňavých tónech růžových, modravých a zelených. Ostatek obrazu je laděn do sytých a převážně teplých tónů, mezi nimiž se nejmarkantněji uplatňují červeně, modře a zlatě vedle vybraných zlatohnědých, červenohnědých, tmavě zelených a topasových tónů.

O datování obrazu se dosud neuvažovalo. Zdá se, že by patrně bylo nejvhodnější uvést jej v souvislost se skupinou drobných Maulbertschových maleb z poloviny šedesátých let, soustřeďujících se kolem obou proslulých skic k zničeným freskám farního kostela ve Schwechatu u Vídně z roku 1764, i když svou kompozici hrádecký obraz navazuje nepochybně na starší vrstvu Maulbertschových prací, např. na Scénu z legendy (Stummova sbírka v Rauisch-Holzhausen), pocházející zřejmě ještě z padesátých let.¹⁷ Ke skicám k freskám ve Schwechatu, Vítězství sv. Jakuba a Nanebevzetí P. Marie, chovaným v Rakouské galerii ve Vídni,¹⁸ se druží ještě další neméně znamenité malby téže sbírky, skici zvané Uctívání, Ctnosti a snad i Skica k nástropnímu obrazu, jež byla kdysi v soukromé sbírce v Budapešti.¹⁹ Ve všech, zejména ve zmíněných čtyřech vídeňských skicích, se uplatňuje — obdobně jako v hrádeckém bozzettu — přes pronikavou prosyccnost obrazové náplně světelnou atmosférou, táž výrazná tendence k zpevnění tvarů, markantně barevných a mírně stylizovaných, které často nabývají až jakési krystalinické čistoty (takže se podobají „mrazovým květům“, jak výstižně podotkl Otto Benesch).²⁰ Lze také upozornit na některé dílčí shody, zejména na figurální motivy společné hrádeckému obrazu a obrazům uvedené skupiny: gesta hlavních figur v Uctívání a ve Skice k nástropnímu obrazu, shodná s gestem sv. Vendelína hrádeckého obrazu, jež světuje shromážděný dobytek ochráně světců; typika tváří vídeňských Ctností, blízká typům hrádeckým.²¹

Pozoruhodná je i další drobná malba kostela, Ukřižování II, i když nedosahuje vyrovnaného malířského provedení a mimořádných kvalit předchozího obrazu. Je součástí rokokového klekátka a je umístěna v sakristii. Od krystalinicky křehkého malířského provedení Skupiny světců se liší robustním malířským podáním, v němž především spočívá její přitažlivost. Zajímavý je také její námět, shromáždění pěti postav kolem křížifixu s Ukřižovaným. Z obvyklých aktérů scén Ukřižování je na hrádeckém obraze jediná, sv. Maří Magdalena. Její poměrně hladce pojednané pleťové partie, bledě růžové, místy ruměné, modelované jemnou kontrastní zelení, vytvářejí působivý celek s živě barevným rouchem, bílým, červeným, modrým, žlutým, uhněteným s velkou malířskou pohotovostí z malebně

¹⁷ Garas, l. c., 36, 202, Nr. 69. Garasová zařazuje toto dílo do doby kolem r. 1754.

¹⁸ Garas, l. c., obr. 146, 148.

¹⁹ Garas, l. c., obr. 151, 152, 153.

²⁰ Otto Benesch, *Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stiles*. Städel — Jahrbuch 1924, 121.

²¹ Hrádecký obraz obsahuje také tvarové i barevné motivy, které převzal do své tvorby Maulbertschův žák Josef Winterhalder ml., který u Maulbertsche pracoval v letech 1763—1767, tedy v období, kdy patrně hrádecký obraz vznikl. Je to již výše zmíněný anděl, dále křehká postava sv. Vendelína, provedená v neurčitěm delikátním hnědočerveném, tmavě zeleném a tmavě topasovém tónu. — Autorovi této stati se zatím nepodařilo zjistit, byla-li Skupina světců realizována Maulbertschem ve velkém formátu.

nepravdělných, prudce nasazovaných stop štetce bohatě napojeného barvou. Kající Maří Magdalena, malířská pointa obrazu, označuje patrně také jeho celkovou významovou náplň. Jako kajícíníky lze totiž chápat i ostatní postavy, ztrácející se skoro úplně ve tmě, starce klečícího u paty kříže (sv. Petr) a snad i další tři stojící muže v pozadí, z nichž krajní levý drží veliký kříž (sv. Dismas), krajní pravý harfu (David), zatímco střední je, jak se zdá, bez atributu (sv. Augustin?). Jde tedy zřejmě o námět Svatých kajícíníků, v barokní době často realizovaný v jednotlivých postavách zejména v sochařství (např. na zповědnicích), vzácně však v soustředění většího počtu postav v jediné scéně, jak k tomu došlo v hrádeckém obraze.

Přesvědčení, že autorem je sám F. A. Maulbertsch, bude, jak se zdá, třeba poopravit. Že dílo má k Trogrově škole jistý vztah, je nesporné, naznačuje to již výrazně trogrovská typika nevzhledné tváře hlavní figury sv. Maří Magdaleny.²² Trogrovská italianizující plastičnost je však v tomto obraze modifikována severským cítěním (lze dokonce hovořit o jistém nizozemském akcentu), takže se do značné míry vytrácí benátský přízvuk pro tvorbu Trogrova okruhu jistě charakteristický; charakteristický ovšem i pro největšího Trogrova žáka F. A. Maulbertsche, zejména pro jeho práce pozdějších padesátých let, tedy z onoho údobí Maulbertschova vývoje, které bylo při atribuci hrádeckého obrazu F. A. Maulbertschovi patrně míněno. Proti připsání F. A. Maulbertschovi svědčí konečně i štetcový ductus hrádeckého obrazu, sice bravurní, avšak postrádající příznačnou Maulbertschovu oduševnělost a nervnost. Autorem bude patrně některý zatím neznámý rakouský, event. jihomoravský malíř, volně navazující na Trogrův okruh.

Poslední z drobných obrazů kostela je stejně jako obraz Svatých kajícíníků charakterizován dramatickým temnosvitem. Jeho námětem je Ukřižování („Ukřižování I“ v cit. zprávě M. Stehlíka) s komparesem doprovodných figur: Marií, Janem a andělem, který se vznáší po pravici Spasitelově, zachycuje jeho krev do číše a vylévá ji do Očistce, naznačeného ve spodní části scény.

Nižší úroveň obrazu vzbuzuje pochybnost o Maulbertschově autorství, ač by tomu jinak nasvědčoval formát totožný se Skupinou světců a také křehká malířská faktura, odlišná od obrazu Svatých kajícíníků a blízká Maulbertschovu slohu šedesátých let. Stejně jako u obrazu Svatých kajícíníků ani v tomto případě nelze bohužel zatím určit autora, jímž je pravděpodobně některý dosud anonymní malíř z nejbližšího okolí F. A. Maulbertsche.

* * *

Shledali jsme, že hrádecký kostel chová pozoruhodný soubor vídeňské malby 2. poloviny 18. století. Dva z osmi hrádeckých obrazů, Loučení apoštolů sv. Petra a Pavla a Skupina světců, díla mimořádné úrovně, zaujímají dokonce velmi čestné místo v tvorbě největšího vídeňského malíře 18. století F. A. Maulbertsche. Skupina světců patří nadto spolu s dalšími dvěma drobnými malbami, Sv. kajícíníky a Ukřižováním, do jedné z velmi příznačných a poutavých oblastí pozdně barokní vídeňské malby, do kategorie rokokových bozzett. Kouzlo těchto tří obrázků, zejména Skupiny světců a Svatých kajícíníků, spočívá v jejich nekonvenční tematice, která plně uspokojila ikonograficky interesovaného dobového znalce, především však tato drobná komorní díla vycházela vstříc vzrůstající dobové zálibě v autonomních hodnotách malířského

²² Srov. např. obličej P. Marie v Trogrově Nanebevzetí P. Marie na hlavním oltáři klášterního kostela v Altenburgu (W. Aschenbrenner, G. Schweighofer, *Paul Troger. Salzburg 1965*, obr. 69).

²³ Ivo Krsek, *Zur Bedeutung der Skizzen von F. A. Maulbertsch*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 8, 1964, 203.

lyrismu.²³ Je pravděpodobné, že se dostala do Hrádku již v šedesátých letech zároveň s obrazem hlavního oltáře, snad jako výraz zájmu a záliby tehdejšího faráře Hieronyma Herltha, stavebníka kostela.

DIE BILDER VON F. A. MAULBERTSCH IN HRÁDEK (ERDBERG) BEI ZNAIM

Die vorliegende Studie befaßt sich mit sämtlichen von der Fachliteratur bis jetzt nur wenig beachteten Bildern der Kirche in Hrádek (Erdberg) bei Znaim. Beim Hauptaltarbild, Abschied der Apostelfürsten Peter und Paul, das zu den besten Maulbertschen Ölmalereien der sechziger Jahre gehört, setzt der Autor in Übereinstimmung mit der bisherigen Literatur die Datierung bis Kirchweihe 1767 voraus. Diese Datierung muß jedoch auf Grund des überaus malerischen Bildcharakters als wohl die späteste betrachtet werden. Die Bilder der Nebenaltäre (Der hl. Johann von Nepomuk, Die hl. Anna; Die Maria-Hilf, Die hl. Barbara) wurden von der Fachliteratur bisjetzt für Werke Maulbertschs gehalten, die gleichzeitig mit dem Hauptaltarbild entstanden sind (nur E. Goldschmidt und M. Malíková zweifeln an der Autorschaft Maulbertschs). Es geht jedoch offenbar um spätere Arbeiten, was sich nicht nur aus der stilkritischen Analyse, sondern auch aus den Archivdokumenten ergibt, die das Datum 1775 anführen (Anm. 12). Der Autor glaubt, daß die Bilder (obwohl auf zwei von ihnen angeblich bei der Restaurierung im Jahre 1961 jetzt nicht mehr sichtbare Maulbertschs-Signaturen gefunden wurden) in dem Umkreis von Maulbertsch entstanden sind, wahrscheinlich war es ein dem F. I. Leicher nahestehender Maler (vielleicht derjenige, der in der Mitte der sechziger Jahre eine Replik des Hauptaltarbildes von Hrádek für die Kirche in Pruské errichtet hat, siehe Anm. 15). — Außer den erwähnten Altarbildern haben sich in Hrádek noch drei Bilder von Kleinformat erhalten, in der Literatur bisjetzt nur vom M. Stehlík erwähnt, der sie F. A. Maulbertsch zuschreibt: Die Gruppe der Heiligen mit dem hl. Leonhard und Wendelin, Die hl. Büßer, Die Kreuzigung. Am wertvollsten ist wohl Die Gruppe der Heiligen, ein hervorragendes Rokokobozzetto, das der Autor mit den Skizzen Maulbertschs für das Fresko in Schwechat (1764) vergleicht (Garas, Abb. 146, 148). Er vergleicht es ferner mit weiteren Skizzen Maulbertschs, mit Der Anbetung, mit Den Tugenden und mit Der Skizze zu einem Deckenbild (Garas, Abb. 151, 152, 153). Auf Grund dieses Vergleiches würde der Autor Die Gruppe der Heiligen in die Mitte der sechziger Jahre setzen. Dabei macht er auf einige weitere Motive des betreff. Bildes aufmerksam, die Josef Winterhalter d. J. in seine Werke übernommen hat. Ikonographisch von Interesse ist auch das Bild der heiligen Büßer in der Sakristei der Kirche. In diesem Fall handelt es sich wohl nicht um eine Arbeit Maulbertschs, sondern um die eines unbekanntenen österreichischen, bzw. südmährischen Malers aus dem weiteren Umkreis Trogers. Das Bild konnte schon in den fünfziger Jahren entstanden sein. Eine Autorschaft Maulbertschs kann eigentlich auch bei dem dritten der Kleinbilder der Kirche, Der Kreuzigung, angezweifelt werden, wenn dieses auch durch seinen Stil der Maulbertschen Arbeitsweise der sechziger Jahre nahe steht.

Übersetzt von F. P.

