

I VO KRSEK

## K DÍLU MARTINA JOHANNA SCHMIDTA VE VRANOVĚ U BRNA

Vranovský kostel řádu paulánů Narození P. Marie spolu s přilehlým klášterním areálem působivě vkomponovaný do malebné jihovýchodní výspy Českomoravské vrchoviny byl článkem husté sítě poutních míst rozprostřených v barokní době po celém moravském markrabství. V okolí Brna to byly vedle Vranova a nedalekého Sloupu ještě premonstrátské Křtiny patřící zábrdovickému klášteru a zejména jezuitské Tuřany popularizované proslulým Balbinovým spisem *Diva Turzanensis* (1658). Šlo vesměs o místa kultu P. Marie, rozšířeného v celé střední Evropě od počátku protireformace a charakteristického i pro orientaci baroka moravského. Je tedy příznačné, že po slavné pražské kanonizaci Jana z Nepomuku (1727), byly na Moravě uspořádány velkolepé mariánské slavnosti v obou největších moravských městech, doprovázející korunovace Matky Boží na Sv. Kopečku u Olomouce (1732) a tzv. Černé Matky Boží brněnského premonstrátského kláštera u sv. Tomáše (1733).<sup>1</sup>

Kult vranovské Madony, dřevěné pozdně gotické sošky opředené legendou o zázračném uzdravení osleplého zemského maršálka Viléma kolem roku 1240, který pak údajně na místě zázračné události jako díkyvzdání dal postavit dřevěný kostel, byl vzkríšen k intenzivnímu životu brzy po bělohorské porážce protestantských stavů.<sup>2</sup> Již v průběhu dvacátých let tu kníže Maxmilián z Liechtenštejna, majitel rozsáhlého panství s centrem v Pozořicích u Brna, jehož součástí byl i Vranov, dal zbudovat kostel a poté v dalším desetiletí také klášter, osazený mnichy řádu paulánů. Projektantem klášterního chrámu raně barokního, resp. manýristického typu na půdorysu síňové lodi s bočními kaplemi a pravouhlým kněžištěm byl patrně Giovanni Giacomo Tencalla, italský architekt ve službách valtického knížete Karla Eusebia z Liechtenštejna.<sup>3</sup> Původní výzdo-

---

<sup>1</sup> Válka J. 1978: *Manýrismus a baroko v české kultuře 17. a 1. poloviny 18. století*. In: *Studia Comeniana et Historica* 19, s. 200 n.

<sup>2</sup> O tzv. klasové madoně vranovské vydal roku 1852 ve Vídni Franz Falbert spis *Vranovium seu Aula Virginis*, po němž následovala další pojednání uvedená u Samka R. 1984: *Počátky dějin umění na Moravě*. Umění 32, s. 198, pozn. 15.

<sup>3</sup> Richter V. — Kudělka. Z. 1972: *Die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren*. SPFFBU F 16, s. 94.

ba kostelního interiéru ze 17. století se nezachovala. Jako u valné části kostelů našich zemí byla v následujícím věku vyměněna. S modernizací, jež byla součástí příprav k oslavám pětistého jubilea údajného nalezení zázračné mariánské sošky (10.—28. září 1740), se začalo ve třicátých letech. Zaslouhou kněžny Marie Terezie z Liechtenštejna byl vztyčen a vyzdoben nový hlavní oltář, k jehož vytvoření se původně smluvně zavázal vedoucí vídeňský sochař Raphael Donner. Konečná realizace oltářní architektury i její sochařské dekorace z roku 1739 pochází však z rukou Donnerova žáka Bohumíra Fritsche.<sup>4</sup> Oltářní obraz Nejsvětější Trojice je jedním z významných děl vídeňského Paula Trogera (dodán 1739), vedle Donnera největšího rakouského výtvarníka první poloviny 18. století.<sup>4a</sup> Vranovský korektor ve své korespondenci s kněžnou o hlavním oltáři se zmiňuje o špatném stavu „prastaré a temné“ malířské výzdoby kněžiště a žádá o souhlas k pořízení nové výmalby. Navrhuje, aby byla svěřena brněnskému „měšťanskému“ malíři Janu Jiřímu Etgensovi, což se pak i stalo.<sup>5</sup>

K dalším významným krokům v modernizaci vnitřního zařízení kostela došlo pak o čtyři desetiletí později, tentokrát to byla především výzdoba kostelní lodi. Ze všech šesti nových oltářů pouze vybavení oltáře zakladatele řádu Františka z Pauly sochami brněnského Jana Jiřího Schaubergera (zemřel 1744)<sup>6</sup> a Etgensovým plátnem pochází z předchozí etapy kostelní výzdoby. Malířská výzdoba zbývajících pěti oltářů je dílem obou hlavních mistrů rakouského malířství druhé poloviny 18. století, vídeňského Franze Antona Maulbertsche a kremžského Martina Johanna Schmidta, zv. Kremerschmidt a dalšího vídeňského mistra, v mnohém blízkého F. A. Maulbertschovi, Felixe Iva Leichera.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Z korespondence Marie Terezie z Liechtenštejna s B. Fritschem a vranovskými paulány uložené v liechtenštejnském archivu ve Vídni čerpal K. Svoboda a V. Richter, srov. Svoboda K. 1935: *Několik dokladů a poznámek k osobě a tvorbě Gottfrieda Fritsche*. Casopis vlasteneckého spolku musejního v Olomouci 48, s. 41 n.; Richter V. 1936: *K dějinnám hlavního oltáře na Vranově*. Akord, č. 5, s. 65 n.

<sup>4a</sup> K Trogerovu obrazu se zachovala návrhová skica ve Slezském muzeu v Opavě (inv. č. 42.147) a další ve sbírkách dolnorakouského zámku Wasserburgu u Pottenbrunnu (A. Schenbrenner W. — Schweighofer G. 1965: *Paul Troger, Leben und Werk*. Salzburg, s. 100, obr. 84). — Celkový pohled na vranovský oltář s Trogerovým obrazem a Fritschovými sochami provedli rytci Josef a Andreas Schmutzerovi podle Jana Ondřeje Nevidala (Kratinová V. 1986: *Barok na Moravě*. Praha, s. 25).

<sup>5</sup> Richter V. 1936, s. 67. — Malířskou dekoraci kněžiště neprovedl Etgens již v roce 1739, jak uvádí Cerroni (Cerroni J. P. 1807: *Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien*, II. Band. Rukopis, Státní oblastní archiv v Brně, G 12/I-33, f. 217 v.), ale (vzhledem k pravděpodobnému datování příslušného dopisu vranovského korektora rokem 1739) zřejmě o něco později. — K otázce Etgensovy freskařské výzdoby vranovského kostela a kláštera se vrátíme ve speciální studii. Podotkneme ještě, že Etgens přispěl (patrně již v 1. polovině století) k malířskému vybavení kostela také dvěma drobnými malbami na oltářních predelách, obrazy sv. Notburgy a sv. Vendelína.

<sup>6</sup> Stehlik M. 1960: *K účasti sochaře Filipa Sattlera na výzdobě mořických varhan v Olomouci*. Umění 8, s. 620.

<sup>7</sup> F. A. Maulbertsch dodal pro vranovský kostel oltářní obrazy sv. Františka (1777) a sv. Rodiny (1779); k obrazu sv. Rodiny se vztahuje dosud nepublikovaná skica v soukromém majetku v Německé spolkové republice (Mnichov). Čtrnáct božích pomocníků, další oltářní plátno popisované Maulbertschovi již J. P. Cerronim, je nepochybně dílem F. I. Leichera, jak prokázal L. Slaviček (Slaviček L. 1972: *Feltr Ivo Leicher 1727 až 1812*, disertační práce FF UJEP, Brno, s. 126). Je dosti pravděpodobné, že tento vranovský obraz je jednou z dosti početných prací, jež provedení Maulbertsch svěřil Leicherovi (srov. Garas K. 1959: *Feltr Ivo Leicher, 1727—1811*. Bulletin du Musée national hongrois des Beaux arts, Nr. 13, s. 94).

Stejně jako u hlavního oltáře lze i tentokrát volbu rakouských výtvarníků přičítat spíše patronům, tradičně náročným Liechtenštejnům, než samotným vranovským paulánům, z jejichž popudu byl asi — podobně jako Etgens a Schaubberger — přizván další moravský umělec, brněnský sochař Ondřej Schweigl, jehož zásluhou pak došlo k dovršení celkové sochařské a štukátorské výzdoby kostela včetně stěn presbyteria, kazatelny a jejího protějšku. Nemáme zatím k dispozici archivní prameny, které by nám osvětlily okolnosti objednávky do té míry, jak tomu bylo u hlavního oltáře. Lze však podotknout, že volba Ondřeje Schweigla byla šťastná, a že po vranovské spolupráci tento kvalitní sochař sekundoval v osmdesátých a devadesátých letech M. J. Schmidtovi úspěšně i na dalších místech, v premonstrátském kostele v Zábrdovicích u Brna a v brněnském katedrálním kostele sv. Petra a Pavla.<sup>8</sup>

\* \* \*

Vranovská plátina patří k nejpozoruhodnějším Schmidtovým oltářním obrazům na moravské půdě.<sup>9</sup> Časově nejstarší je dvojice pláten na oltáři sv. Jana Nepomuckého. Hlavní obraz oltáře, Uvěznění sv. Jana Nepomuckého (obr. 36), datovaný mistrovou signaturou rokem 1777,<sup>10</sup> líčí dramatický moment horlivě propagované svatojánské legendy. Světec, svatovítský kanovník a zpovědník manželky krále Václava IV., je po mučení a po bezvýsledném výslechu, když odmítl prozradit zpovědní tajemství, poslán králem do vězení zpodoběného v šerém pozadí výjevem postavou žalárníka, který otevírá železná vrata. Hlavními postavami vzrušujícího děje jsou běsnící král, líčený v duchu barokních pramenů povytce negativně, a omdlévající světec, k němuž shora slétá v doprovodu andělů velký anděl-nebeský posel s palmovou ratolestí a vavřínovým věncem jako symboly mučednictví a vítězného překonání mravní zkoušky. Mezi asistujícími osobami budí pozornost kromě biřiců, kteří světce spoutávají, zejména dvojice chlapců zaujatých odznaky světcovy církevní hodnosti (obr. 37). Suggestivně živá je i postava dalšího hochy, který krotí králova psa. To vše je svědectvím hloubky a intenzity Schmidtova zájmu o svatojánskou tematiku, jež je v jeho tvorbě bohatě zastoupena a vděčí mu za řadu ikonografických inovací.<sup>11</sup> O mimořádném zaujetí svědčí i čistě malířská stránka obrazu. Jeho ko-

<sup>8</sup> K brněnským mistrům, kteří po polovině 18. století spolupracovali s vranovskými paulány, patří také Josef Havelka. Jeho charakteristický malířský rukopis lze rozpoznat na protějškových obrazech sv. Františka a sv. Tekly umístěných na predelách oltářů Čtrnácti božích pomocníků a sv. Rodiny.

<sup>9</sup> Ke Schmidtovu dílu pro Moravu srov. Krsek I. 1966: *Beitrag zum Werk Martin Johann Schmidt (Kremserschmidt)*. SPFFBU, F 10, s. 51 n.; týž 1981: *Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě*. SPFFBU, F 25, s. 16 n.; Machytka L. 1983: *In margine barokního malířství na Moravě*. Umění 31, s. 351 n.

<sup>10</sup> Signatura je umístěna ve spodní části obrazu pod levou nohou světce: Mart. Joa: Schmidt f. 1777.

<sup>11</sup> Ke svatojánské tematice v díle M. J. Schmidta srov. Czobor A. 1960: *Les variants d'une composition dans l'oeuvre de M. J. Schmidt*. Bulletin du Musée national hongrois des Beaux arts, Nr. 17, s. 101 n.; poznatky ke Schmidtově svatojánské ikonografii přináší také Triska E. M. 1977: *Eine Serie von Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes von Nepomuk, gestochen nach Franz Anton Maulbertsch*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 21, Nr. 65, s. 114 n. (zde uvedena starší literatura). — Vranovská scéna je ve Schmidtově díle předznamenána již v obraze bočního oltáře kostela v Retzu z r. 1750 a kresbou k tomuto obrazu (Dworschak F. — Feuchtmüller R. — Garzarolli-Thurnlackh K. — Zykan J. 1955: *Der Maler Martin Johann Schmidt, gen. „Der Kremserschmidt“, 1718—1801*. Wien, s. 241, obr. 6).

lorit je založen na tónu, na barevných přechodech a nuancích: převládající zlatavé a hnědé tóny, stupňované do hnědočervených, jsou doprovázeny kontrastními chladnými kvalitami, zejména delikátními stříbřitě modrými detaily Jana v roucha nebo ozvuky něžných modří a zelení ve zlatorůžové skupině andělů. Senzitivní barevnost a její diskrétní ladění dodávají obrazu charakteristického kouzla a vnášejí zároveň do jeho struktury jisté napětí, napětí mezi dramatickostí dějové fabule a křehkým lyrismem malířského ztvárnění. Hegemonie koloritu jako lyrizujícího činitele se projevuje i v tom, že malíř přikládá barvě a jejímu zpracování větší váhu než konstrukci jednotlivých figur a celkové kompozice. Ba zdá se, že pevná kompoziční vazba je v této mistrově práci opomíjena přímo programově.<sup>12</sup> I neurčité jeviště scény nasvědčuje tomu, že „otevřená“, tedy povýtce malířská forma, umocněná působivě uvolněným rukopisem, je realizována do všech důsledků.

Nejinak je tomu v obraze umístěném v oltářním nástavci nad obrazem sv. Jana Nepomuckého a líčícím smrt proslulého jezuitského misionáře působícího v orientálních zemích, sv. Františka Xaverského. Ikonografie této malby není — na rozdíl od obrazu sv. Jana — domácího původu, ač má řadu obdob nejen v rakouské, ale i v naší malbě, jmenovitě v tvorbě bratří Palků. Inspirujícím příkladem jsou práce C. Maratty a G. B. Gaulliho.<sup>12a</sup> Ve vranovském obraze je ovšem figurální i věcná náplň omezena vzhledem k malému formátu a vysokému umístění jen na nejnútnejší motivy. Ty jsou navzájem velmi volně svázány a stápejí se ve chvějivé světelné atmosféře. „Otevřená“ malířská forma je tedy charakteristická pro oba obrazy oltáře sv. Jana Nepomuckého.

Druhá dvojice Schmidtových oltářních pláten, Sv. František Saleský křísící utonulého jinoha (obr. 38) a nástavcový obraz smrti sv. Alexeje, vznikla ve Schmidtově ateliéru o rok později (1778).<sup>13</sup> I tento oltář je zasvěcen uctívánímu baroknímu světcí, zakladateli řádu salesiánů. Ve srovnání s obrazem Uvěznění sv. Jana je dějová a kompoziční osnova obrazu sv. Františka Saleského podstatně jednodušší a soustředěnější. Jádrem kompozice, tvořené rytmem vertikál a horizontál, je trojúhelník, případně pyramida vrcholící ve světlové hlavě. Také prostředí je vymezeno určitěji než na obraze sv. Jana. Obdobná tendence se zračí i v koloritu, sice rovněž senzitivním a citově naléhavém, ale úspornějším a sevřenějším. Základem je dvojzvuk teplých a studených tónů s markantním podílem stříbřitých, jež se soustřeďují ve stříbřité modří roucha ústřední postavy. Tento barevný akord stejně jako kompoziční vazba vyjadřuje Schmidtovu příznačnou reakci na klasicismus. Výstavba obrazu i začlenění světlocyvy figury má ve Schmidtově tvorbě řadu předchůdců (například v oltářním plátně Sv. Monika před biskupem Ambrožem, Dürnstein, 1767) a je připravena

<sup>12</sup> Srov. charakterizaci Schmidtovy tvorby u P. Preisse (Preiss P. 1977: *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*. Wien, s. 150 n.).

<sup>12a</sup> Je to především proslulý oltářní obraz velkého formátu od C. Maratty v římském jezuitském kostele Il Gesù (1674—78) s mimořádně bohatým figurálním komparesem a dvojice oltářních pláten G. B. Gaulliho v kostele S. Andrea al Quirinale v Římě (1676) a v kostele S. Agostino v Ascoli Piceno (1685). — Ikonografii smrti Františka Xaverského, ovšem spíše v oblasti drobných grafických devocionál zlidovělého charakteru, je věnována studie Csátkaie A. 1969: *Beiträge zu den mitteleuropäischen Darstellungen des Todes des heiligen Franz Xaver im 17. und 18. Jahrhundert*. Acta historiae artium 15, s. 293 n.

<sup>13</sup> Signován ve spodní části obrazu: Mart. Joh. Schmidt F. A<sup>o</sup> 1778.

zachovanou perokresbou (obr. 39).<sup>14</sup> Kompozičně i koloristicky sevřenější je také nástavcový obraz zpodobující smrt sv. Alexia.

Schmidtovy vranovské obrazy jsou pozoruhodnými dokumenty díla významného představitele rakouského malířství pozdního baroka, jehož velmi charakteristická tvorba se rozvíjela mimo převládající proud tzv. „jednotného akademického stylu“, reprezentovaného Franzem Antonem Maulbertschem. Vranovské obrazy vznikly v době, kdy Schmidt již přecházel do své závěrečné klasicizující fáze, jak to ukazuje zejména obraz sv. Františka Saleského. V Uvěznění sv. Jana se klasicizující tendence omezují jen na přítomnost stříbřité tonality, ostatně méně markantní než v obraze sv. Františka Saleského. Jinak se svatojánský obraz hlásí ke světu baroka až s jakousi ostentativní okázalostí. Současně však obě velká Schmidtova vranovská plátna (a neméně i dvojice nástavcových obrazů) reprezentují Schmidtovo bytostné úsilí o rozklad materiální podstaty figur i věcí světlem, jeho lpění na barokně malebném rukopise; ten provází — v rozporu s obecným vývojem — Schmidtovu tvorbu až do malířova skonu a je jakousi výtvarnou substrukcí oné pro celé jeho dílo tak příznačné niternosti, předpovídající již v mnohém měšťanský intimismus rakouské malby 19. století.<sup>15</sup> Uvěznění sv. Jana je zároveň svědectvím, že intimní rysy jsou vlastní nejen Schmidtovým malbám drobného formátu, z nichž mnohé patří ke skvostům rakouské pozdně barokní malby, ale i monumentálním plátnům. Svatojánská scéna oslavující světce, jehož horlivě propagovaná legenda vzněcovala fantazii člověka barokní doby a našla široký ohlas v lidových vrstvách, vyjadřuje Schmidtovu religiozitu velmi šťastně. Také příběh vzkříšení utonulého jinocha sv. Františkem Saleským, ač v duchu klasicismu již výrazově umírněnější, obsahuje působivý náboj lidské účasti.

Upozorníme tu ještě na jednu stránku Schmidtových vranovských prací. S jejich historickou situovaností na konci barokního slohového cyklu souvisí nejen zmíněná převaha malířských zřetelů, ale i další pozoruhodná skutečnost: malířský organismus těchto obrazů se jeví — obdobně tomu bylo i u Maulbertsche — jako vyústění pozdně renesanční a barokní evropské malířské kultury.<sup>16</sup> Lze to opět demonstrovat zejména na svatojánském výjevu. Jeho vytríbená chromatika vychází nepochybně z odkazu benátské malby 18. století a ovšem i z její přede hry v tvorbě velkých benátských koloristů 16. století. Z této tradice lze pochopit základní akord zlatavých a červenavých tónů a kontrastujících stříbřitých modří a zelení. Benátská settecenteskní nota se uplatňuje i ve zjemňující modulaci rubensovského inkarnátu figur andělů. Králova mohutná postava, jež je obestřena měkkým šerosvitem a jejíž horní část jiskří světelnými reflexy, připomíná další pramen Schmidtovy koloristické obraznosti, kult

<sup>14</sup> K obrazu se zachovala lavírovaná perokresba s bílou světelnou modelací na modrém papíře, 325 × 193 mm v Niederösterreichisches Landesmuseum, inv. č. 1130. Publikoval ji jako návrh k neznámé rytině s domnělým námětem ze života sv. Augustina („Viel leicht... als Radiervorlage gedacht“.) R. Feuchtmüller (Feuchtmüller R. 1982: *Zeichnungen des Martin Johann Schmidt, genannt Kremser Schmidt aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum in Wien und aus eigenen Beständen*. Salzburger Barockmuseum (katalog), s. 81, obr. 26: Der hl. Augustinus (?) segnet Kranke und Sterbende.

<sup>15</sup> Dworschak F. — Feuchtmüller R. — Garzarolli-Thurnlackh K. — Zykán J. 1955, s. 185.

<sup>16</sup> Srov. Baum E. 1980: *Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Bd. 2. Wien, s. 608.

Rembrandta, tak charakteristický pro malířství pokročilého 18. století. K Rembrandtovi ukazují i některé jiné detaily, zvláště postavy obou starců v pozadí, modelované měkkým světlem vyznařujícím zevnitř. Nástavcovému obrazu sv. Františka Xaverského dodávají podobné detaily velmi výrazné světelné vibrace. „Rembrandtovský vkus“ byl součástí širšího historizujícího proudu, oblíby flámské a holandské malby, oblíby, jež měla v 18. století ve střední Evropě jistě i své sociální kořeny. K flámské a holandské malířské kultuře směřoval Schmidt již v počátcích své malířské dráhy svým zájmem o kouzlo povrchů, o vyjádření látkové struktury věcí barokně měkkým děleným rukopisem a senzitivní barevností a v neposlední řadě i svým zájmem o citovou účast a lidskou sdělnost svých příběhů. Tento citový náboj dává Schmidtově pozdně barokní malířské meditaci velmi charakteristické významové vyznění, odlišné od malířské vize Maulbertschovy. Subjektivně zabarvená radikalizace formy i barvy, často neomanýristicky vyhocená, tak příznačná pro řadu Trogerových žáků, jmenovitě pro Maulbertsche, byla Schmidtovu citění v podstatě cizí.<sup>17</sup>

### ZUM WERK MARTIN JOHANN SCHMIDTS IN WRANAU BEI BRÜNN

Der Autor befaßt sich mit den Barockgemälden in der ehemaligen Klosterkirche der Paulaner in Wranau (Vranov) bei Brünn. Er skizziert eine kurze Geschichte der Innendekoration der Kirche, betont besonders den Anteil der österreichischen Maler (P. Troger 1739, F. A. Maulbertsch 1777, 1779, F. I. Leicher, M. J. Schmidt 1777, 1778), erwähnt die Existenz einer bisher nicht publizierten Skizze zum Maulbertschen Bild der Hl. Familie (Anmerkung 7) und konzentriert sich dann auf die Bilder von M. J. Schmidt. Bei dem Bilde aus der Legende des Johannes von Nepomuk (Die Gefangennahme des Heiligen) unterstreicht er seine interessante Thematik, sowie seine „offene“ bildende Struktur, welche mit der allgemeinen Entwicklung der österreichischen Malerei zum Klassizismus in einer gewissen Antithese steht, für das Werk M. J. Schmidts und seinen geistigen Gehalt jedoch sehr charakteristisch ist. Anlässlich der Analyse des Bildes mit der Szene aus dem Leben des Franz von Sales macht der Autor auf eine bisher nicht identifizierte zeichnerische Skizze zu diesem Bilde aufmerksam (Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien, siehe Anm. 14). Der Abschluß der Studie ist der Analyse der koloristischen Struktur der Bilder Schmidts gewidmet, in denen sich Impulse des Erbes der italienischen und niederländischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts reflektieren, ähnlich wie es bei F. A. Maulbertsch der Fall war. Der Sinn von Schmidts Schaffen unterschied sich jedoch bekanntlich vom Schaffen Maulbertschs, es antizipierte schon den verinnerlichten bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts. In Schmidts Werk fehlt Radikalisierung von Form und Farbe, die — oft neomanieristisch moduliert — für eine Reihe von Trogers Schülern, vor allem für F. A. Maulbertsch, charakteristisch war.

Übersetzt von I. K.

<sup>17</sup> K fenoménu pozdně barokního neomanýristismu srov. Preiss P. 1972: *Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts*. Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'art. Budapest, s. 565 n.; k otázce zdrojů kolorismu v Maulbertschově díle viz Krsek I. 1979: *Maulbertschovo „Vysvobození panny“ v Moravské galerii v Brně. Ke vztahu Maulbertsche k Rubensovi*. Umění 27, s. 59 n.