

Krsek, Ivo

Náčrt dějin moravského malířství 18. století

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1969, vol. 18, iss. F13, pp. [81]-96

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110326>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I VO KRSEK

NÁČRT DĚJIN MORAVSKÉHO MALÍŘSTVÍ 18. STOLETÍ

I když zájem o malířství moravského baroka má své počátky již na konci 18. století (O. Schweigel, I. Chambrez, J. P. Cerroni), chybělo dosud syntetické zpracování tohoto zajímavého období. Výsledky Schweigla, Chambreze a Cerroniho převzala na prahu 19. století slovníková literatura (G. J. Dlabáč, G. K. Nagler, E. Hawlik, C. Wurzbach) a také množící se literatura vlastivědná, jejíž základní prací byla světská a zejména církevní topografie G. Wolného z padesátých let 19. století. Roku 1904 se pak objevil pokus (pohříchu málo seriózní) profesora vídeňské techniky Aug. Prokopa o jakýsi svod dosavadních vědomostí utříděním památek a autorů moravského barokního malířství ve 4. svazku jeho *Markgrafschaft Mähren*. Bádání o moravské barokní malbě nepokročilo však valně ani v prvních čtyřech desetiletí 20. století a omezovalo se až na drobné výjimky jen na vlastivědnou a místopisnou literaturu a zdaleka neudržovalo krok s výzkumem baroka českého, jehož manifestačním projevem byla výstava *Pražského baroka* (1938). V syntetických dílech z těchto let, v Matějčkově *Dějepisě umění*, v Československé vlastivědě, v nedokončeném Štechově *Československém malířství* a sochařství nové doby, byla moravskému materiálu věnována jen okrajová pozornost. Totéž platí i o poválečném *Přehledu československých dějin*. Rostoucí poznání svébytnosti českého baroka vedlo pak v poslední Blažičkově syntéze (1967) k úplnému pomínutí moravského umění a k výlučnému soustředění na oblast Čech.

Podstatnější pokrok v poznání moravského barokního malířství přinesla teprve činnost poválečné generace moravských uměleckých historiků. Byla to v prvé řadě aktivita umělekohistorických ústavů brněnské a (až do zrušení roku 1956) olomoucké university, jež vyústila mj. v řadu diplomních a disertačních prací, zejména monografií o jednotlivých malířích. Na tyto výsledky mohla pak navázat brněnská výstava uspořádaná Moravskou galerií roku 1968, *Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie*, doprovázená znamenitě vybaveným katalogem autorky výstavy V. Kratinové. Bylo-li cílem výstavy — podle autorčiniých slov — první shromáždění obrazového materiálu (v počtu více než padesáti děl) vzniklého na moravském území nebo alespoň pro ně určeného, je úvodní část katalogu (str. 5—12) prvním, byť jen stručným pokusem o dějiny malířství moravského baroka.¹

Autorka se ujala značně obtížného úkolu. Rozhodla se proto k nezbytné redukci celého tématu a pokusila se vytvořit jakýsi faktografický zhuštěný náčrt. V úvodních odstavcích nastínila podmínky a prostředí (historická situace, hlavní centra Olomouc a Brno, další lokální střediska výtvarné činnosti, objednavatelé, nejdůležitější kláštery, zámecké a klášterní galerie). Následující kapitola postihuje hlavní vývojové fáze: počátky ve 2. polovině 17. století (činnost Italů, Němců, Nizozemců, příležitostné zásahy z Čech); období prohloubených styků s rakouským barokem za jeho počínajícího rozkvětu na přelomu 17. a 18. století; rozvoj domácích sil, které se od první čtvrtiny 18. stol. stále více prosazovaly, ovšem i tehdy po boku Rakušanů, jejichž účast vrcholí vlivným F. A. Maulbertschem (Kroměříž); vedle základních vztahů k Rakousku nejsou opominuty ani další podružnější souvislosti s jižním Německem a Čechami (Scheffler, Raab, Kramolín). Autorčin „faktografický náčrt“ je opřený o soustředěné studium literatury a pramenů a o vlastní empirii, získanou dlouholetou galerijní prací. Výsledkem je jakýsi půdorys malířské kultury moravského baroka, podchyčující veskeren závažný materiál (postrádáme v něm vedle několika čistě lokálních mistrů snad jen dvě poněkud významnější jména malířů, činných na moravskoslezském pomezí, J. J. Frömmela, a zejména J. Lasslera). Tak je vytvořen souhrnem V. Kratinové základ, z něhož mohou vycházet budoucí díla i syntetické výzkumy. Nadto se Kratinová dotýká také otázky

specifičnosti, svéráznosti moravské barokní malby. Je o ní zřejmě přesvědčena, i když se omezuje jen na náznaky. Náběhy k řešení tohoto delikátního problému jsou obsaženy v drobných medailonech, věnovaných osobnostem jednotlivých malbů a tvořících úvod k zebrubné dokumentaci jejich vystavených děl (str. 16—36, zejména medailon J. Sterna). V těchto medailonech Kratinová podstatně překročila záměrnou faktografií své úvodní kapitoly (vedle Sterna zejména také u J. J. Etgense, F. V. Korompaye, J. I. Sadlera, J. Winterhaldera ml.).

Iniciativa V. Kratinové je recenzentovi, který je specialistou pro baroko, vítaným podnětem, aby se pokusil o poněkud zebrubnější nástin dějin moravské barokní malby. Omezí se při tom na 18. století, které se jednak rýsuje již poněkud jasněji ve světle poválečných výzkumů, jednak tvoří do značné míry svébytný celek.^{1a}

* * *

Malířská tvorba reprezentovaná domácími silami se rozvíjela na Moravě — na rozdíl od Čech — až na počátku 18. století, a to nepochybně v souvislosti s vývojem v Rakousku. Morava, součást podunajské oblasti, byla kulturně spojena s císařskou residenční Vidní těsněji než se sesterskou historickou zemí české koruny, s Čechami. Vývoj Čech na poli barokní malby probíhal v podstatě odlišně a vůči Vidni značně samostatně² a byl určován zejména vytvořením tradice již hluboko v 17. století zásluhou Karla Škréty. Osobnost Škrétova významu a vlivu chyběla jak v Rakousku, tak na Moravě. Škréta sám na Moravu nezasáhl, poškrétové české malířství jen zcela ojediněle (*J. J. Heinsch, M. V. Halbax, V. Nosecký*); Škrétův údajný žák, olomoucký augustinián *Martin Antonín Lublinský*, měl jen omezený význam, takže výtvarný ruch Moravy byl určován v 17. stol. a na počátku 18. stol. takřka úplně — stejně jako v Rakousku — tvorbou cizinců. Byli to Italoové, Němci a Nizozemci, především vagantní (*H. Cavalli, Carp. Tencala, Innocenzo Crist. Montí, Paolo Pagani, Lod. Parti, Andrea Lanzani; Tob. Pock, Jon. Drentwett, Joach. Sandrart, Joh. Spillenberger, J. Bapt. Spiess, J. J. Greiner; Fr. de Neve, Just. v. d. Nypoort, J. de Herdt, Ant. Schoonjans, Petr van Roy*). Jejich činnost končila během první čtvrtiny století s růstem domácích sil. Zdá se, že nenašla ohlas v domácí tvorbě,³ i když někteří z cizinců přinesli na Moravu podnětná díla pokročilé slohové orientace. Platí to hlavně o itaských virtuosech *P. Paganim* (1661—1716) a *And. Lanzanim* (kolem 1650—1712), kteří seznámili Moravu na přelomu století s vyspělým vlášským kolorismem (zachované Lanzaniho fresky v zámku ve Slavkově z roku 1701).

Jedním z důvodů, proč se na Moravě nevytvořila výtvarná kultura do té míry samostatná jako byla kultura Čech na sklonku 17. a v první polovině 18. století, byla skutečnost, že tu chybělo centrum takové váhy a jednotčí síly, jakým byla v Čechách Praha. Brno od poloviny 17. století zemské hlavní město, nedosáhlo nikdy suverenního postavení, i když jeho kulturní význam postupem času vzrůstal. Vždy se tu silně uplatňovalo v soutěži s Brnem sídlo biskupství a vysokého školství Olomouc, vedle dalších menších center. A blízkost Vídně s císařským dvorem byla rozhodujícím momentem.

Přes dobrou úroveň své výtvarné kultury a přes jistou její svéráznost je Morava 18. století přece jen v podstatě okrajovou oblastí. Neexistuje tu tudíž vývoj do té míry organický jako v současném Rakousku.⁴ Proto nepoužijeme při nástinu historického průběhu moravské malby 18. století slohových kritérií (např. vrcholný barok; pozdní barok, event. rokoko; klasicismus). Historicky konkrétnější bude patrně rozčlenění látky do dvou kapitol, odpovídajících přibližně první a druhé polovině století, v nichž se zaměříme na jednotlivé osobnosti a na jednotlivá centra a oblasti.⁵

Poznamenejme ještě závěrem, že naše stať zahrnuje také „moravské Slezsko“, tedy onen zlomek Slezska, který zůstal ve svazku našich zemí po r. 1742, resp. 1763. Slezsko (nejen „moravské“) bylo v 18. století na poli malířské kultury oblastí recepce cizích sil a vlivů (českých, jiho-německých, rakouských, v menší míře italských).⁶ I Morava byla, jak uvidíme, v poměru ke Slezsku daleko více stranou dávající než přijímající.

I

1. polovina 18. století

Cesta rakouského malířství k svébytnosti je spojena zejména s osobností *Jana Michaela Rottmayra* (1654—1730), který vyšel jako mnozí další představitelé této zakladatelské generace z podnětného prostředí benátské dílny Jana Karla Lotha. Ideovým pozadím emancipace rakouské malby bylo mimořádné vystupňování aktivity v době rozmachu habsburské moci po vítězných válkách s Turky. Rottmayr vytvořil pro Moravu jediné, zato však vynikající dílo, fresku v sále

předků zámku ve Vranově nad Dyjí (1695), kde se mu podařilo navázat na velkorysou architektonickou koncepci Martinelliho svou vyzrálou iluzionistickou malbou. Jeho účast na výzdobě luxusní vranovské residence signalizovala prohloubení tradičních vztahů Moravy k rakouskému prostředí, které se pak stupňovalo zejména počínaje druhou čtvrtinou století a bylo doprovázeno paralelním vytvářením domácí tradice. Z rakouských malířů, kteří již na počátku století zasáhli na Moravu, je možno uvést ještě Rottmayrova pokračovatele *Martina Altomonta* (1657—1745), který se však na Moravě uplatnil, jak se zdá, jen svými nezachovanými pracemi pro dietrichsteinskou residenci v Míkulově (1706, 1707), kde působil přibližně ve stejné době patrně i *Jonáš Drentwett* (činný kromě toho ještě v Kroměříži a Vyškově) a krátce po požáru roku 1719 také vídeňský *A. J. Prenner*, autor malířské výzdoby sálu předků a pozzovsky orientovaný *Jiří Werle* (tzv. vstupní sál, sala terrena).⁷ Prenner bývá uváděn také jako autor oltářních obrazů a fresky v kostele v Budišově (1721) a zajímavé malířské výzdoby jedné komnaty (slohově blízké dekoraci vídeňského Dolního Belvederu, zejména Sálu grotesek J. Drentwetta) a sály terreny budišovského zámku (mezi 1724—1730).

K zakladatelské vrstvě domácí moravské malby 18. století patří v první řadě brněnský freskař *František Řehoř Ignác Eckstein* (1669? — 1740?),⁸ podle tradice školený v Itálii, hlavní moravský reprezentant italsky orientovaného „velkého slohu“. Jeho dosti rozsáhlé dílo, jehož počátky nejsou dosud známy a jehož závěr (po r. 1737) se odehrál mimo naše území, jej představuje jako jednoho z nejdůležitějších představitelů pozzovského iluzionismu v našich zemích. Architektonické konstrukce Ecksteinových fresek se opírají velmi věrně o Pozzovy předlohy (freska Sálu předků v Milotičích, r. 1723, přebírá architektonický systém Pozzovy fresky v liechtensteinském zahradním poláci ve Vídní; architektonické schéma Pozzovy fresky v kostele sv. Ignáce v Římě vyznívá v nástěnné malbě jezuitského kostela sv. Jiří v Opavě, r. 1731, a v hlavní lodi kostela ve Velehradě, r. 1719—1722), v motivech karytid a herem těží však z jiných italských pramenů. Figurální složka Ecksteinova díla, méně kvalitní než malba architektury, se odvolává po stránce modelace a barevně světelného pojednání spíše na G. B. Gaulliho, zv. Baciccia a snad i na P. Cortonu, i když ovšem ve značně zjednodušeném a zevšeobecněném pojetí. Italianizující substrát je ovšem u Ecksteina výrazně prostoupen naturalistickými elementy severského charakteru, často s expresivním přívzvkem.⁹

Druhé hlavní středisko moravského umění, biskupská Olomouc, se může na přelomu 17. a 18. století vykákat postavou premonstráta *Bedřicha Dionysa Strausse* (1660—1720)¹⁰ — žáka M. Ant. Lublinského — který byl vyslán řádem za vzděláním do Říma a do Benátek (1691—1694). Straussovo nepřilíhající náročné dílo, určené především pro potřeby řádových lokalit (Hrádko, Šebetov, Sv. Kopeček), čeká dosud na své zpracování. Totéž platí o *Karlu Františku Haringerovi* (Haringer, snad 1686—1734), rovněž školenému v Itálii a působivším také v Rakousku. Zdá se, že patrně šlo o malíře vyšších ambicí (tenebrónní oltářní obrazy a robustní fresky v kostele P. M. Sněžné v Olomouci po r. 1716), jehož tvorba měla dokonce jistý vliv na rané dílo M. J. Schmidta, zv. Kremerschmidt.¹¹ Objasnění také vyžaduje dílo poměrně kvalitního *Josefa Wickarta* (? — snad 1729), který se zúčastnil obrazové výzdoby kostela P. Marie Sněžné v Olomouci spolu s Haringerem a s vídeňským *Janem Jiřím Schmidtem* (1694—1765), ovlivněným Martinem Altomontem (a činným na Moravě ještě v kostele v Brodce u Nezamyslic). V Olomouci-Hradisku a na Svatém Kopečku pracoval také pozdní člen družiny vagantních Nizozemců, který však posléze na Moravě trvale zakotvil, *Michael Jan Fissé* (Fisé), žák Pozzův. Působil také na jižní Moravě v Lechovicích a ve Znojmě (freska Sálu předků v zámku, obrazy a fresky v kostele sv. Michala), kde se usadil a zemřel roku 1726.

S oblastí jižní, resp. jihozápadní Moravy je spojen *Karel František Töpfer* (Teppera, 1682—1738),¹² žijící ve Velkém Meziříčí. V širším okolí města vytvořil své nejdůležitější fresky, až na fresku velehradskou (po 1730), jež je jeho nejlepší prací (Jihlava, kostel sv. Ignáce, 1717; Ronov u Vel. Meziříčí, kolem 1732; prelatura kláštera ve Žďáru nad Sáz. 1734; Jaroměřice nad Rok., chrám sv. Markéty, 1737). Součástí jeho fresek bývá zhusta ilusivní architektura, odvozená pravděpodobně z jihoněmeckých zdrojů. Robustní figurální kompozice Tepperovy jsou patrně závislé na italské malbě sklonou 17. století. Tepperova slohová orientace odpovídá přibližně — ovšem na skromnější úrovni — J. M. Rottmayrovi. Zdá se, že často kompiloval své nástěnné kompozice z grafických předloh, které někdy spojoval ne zcela organicky. Je také autorem kulturně historicky zajímavého cyklu olejomalb s námětem Vjezdu císařů do Brtnice (Brtnice, zámek, 1723—1724).

* * *

Skutečný rozvoj moravské malby je spojen s malířskou generací, nastupující počátkem druhé čtvrtiny 18. století. Na rakouské půdě se tehdy vytváří již velmi charakteristická malířská škola, reprezentovaná hlavně Danielem Granem a Pavlem Trogerem, dvěma protichůdně založenými osobnostmi.

Daniel Gran (asi 1694—1757) byl za svých italských studií žákem Sebastiana Ricciho a Francesca Solimeny. Určité vymaňení klenebního obrazu z architektonické vazby, volnější rozmístování pestrých figur v atmosféricky prosvětleném prostředí, signalizovaly v jeho díle již opuštění patetického „velkého slohu“ a příklon k zjemnělé výtvarné mluvě, vlastní rokoku. Rokokový sensualismus byl však v Granově díle korigován jistým racionalismem, který se projevoval také v jeho známém zájmu o literární alegorickou stránku malířského díla. Na Moravě pracoval Gran pro Matějovec, Telč a Hradisko u Olomouce (také pro olomoucký kostel P. Marie Sněžné?), především se však účastnil soutěže pro zachovalou monumentální fresku v bývalém sněmovním sále Stavovského domu v Brně a s kvadraturistou Gaet. Fantim vytvořil r. 1733—1739 fresku s námětem Alegorie šťastné vlády Moravy.

Granovi je blízký jistým přízvukem barokního klacismu brněnský *Jan Jiří Etgens* (1691 až 1757).¹⁴ Byl stejně jako jeho učitel Fr. Ř. Ign. Eckstein především freskař (z malého počtu zachovaných závěsných obrazů je daleko nejzdařilejší jeho známý výrazný autoportrét). Prošel Itálií, kde mu byl podle Schweiglovy zprávy vzorem C. Maratti a zejména Seb. Conca, v jehož ateliéru možná přímo pracoval. Italská zkušenost jej nepochybně vybavila — pomíneme-li dosti časté selhání v detailech, zaviněné patrně chvatnou prací a snad i účastí pomocníků — smyslem pro velké dekorativní úlohy, pro působivé probarvení interiérů, pro celkové účiny (Rajhrad, 1726—1729; brněnská minorita 1732; Vranov u Brna, 1738; Svidnice ve Sl., 1739; Křtiny, kolem r. 1750; Kroměříž, piaristé, 1750—1755). Již jeho první moravské dílo, fresky kostela na Velehradě (1725—1733) svědčí o věrohodnosti tradice o jeho římsko-neapolském školení, zejména pokud jde o figurální složku, statuárně pojatou a v podstatě klasicizující. Po koloristické stránce (teplý kolorit se zlatými přízvuky) bude však třeba ještě vzít v úvahu podněty G. B. Gaulliho (Il Gesù). Pozzovské architektonické iluzivní konstrukce neměly u Etgense již zdaleka takový význam jako u Ecksteina a omezily se především na rajhradskou kopuli. Ačkoliv Etgens vnesl v porovnání se svým učitelem Ecksteinem do moravské malby modernější názor, je třeba přesto jej považovat v kontextu středoevropské malby za poměrně konzervativního. Konzervativní ráz jeho tvorby, jehož kořeny lze spojovat s jeho italským pobytem a s jeho nevšímavostí k výbojům benátského malířství, se stával postupem času stále nápadnějším. Ač jeho dílo přesáhlo polovinu století, nebylo v podstatě zasaženo rokokem. Svědčí o tom nejen provedené nástěnné malby, ale snad ještě výmluvnější skica k fresce kaple P. Marie Čenstochovské v premonstrátském kostele v Brně-Zábrdovicích z padesátých let (před 1755).¹⁴

Významná osobnost se objevila koncem čtvrtiny století v Olomouci s *Janem Kryštofem Handkem* (1694—1774), mimořádně plodným malířem fresek a závěsných obrazů (s náboženskou i světskou tematikou, zejména portrétů), který zanechal po sobě také zajímavou autobiografii. Handkeho učitelé, jinak zatím neznámí malíři J. D. Langer v Bruntálu nebo Christian David z Moravské Třebové, nemohli patrně mladému malíři dát o mnoho víc než poučení o základech řemesla.^{14a} Více znamenal patrně příklad K. Haringera. Handkeho začátky jsou spojeny s „velkým slohem“, jak svědčí názorně zejména fresky (1723), oválné závěsné obrazy (a patrně také obraz hlavního oltáře) v kostele v Jívové u Olomouce. Ještě ve třicátých letech doznívá občas v Handkeho tvorbě styl robustních figur s dramatickou modelací (oltářní obraz sv. Augustina — ovlivněný snad P. Brandlem? — v kostele na Sv. Kopečku, freskové alegorie čtyř světadlů v pendantivech kopule tamtéž). V časnější maliřově tvorbě se také objevují v konstrukci fresek perspektivní architektury (kaple Božího Těla v Olomouci, 1728^{14b}). Brzy se však ustálil jeho osobitý sloh. Oblé, nepřiliš robustní, obrysově uzavřené a velkoryse s potlačeními detailů modelované figury svědčí — i když nikoliv v takové míře jako u Etgense — o poučení italským barokem nepravděpodobněji římského klasicizujícího směru (zprostředkované snad mimo jiné Granem v době jeho činnosti pro klášter Hradisko?).^{14a}

Figurální sloh Handkeho navštěduje ovšem současně také jistému příklonu k rokoku (dokladem sblížení s rokokovou malbou jsou také idylické krajinářské motivy, např. ve freskách premonstrátské rezidence na Svatém Kopečku u Olomouce, v chodbách přiléhajících ke Sv. schodům), aniž by Handkeho jádrná tvorba byla pronikavěji dotčena příznačnou rafinovaností rokoka. Důvodem je patrně životní úděl vysoce zaměstnaného malíře, který žil a tvořil v poměrně konzervativním prostředí severní Moravy a přilehlého Slezska, až na jedinou krátkou návštěvu Prahy v roce 1729 (kdy prý se poznal s Petrem Brandlem) a na pracovní pobyty v Hradci Králové a Hrochově Týnci ve třicátých letech. Přes tuto izolovanost od směrnatých center patří Handke zcela nepochybně ve svých nejlepších pracích freskařských (Kaple Božího Těla v Olomouci; zámek Losiny; a především Vratislav, Aula Leopoldina a Oratorium Marianum university) i závěsných (Klanění tří králů v křížové chodbě augustiniánského kláštera ve Šternberku) k velmi dobrému průměru středoevropské malby 2. čtvrtiny 18. století. V kontextu moravské produkce se řadí po bok brněnského J. J. Etgense, kterého dokonce předčí osobitějším rázem své tvorby a patrně též větší vyrovnaností kvality.

Pokud jde o moravské Slezsko, byla již zmínka o činnosti brněnského F. Ř. I. Ecksteina v Opavě. Dodejme ještě, že kromě zmíněných fresk v jezuitském kostele sv. Jiří v Opavě (1731) provedl Eckstein ještě fresky v kostele na Cvilíně u Krnova (1726–1727) a v zámku v Kravařích u Opavy (mezi 1727–1730).¹⁷ Opava byla působističným freskařem tyrolského původu Josefa Lasslera (1689?–1772), generačně mladšího než Eckstein, přesto však Ecksteinovi ještě v jistém směru blízkého, totiž oblibou pozdovských iluzivních architektur. Lassler byl činný nejen v moravském Slezsku, ale i v širší slezské oblasti (Opava; Opavice, 1773; Bohuslavice u Opavy, 1747; Tworkow, 1749 aj.) a také na Moravě. Na moravskoslezském pomezí zanechal velmi zajímavou freskovou výzdobu hřbitovního kostela v Potštátě, jehož klenby i stěny pokryl pestrým cyklem scén ze života P. Marie, prochnutým lidově zabarvenou epičností a poezií.¹⁸

Do stejné slohové vrstvy jako Etgense a Handkeho by snad bylo konečně možno přiřadit ještě brněnského Josefa Tadeáše Rottera (1701–1763),¹⁹ malíře, pocházejícího z Opavy, který se usadil v Brně a patřil vedle Etgense a Ecksteina k nejaktivnějším představitelům brněnského malířského cechu sv. Lukáše. Jeho první známé práce pocházejí až ze čtyřicátých let (oltářní obrazy v piaristickém kostele ve Strážnici, 1747). Je pravděpodobné, že na některých (zejména sv. Florián, sv. Barbora, sv. Filip a detaily v dalších) se uplatnil bravurní Jan Lukáš Kracker, který podle zprávy Ondřeje Schweigla pracoval po studiích na vídeňské akademii v Rotterově dílně. Pro Rotterovo dosti eklektické dílo, tvořené takřka výlučně jen závěsnými obrazy, je typický spíše jistý racionalismus, uplatňující se zejména v pozdních pracích (Brno, kostel P. Marie na Starém Brně, kapucínský kostel, oboje polovina padesátých let, kostel sv. Tomáše, 1760), nechýbí však ani ojedinělé projevy rokokového sensualismu a dekorativismu (Bystré u Píličky, Sv. Ant. Paduánský).

Orientace na závěsný obraz spojuje Rottera již s další generační vrstvou, nastupující až v polovině století. Roste-li tehdy význam závěsných obrazů, byla pro 1. polovinu století příznačná převaha fresk (Eckstein, Tepper, Eigens, také Handke). Důvodem byl patrně nejen příklad italsky orientovaných Rakusanů, ale snad i poměrně dlouhé působení Italů samých, jejichž činnost přesáhla na Moravě ze 17. století do první čtvrtiny následujícího věku (J. C. Monti, P. Pagani, A. Lanzani).²⁰

II

2. polovina 18. století

Uvedli jsme již, že druhou reprezentativní osobností generace rakouských malířů nastupujících ve druhé čtvrti 18. století byl Pavel Troger (1698–1762),²¹ který, jak již naznačeno, zastával zásadně odlišný názor než klasicizující Gran. Rovněž vzdělaný v Itálii (hlavně u G. B. Piazzetty, Fr. Solimeny a Seb. Concy), ale originelnější a daleko vlivnější než Gran, vtiskl Troger rakouskému rokoku charakter zcela svěbytné větve evropského rokoka. Vnesl do rakouské malby novou dramatictost a vyhraceno expresi, v níž je vedle jeho osobního přínosu právem spatřován také projev starší severské tradice pozdně gotické a manýristické. Byl proto již svými současníky považován za „malíře nebezpečných obrazů“, při nichž mu „pekelný duch vedl ruku“. Na Moravě se zachovala jedna z jeho významných fresk (Zázračné nasycení v refektáři bývalého premonstrátského kláštera v Hradisku u Olomouce, 1731), oltářní obrazy nedalekého premonstrátského probostství na Sv. Kopečku a obraz hlavního oltáře v pavlánském kostele na Vranově u Brna, vesměs díla, která spojují dekorativní působivost se sdělením, jehož síla je umocněna expresí.²²

S Trogrovou školou vídeňské akademie zesiluje kolem poloviny století expanse rakouské malby do všech oblastí habsburské říše (snad jedině s jistou výjimkou Čech). Na Moravě se z žáků P. Trogra uplatňuje J. J. Mildorfer, K. F. Sambach, J. L. Kracker, J. V. Bergl a především nejvtičtší z nich, Fr. Ant. Maulbertsch. Josef Ignác Mildorfer (1719–1775) především svými freskami ve Znojmě (kostel sv. Mikuláše), v nedalekém klášteře Louce v zámku Miloticích a oltářními obrazy kostela v Dubu na Moravě.²³ Kašpar František Sambach (1715–1795) zejména freskami farního kostela ve Sloupu a oltářními obrazy v Královopolských Vážanech, v Dubicku, v Zábřehu (hřbitovní kostel).

Výraznější podíl na moravském výtvarné kultuře baroka má jeden z nejnadanějších a zároveň nejosobitějších Trogrových žáků, Jan Lukáš Kracker (1717–1779),²⁴ malíř vídeňského původu, který většímu svému dílu zanechal v obojích Uhrách. Byla zde o něm již zmínka jako o pomocníku J. T. Rottera. Vedle závěsných obrazů pro dominikány a kapucíny v Brně a ve Znojmě, pro františkány v Mor. Třebové a v Opavě atd., vytvořil zejména jedinečnou malířskou výzdobu premonstrátského kostela v Nové Říši (fresky, signované 1766, iluzivní oltářní architektury, obrazy bočních oltářů a další závěsné obrazy), jehož interier proměnil v pravé barokní theatrum sacrum. Výrazná, světlá a spíše pestrá než monochromní barevnost a hlavně plasticky plný a přehledně pojatý tvar, zpravidla jen v detailech dotčený expresí, svědčí o tom, že Kracker souvisí

s tendencemi Trogrových následovníků poměrně dosti volně.²⁵ Nápadná je také bohatá škála fyziognomií proti jistému schematicismu Trogrovy školy. Byl-li konstatován Krackerův vztah k benátskému malířství (vlastní celé Trogrové škole) a také k jihoněmeckému malířství, budíž tu ještě navíc — k vysvětlení jistého Krackerova konservativismu — nadhozena možnost ovlivnění neapolskou malbou 18. století (Fr. Solimena a také Fr. de Mura), již mohl zčásti poznat ve Vídni. Svědčila by o tom nejen Krackerova barevnost, ale také výrazná modelace se sklonem k jistě stylizaci (např. Nová Říše, fresky, oltářní obraz Smrt sv. Josefa).

V díle *Jana Václava Bergla* (1718—1789) se trogrovská exprese — ovlivněná v určitém období snad i přímým příkladem Maulbertschovým²⁶ — projevila nejpronikavěji. Výrazová tendence u něj najednou přecházela v jakousi bezmála svévolnou dekorativní manýru. Bylo tomu tak do značné míry i u křížových cest, které Bergl, rodák z Dvora Králové, zasílal ze své vídeňské dílny do svého rodiště a také do Opočna (1763) a do Horní Orlice. V Čechách našly tyto cykly ohlas ve zlidovělé poloze v křížové cestě v Loučkách u Železného Brodu, podobně působily i na Moravě (křížová cesta ve hřbitovním kostele v Zábřehu), kde se však zachovala mimoto také autentická Berglova křížová cesta v Dyji (Milfřoň) u Znojma, patrně z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Bergl — freskař pracoval také pro nedaleký premonstrátský klášter v Louce (malby na fasádě). Více není zatím o jeho činnosti pro Moravu známo. Zdá se, že se tu — stejně jako v Čechách — vůbec neuplatnil svým nejosobitějším přínosem, ilusionistickými nástěnnými dekoracemi, fiktivně proměňujícími interiéry v otevřené krajiny (Viedeň, Schénbrunn aj.).

Jediným Trogrovým žákem, který svým nadáním překonal svého učitele, byl *František Antonín Maulbertsch* (1724—1796).²⁷ Práce, které zanechal na Moravě, tvoří významnou část jeho díla a zároveň také znamenají vyvrcholení malířské kultury barokní Moravy. Z časnější tvůrčí periody Maulbertschovy jsou to fresky piaristického kostela v Mikulově²⁸ a lenního sálu biskupské rezidence v Kroměříži (obě r. 1759). Freska kroměřížské rezidence je nepochybně dokonce jednou z nejvýznamnějších fresek veškerého mimoitalského baroka. Její sloh nezapře italský původ, zejména lekce z Tiepola (würzburgská freska) je nesporná a v tomto směru je Maulbertschovo umění vrcholným dokladem již suverenního osvojení italských podnětů, které jsou silou jeho génia přetaveny v originální výraz ryze severského charakteru, a to jak ve sféře tvarů, tak zejména v koloritu. Radikální exprese, čerpající stejně z Trogra, ze severoitalských a jihoněmeckých pramenů, jakož i ze starších zaalpských tradic (zejména manýristických), vytváří z Maulbertschovy tvorby padesátých a šedesátých let po výtce osobní redakci slohu Trogrovy školy vídeňské akademie a současně vysoce originální paralelu benátského rokoka. Je jistě příznačné, že rakouské barokní malířství dosahuje Maulbertschem vrcholu až na sklonku svého historického průběhu, v údobí laděném vysloveně pozdně slohově subjektivisticky. Takový smysl mají i četné rembrandtovské ohlasy v kroměřížské a mikulovské fresce, které je třeba považovat — podobně jako již zmíněné ohlasy manýrismu — za romantizující historismus. Pozdně barokní malíř již valně nepřihlíží k duchovním podstatě minulého Rembrandtova výrazu a chápe jej spíše z aktuálního hlediska rokokového sensualismu. Odpoutání koloritu od předmětnosti a obsahovosti předjímá tu již suverenní artismus příštího století (aniž bychom ovšem přehlíželi tradiční elementy výtvarné struktury obou fresek, jevíci se zejména v jejich světelné stránce, v symbolických hodnotách „barevného světla“).²⁹

Nejpočetněji je na Moravě zastoupena Maulbertschova tvorba šedesátých let, organicky rozvíjející podněty předchozího desetiletí mistrový tvorby. Maulbertschovo tvarosloví se stává poněkud hmotnějším, exprese však dosud v plné míře trvá. K nejvýznačnějším zachovaným moravským pracím Maulbertschovým tohoto období patří vedle fresek v kostele sv. Hypolita na Hradišti u Znojma (1765) a v bývalém kartuziánském klášteře v Brně-Králově Poli (1769) vynikající „Nevěřící Tomáš“ na hlavním oltáři kostela sv. Tomáše v Brně (1764) a sv. Norbert v kostele sv. Kříže ve Znojmě, pocházející z premonstrátského kláštera v Louce, odkud je pravděpodobně také zajímavá bizarně laděná „rembrandtovská“ křížová cesta (spolupráce s J. Winterhalderem ml.), umístěná nyní v kostele v Oslavanech.

V sedmdesátých letech, kdy Maulbertsch zasáhl na Moravu zejména dvěma významnými díly (fresky v kostele v Dyji, 1777; zaniklá freska v klášterní knihovně v Louce, 1778), ohlašuje se v jeho tvorbě již osvícenský klasicismus zpevněním kompozice a tvarů a ústupem od radikálního subjektivismu. Současně však trvá historizující spojení s manýrismem (zejména v oblasti figurálního kánonu a v koloritu) a působí až do konce Maulbertschova vývoje.³⁰ Tento osobitý klasicismus pokračuje pochopitelně i v pozdní mistrově tvorbě, zejména ve freskách, zatímco v oltářních obrazech, v grafice a zejména v drobných malbách a skicích se dále uplňuje barokně uvolněná forma (i když ovšem značně vzdálená radikalismu padesátých a šedesátých let), takže počínaje sedmdesátými lety lze hovořit o dvojím stylu v Maulbertschově tvorbě.³¹ Na Moravě pozdní mistrový fresky zastoupeny nejsou, zato se tu však zachovala řada oltářních obrazů (např. Brno-Zábrdovice, Doubravník).

Velké umění Maulbertschovo působilo na celou řadu současníků, i když jeho nejvýraznější výboje, příliš osobní, zůstaly bez následovníků. Ohlasy jeho díla, ovšem jen vnějškově pochopného, doznívají na Moravě hluboko do 19. století.

Z malířů Maulbertschova nejužšího okruhu je třeba připomenout hlavně dvě jména. Byl to především vídeňský malíř závěsných obrazů *Felix Ivo Leicher* (1727—1795?), pocházející z Bílovce ve Slezsku, Maulbertschův přítel a spolupracovník, jehož obrazy jsou rozptýleny po území habsburské říše; dále Maulbertschův přímý žák *Jos. Winterhalder ml.* (1743—1807). *F. I. Leicher*, který často prováděl i některé Maulbertschovy zakázky, si zachoval přes zřetelné ovlivnění dosti značnou samostatnost, vysvětlitelnou patrně základy, získanými v Trogrově škole. Již na sklonku padesátých let pracoval spolu s Maulbertschem pro kostel mikulovských piaristů (hlavní oltář a zejména tři boční oltáře)³² a z přibližně stejné doby pochází také soubor oltářních maleb pro brněnské minority, velmi malířsky a zčásti „rembrandtovsky“ laděný. S piaristy zůstal Leicher ve spojení i později (Příbor, Kroměříž, Bílá Voda). Po celý život pak pilně pracoval na zakázkách pro četné farní kostely na Moravě a ve Slezsku.³³ Pozoruhodné dílo, plně maulbertschovských ozvuků, dodal pro hlavní oltář farního kostela svého rodiště. Je-li tato malba stejně jako výše zmíněné mikulovské a brněnské oltářní obrazy typická pro Leicherovo rokokové období, je reprezentativním projevem jeho pozdní tvorby. zabarvené již v duchu klasicismu, velký soubor rozměrných oltářních pláten v kostele Nanebevzetí P. Marie v Opavě z osmdesátých let (po 1781).

Vztah znojemského *Josefa Winterhaldera ml.*³⁴ k Maulbertschovi byl ještě těsnější. Winterhalder „praktikoval“ v Maulbertschově dílně po 5 let (patrně 1763—1768) a jak sám udává, spolupracoval s ním v té době jako žák a pomocník na řadě íresek na Moravě (Louka, pravděpodobně 1765; Hradiště u Znojma, 1765), v Dol. Rakousích a také v Uhrách, kde po odchodu z Maulbertschovy dílny byl potom také činný jako spolupracovník Vinc. Fischera a J. Hausingera. K další spolupráci s Maulbertschem došlo potom ještě v Dyji (1776—1777) a znovu v Louce (1778). Podobně jako tomu bylo u Leichera, byl těsný vztah k proslulému umění vídeňského mistra, rovnající se ovšem u Winterhaldera až epigonství, důvodem, že se na něho (zejména po Maulbertschově smrti) obraceli objednavatelé i z ostatních habsburských zemí (fresky biskupské katedrály v Szombathély, 1797—1800; fresky klášterní knihovny v Geras, 1805). Maulbertschův jiskrný, spontánní a bohatě diferencovaný přednes přesaňoval ovšem Winterhalderovy možnosti, i když se Winterhalder zřejmě snažil o co nejuvěrnější následování svého velkého vzoru. Ve Winterhalderově podání přechází maulbertschovská pádnost v jistý způsob stylizace. Stejně jako Leicher i Winterhalder jen výjimečně sledoval svého učitele v jeho extrémní dramatické expresi, pohyboval se obvykle v mírnějších polohách jakéhosi dekorativismu a citového ztíšení, často s přízvukem melancholie. Nápadné je to již u Winterhalderových prvotín, oltářních obrazů v kostele sv. Hipolyta na Hradišti u Znojma (1765), malovaných ještě v dílně Maulbertschově v době, kdy mistrova tvorba byla ještě ovládána vzrušenou výrazovostí. K nemnoha výjimkám patří dramatické křížové cesty (Oslavany; Znojmo, kostel sv. Mikuláše), malované v šedesátých letech ve spolupráci s Maulbertschem.³⁵ Winterhalderovo dekorativní citění dodalo specifický charakter celé řadě moravských zámeckých (např. Dukovany, 1791) a církevních interiérů sklonku baroku (Brno, Zábřovice, 1781; Běhařovice, 1792), v nichž Winterhalder osvědčil neobyčejnou citlivost pro malířské dokonponování prostoru, zejména kombinaci nástěnné malby se závěsnou (Jemnice, 1774; Dačice, 1787).³⁶

Bylo již řečeno, že pro povahu rakouského barokního malířství je příznačné, že jeho slohový závěr, ovládaný velkou osobností F. A. Maulbertsche, je současně také jeho vyvrcholením. Tato skutečnost je ještě podtržena tvorbou další osobnosti, *Martina Jana Schmidta*, zv. *Krömerschmidta* (1718—1801),³⁷ malíře, který ve svém bohatém díle, jehož východisko souviselo s Trogrovou školou, a v němž se pak obrazy ještě vlivy D. Grana, B. Altomonta, stejně jako Nizozemců 17. století a patrně také našeho J. K. Lišky,³⁸ opsal křivku od rokoka přes klasicismus až k jakémusi preromantismu.³⁹ Uplatnil-li se Maulbertsch znamenitě nejen na poli monumentálnějšího nástěnného malířství, ale také v oblasti závěsného obrazu, jehož význam rostl od poloviny století (vlastně již od P. Trogra) spolu se silicím subjektivismem, tkví Schmidtův přínos po výtece v závěsné malbě, obracející se k intimní citové sféře.⁴⁰ Schmidtova tvorba vyjadřuje spíše náladu měšťanské vrstvy a naznačuje tak cestu k 19. století stejně jako F. A. Maulbertsch, ovšem v poněkud odlišném smyslu (Schmidt předjímá vídeňský měšťanský realismus, zatím co u Maulbertsche lze uvažovat spíše o předjímání romantického l'art pour l'artismu). Vztahem Maulbertsch-Schmidt lze tudíž změřit imponující rozpětí a hloubku rakouské malby doznívajícího baroka.

Práce M. J. Schmidta pro moravské kostely pocházejí vesměs z jeho pozdější vývojové etapy (Bulhary, po r. 1770; Vranov u Brna, 1778?; Brno-Král. Pole, 1772; Brno-Zábřovice, do 1784;

Brno, kostel sv. Petra a Pavla, 1791). Schmidtova díla byla také součástí obrazáren rajhradského a novoříšského kláštera a patrně také některých zámeckých sbírek.⁴¹

* * *

Maulbertschův okruh, k němuž patřil ještě F. A. Sebastini, o němž bude zmínka později, byl výrazným činitelem ve výtvarné kultuře Moravy 2. poloviny 18. století. Spolu s díly Trogrových žáků a s pracemi M. J. Schmidta přispěl vlastně ke značnému povýšení moravského pozdního baroka. V pomezí oblasti, na jižní Moravě vzniklo několik vynikajících malířských dekorací, ať již hlavně zásluhou Maulbertschova okruhu (Mikulov, kostel piaristů; Dyje-Milfroň, Hradiště u Znojma) nebo ještě s přispěním M. J. Schmidta (Vranov u Brna; Brno, Zábřdovice, Kr. Pole). Velkým souborem vídeňské rokokové malby na jižní Moravě byl také loucký klášterní komplex (Maulbertsch, Mildorfer, Bergl, Leicher, F. A. Palko), který měl jako centrum výtvarné kultury v této době obdobný význam jako na sklonku 17. století a v první polovině následujícího století na střední Moravě klášter Hradisko u Olomouce.⁴²

V závěru moravského baroka vzniká tak nepochybně situace poněkud odlišná od 1. poloviny století. Tehdejší zásahy Rottmayrový, Altomontovy, Granovy a Trogrovy byly celkem ojedinělé a nezanedbaly, jak se zdá, hlubší stopy⁴³. Vztah k Rakousku byl tehdy dán spíše jen tím, že díla hlavních představitelů moravské malby (*Eckstein, Etgens, Handke*) vyrůstala ze stejných dobových předpokladů (v širokém slova smyslu italských) jako současné umění rakouské. Proto je možno moravskou malbu první poloviny století považovat za poměrně samostatnou větev, či spíše jakousi paralelu rakouského baroka a teprve polovina století znamená předěl. Je však třeba zdůraznit, že vedle silného přílivu rakouských importů se uplatňuje ve 2. polovině století na celé Moravě a do jisté míry i v moravské části Slezska řada kvalitních domácích malířů, jejichž počet proti předchozímu období značně vzrostl. Jistým vlivem působí zřejmě i domácí tvorba 1. poloviny století.

Povšimněme si v první řadě jižní Moravy, oblasti s nejživější frekvencí rakouských mistrů. Pomineme-li Znojmo s *Jos. Winterhalderem ml.*, závislým, jak již víme, na F. A. Maulbertschovi, a Slavonice s nenáročným *J. S. Daisingerem*, došlo k pozoruhodnému rozkvětu malířské tvorby hlavně v Brně, které se ve druhé polovině století dostalo již do čela moravské výtvarné kultury. Vedle celé řady malířů, jejichž fyziognomie není dosud náležitě objasněna, pracuje tu ještě dlouho po polovině století již dříve zmíněný *Jos. Tad. Rotter*, dále malíři mladší generace *Frant. Vavř. Korompay*, *Josef Havelka*, a zejména nejvýraznější z nich *Josef Stern*. Epizodou, nikoliv však nevýznamnou, byl také brněnský pobyt *Fr. Ant. Palka* (1717–1766) v padesátých letech a ovšem také pobyt plodného *Ignáce Raaba*, který v brněnském probačním domě vstoupil 1744 do jezuitského řádu a zde ho také za jeho posledního brněnského pobytu 1773 zastihlo jeho zrušení. Konečně je nutno se také zmínit o brněnském působení *Fel. Antonína Schefflera* (1701–1760), pocházejícího z augšbursko-švábského okruhu, v kostele jezuitů (fresky a oltářní obrazy), ovšem ještě před polovinou století.

Josef Stern (1716–1775),⁴⁴ freskař a malíř závěsných obrazů, je vedle Handkeho a Etgense patrně nejvýznamnější moravský malíř 18. století. Rodák ze Štýrského Hradce přišel na Moravu kolem 1750 pravděpodobně na pozvání Dietrichsteinů po předchozím studiu v Itálii (římský pobyt 1739–1741 doložen). Zejména na jeho časných moravských pracích (předchozí dílo je zatím neznámé), např. na obraze hlavního oltáře kostela v Dubu na Moravě (1751), je italské poučení, v tomto případě především benátské, zcela zřejmé. V poučenosti soudobým italským uměním spočívá Sternův přínos pro Moravu, jak je to patrné zejména v kostele piaristů v Kroměříži, kde Stern převzal po Etgenově smrti 1750 dokončení nástěnné výzdoby a kde se jeho pokrokově orientované fresky setkávají s konzervativními freskami Etgenovými. Zdá se také, že Sternův působivý sensualistický styl nezůstal na Moravě bez odezvy.

V době svého příchodu na Moravu byl Stern již vyhraněnou osobností, proto patrně nepodleh sugestivní tvorbě Trogrovy školy. V kroměřížské biskupské rezidenci pracoval současně s největším Trogrovým žákem F. A. Maulbertschem v době, kdy velký vídeňský mistr prováděl svou snad vůbec nejskvělejší nástěnnou malbu. Její stopy ve Sternově fresce v knihovně (1759) a v kapli (šedesátá léta) jsou sice nesporné, omezují se však jen na kompozici a na jednotlivé detaily.⁴⁵

Není vyloučeno, že také vyhraněná exprese některých Sternových prací šedesátých let (12 apoštolů v bývalém kartuziánském kostele v Brně-Králově Poli) byla podnětána příkladem F. A. Maulbertsche (u králopolských figur lze konstatovat i některé ohlasy Maulbertschovy dramatické modelace). Ale právě tento cyklus, který patří k nejvýznamnějším ve Sternově tvorbě, ukazuje (např. vedle obrazů 4 evangelistů z kostela Milosrdných bratří v Brně) svou tvarovou a kompoziční robustnost na jistý konzervativismus, který se u Sterna občas objevuje a jehož

kořeny nutno patrně hledat v působení malířství vrcholného baroka, především italského. K římským, event. neapolským vzorům se odvolává ostatně také Sternův výrazný kolorit, ovlivněný sice nesporně benátským luminismem, ale tíhnoucí většinou spíše k pestrosti. Vedle radikálního baroka těžil Stern — i když v menší míře — také z římského barokního klasicismu a akademismu (Sacchi, Maratti, Lutti etc.). Rozsah Sternových italských reminiscencí je patrný nejzřejměji na oltářních obrazech kostela Milosrdných bratří v Brně z počátku sedmdesátých let. Italské poučení přetvářel však Stern ve smyslu severské tradice, jak svědčí zejména nápadný naturalismus fyziognomií, často expresivně motivovaný.⁴⁶ U znamenitých Sternových skic bylo nedávno upozorněno na vztah ke Carlu Carlonovi,⁴⁷ zejména k jeho raným, výrazově vyhoceným dílům. Skicy a menší obrazy ukazují Sternovo umění v nejlepším světle (sv. Tekla v kostele piaristů v Kroměříži, sv. Voršila v soukromém majetku tamtéž, sv. Barbora v kostele sv. Maří Magdaleny v Brně, skicy v Moravské galerii); u větších pláten se často, zejména v pokročilejších letech v době úbytku tvůrčích sil a v důsledku jisté dezorientace způsobené klasicismem, vytrácí spontánnost a bohatství malířského přednesu, tak typické pro Sternova nejlepší díla, a objevují se také často skladebné nedostatky.

O něco mladší než Josef Stern byl jiný brněnský malíř *František Vavřinec Korompay* (1723 až 1779), sice méně bravurní než Josef Stern, avšak rozhodně zajímavý a dobově neméně příznačný. Lze jej považovat za zvláště výrazného reprezentanta jedné z typických poloh rokoka pro jeho tendenci k potlačení dramatickosti, k dekorativně citnému, většinou zdobenému a křehkému tvaru, k náladě, k intimitě a často k žánrovému pojetí (obrazy na oltářních menších v kostele sv. Michala v Brně; sv. Metoděj, Mor. galerie).⁴⁸ Jeho doménou jsou — a to je nepochybně také charakteristická okolnost — drobné formáty. I v malířské faktuře si Korompay počíná umírněně. Pronikavější malířský rozklad tvaru, radikálnější projev děleného rukopisu, v němž spočívá kouzlo Sternových maleb, vyskytuje se u Korompaye jen výjimečně, tak v drobných malbách brněnského kostela sv. Maří Magdaleny z šedesátých let, např. v obraze sv. Václava (patrně pod Sternovým vlivem).⁴⁹ V tomto tónu k uzavřenému tvaru lze snad vystopovat — vedle působení klasicizujícího baroka — také vliv F. A. Palka, tradičně považovaného za Korompayova učitele v době Palkova pobytu na Moravě (Kroměříž, Brno, sňatek v Brně 1748) ve službách kardinála Troyera. F. A. Palko, a není vyloučeno, že i proslulejší bratr Palkův, František Xaver, zprostředkoval pravděpodobně Korompayovi některé podněty benátského rokoka a snad i ohlasy díla G. B. Crespiho, naznačené ve výše uvedených drobných náboženských scénách žánrového charakteru.

Poněkud zúžený rejstřík Korompayova talentu — v porovnání třeba se Sternem — se projevuje také v jeho omezením na závěsný obraz. V této sléře však pokrývá Korompay širokou oblast od náboženské tematiky (včetně křížových cest, např. Vel. Hoštice, Ostrava) až po portrétní tvorbu. Ba nechybějí v ní ani taková díla, jako je známý obraz rozměrného formátu, v němž malíř zachytil s mravolichnou zevrubností brněnskou slavnost Božího Těla v roce 1748 za účasti Marie Terezie a Františka I.

K větší úplnosti obrazu brněnského malířství 2. poloviny století je nepochybně třeba se zmínit ještě o *Josefu Havelkovi* (1716—1788),⁵⁰ jenž žil, jak se zdá, poněkud ve stínu svých úspěšnějších druhů. Byl patrně podstatně méně zaměstnáván místními církevními institucemi, zato však dodal pro jednu z nich, pro minoritský klášter, početný soubor obrazů, pozoruhodný nevšedně rozvitou, takřka lidově zabarvenou narativností a expresí. V minoritském souboru jsou i nadmíru rozsáhlá plátna, obě pašijové scény na Svatých schodech. Jejich vyhocená exprese (ovšem se zřetelným primitivizujícím nádechem) má zřejmě maubertschovské kořeny. Připomíná někdy i tvorbu Jana Václava Bergla, aniž by to snad, jak se zdá, opravňovalo k domněnce o přímém Berglově vlivu, k níž by mohla svádet okolnost, že Havelka pocházel ze severovýchodních Čech (Ústí nad Orlicí), kde je řada Berglových křížových cest. Pravděpodobněji pozdější a kvalitou vyrovnanější než obrazy brněnských minoritů je Havelkova křížová cesta ve Sloupu u Brna (patrně 1. polovice šedesátých let) a oltářní obrazy v Bohdalově, snad vůbec nejlepší z jeho zachovaných děl.

Do oblasti střední a severní Moravy s přílehlým Slezskem, stejně jako do oblasti západní Moravy pronikali vídeňští malíři (aniž na F. I. Leichera) jen sporadicky. Zde se zřetelněji než v jižní části země navazovalo na místní tradici a zdá se, že tu určitou úlohu měl zejména příklad Jana Kryštofa Handkeho.

S Olomoucí samou souvisí rokokově laděná tvorba *Josefa Pilze* (1712—1796), dosud málo prozkoumaná. Poněkud jasněji se již rýsuje činnost i profil *Josefa Ignáce Sadlera* (Sattler, 1725—1767),⁵¹ syna olomouckého sochaře Filipa Sattlera a švagra Jana Kryštofa Handkeho. Z Handkeho biografie víme, že Sadler vstoupil ke svému švagrovi 1739 do učení a že v letech 1743—1750 byl v Itálii. Zdržoval se patrně hlavně v Římě,⁵² kde na něj (jak už uvádí Ondřej

Schweigel ve své kronice) zřejmě zapůsobil především malíř neapolského původu, žák proslulého Fr. Solimény a spolupracovník Seb. Concy, Corrado Giacchino.

Po návratu z Itálie pomáhal Sadler — podle svědectví Handkeho biografie — svému švagrovi (jehož freskařský styl mu nebyl, jak se zdá, zcela lhostejný ani po italských zkušenostech) v zámku a v zámecké kapli v Žerotíně u Olomouce. Záhy se však osamostatnil a rozšířil své dílo, které se v průběhu dvaceti let jeho činnosti nijak zásadně nezměnilo, po střední a severní Moravě a Slezsku. Jeho chef-d'oeuvre jsou fresky (1760) a oltářní obraz augustiniánského kostela ve Fulneku.

Sadlerovy práce jsou pronikavě poznamenány virtuózní a poněkud akademicky zabarvenou tvorbou C. Giacchina, který Sadlerovi zprostředkoval zřejmě i podněty starší neapolské malby 17. století⁵³ a také jisté impulsy římského akademizujícího baroka. Touto orientací zaujímá Sadler na Moravě třetí čtvrtiny století výjimečné postavení. Na rozdíl od benátského naturalismu, charakteristického jak pro malíře Trogrovy školy, tak pro většinu jejich moravských souputníků (Stern, Korompay, Sebastini etc.), obsahuje Sadlerovo dílo výrazné prvky akademismu.⁵⁴ Jeví se to v kompozici a tvaru (typy figur) a také ve vytříbené delikátní barevnosti, umocněné světelně atmosférickými finesami.

Zajímavé a rozsáhlé dílo zanechal prostějovský malíř *František Antonín Šebesta-Sebastini* (? — 1789).⁵⁵ V řadě svých prací, zejména ze šedesátých let (Chvalnov, sv. Jakub st., 1767; Vyškov, fara: Uctívání P. Marie; Olomouc, galerie: Štětí sv. Kateřiny), dokázal, že si osvojil — přes prostý původ svého umění — mnoho z rafinovanosti rokokové malby, zejména co do koloritu (F. A. Maulbertsch, vídeňské dílo G. B. Pittoniho, patrně také Josef Stern). Ve sféře výstavby tvarů a kompozice se ovšem nevyhnul nedostatům, citelným také v jeho freskách (např. Prostějov, klášterní kostel Milosrdných bratří, kolem 1755; Velké Hoštice u Opavy, farní kostel, 1772—1774; Šternberk na Moravě, mezi 1781—1784; Horní Hlohov, zejména farní kostel). Nejcharakterističtější součástí tvorby Sebastiniho jsou však epická díla, cykly křížových cest, téma, související se starou lidovou tradicí pašijí (a počínaje 18. stoletím, velmi rozšířené v důsledku vyhlášení odpustků, jež se vztahovaly k pobožnostem křížových cest). Primitivizující deformace tvarů slouží u nich cele výrazovým záměrům a nepůsobí proto rušivě, nýbrž je výsledkem spontánního a slohově pozitivního procesu. I když je nepochybné, že na křížové cesty Sebastiniho působily cykly stejného námětu od F. A. Maulbertsche a jeho školy, event. také od J. V. Bergla, jde tu nepochybně — v době sklonku baroka, v době širokého rozlivu rokokové kultury a pohybu lidových vrstev, zejména venkovských — nepochybně o značně svébytný umělecký projev, o pronikavé zlidovění vídeňských podnětů. Zvláštního napětí dodává těmto malbám, zejména půvabné křížové cestě v Široké Nivě ve Slezsku (1779), jedinečný svár lidového naivismu (pojednáni tvarů a specifická hovornost, někdy lidsky jímavá, jindy až rozmarná), s výraznými relikty rafinovaného luminismu.⁵⁶

V Moravské Třebové, kde se vytvořila kolem poloviny století malá, ale dosti pozoruhodná kolonie výtvarných umělců (se sochaři F. Seitlem, S. Tischlerem a hlavně F. J. Pacákem), byl nejvýznamnějším malířem *Juda Tadeáš Josef Supper* (1712—1771).⁵⁷ Vyšel patrně z J. Kr. Handkeho (Břežnice 1738). Na rozdíl od staršího Handkeho se však Supper záhy zbavil veškerých reziduí „velkého slohu“ (Mor. Třebová, fresky hřbitovní kaple, 1755). Svědčí o tom zejména typy a proporce jeho figur, které jsou znatelně drobnější, často mírně stylizované, jinak ovšem nezapřou handkeovský původ. Čistě rokokový je také Supperův zájem o krajinu (Sedlec u Kutné Hory, mezi 1753—1762), i zde by však bylo možno uvažovat o návaznosti na rané rokokové krajinářské elementy v díle Handkeho. Charakteristickým rysem Supperovy tvorby je skutečnost, že nebyla dotčena ani expresí Trogerovy školy, ani radikálním luminismem. Důvody lze hledat nejen v Supperově ovlivnění J. Kr. Handkem a v okolnosti, že jen výjimečně překročil hranice Moravy, a to patrně jen do Čech, v té době již méně podnětných (Sedlec, mezi 1753—1762, Slatina u Jičína, asi 1761—1763; snad také Kladruby), ale v neposlední řadě také v jeho méně smyslovém, racionalistickém založení, které sejevilo již od počátku jeho tvorby v jistém tihnutí k uzavřené formě, ve zdůraznění kresebného prvku, u mírněného kolorismu, v oblíbení architektonických konstrukcí, nabývajících na významu zejména v pozdějších freskách (Tatenice, 1763 až 1765; farní kostel v Moravské Třebové, 1768). V Moravské Třebové se ostatně malíř podepsal: „... architectus Triboviensis“. Se Supperovým racionalismem souvisela také jeho záliba v matematice, o níž se zmiňuje již J. P. Cerroni. Tatenickou fresku je možno považovat — vzhledem k přehledné skladbě, podtržené silným uplatněním symetricky organizované architektury, a také vzhledem ke kompaktnosti převážné části figurální složky — za vyústění Supperova vývoje.

Z lokálních mistrů střední a severní Moravy by bylo možno ještě připomenout *Jana Oněřeje Nevídala* (Newidal, nar. asi 1709, zemřel 1773 v Hulině), žáka vídeňské akademie, jehož dílo je zatím málo prozkoumáno. Jen místní význam má tvorba uničovského *Ignáce Odrlického*

(Oderlitzký, 1710—1761),⁵⁴ jehož nejdůležitějšími zachovanými pracemi jsou fresky kostela v Kopřivné (mezi 1751—1754) a kostelíka sv. Barbory v Šumperku (1755). Obdobně je možno hodnotit tulneckého *Jana Jiřího Frömmela* (1754—1814),⁵⁵ který setrval na malebné, vídeňsky orientované rokokové formě ještě na prahu 19. století (Vražné, sv. Petr a Pavel, 1800; Hladké Životice, sv. Mikuláš, 1801; Nový Jičín, farní kostel, křížová cesta, 1804, atd.).

Ve Slezsku bude třeba vykonat ještě speciální výzkumy. Ve druhé polovině 18. století tu působil celá řada moravských malířů (zejména *Jos. Stern*, *Fr. Vavř. Korompay*, *Jos. Ign. Sadler*, *Fr. Ant. Sebastini*), z vídeňských také *J. L. Kracker* (Opava) a častěji *Fel. Ivo Leicher*, rodák ze slezského Bilovce, stejně jako další, dosud v našem přehledu nezmiňovaný vídeňský malíř slezského původu *Jan František Greipel* z Horního Benešova (1720—1798). Pokud jde o domácí síly, byla Opava vedle dříve již zmíněného *Josefa Lasslera* (1689?—1772), který se tu usadil, působistěm plodného *Ignáce Günthera* (1726—1807),⁶⁰ který již patří zcela k rokokové vrstvě. Zdá se, že nejlepším údobím jeho tvorby, v níž vedle závažných obrazů s náboženskou tematikou jsou zastoupeny i portréty, byla sedmdesátá léta. První známé dílo pochází poměrně z pozdní doby (Vyučování P. Marie v kostele na Cvilině u Krnova, 1765), následuje křížová cesta ve hřbitovním kostele v Vítkově (1771), ikonograficky do značné míry odvozená z křížové cesty ve farním kostele v Opavě-Kateřinkách, která patrně pochází ze zrušeného františkánského kostela v Opavě a je dílem *J. L. Krackera* (1761?). Křížová cesta v Kateřinkách je Güntherovou předlohou i po slohové stránce, ovšem ve značně zjednodušené a méně dramatické redakci. Vděčná a oblíbená pašijová tematika se pak objevuje u Günthera ještě několikrát (Místek, asi 1774; Odry, 1775; Březová, 80 léta; Opava, kostel Nanebevzetí P. Marie, 1801). Ač jsou Güntherovy křížové cesty rozhodně méně sverázrné, méně expresivní a malířsky a obsahově méně zajímavé než křížové cesty *F. A. Sebastianiho*, zařazují se v podstatě svým duchem do téhož kontextu zlidovělého rokoka jako ony. V ostatní Güntherově tvorbě se ovšem — obdobně jako u Sebastianiho — vyskytují díla, která se svým takřka virtuozním malířským přednesem vymykají z této souvislosti (zejména sv. Barbora v Nových Lublicích, počátek sedmdesátých let). Úroveň pozdějších prací však zřetelně klesá. Stejně jako *F. A. Sebastiani* setrává i *Günther* — vlivem konzervativního prostředí — poměrně dlouho u rokokového názoru (ikonograficky zajímavý obraz sv. Kříže, Lhota u Vítkova, pravděpodobně 1777), než jej v osmdesátých letech vystříhá ztuhlá tvářavá soustava, ohlašující neujasněný a váhavý přiklon ke klasicismu.

Günther a *Lassler* nebyli jedinými malíři usedlými ve 2. polovině století v Opavě, jež se stala jedním z významných center pozdně barokní výtvarné kultury v našich zemích. V sedmdesátých letech tu také působil v jezuitské koleji *Ignác Raab* a odešel odtud těsně před zrušením řádu do Brna. Za jeho opavského pobytu vznikla patrně mj. alespoň část souboru 17 obrazů (mezi nimiž jsou práce velmi dobré kvality), zdobícího presbyterium farního kostela Nanebevzetí P. Marie. Do Slezska zasílal *Raab* své práce ovšem již před svým opavským pobytem a také ještě po svém odchodu 1772 (např. obrazy pro klášterní kostel v Bílé Vodě, po 1777). Dalším v Opavě usídleným malířem byl *Josef Lux* (1742?—1797), příslušník mladší generace. Z pozdního baroka si podržel sklon k bizarním deformacím manýristického rázu, které spájel s klasicistně citěným, plasticky uzavřeným tvarem. Tato symbióza manýristicky podbarveného baroka s klasicismem dodává jeho obrazům zvláštní dráždivost, takže poněkud připomínají — ovšem na skromnější úrovni — tvorbu Švýcara *H. Füsslího* (obrazy čtyř evangelistů farního kostela v Odrách, *Imaculata* farního kostela v Zátoru). Luxusy práce mají často velmi blízko k rovněž silně expresivním malbám *Jana Jablonského* (nar. 1737—1739 v Rychnově nad Kněžnou), autora čtyř rozměrných pláten zámecké kaple v Bruntále (všechna patrně z r. 1774) a obrazu *Sv. Václava* vyhánějící pohany a boří modly farního kostela v Šenově u Ostravy (1768). Lze-li v typech figur *Jablonského* konstatovat jistý vztah k expresivní tvorbě *J. V. Bergla*, dalo by se to vysvětlit tak, že malíř, rodák z Rychnova nad Kněžnou, znal české Berglovy křížové cesty. Některé primitivizující rysy obrazů *Jablonského* je uvádí v souvislost se zlidovělou větví dobové tvorby. Již v křížových cestách opavského *Günthera* jsme konstatovali obdobné tendence a uveďme v této souvislosti, že ve Slezsku zanechal podstatnou část svých prací také nejzajímavější z drobných lidí blízkých moravskoslezských mistrů *Frant. Ant. Sebesta-Sebastini* (Velké Hoštice, mezi 1772—1774, *Široká Niva*, 1779; Krnov-Kostelec, 1780; Stará Staňč, 1785; řada dalších prací v bývalém pruském Slezsku) a budíž podotknuto, že tu zřejmě pracoval i další malíř téhož jména a patrně také obdobné orientace (obrazy *N. Sebastianiho* ve hřbitovním kostele v Osoblaze).

* * *

Moravské, event. moravskoslezské malířství 2. poloviny 18. století skýtá, jak patrně z našeho přehledu, pestrý obraz. Dosáhla-li barokní kultura Čech svého vrcholu v 1. polovině 18. století a ve druhé polovině došlo již ke stagnaci a zúžení předchozí mnohosti, byla na Moravě, a v moravském Slezsku, svázaných daleko těsněji s Rakouskem a Vídní, jiná situace. Zde se jednak —

platí to především o Moravě — obrazil pozdní vrchol rakouské barokní malby v tvorbě rakouských mistrů, z nichž zejména F. A. Maulbertsch tu vytvořil řadu svých nejlepších děl. Jednak tu narůstaly jak počtem, tak významem domácí síly, které nalézaly co nejšířší uplatnění zejména ve střední a severní části země, kam Rakušané méně pronikali. Tam se také navazovalo výrazněji než na jihu na domácí tradice, zejména na tradici díla J. Kr. Handkeho (J. I. Sadler, J. T. Supper). A je to také Sadler a Supper, kteří vynikají vedle J. Sterna, snad vůbec nej kvalitnějšího moravského malíře 2. poloviny 18. století a dalšího brněnského mistra F. V. Korompaye nad úroveň ostatní domácí tvorby a obtojí čestně i vedle Rakušanů s výjimkou F. A. Maulbertsche a M. J. Schmidta. Tyto čtyři osobnosti také naznačují názorové rozpětí domácí tvorby: rokokový sensualismus Sternův, racionálně odstíněný sensualismus u Suppera a do jisté míry také u Korompaye, akademizující neapolsky orientované rokoko Sadlerovo; dalším významným zpestřením je Maulbertschův věrný následovník J. Winterhalder ml. a zejména pak skupina drobných „lidových mistrů“ v čele se zajímavým F. A. Šebestou-Sebastinim, příznačná, jak se zdá, hlavně pro Slezsko. Specifická a nikoli nevýznamná úloha v kontextu moravskoslezské výtvarné kultury 2. poloviny 18. století připadá konečně v našem přehledu již nejednou zmíněnému *Ignáci Raabovi*, který prošel za svého třicetiletého působení v jezuitských kolejiích celým územím Čech a Moravy (na Moravě v Brně, v Uherském Hradišti, v Olomouci, v Jihlavě, v Opavě a po zrušení jezuitského řádu na Velehradě) a rozšířil své dílo do všech končin země.⁶¹

Slohového fenomenu konce barokní éry, osvícenského klasicismu, jsme se již příležitostně nejednou dotkli. Uplatnil se ve velmi osobně zbarveném podání v moravských dílech M. J. Schmidta a také F. A. Maulbertsche, jehož následoval J. Winterhalder ml. a F. I. Leicher. V pozdní tvorbě J. Sterna, F. A. Sebastiniho, Ing. Günthera aj., malířů, pro které zánik světa barokního sensualismu znamenal tragickou ztrátu navyklých jstot, vystupuje nový názor značně rozpačitě a kolísavě. Blíže k němu má F. V. Korompay a J. T. Supper, kteří vždycky, jak bylo shora uvedeno, projevovali jistý sklon k přísnější, uzavřené formě. Jen u dvou malířů, v našem nástinu dosud nezmíněných, se klasicismus projevuje v poměrně vyhraněné podobě v celém jejich známém moravském díle. Je to *František Adolf z Freenthalu* (1720—1771), činný především v kroměřížské rezidenci (kde jeho nástup k velkému dekorativnímu úkolu [1769], zadanému původně F. A. Maulbertschovi, byl symptomem zásadní změny dobového vkusu) a jihlavský *Jan Nepomuk Steiner* (1725—1793). Oba tito mistři, jejichž díla nebyla dosud podrobena výzkumu, stojí již na prahu nové epochy.⁶²

¹ Vlasta Kratinová, *Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie*. Brno 1968. 49 stran textu, 30 vyobrazení.

² Recenzent se zabývá malířstvím 18. století na Moravě již delší dobu v rámci výzkumů filozofické fakulty PU v Olomouci a později katedry dějin umění a výtvarné výchovy filozofické fakulty UJEP v Brně. Vedl také níže uvedené diplomní práce na brněnské universitě. Text, který zde předkládá, vyjde ve zhuštěné a poněkud pozměněné formě v kapitole o barokním malířství v Československé vlastivědě.

³ Srov. Pavel Preiss, *Malířství rakouského 18. století a Čechy. Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie*, 1964, str. 7 n.; Jaromír Neumann, *Contribution au problème du caractère spécifique du baroque de Bohême*. O barokní kultuře, sborník statí. Brno 1968, str. 161 n.

⁴ Soudí tak i Vl. Kratinová, l. c., str. 9.

⁵ Srov. Václav Richter, *Architektura 17. a 18. století na Moravě*. (Rukopis pro Československou vlastivědu.)

⁶ Náš postup se bude tedy do jisté míry shodovat s postupem, který zvolil Václav Richter ve výše citované stati pro Čsl. vlastivědu.

⁷ Hans Tintelnot, *Barocke Freskomaler in Schlesien*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI (XX), 1954, str. 117 n.

⁸ O barokním malířství v Mikulově pojednal autor obšírně v monografii o městě (vyjde 1970 v nakladatelství Blok v Brně v redakci Václava Richtera).

⁹ Jaroslav Sedlář, *František Rehoř Ignác Eckstein. Jeho malířské dílo na území Moravy*. Rukop. dipl. práce, Brno 1960.

¹⁰ Podotkněme ještě, že podle tradice se u Ecksteina vyučil pozdější proslulý augšburský malíř G. B. Götz (nar. na Velehradě 1708).

¹¹ Aug. Neumann, *Ze slavné doby malířství moravského baroka*. Brno 1944.

- ¹⁴ Fritz Dworschak, Rupert Feuchtmüller, Karl Garzarolli-Thurnlackh und Josef Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremser-Schmidt“* 1718—1801. Wien 1955, str. 141.
- ¹⁵ Jiří Uhlíř, *Karel František Tepper, Život a dílo*. Rukop. dipl. práce, Brno 1966.
- ¹⁶ Rudolf Hocke, *Jan Jiří Etgens. Jeho malířské dílo*. Rukop. dipl. práce, Brno 1968.
- ¹⁷ Srovn. Pavel Preiss, *Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie. Umění XVII* (1969), str. 99.
- ¹⁸ Totéž platí o olomouckém *Ferd. Naboithovi* (?—1714), u něhož Handke ve svých počátcích pracoval.
- ¹⁹ Jaroslav Ryška, *Freska Jana Kryštofa Handkeho v olomoucké kapli Božího Těla z roku 1728*. Olomouc 1968 (IV. studie galerie výtvarného umění v Olomouci, 1968).
- ²⁰ I. Plazak ve stati *Działalność artystyczna morawskich malarzy-dekoratorów na Śląsku w XVIII wieku*. Biuletyn historii sztuki, XXVII (1965), str. 307, uvazuje všeobecně o ovlivnění italskou malbou, zejména římskou a benátskou. Otázkou proveniencie Handkeho tvorby se zabývá také Jan Krampl (*Obrazy Jana Kryštofa Handkeho v piaristickém kostele v Bruntále*. Sborník vlastivědného ústavu v Bruntále 1968, seš. 1) a vyslovuje domněnku o vlivu C. J. Carlona, což však autor této stati nepokládá za pravděpodobné. — Oltářní obraz Křtu Kristova v kapli sv. Jana Křtitele při křížové chodbě u domu sv. Václava v Olomouci, který autor publikoval jako dílo italského malíře směru C. Marattiho (*Časopis společnosti přátel starožitnosti* LIX, 1951, str. 47 n.), pochází zřejmě z ruky J. Kr. Handkeho.
- ²¹ Srov. Bohumír Jindra, *Stavba poutního kostela na Cvilíně u Krnova 1727—1728 a jeho vnitřní výzdoba do roku 1736*. Časopis Slezského muzea V (1957), str. 72; Jaroslav Sedlář, *Příspěvek k dílu F. Ř. I. Ecksteina. Freska v zámecké kapli v Kravařích u Opavy*. Umění XV, (1967), str. 421. — 1730 působil u dominikánů v Opavě freskař Jan Jindřich Depeš (Ignác?), jinak dosud málo prozkoumaný.
- ²² Hans Tintelnot (*Barocke Freskomaler in Schlesien*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI [XX], 1954, str. 188), uvazuje o ovlivnění Possem a také Asamem; dipl. práci o J. Lasslerovi připravuje M. Patínka.
- ²³ Marie Chaloupková, *Josef Tadeáš Rotter (1701—1763)*. Rukop. dipl. práce, Brno 1967.
- ²⁴ Srov. také Jar. Neumann v *Přehledu československých dějin I*. Praha 1958, str. 540.
- ²⁵ W. Aschenbrenner-G. Schweighofer, *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg 1965.
- ²⁶ V Kroměříži (oltářní obrazy v kostele sv. Jana Křtitele z poloviny padesátých let) a na Hradisku u Olomouce zanechal svá díla Trogrův vrstevník a kolega z vídeňské akademie *Michelangelo Unterberger* (1695—1758), žák G. B. Piazzetty.
- ²⁷ M. Stehlík, *Výzdoba hlavního oltáře v Dubu nad Moravou*. Umění VIII, (1960), str. 197. T ý ž, *Restaurační akce na hradech a zámcích jihomoravského kraje*. Památková péče 23 (1963), str. 136.
- ²⁸ Jaromír Šíp, *Fresky a oltářní obrazy J. L. Krackera na území Československé republiky*. Rukop. dis. práce. Praha 1948; Klara Garas, *Kracker János Lukács. 1717—1779*. Budapest 1941.
- ²⁹ Vžitý a v podstatě správný názor, že Krackerovo dílo je prosto nápadnější exprese (srov. také Vl. Kratinová, l. c., str. 18), je však třeba zčásti korigovat upozorněním na ojedinelé, vysloveně expresivní práce (křížová cesta v Opavě-Kateřinkách, Hostina sv. Antonína v Mor. galerii).
- ³⁰ Peter Otto, *Johann Bergl 1718—1789*. Maschinenschriftliche Diss. Wien 1964. — E. Poche, *Berglova Křížová cesta v Opočně*. Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1934. Praha 1935. T ý ž: *Nové poznatky k práci vídeňského malíře Jana Bergla*. Ročenka Kruhu etc. za rok 1933. Praha 1934.
- ³¹ Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724—1796*. Budapest 1960.
- ³² Ivo Krsek, *Malerische Dekoration der Piaristenkirche in Nikolsburg*. F. A. Maulbertsch und F. I. Leicher. SPFFBU F 12 (1968), str. 79 n.
- ³³ Ivo Krsek, *Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. SPFFBU F 5 (1961); T ý ž, *Das Fresko von Franz Anton Maulbertsch im Lehensaal der Kremserer Residenz*. Alte und moderne Kunst (Wien) 1966, Nr. 87.
- ³⁴ Obdobně je patrně míněna poznámka Pavla Preisse, že „neomanýristická tendence“ v Maulbertschově díle jednak podněcovala „radikalnost tvarové, barevné a luministické exprese mistrovy vrcholné rokokové periody, jednak v sobě obshovala složky, tihnoucí k organickému přerodu v klasicismus“... (P. Preiss, *Malířství rakouského 18. století a Čechy. Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie*. Praha 1964, str. 19.)

- ³¹ E. Hubala, *Franz Anton Maulbertsch*. Studien zur Gotik und zum Barock in Österreich. Christliche Kunstblätter 4 (1964).
- ³² Ivo Krsek, *Die malerische Dekoration der Piaristenkirche in Nikolsburg*. F. A. Maulbertsch und F. I. Leicher. SPFFBU F 12 (1968).
- ³³ Srov. také Klara Garas, *Felix Ivo Leicher. 1727—1811*. Bulletin du Musée national hongrois des Beaux-Arts. 1958. Nr. 13.
- ³⁴ Milena Hanavská, *Dílo Josefa Winterhaldera ml. na Moravě*. Rukop. dis., Brno 1952; Klara Garas, *Joseph Winterhalder*. Bulletin du Musée national hongrois de Beaux-Arts. 1959, Nr. 14.
- ³⁵ Václav Richter, Bohumil Samek, Miloš Stehlik, *Znojmo*, Praha 1965, str. 77.
- ³⁶ Vlasta Kratinová, l. c., str. 31, 32.
- ³⁷ Fr. Dworschak, Rup. Feuchtmüller, Karl Garzarolli-Thurnlackh, Josef Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremserschmidt“, 1718—1801*. Wien 1955.
- ³⁸ Jaromír Neumann, *Jan Kryštof Liška*. Část druhá. Umění XV (1967), str. 301.
- ³⁹ P. Preiss, *Maliřství rakouského 18. století a Čechy. Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze*. Praha 1964, str. 21.
- ⁴⁰ Srov. postřeh V. Kratinové, l. c., str. 26: „V podstatě však směřoval od monumentálně a dramaticky citěných děl, vyjadřovaných účinnými barevnými plochami k intimně lyrickému výrazu, přednášenému uvolněným, až impresivním úderem štětce. Tento malířský lyrismus trval ve Schmidtově díle i v době jeho příklonu ke klasicismu.“ Obdobně P. Preiss (*Maliřství rakouského 18. století a Čechy*, l. c., str. 22): „... Schmidtův umělecký názor... je v zásadě nemonumentální a spíše k určité intimnosti i v rozměrných plátnech...“.
- ⁴¹ Ivo Krsek, *Beitrag zum Werk Martin Johann Schmidt (Kremserschmidt)*. SPFFBU F 10 (1966). — Na objasnění čeká otázka Schmidtových žáků a následovníků, z nichž na Moravě pracoval *Frant. Österreicher* (Jihlava).
- ⁴² Srov. V. Kratinová, l. c., str. 6.
- ⁴³ Na této skutečnosti nezmění patrně nic podstatného ani event. budoucí potvrzení výše nadhozené domněnky o *Granově* vlivu na *Handkeho*.
- ⁴⁴ Ivo Krsek, *Moravské dílo Josefa Sterna*. Rukop. dis. práce. Brno 1949.
- ⁴⁵ Ivo Krsek, *Fresky Josefa Sterna v kapli kroměřížského zámku*. Umění IX (1961), str. 46 n.
- ⁴⁶ Vlasta Kratinová, l. c., str. 20; Pavel Preiss, *Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie*. Umění XVII (1969), str. 99.
- ⁴⁷ P. Preiss, *Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie*. Umění XVII (1969), str. 99.
- ⁴⁸ Bylo výstižně řečeno, že Korompayovy světecké figury se pohybují „jakoby v měsíční, světlem zalité atmosféře, v klidném, nikoli však nevýrazném vzájemném kontaktu zintimněného ladění“ (V. Kratinová, l. c., str. 21).
- ⁴⁹ Ivo Krsek, *Neznámé obrazy Josefa Sterna*. SPFFBU F 11 (1967), str. 79 n.
- ⁵⁰ Josef Hakl, *Brněnský rokokový malíř Josef Ignác Havelka*. Rukop. dipl. práce. Brno 1959; Ivo Krsek, *K otázce lidových prvků v rokokovém malířství*. SPFFBU F 3 (1959), str. 31.
- ⁵¹ Ivo Krsek, *Obrazy Josefa Ignáce Sadlera (Sattlera) ve Slezském muzeu v Opavě*. Časopis Slezského muzea IV (1955), str. 51 n.
- ⁵² 25. května 1750 dostal cenu římské akademie sv. Lukáše (E. Noack, *Das Deutschtum in Rom II* [1927], str. 310).
- ⁵³ Srov. také P. Preiss, *Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie*. Umění XVII (1969).
- ⁵⁴ V. Kratinová (l. c., str. 24) hovoří výstižně o „rokokově podbarveném akademizujícím směru“.
- ⁵⁵ Ingeborg Eckertová, *Sebastini, ein Maler des XVIII. Jahrhundert in Schlesien und Mähren*. Rukop. dis. práce, Göttingen 1947; Ivo Krsek, *František Antonín Šebesta-Sebastini. Jeho dílo na našem území*. Olomouc 1956.
- ⁵⁶ Ivo Krsek, *K otázce lidových prvků v rokokovém malířství*. SPFFBU F 3 (1959), str. 30 n.
- ⁵⁷ Jarmila Kalabisová, *Juda Tadeáš Josef Supper (1712—1771)*. Rukop. dipl. práce. Brno 1963.
- ⁵⁸ Vilém Jůza, *Farní kostel Nejsv. Trojice v Koprivně a jeho výzdoba*. Rukop. dipl. práce, Olomouc 1954; Ivo Krsek, *Výzkum moravského rokokového malířství*. SPFFBU F 1 (1957), str. 106.
- ⁵⁹ O J. J. Frömmelovi připravuje diplomní práci Eva Gregorová.

- ⁶⁰ Ivo Krsek, *K dílu opavského malíře Ignáce Günthera*. Časopis Slezského muzea VI (1957), str. 85 n; Bohumír Jindra, *Ještě k dílu opavského malíře Ignáce Günthera*. Časopis slezského muzea VII (1958), str. 110 n.
- ⁶¹ Raabův svérázný rokokový sloh, spojující v sobě tradici české malby 17. a zejména počátku 18. století (*Liška, Brandl*) s benátskými vlivy a ohlasy Rembrandta, byl jedním z nemnoha pout, spojujících navzájem umění obou historických zemí v 18. století. Vedle bohaté produkce Ign. Raaba přispívaly v této epoše k jakémusi propojení malířské kultury obou zemí již jen ojedinělé zásahy moravských malířů v Čechách (*Handke, Rotter, Supper, Stern*). V této souvislosti je třeba se ještě zmínit o Raabově údajném žákovi *Jos. Kramolínovi* (1730—1802), který rovněž zasáhl na Moravu především prostřednictvím jezuitů (Uherské Hradiště, Jihlava). — K moravskému dílu Ignáce Raaba srov. rukop. dipl. práce brněnské university: L. Dědková, *Dílo Ignáce Raaba na jihovýchodní Moravě* (1967); M. Schenková, *Dílo Ignáce Raaba ve Slezsku a na severní Moravě* (1968).
- ⁶² Autor se nepokouší — na rozdíl od V. I. Kratinové (l. c., viz úvod našeho náčrtu) a P. Preisse (v recenzi, cit. v naší pozn. 14) — o vymezení specifické povahy moravské barokní malby. K této složité otázce se chce vyjádřit později.

SKIZZE EINER GESCHICHTE DER MALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS IN MÄHREN

Der Autor rezensiert den bedeutenden Einführungsartikel von Vlasta Kratinová im Ausstellungskatalog *Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie [Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren aus den Sammlungen der mährischen Galerie*. Brünn 1968] und versucht die Geschichte der mährischen, bzw. mährisch-schlesischen Malerei dieses Zeitabschnittes zu skizzieren. Er weist auf die spezifischen Eigenschaften der damaligen mährischen bildenden Kultur hin, insbesondere auf ihre Beeinflussung durch Österreich, die in dem kulturell viel selbstständigeren Böhmen bis zur Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum deutlich war.

1. *Hälfte des 18. Jahrhunderts*. — Während in Böhmen die betreffende Tradition bereits um die Hälfte des 17. Jahrhunderts von K. Škréta begründet wurde, kamen in Mähren (nach der vorhergehenden Tätigkeit von Italienern, Deutschen und Niederländern) die heimischen Kräfte erst am Anfang des Jahrhunderts zur Geltung. Neben den einheimischen wirken auch die aus Österreich stammenden Maler (*J. M. Roitmayr, M. Altomonte, D. Gran, P. Troger* etc.), da in Österreich vom Ende des 17. Jahrhunderts an nach den siegreichen Kriegen gegen die Türken eine kulturelle Blüte zu verzeichnen war. Der älteste von den bedeutenden mährischen Meistern ist der Brünner *F. Ř. I. Eckstein*, der markanteste Vertreter des im Stil von Pozzo ausgeführten Fresko-Illusionismus. Der etwas jüngere Brünner Maler *J. J. Eogens* wurde wahrscheinlich in Italien, wohl bei C. Maratti und S. Conca geschult. Vom zweiten mährischen Kulturzentrum Olmütz müssen wir noch den auch in Italien geschulten Tenebristen *K. Haringer* erwähnen, der auch in Österreich tätig war, und insbesondere den überaus fruchtbaren und künstlerisch ziemlich hochstehenden *J. Kr. Handke*, dessen charakteristischer, später nur unbedeutend vom Rokoko berührte Figuralstil wohl unter den vermittelten Impulsen der römischen Barockmalerei stand. Zum Kontext des sog. großen Stils des ersten Jahrhundertdrittels gehören noch die Freskomaler *K. F. Töpfer*, der vorwiegend in Westmähren tätig war, und der durch einen Teil seines Werks noch auf Pozzo ausgerichtete, in Troppau ansässige *J. Lassler*.

2. *Hälfte des 18. Jahrhunderts*. — Die mährische, bzw. mährisch-schlesische Malerei der 2. Jahrhunderthälfte ist bereits bunter und weicht dadurch ziemlich stark von der böhmischen ab, wo in dieser Zeit schon eine Stagnation eintrat. In Mähren spiegelt sich damals der späte Gipfel der österreichischen Malerkultur des Barocks wider, insbesondere in der Expansion der Maler der Wiener Schule Trogers (*J. I. Mildorfer, K. F. Sambach, J. L. Kracker, J. W. Bergl, F. A. Maulbertsch*). Es war vor allem der bedeutendste Schüler Trogers *F. A. Maulbertsch*, der in Mähren einige seiner besten Werke schuf, und mit seinen Nachfolgern *F. I. Leicher* und *J. Winterhalder d. J.* und zusammen mit *M. J. Schmidt* der mährischen Rokokokultur einen charakteristischen Wiener Akzent verlieh. Das trifft vor allem für Südmähren und Brünn zu, das damals bereits Olmütz hinter sich ließ. Außerdem erwuchsen an Zahl und Bedeutung in ganz Mähren und Schlesien einheimische Kräfte heran, die vor allem im Mittel- und Nordteil des Landes (Olmütz, Mährisch Trübau, Troppau) zur Geltung kamen, da sich die Österreicher dort

weniger durchsetzten. Dasselbst knüpfte man auch markanter als im Süden an die einheimische Tradition an, verkörpert vor allem durch das Schaffen von *J. Kr. Handke* (*J. I. Sadler, J. T. Supper*). Das Niveau der Werke von *Sadler* und *Supper* neben denen des Brünner Malers *F. V. Korompay* und in Italien geschulten *J. Stern* (wohl überhaupt des bedeutendsten mährischen Malers des 2. Hälfte des Jahrhunderts) ist auch höher als das der anderen einheimischen Schöpfungen. Diese vier Persönlichkeiten, die gegen ihren österreichischen Zeitgenossen (mit Ausnahme von *F. A. Maulbertsch*) gut aufkommen können, zeigen auch den Anschauungsbereich des einheimischen Schaffens: Es sind der zuweilen auch expressiv zugespitzte Rokocosensualismus *Sterns*, der rationell abgetönte Sensualismus *Suppers* und gewissermaßen auch *Korompays*, das akademisierende neapolitanisch orientierte Rokoko *Sadlers*; eine weitere Bereicherung bedeutet *Maulbertschs* treuer Nachfolger *J. Winterhalder d. J.* und insbesondere die interessante Gruppe kleiner Volksmeister mit *F. A. Šebesta-Sebastini* an der Spitze, die wie es scheint, hauptsächlich für Schlesien charakteristisch ist (*Ign. Günther, N. Sebastini, J. Lux, J. Jablonský*). Eine spezifische Rolle im Kontext der mährisch-schlesischen Rokokomalerei fällt schließlich dem enorm fruchtbaren *Ign. Raab* zu, der während seiner dreißigjährigen Tätigkeit in Jesuitenklöstern ganz Böhmen und Mähren durchwanderte und in seinem Werk eine der wenigen Verbindungen zwischen den beiden historischen Länder der böhmischen Krone auf dem Gebiete der bildenden Kultur in 18. Jahrhundert darstellt. Von den Repräsentanten des Louisseize-Klaszismus führt schließlich der Autor *F. Adolph von Freenthal* und den Iglauer *J. N. Steiner* an.

Übersetzt von F. P.