

Kovářík, Zdeněk

Počátky techniky umělého mramoru a její uvedení do praxe v českých zemích

Opuscula historiae artium. 2025, vol. 74, iss. 2, pp. 92-107

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OHA2025-2-1>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83983>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 25. 05. 2026

Version: 20260514

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

Počátky techniky umělého mramoru a její uvedení do praxe v českých zemích*

Zdeněk Kovářík – Zdeňka Míchalová

The article discusses the origin of the artificial marble technique and the circumstances of its dissemination in the Czech Lands. The technique originated in Bavaria in the late 16th century and, after a certain time, also appeared in northern Italy. During the first half of the 17th century, its dissemination was very limited due to production secrecy. In the Czech Lands, this technique is documented at the Rudolphine court, but only in written sources. The first monumental preserved constructions in this country date to the 1690s. The reason for the discontinuity in the use of impressive imitations using artificial marble, in addition to the secrecy of the technique (and therefore the low awareness among customers and craftsmen), is probably the fact that there is only a very limited amount of the basic raw material – gypsum – in our territory.

Keywords: artificial marble; scagliola; gypsum; material imitation; technical art history; marble workers; Blasius Pfeiffer; Guido Fassi; Anselm de Boodt; Giovanni Battista Carlone; Andrea Solari

MgA. Zdeněk Kovářík
Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování / University of Pardubice, Faculty of Restoration
e-mail: zdenek.kovarik@student.upce.cz

Mgr. Zdeňka Míchalová, Ph.D.
Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování / University of Pardubice, Faculty of Restoration
e-mail: zdenka.michalova@upce.cz

<https://doi.org/10.5817/OHA2025-2-1>

Umělý mramor představuje specifickou uměleckořemeslnou techniku, která na našem území značně přispěla k vytváření bohatě dekorovaných prostor v období 18. a 19. století. Její kořeny sahají už do závěru 16. století, přičemž nejstarší realizace jsou doloženy v oblasti dnešního Bavorska. [obr. 1] Technice umělého mramoru se věnují dílčí studie, ovšem okolnosti jejího výskytu v českých zemích, včetně evropských souvislostí, nebyly dosud popsány.¹

Mezi objevem techniky a prvními rozsáhlejšími realizacemi u nás zaznamenáváme více než stoletou prodlevu. Tato skutečnost vyvolává otázky po příčinách, přičemž odpovědi je nutné hledat hned v několika oblastech. Jedním z důležitých aspektů pro zavedení nové technologie je distribuce znalostí mezi umělci a řemeslníky a také základní představa o nových dekoračních možnostech mezi objednavateli. Jak ukážeme dále, v případě umělého mramoru to bylo na počátku obtížné, jelikož se na jeho užití vztahovalo výrobní tajemství. Dalším zásadním předpokladem využití nové techniky byla dostupnost dostatečného množství potřebného materiálu, v tomto případě sádry, jejíž zdroje byly pro oblast českých zemí značně omezené. Tato omezení výrazně zpozdila a zpočátku limitovala rozšíření techniky umělého mramoru. Cílem této studie, která se metodologicky hlásí k aktuálním směrům interdisciplinárního výzkumu „materiálových dějin umění“ (*technical art history*), je představení počátků techniky umělého mramoru a její reflexe v dobových pramenech, materiálových aspektech, a nakonec i zodpovězení otázky, kdy a za jakých okolností se tato technika rozšířila na našem území.

Vzhledem k široké škále způsobů imitací výtvarných materiálů je nezbytné vymezit pojmy používané dále v textu. Umělým mramorem nazýváme práce napodobující strukturu, barevnost a kresbu mramoru, případně dalších hornin a nerostů. Materiálově jde o díla zhotovená ze sádrového těsta, ve hmotě probarveného a obvykle s přísadou klišového retardantu, které je nanášeno většinou v síle 1 až 5 mm na zděný, dřevěný či jiný připravený podklad a následně je po vytvrzení leštěno pomocí opakovaného broušení.² Způsobem zpracování, materiálovými a optickými vlast-



1 – Dedikační kartuš, 1607. Kurfirštská rezidence v Mnichově, tzv. Reiche Kapelle, vnitřní strana portálu

nostmi tvoří zcela svébytnou skupinu uměleckořemeslných děl. Termínem scagliola zde označujeme díla sofistického výtvarného zpracování zhotovená z identického sádrového materiálu, která imitují inkrustace a jsou pojednána složitějšími ornamentálními prvky, architektonickými či figurálními výjevy.³

Materiálové předpoklady

Nezbytnými předpoklady, zásadně ovlivňujícími rozvoj štukatérství, a především vznik a rozšíření techniky umělého mramoru v období raného novověku, jsou vhodná ložiska kvalitního sádrovce, dále technologické znalosti specifika jeho výpalu a uchování a pochopení vlastností sádrového pojiva. Zatímco v řadě evropských zemí se s ohledem na dostupné zdroje využívala technika sádrových omítek a štukatur kontinuálně, v českých zemích byla situace zcela odlišná – např. renesanční štukatury byly u nás zhotovovány výhradně na bázi vápenného pojiva. Jediné velké ložisko sádrovce se nachází v opavské pánvi a souvislá těžba tam byla započata až v polovině 19. století. Je tedy zřejmé, že použití sádry u nás v 17. století bylo ještě sporadické a většina děl z umělého mramoru v 17. a 18. století byla zhotovena z materiálu importovaného z okolních zemí.⁴

Užití sádry na našem území je doloženo až na počátku 17. století a s ohledem na obtížnou dostupnost materiálu i náročnou transportovatelnost vypálené suroviny jen v omezeném množství. Prvním zatím identifikovaným sádrovým dílem je reliéf *Klanění tří králů* od Giovanniho Battisty

Quadriho, který byl zhotoven před rokem 1611 pro zámeckou kapli Rudolfa II. v Brandýse nad Labem.⁵ Quadri do pozdně renesančního prostředí rudolfínské Prahy přinesl krom špičkové sochařské práce zjevně i nový materiál, s nímž měl pracovat i na dalších, již neexistujících realizacích.⁶ [obr. 2] Další vcelku ranou zmínku o využití sádrovce představují záznamy vážící se k výstavbě kaple a štukatérské výzdobě zámku Albrechta z Valdštejna v Jičíně.⁷ Ojedinelá je také zmínka o využití sádry pálené ze sádrovcových ložisek na našem území v oblasti Opavska – jde o žádost olomouckého štukatéra Jana Baptisty Brentaniho o šest sudů sádry určených pro výzdobu zámku Plumlov, datovanou rokem 1685.⁸

Až na zmíněnou výjimku v Plumlově se zatím nepodařilo nalézt archivní záznamy o přímém zdroji sádrovce pro konkrétní díla. Lze ovšem předpokládat, že určitá znalost ložisek materiálu byla zprostředkována migrujícími štukatéry a mramoráři. Souběžně museli mít představu o dostupnosti surovin sami donátoři a jejich úředníci zajišťující průběh staveb a realizaci dekorací.⁹ Pro mramorářské práce provedené u nás se nabízejí četná ložiska sádrovce v rakouských Severních vápencových Alpách,¹⁰ která se táhnou od Salcburku až téměř k Vídni.¹¹ Dalším zdrojem mohla být dílniči jihobavorská ložiska,¹² jejichž znalost a použití se pojí s wessobrunnskými štukatéry, jimž se budeme věnovat níže.¹³

Objev techniky umělého mramoru

Dalším předpokladem rozšíření nového způsobu dekorací je znalost technologie. V některých publikacích se setkáváme

s tvrzením, že technika umělého mramoru se objevuje již v antickém Římě nebo že vychází ze starší italské tradice, což ovšem není podloženo konkrétními prameny či objekty.¹⁴ Byť se na nejstarších doložených realizacích podíleli umělci italského původu či školení, jde o značně zjednodušenou interpretaci. Dlouholetý narativ o italských kořenech techniky posunul roku 1959 Ervin Neumann, který upozornil, že první doložené dílo z umělého mramoru v Itálii vzniklo až na počátku 17. století, ale záznamy z Bavorska a Salcburska pocházejí již z poslední čtvrtiny 16. století.¹⁵ Záznamy o vzniku prvních děl zhotovených jihoněmeckým umělcem Blasiem Pfaiferem († 1622) pro kapli mnichovské rezidence pocházejí už z roku 1587.¹⁶ Vedle těchto doložených artefaktů je velmi raným dokladem o znalosti technologie na sever od Alp dopis salcburského kameníka Hanse Kerschpaumera arcivévodovi Ferdinandu II. Tyrolskému z roku 1591, v němž umělec nabízí své služby, včetně vytváření např. pestrobarevných stolních desek ze „štuku“.¹⁷ Oproti tomu první italské práce připisované Guidovi Fassimu (1584–1649),¹⁸ považovanému za objevitele techniky scaglioly v italském Carpi, se datují do druhého desetiletí 17. století.¹⁹

Zřejmě nejstarší datovaná a skutečně dochovaná díla z umělého mramoru jsou dvě stolní desky uložené ve sbírkách městského muzea v Salcburku. [obr. 3] První stůl, datovaný podle zobrazeného erbu mezi roky 1587 a 1594, byl vytvořen pro salcburského biskupa Wolfa Dietricha von Raitenau.²⁰ Na poměrně velké kruhové desce stolu je i přes výrazný opravný zásah patrná souvislost se skladbou mramorování a typy dekoru používaných v prostředí mnichovské Pfeifferovy dílny. Druhá deska, datovaná

k roku 1600 se salcburským erbem ve středu a ornamentální dekorací akantových rozvilin, je zcela ojedinělým počinem.²¹ Jako další solitérní dílo z konce 16. století se uvádí náhrobník lantkraběte Filipa II. Hesensko-Rheinsfeldského v kolegiálním kostele Sankt Goar (Porýní-Falc).²²

Umělce či štukatéra, který sám vymyslel technologický způsob míchání probarvené sádry s křihovou přísadou a následnými způsoby leštění, není možné jednoznačně určit. Rozsáhlé umělecké realizace vyžadovaly odborné znalosti profesionálů různých oborů a z určitého konsenzu vznikalo sofistikované dílo.²³ V současnosti se spatřuje počátek technologie umělého mramoru na mnichovském dvoře v kontextu objednatelských aktivit bavorských vévodů. Zásadní donátorskou osobností spojenou s prvními díly z umělého mramoru je mnichovský vévoda Vilém V. Bavorský (1548–1626). V okruhu jeho umělců se objevil již zmíněný augsburský truhlář Blasius Pfeiffer, s později latinizovaným příjmením Fistulator, s nímž se pojí nejstarší dokumentovaná díla provedená v této technice.²⁴ Pro zániklou kapli Vilémovy rezidence vytvořil roku 1587 tři scagliolové desky a následně pracoval na dalších.²⁵ Již v této době měl Pfeiffer k dispozici dílnu s řadou pomocníků, mezi jinými i wessobrunnského štukatéra Augustina Üblhera.²⁶ Objev technologie a návrhy prvních děl jsou však připisovány širšímu uměleckému okruhu. Na koncepci výzdoby a výtvarném návrhu scagliolových desek se pravděpodobně podílel Friedrich Sustis (asi 1540–1599), který pro vévodu Viléma pracoval v Landshutu a později s ním přesídlil do Mnichova, kde se stal roku 1586 hlavním návrhářem a architektem.²⁷ Mezi další „mnichovské“ tvůrce, kteří tech-

2 – Giovanni Battista Quadri, **Klanění tří králů**, detail sádrového reliéfu, před 1611. Zámek Brandýs nad Labem





3 – Erb biskupa Wolfa Dietricha von Raitenau (vlevo), před rokem 1594, znak města Salcburk (vpravo), před rokem 1600. Heraldické výjevy na deskách stolů, Salzburg Museum

niku v těchto raných fázích zřejmě ovládali, patří sochaři Carlo di Cesare del Palagio a Hubert Gerhard.²⁸ Všichni tři zmínění muži prošli v šedesátých letech 16. století florentským školením v dílnách Giorgia Vasariho a Giamboloni. Vévoda je zaměstnal na doporučení Hanse Fuggera, pro něhož pracovali v osmdesátých letech 16. století v Augsburgu a Kirchheimu, kde již souběžně s nimi pracoval i Blasius Pfeiffer (Fistulator).

Technika umělého mramoru byla na konci 16. století známá v určitém úzkém okruhu sochařů a štukatérů pracujících na Vilémových realizacích a tito tvůrci používali technologii i na svých dalších zakázkách mimo mnichovský dvůr. V roce 1597 vlivem špatné finanční situace došlo k Vilémově abdikaci, přerušení výstavby rezidence a rozptýlení umělců.²⁹ Fridrich Sustris odešel s vévodou Vilémem na jeho venkovské sídlo Schleissheim, kde zemřel v roce 1599. Hubert Gerhard pracoval mezi lety 1599–1613 pro Maxmiliána III. Habsburského v Bad Mergentheim, kde se zřejmě podílel na nedochovaných prvcích z umělého mramoru. Cesare del Palagio opustil Mnichov krátce již v letech 1588 až 1591, kdy pracoval pod vedením Giovanniho Maria Nossenih na sochařské výzdobě drážďanského Lusthausu³⁰ a pohřební kapli Wettinů ve Freibergu, kde je umělý mramor v omezené míře využit.³¹ V roce 1597 odešel Palagio na žádost vévody Vincenza I. Gonzagy do Mantovy, kam spolu s ním odjel i výše zmíněný pomocník Blasius Pfeiffera Augustin Üblher.³² Ten by hypoteticky mohl být v pramenech uvedeným „německým mistrem – finto marmo“ pracujícím do roku 1599 v bazilice Sant' Andrea na nedochovaném epitaflu Gonzagů a pilastrech galerie della Mostra v Palazzo

Ducale.³³ Hypoteticky by import technologie z Mnichova do Mantovy mohl stát za pozdějším rozmachem mramorářské školy v necelých 50 km vzdáleném Carpi.

Praxe mramorářského řemesla se zásadně změnila v druhém desetiletí 17. století. V roce 1613 byla technologie oficiálně deklarována jako majetek dvora a výroba byla povolena pouze mnichovské dílně Blasia Pfeiffera (Fistulatoara). Plnou znalost postupů si měli po složení přísahy předávat jen členové rodiny s tím, že ji nevyzradí.³⁴ Díky důslednému utajování postupu výroby zůstala díla z umělého mramoru lukrativní záležitostí. Tento krok monopolizace vedl k zásadnímu omezení rozvoje techniky a takřka po celé 17. století zůstala technologie koncentrována jen v několika výlučných dílnách. Určitý stupeň utajování postupů pak provázel mramorářství i v dalších obdobích.

Po oficiálním utajení technologického postupu byla v Mnichově Blasiem Pfeifferem (Fistulatoarem) a posléze jeho syny Paulem³⁵ a především Wilhelmem († 1669) postupně vytvářena výzdoba rezidenčního paláce. Po dokončení dekorace Antiquaria a přilehlé grotty vznikla výzdoba osobní Maxmiliánovy kaple – Reiche Kapelle – a dalších prostor.³⁶ [obr. 4–5] Část již hotové výzdoby mnichovské rezidence byla po roce 1632 zničena švédskými vojsky, přičemž zřejmě došlo i ke ztrátě většiny nejstarších scagliolových panelů. Výzdoba byla následně doplněna a kontinuálně rozšiřována po většinu 17. století. Ve výzdobě rezidence pokračovala i třetí generace Fistulatorů, Wilhelmovi synové Franciscus (1626–1660) a Ferdinand (1640–1679), kterého posléze nahradil ve vedení dílny švagr Andreas Römer (1646–1706).³⁷ Neopominutelnou uměleckou osobností tohoto období



4 – Oltární stěna, počátek 17. století. Kurfirštská rezidence v Mnichově, tzv. Reiche Kapelle

byla i manželka Wilhelma Fistulatora Barbara († 1674), která mimo další práce v mnichovském prostředí zřejmě stála za monumentální výzdobou baziliky sv. Vavřince v Kemptenu.³⁸ [obr. 6]

O praxi mramorářské dílny na počátku 17. století vypovídá unikátní písemný pramen, ilustrující soudobé chápání techniky a jejích limitů a předností. Jde o korespondenci arcivévodkyně rakouské a španělské královny Markéty a vévody Maxmiliána I., zprostředkovanou jezuitou Richardem Hallerem, týkající se zakázky na výzdobu kaple v paláci v Madridu.³⁹ Markéta svému bratranci Maxmiliánovi I. roku 1609 skrze Hallera zaslala soubor otázek k technice umělého mramoru a žádala o zapůjčení řemeslníka pro výzdobu své plánované soukromé oratoře po vzoru Maxmiliánovy mnichovské Reiche Kapelle.⁴⁰ Ze zakázky nakonec sešlo, ovšem díky této situaci vznikl zřejmě první sofistikovanější popis technologie umělého mramoru. Ačkoli není zřejmé, kdo odpovídal na španělské otázky, pisatel musel být nutně obeznán nejen s chodem mramorářské dílny a měl i dílčí znalosti o možnostech a limitech materiálu, ale do tajemství výroby plně zasvěcen nebyl.

Popis techniky je formulován na základě porovnávání vzhledu a vlastností tohoto nového umělého materiálu s pravým mramorem. Krom informací o materiálové stabilitě a technických možnostech jsou zde jmenovány jednotlivé napodobované minerály a horniny a také skutečnost, že není možné imitovat průsvitné materiály: „*Allerlai Marmel, sie seindt was farben und aderen sie Immer wollen khinden Imitiert und gleichsamen Abconterfet werden, die man anderß nit maindt, dann sie seien von allerlai ainer sei Perg gebroch, vnd nit allain Märmbel, sondrs auch khinden die harten Stain imitiert werden, Als Jaspis, lapislasari vnd dergleichen, inen auch der Natürlich lustro und glanz gegeben worden, Aber was Transparent od durchsichtig ist, als hijacinti, Amatisten und dergleichen, Irem artch etliche Märmbel so durchsichtig Adern haben, khinden nit imitiert werden, dan der Gips sich nit lasst durchsichtig mach.*“⁴¹ Zajímavá je informace o napodobení lomového kamene (*Perg gebroch*), což se dá spojit s imitacemi červených porfyrů, dochovaných v detailu na mnoha dílech v mnichovské rezidenci, ale i na stolní desce v salcburském muzeu. Text pramene obsahuje i pozoruhodné detaily o Fistulatorově dílně, například jsou zmíněny vý-



5 – Ježíš pomáhá sv. Josefovi, počátek 17. století. Kurfürštská rezidence v Mnichově, tzv. Reiche Kapelle

tvorné limity mramoráře Blasia, pro kterého návrh grafické předlohy panelu scaglioly musel zhotovit školený sochař či architekt. O dílenských poměrech svědčí zmínka o až deseti pomocnících: „*Jedoch gehört ein guetter Maister da Zur, Sonnsten mues ein Maister auch handtlang haben, die Ime Helffen, heben, legen, schleiffen, Paliern, hiersige Maister hat ordinari ein Zehmer od weniger Personen nach gelegenhait der arbaith, darunter Zira, die thuen nichts, als Compartment, schneiden, die man einlegen kann.*“⁴² Taková velikost dílny naznačuje, že později jistě muselo být obtížné zachovat výlučné utajení techniky a bezesporu docházelo k občasným únikům, jak dokládá například Maxmiliánův spor s Fistulátorem kvůli prozrazení postupů pomocníku Isacu Baderovi.⁴³ Míra monopolizace techniky se postupně rozvolňovala od poloviny 17. století. I přes snahu Fistulátorů udržet si své výsostní postavení byla již koncem 17. století rozšířena do řady dalších dílen a ohnisek a o výlučném postavení mnichovské dílny není možné nadále hovořit.

V druhé polovině a na konci 17. století vzrostl význam štukatérů soustředěných kolem jihobavorského benediktin-

ského kláštera Wessobrunn. Tato skupina, která působila i při rozsáhlých stavebních aktivitách v blízkém Mnichově, převzala invenční úlohu a výrazně ovlivnila barokní architekturu v Bavorsku, s přesahem do Rakouska a českých zemí. Výrazně barevné mramorování typické pro wessobrunnskou školu do Čech přinesl po roce 1720 zakladatel zřejmě nejzásadnější české mramorářské rodiny Johann Caspar Hennevogel (1674–1754).⁴⁴

Vrátíme-li se zpět na počátek 17. století, další významné ohnisko tvorby v umělém mramoru založil stavitel a štukatér Guido Fassi (1584–1649) v italském městě Carpi,⁴⁵ kde první anonymní scagliola pochází z roku 1611. S Fassim, který svá díla většinou nesignoval, se spojují nedochovaná díla z let 1615 a 1617 či práce v kostele San Giovanni a carpijské katedrále z let 1621 a 1629.⁴⁶ V první generaci jeho následovníků pokračoval Fassioho synovec Annibale Griffoni a scagliole se rovněž věnovala další carpijská rodina Gavignani.

Obdobně jako v mnichovském prostředí, kde nejprve Wilhelm Fistulator a poté jeho následníci postupně tvořili stále sofistikovanější obrazy a v míře detailu a grafického návrhu se vzdělili prvním pracím zakladatele dílny Blasia, tak i v italském prostředí lze pozorovat stylové a technický vývoj charakteristický pro jednotlivé osobnosti. Zatímco jemně ryté chiaroscurové výjevy jsou typické pro rané carpijské práce, v poslední třetině 17. století se zde v dílnách Gianmarca Barzellioho a rodiny Leoni objevují plně barevné práce.

Zásadní osobností, která se dále zasloužila o rozšíření technologie po severní Itálii, byl Annibalův syn Gasparo Griffoni, mezi jehož žáky patřili Giovanni Massa, Marco Matelli, Gianfrancesco Paltrinieri či Giovanni Pozzoli.⁴⁷ V této generaci pak vznikaly propracované figurální a architektonické výjevy. Počátkem 18. století se produkce děl v Carpi postupně vytratila, nicméně se po severní Itálii objevila řada nových dílen, které techniku dále rozvíjely. Ve Florencii je zásadní postavou poloviny 18. století Enrico Hugford, jenž tvořil promalované až akvarelové scaglioly.⁴⁸ Pro středoevropský prostor je zásadní rozšíření do Lombardie a Ticina, odkud se pak díky migrujícím umělcům a řemeslníkům technika dále šířila. Mezi první scagliolisty v ticinské oblasti patřil Carlo Belleni, který v kostele Santo Stefano v Gottro vytvořil před rokem 1667 antependium a výzdobu chórových lavic⁴⁹ a přinesl techniku umělého mramoru přímo do ticinské oblasti, do údolí Val Intelvi, kde se takto se scagliolou setkávají tamní umělci a štukatéři pracující následně i na našem území. Zde se poté prolínaly mramorářské styly carpijské i mnichovské školy a vytvořily specifickou lokální tradici. Mezi výrazné rodinné dílny tvořící scagliolová díla v oblasti Ticina počátku 18. století náleží Solari, Rapa a Molciani.⁵⁰

Situace v českých zemích

Ačkoliv z období okolo roku 1600 nemáme v českých zemích dochována žádná díla z umělého mramoru,⁵¹ existují indicie, že



6 – Barbara Fistulator?, **chórová lavice se scagliolovými obrazy**, před rokem 1670. Kempten, bazilika sv. Vavřince

v Praze působili umělci obeznámení s touto technikou. Nejzá-
savnějším dokladem je traktát lékaře a alchymisty působícího
ve službách Rudolfa II., Anselma de Boodt (1550–1632), jenž
zmiňuje způsoby imitace různých hornin a minerálů, včetně
jejich užití na rudolfinském dvoře.⁵² Mineralogicko-lékařský
spis *Gemmarum et lapidum historia*, publikovaný poprvé roku
1609, je zřejmě prvním dokladem o znalosti či dílčím použití
techniky umělého mramoru v Čechách.⁵³

Boodt katalogizoval známé horniny a minerály,
pečlivě vylíčil možnosti jejich využití ve šperkařství a lékař-
ství a krom jiného popsal a vymezil se vůči falšování dra-
hokamů. Popisy imitací hornin a minerálů provázejí celou
knihu a je patrné, že snaha napodobovat cenné materiály
nejrůznějšími technikami byla na přelomu 16. a 17. století
silně rozšířená.⁵⁴ V kapitole *De marmorum imitatione* Boodt
pojednává přímo o výrobě umělých mramorů, a to hned
několika technologiemi. Z popisu je zjevné, že znal někte-
rá díla z umělého mramoru, nicméně při popisu postupu
výroby často spekuluje, když použité materiály dedukuje
např. podle vůně: „Tekutina, s níž to [sádru] rozdělával, byl
– jak mohu soudit podle vůně – buď ocet s rozpuštěným sýrem,
nebo mléko nebo syrovátka.“⁵⁵ Je tedy zřejmé, že způsob výro-
by nebyl obecně známý. V rámci aktuálního výzkumu došlo
k ověření Boodtových receptů, přičemž vyplynulo, že sýr či



7 – Dionysius Miseroni, **Znak Šotnovských ze Závotic**, kolem 1650.
Národní galerie v Praze



8 – Sál předků, po roce 1695. Zámek Vranov nad Dyjí, snímek kolem roku 1900

další uvedené složky pro zhotovení umělého mramoru nelze použít.

Mezi jednotlivými technikami, které Boodt popisuje, je i způsob zhotovení děl ze sádry s přísadou klišu, následně napouštěných oleji pro zalesnění a zvýšení trvanlivosti, což skutečně představuje princip technologie umělého mramorování: „Domnívám se, že ta hmota byla vyrobena ze sádry, vápna, práškové kamenné drti a mléčné syrovátky za přidání lepidla. To vše obarvil různými barvami, když chtěl nakonec napodobit jaspis pro výrobu desky stolu, a tak tuto hmotu obarvenou pestrými barvami nalil mezi čtyři čtyřúhelníkové desky [...] a ještě, než by ztvdla, pohyboval v ní sem a tam hůlkou a barvy se tak vlnily a vytvářely tak přirozenou žilnatinu jaspisu.“⁵⁶ Takto popsaný způsob tvorby vnitřního dekoru promícháním pomocí hůlky indikuje velmi řídkou sádrovou kaši, která by byla velmi porézní, a tudíž obtížně lešitelná. Boodt uvádí mramory vyráběné pomocí volské krve, žluči či octa – z textu však není zcela zřejmé, zda jde o pozorování založené na skutečných pokusech, nebo zda jde o hypotézy, kterými se snažil osvětlit jemu ne zcela známou technologii.⁵⁷

Krom materiálů a technologických aspektů Boodt také zaznamenal některé řemeslníky vytvářející imitace kamene na císařském dvoře: „jeden sluha císaře pána [...] dovede napodobit mramor jakékoli barvy a znamenitosti,“ a dále „jednoho Itala jsem v Čechách viděl, který dovedl dokonale napodobit alabastr,“⁵⁸ či jinde uvádí: „spatřil jsem však jeho [jaspisu] tak dokonalou napodobeninu od císařova kopínka, že jej od originálu nebylo lze rozeznat jinak než testem tvrdosti.“⁵⁹ Není zřejmé, zda Boodt opakovaně zmiňuje jednoho konkrétního řemeslníka, či zda se imitacím exkluzivních materiálů na rudolfinském dvoře věnovala širší komunita tvůrců.

Jistou návaznost na znalost techniky umělého mramoru v okruhu rudolfinských umělců by mohlo mít dílo z doby okolo roku 1650 – erb Šotnovských ze Závovic vytvořený pro malíře Karla Škrétu řezačem kamenů Dionysiem Miseronim (1607–1661), který převzal po roce 1624 dílnu svého otce Ottavia (1567–1624), působícího ve službách císaře Rudolfa II.⁶⁰ Intarzie s heraldickým prvkem ze sbírek Národní galerie v Praze je zhotovena v materiálové kombinaci přírodního a umělého kamene.⁶¹ [obr. 7] Toto zcela

solitérní a svými rozměry drobné dílo představuje jediný známý a dochovaný příklad využití popisované techniky u nás v polovině 17. století, zatímco v Bavorsku a severní Itálii v této době vznikaly i monumentální realizace navázané na architekturu. Na našem území se však s obdobnými díly nesetkáváme. Nejrozsáhlejší stavební a umělecká činnost první poloviny 17. století byla iniciována Albrechtem z Valdštejna, nicméně na jeho stavbách není užití techniky umělého mramoru doloženo.⁶²

Větší povědomí o umělém mramoru lze doložit až v poslední třetině 17. století, kdy pozoruhodně sofistikovaný pohled na jeho užití nabízí kníže Karel Eusebius z Liechtensteina (1611–1684) ve spisu *Werk von der Architektur*.⁶³ S nevědělím technologickým porozuměním se věnuje problematice výstavby z mramorových bloků, jejich křehkosti, nákladnosti a obtížné dostupnosti a jako rovnocennou náhradu doporučuje provést interiérovou výzdobu imitací mramoru zhotovenou ze sádrové pasty. Již v roce 1670 popsal techniku sádrového mramoru jako zcela zřejmou a běžnou, přičemž si byl plně vědom limitů a nestabilitnosti sádry v exteriéru, kde doporučil mramorování provést v olejové malbě na kameni či omítce. Dalším postřehem je doporučení interiérové dekorace z chladivě působícího mramorování

v letních pokojích, zatímco pro zimní pokoje je vhodnější dřevěné táflování.⁶⁴ Poměrně hluboké porozumění této nové technologii je ovšem vcelku zarazující, pokud si uvědomíme, že Karel Eusebius během rozsáhlých přestaveb na svých panstvích umělý mramor nepoužil, respektive žádná realizace, která by doložila teoretickou znalost i v praxi, není dochována.

Pro další vývoj techniky a její šíření v prostoru střední Evropy na konci 17. století byla klíčová výzdoba pasovské katedrály vedená architektem Carlem Luragem (1615–1684), s nímž spolupracovala štukatéřská rodina Carlone a další umělci, kteří zprostředkovali znalost umělého mramoru dále do střední Evropy. Výstavba dómu iniciovaná pasovským biskupem Václavem Thun-Hohensteinem (1629–1673) dala vzniknout novému pojetí sakrálního prostoru a v důsledku vedla k unikátní podobě chrámové lodi se spektakulární výzdobou oltářů z umělého mramoru.⁶⁵ Boční oltáře vznikající mezi lety 1684 a 1695 v dílně Giovanniho Battisty Carloneho z pastelově hnědých mramorů doplňují scagliolová antependia plně odkazující na italskou tradici štukatéřů z Val Intelvi. Současně s Carlonem zde pracovali i další mramoráři. Kemptenský štukatér Baltasar Haggemüller zde v roce 1690 mramoroval dva oltáře, které však Carlone záhy pro nedo-

9 – Boční oltáře se scagliolovými antependii, 1701–1702. Zámek Vranov nad Dyjí, kaple Nejsvětější Trojice





10 – Interiér kostela sv. Ignáce na Karlově náměstí v Praze, asi 1697–1699

statečnou kvalitu zbořil a nahradil. Dalším jménem, které se následně objevuje i v rakouském prostředí, je Andrea Solari, který v Pasově zhotovil boční portály a snad i oltáře transeptu. Solari i Haggenmüller již kolem roku 1700 působili ve Vídni a Haggenmüller následně pracoval například s Baldassarem Fontanou (1661–1733) na výzdobě olomouckého Hradiska. Tato rozsáhlá, dá se říci vzorová pasovská realizace z umělého mramoru, společně s následnou migrací zde pracujících či školených mramorářů zásadně ovlivnila a uspíšila rozšíření technologie.⁶⁶

První dochované monumentální realizace v českých zemích

V období přelomu 17. a 18. století na našem území docházelo k proměně výtvarného jazyka barokní vizuality a postupně se ujalo nové pojetí barevného působení chrámových i profánních reprezentativních interiérů. Právě interiéry sakrální architektury v této době často charakterizuje iluzivní nástěnná malba doplněná štukovými prvky a oltářními retáblí, přičemž malířská a sochařská technika se navzájem nejen doplňují, ale v těsném sepětí s architekturou se často překrývají v komplexním uměleckém díle.⁶⁷ Technika umělého mramoru kombinující práci s plastickými prv-

ky a exkluzivní úpravou povrchu představuje další médium podporující barokní iluzionismus a je dokladem vysoké řemeslné úrovně mramorářů pracujících vedle malířů a sochařů. K těmto obecným výtvarným aspektům lze přičíst jako další okolnost ovlivňující podobu interiérů i proměnu vkusu objednavatelů. Současně je významným impulzem také působení nové generace architektů s italskou zkušeností, týkající se především římského baroka.⁶⁸

Raným příkladem použití umělého mramoru na území Moravy je výzdoba sálu předků na zámku ve Vranově nad Dyjí. Johann Bernhard Fischer z Erlachu (1656–1723) zde vytvořil monumentální sál oválného půdorysu výrazně rytmizovaný střídáním okenních vstupů s pilíři zdobenými nikami se sochami althanských předků. [obr. 8] Tyto niky dosedají na mohutné sokly obložené umělým mramorem a mramorované jsou rovněž pilastry. Štuková a sochařská výzdoba sálu vznikla po roce 1695 a jako její autoři jsou zvažováni Girolamo Alfieri (1654–1740), Tobias Kracker (1655–1736), Johann Ignac Bendl († asi 1730) či neznámý štukatér z fontanovského okruhu, jméno mramoráře neznáme.⁶⁹ Hypoteticky by bylo možné uvažovat o účasti Andrey Solariho, který s Fischerem spolupracoval na dekoracích kostela Nejsvětější Trojice v Salcburku.⁷⁰ Zatímco v pozdějších Fischerových realizacích je umělý mramor využit poměrně intenzivně (např. v kostele

sv. Karla Boromejského ve Vídni), v raných realizacích jde spíše o výjimku: oltáře v Mariazell a v salcburských kostelích – v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie (tzv. Kollegienkirche) a v kostele františkánů – jsou zhotoveny z vápenců a mramorů.⁷¹

Ve vranovském zámku je dochována ještě další raná realizace – v kapli Nejsvětější Trojice se nachází boční oltáře zhotovené z umělého mramoru mezi lety 1701–1702. [obr. 9] Je pozoruhodné, že zatímco umělé mramory v Sále předků svou barevností a skladbou již víceméně konvenují s následně ustáleným barevným schématem vycházejícím z adnetských variant vápence (šedé sokly a pilastry, červená profilace a okrové patky), mramorování v zámecké kapli, přestože je o několik let mladší, svou lomenou okrovočervenou barevností a ostatně i skladbou odkazuje na starší mnichovské vzory.⁷²

Jako další realizaci lze uvést jezuitský kostel sv. Ignáce na pražském Novém Městě stavěný Carlem Luragem v letech 1665–1678.⁷³ Štukovou výzdobu zde následně vytvořili Tomaso a Antonio Soldattiové mezi lety 1697–1699. Z umě-

lého mramoru jsou zhotovené zdvojené pilastry dosedající na masivní bloky soklu. [obr. 10] Není ovšem zcela jisté, že umělé mramory jsou původní povrchovou úpravou, mohlo by jít také o druhotný zásah související například s přestavbou hlavního oltáře či postupnou úpravou jednotlivých kaplí.⁷⁴

Zcela ojedinělým a zásadním dokladem o jedné z prvních realizací na našem území je smlouva mezi štukatérem Davidem Hagenmüllerem a královskou zemskou komorou z roku 1698 na zhotovení mramorovaných sloupů a pilastrů ve Španělském sále Pražského hradu.⁷⁵ David Hagenmüller zde měl obložit umělým mramorem pět centrálních sloupů spolu se sokly i hlavicemi a ještě třicet pilastrů po stranách sálu, rovněž se sokly a hlavicemi, tak aby se podobaly pravému mramoru. Rovněž měl opravit vlašská kamna v Královské obrazárně. K této práci si mohl vzít osm pomocníků a při pilné práci měl být hotov do 25 týdnů. Za práce měl obdržet 450 zlatých.⁷⁶ Bohužel tyto mramory zde nezůstaly dlouho, k jejich odstranění došlo zřejmě již v roce 1754 při Pacassiho přestavbě sálu.⁷⁷ K dalším dílům vzniklým na našem území na samém konci 17. století pat-



11 – Interiér Jezuitského kostela ve Vídni, 1703–1710

ří Aron ha-kodeš v hlavním sále Klausové synagogy v Praze z roku 1696.⁷⁸

Po těchto vcelku ojedinělých realizacích přichází až explozivní rozšíření technologie umělého mramoru s počátkem 18. století, kdy se tato původně minoritní a utajovaná technika stala nástrojem pro rozsáhlou výzdobu světských i sakrálních objektů. Ostatně tato situace přímo koreluje se stavem na území dnešního Rakouska. Přes dílčí a dosud plně nevysvětlený solitér oltáře v kostele štyrského opatství v Sankt Lambrecht z let 1627–1632,⁷⁹ pochází například ve Vídni první realizace až z prvních let 18. století. Mezi nejstarší vídeňská díla patří bohatá výzdoba Jezuitského kostela zhotovená po roce 1700. [obr. 11] Mezi lety 1700–1706 vzniklo mramorování sloupů a profilací v Herkulově sálu v Liechtensteinském zahradním paláci zhotovené Baltasarem a Johannem Georgem Haggemüllerovými. Velmi ranou prací je i oltář v kapli Harrachovského paláce a mramorování v Dolnorakouském zemském domě (Palais Niederösterreich), které provedl Baltasar Haggemüller v roce 1710.⁸⁰

Sledování situace v 18. století představuje samostatné, značně obsáhlé téma.⁸¹ V tomto období v Čechách a na Moravě působila řada výrazných uměleckých rodin a osobností (např. tři generace rodiny Hennevogelů a další tvůrci jako Giacomo Antonio Corbellini, Baltasar Haggemüller, Josef Winterhalder st. či Ondřej Schweigel a jeho dílna) a násobně pak roste počet realizací. Mramorářské práce každé z těchto osobností a jejich dílen představují svěbytná témata pro další výzkum. Obecně lze pro dobu 18. století na našem území shrnout, že realizace v umělém mramoru se posunuly od sofistikovaných imitací napodobujících obtížně dostupné barevné mramory až k velmi efektním invenčním povrchům, které překračují vizuální možnosti dané přírodním horninám.

Závěrečné poznámky

Zkoumání techniky umělého mramoru v 17. století přináší četná úskalí vzhledem k tomu, že jsme limitováni pramen-

nou základnou a soudobou dílenskou praxí. Přestože první díla z umělého mramoru prokazatelně vznikla již v posledních dekádách 16. století, v českých zemích se přes několik literárních a archivních zmínek dosud neobjevila až téměř do konce 17. století žádná monumentální realizace. Problémem je poznání konkrétních jmen mramorářů pracujících na realizacích 17. a počátku 18. století, které je ještě ztíženo jejich pozicí na pracovním trhu. Většinou nelze nalézt mistra mramoráře především z toho důvodu, že šlo o novou uměleckou profesi, která nebyla v cechovních strukturách pevně ukotvena jako samostatné řemeslo, a mramoráři tak byli zaváděni do existujících cechů například jako zedníci či štukatéři. Systém školení tovaryšů tak byl v mramorářské dílně těžko uchopitelný a jmenování mistrů v neexistujícím cechu nerealizovatelné. Jednotlivé práce nezávislých řemeslníků tak probíhaly spíše ve spojení s konkrétním projektem a rozlišení individuálního podílu je často nemožné.⁸²

Výzkum počátků techniky umělého mramoru a shromáždění pramenných dokladů i hmotných realizací z období 17. století v českých zemích ukazuje na diskontinuitu využití tohoto specifického způsobu dekorace, podmíněnou několika faktory. Zatímco v období okolo roku 1600 lze vedle mnichovského centra doložit imitaci mramoru či dalších nerostů v prostředí rudolfínských umělců, v období první poloviny 17. století se u nás tato technika vytrácí, a to s ohledem na přesun panovnického dvora, válečnou situaci, snahu o monopolizaci výroby a omezenou dostupnost materiálu. K rozvoji techniky v tomto období dochází především v oblasti Bavorska a severní Itálie. Na našem území se povědomí o možnosti exkluzivní dekorace imitací mramoru vrací až v sedmdesátých letech 17. století, přičemž ale nejsou doloženy konkrétní realizace. Tato situace může být dána jak omezeným povědomím o technice, tak i pozdějšími přestavbami památek. Nejranější dochované příklady dekorování umělým mramorem vznikly v devadesátých letech 17. století patrně v souvislosti s proměnou barokní vizuality, novou objednavatelskou poptávkou a otevírajícími se možnostmi využít umělce znalé této techniky.

Původ snímků – Photographic credits: 1, 2, 6, 9, 10: foto Zdeněk Kovářik; 3, 4, 5: foto Zdeňka Míchalová; 7: Národní galerie v Praze, inv. č. O 85; 8: Josef Wlha, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně, starý fotoarchiv, inv. č. 300-M-38/7; 11: foto Katharina Fuchs

Poznámky:

* Článek vznikl v rámci projektu SGS UPCE, *Restaurování děl z umělého mramoru: materiálová, technologická a uměleckohistorická východiska*. Za obětavou pomoc a konzultace autoři děkují Renatě Tišlové, Martinu Krummholzovi a Katharině Fuchs.

¹ Výběrově k technice viz Erwin Neumann, *Materialien zur Geschichte der Scagliola, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 55, N. F. XIX, 1959, s. 75–158. – Michaela Liebhardt, *Die Münchener Scagliolaarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts* (disertační práce), Ludwig-Maximilians-Universität zu München, München 1987. – Dante Colli – Alfonso Garuti – Romano Pelloni, *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Modena 1990. – Anna

Maria Massinelli, *Scagliola. L'arte della pietra di luna*, Roma 1997. – Wanja Wedekind, Scagliola: Auf den Spuren zu möglichen Ursprüngen und Verbreitungen einer europäischen Kunsttechnik, in: Jürgen Pursche (ed.), *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, München 2011, s. 213–222. – Katharina Fuchs – Gabriela Krist, Scagliola Interiors in Vienna 1800–1900: Material, Development and Conservation, *Studies in Conservation* 65 (supl.), 2020, s. 84–89. – Daniel Domanja – Petra Hoftichová, Technika umělého mramoru, *The Journal of Culture* 10, 2021, č. 2, s. 23–29. Základní informace obsahují encyklopedické práce a technologické příručky, výběrově viz Jacques Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce* III, L–Z, Paris 1748, s. 486–488. – František Alois Hora, *Technologie, Vídeň 1862*, s. 186. – Miloš Gavenda – Ludvík Losos, *Štukatéřství*, Praha 2010, s. 132–142.

² Údaj o tloušťce vrstvy (1–5 mm) vychází z několika desítek měření na tu-

zemských památkách provedených autorem v rámci recentního výzkumu. Umělé mramory na konci 17. a v 18. století byly skutečně nanášeny v takto tenké vrstvě, jak ostatně reflektuje i současná zahraniční literatura (viz pozn. 1). Českojazyčná literatura o technice umělého mramoru (např. Gaven-da – Losos, viz pozn. 1) uvádí údaj 1–2 cm, vychází však z řemeslné odlišné praxe 19. a 20. století, proto se údaje liší. Co se týče povrchových úprav, oproti vápenným technologiím imitujícím leštěné mramorové povrchy, ať již jde o kletovanou renesanční štuková díla, či například stucco lustro či stucco lucido, které jsou leštěny utahováním – kletováním či žehlením ještě živého povrchu, je umělý mramor leštěný opakovaným broušením, dotmelováním a dalším broušením stále jemnějšími abrazivy. V případě vápenných technologií i umělého mramoru jde o docílení zcela hladkého povrchu, postupného vyplnění porů a tvarových nedokonalostí je však docíleno odlišným způsobem. K povrchovým úpravám štuku viz Renata Tišlová, Materiálová skladba v souvislostech vývoje renesančního štukatérství all'antica, in: Pavel Waisser – Jana Waisserová – Renata Tišlová – Petra Hečková, *Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění a restaurování*, Pardubice 2020, s. 74–89. – Jana Waisserová – Lucie Bartůňková – Iva Ehrenbergerová – Zdeněk Kovářík, *Technika štuku, výtvarné a řemeslné postupy*, in: Pavel Waisser (ed.), *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě*, Olomouc 2022, s. 134–157. – K dalším materiálovým imitacím viz Katharina Fuchs, Wegbe-reiter für den Barock – Marmorimitationen um 1600, in: Zdeňka Míchalová – Renata Tišlová – Vladislava Řihová (edd.), *Renaissance and Mannerist Stucco North of the Alps: Interdisciplinary Research*, Pardubice 2024, s. 117–129.

³ V terminologii se zde opíráme o soudobé názvosloví užívané v české a německé literatuře. K rozdílnosti použití termínu scagliola viz např. Anna-Maria Tupy, *Ein Scagliolatisch aus der Esterházy Schatzkammer auf Burg Forchtenstein. Konservierung und Restaurierung* (diplomová práce), Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2017, s. 11–14. V literatuře se objevují další termíny v jazykových mutacích vycházející z lokálních tradic. Italské „scagliola mischia“, „mischia“, „scagliola intarsiata“, „marmo finto“, v němčině užívané „Stuckmarmor“, řidčeji „Kunstmarmor“ či „Gipsmarmor“, v anglické tradici se pak mimo termín „Scagliola“, který zde zahrnuje jak techniku, tak jednotlivé typy děl, užívají i termíny „stucco marble“ a „bossi work“. Nejasnosti v terminologii a materiálovém popisu skladby těchto děl se nicméně objevují v literatuře kontinuálně. Namátkou heslo Scagliola z Rankova slovníku z roku 1862: „Scagliola (skaljola), it., směs ze sádry a tlučené slídy i hlíny, z níž se dělá těsto sošnické.“ Viz Josef Rank, *Kapesní slovník novinářský, v němž se nacházejí zvlášť slova z cizích jazykův*, Praha 1862, s. 308.

⁴ K materiálové skladbě renesančního štuku viz Tišlová 2020 (pozn. 2). K výskytu sádrovce viz Oskar Fajkus – Václav Mátl, Ložiska sádrovce na Opavsku a jejich průmyslové využívání, *Sborník Geologického průzkumu Ostrava* 12, 1976, s. 77–86.

⁵ Jan Fiřt – Pavel Waisser – Zdeněk Kovářík, Brandýs nad Labem, Zámek, in: Waisser (pozn. 2), s. 435. Dále srov. Zámek Brandýs nad Labem, Klanění tří králů, *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě* (online databáze), <https://stuky.upce.cz/node/817> (vyhledáno 7. 10. 2024). Materiálovou ojedinělost reliéfu v období okolo roku 1600 dokládá plošný výzkum provedený v rámci projektu *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě*. Pro toto období je u nás významným využitím malt a štuků čistě na vápenné bázi.

⁶ Pro Rudolfovu uměleckou komoru měl Quadri vytvořit ze sádry ještě divoké prase odlišné podle živého modelu či polychromované ženské figury v životní velikosti. Stejně tak nedochovaná výzdoba Španělského sálu Pražského hradu měla být zhotovena ze sádry. Beket Bukovinská, *Kunstkamera Rudolfa II. ve světle inventáře z let 1607–1611*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), *Společnost v zemích Habsburské monarchie a její obraz v pramenech (1526–1740)* (Opera historica 11), České Budějovice 2006, s. 135.

⁷ Barbora Klípcová – Petr Uličný, *Valdštejnský palác v Jičíně*, Jičín 2011, s. 48–51.

⁸ Jan Kühndel – Jaroslav Mathon, *Plumlovský zámek a jeho knížecí architekt*, Prostějov 1937, s. 44–46. – Jan Válek et al., *Podle starého vzoru: rekonstrukce malt, sgrafit a štuků*, Praha 2021, s. 38.

⁹ O znalosti materiálu pohledem objednavatele vypovídá např. knižka Karle Eusebius z Liechtensteina ve svém traktátu o architektuře; viz Victor

Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684)*, Wien – Leipzig 1910, s. 124–126.

¹⁰ Geologická mapa Rakouska je dostupná jako on-line webová aplikace GeoSphere Austria, <https://geolba.maps.arcgis.com/apps/webappviewer/index.html?id=ef8095943a714d7893d41f02ec9c156d> (vyhledáno 25. 11. 2023).

¹¹ Válek (pozn. 8), s. 39.

¹² Thomas Höding et al., *AG Rohstoffe des Direktorenkreises der Staatlichen Geologischen Dienste: Bestandsaufnahme der Gipsvorkommen in Deutschland*, 2021, s. 35; rukopis je dostupný na webu německé geologické služby; https://www.infogeo.de/Infogeo/DE/Downloads/AG_rohstoffe_bestandsaufnahme_gipsvorkommen_deutschland_2021.html (vyhledáno 25. 11. 2023).

¹³ Hugo Schnell – Uta Schedler, *Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker*, München – Zürich 1988.

¹⁴ Giacinta Jean – Greta Acquistapace, Paliotti in scagliola. Uno sguardo tecnico alle opere del Canton Ticino, *Kunst + Architektur in der Schweiz* 72, 2021, s. 30–32. Obecně lze k materiálovým imitacím doplnit, že různé typy nápodoby materiálů provázejí umělecké realizace již od antiky a mramor jako poměrně exkluzivní hornina s širokým spektrem barevných variet byl imitován řadou materiálů a technik, ať jde o malované mramorování na celé škále podkladů, sofistikovanější stucco lustro, marmorino, či stucco lucido a další variace, či dílčí práce s pryskyřicemi a dalšími materiály. Již Vitruvius zmiňuje povrchovou úpravu nanášením vápenných omítek či štukatur utaze-ných do lesku (opus albarium), o jejíž replikaci se následně snažil renesanční štuk. Nicméně sádrová, ve hmotě probarvená mramorová masa, leštěná opakovaným broušením, se skutečně objevuje až na konci 16. století.

¹⁵ Neumann (pozn. 1), s. 83–84, 127–128.

¹⁶ Dorothea Diemer, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance* Band I, Berlin 2004, s. 113–117.

¹⁷ Z charakteru nabízených předmětů vyplývá, že štukem je myšlen umělý mramor: „was Alles er mittelst Stucco zu machen im Stande sei, nämlich Tischblätter von allerley Farben, Landschaften, Stadte, Wappen mit Schild und Helmdecken, Thiere und Geflugel, Confetschalen, Gesimse etc. Würde ihm der Erzherzog Wappen machen lassen, so bitte er um die von einem Maler gemachte und kolorierte Zeichnung. Als Probe sende er ein in der Eile gemachtes kleines Wappen.“ Citováno dle Neumann (pozn. 1), s. 127.

¹⁸ Greta Acquistapace – Andreas Küng, *Tecniche esecutive e fenomeni di degrado dei paliotti in scagliola. Uno sguardo alle opere del Canton Ticino*, SUPSI, Manno 2020, s. 9.

¹⁹ První realizací z umělého mramoru v Carpi je rám epitafní desky v katedrále Nanebevzetí Panny Marie, datovaný do roku 1611. Colli – Garuti – Pelloni (pozn. 1), s. 65.

²⁰ Salzburg Museum, inv. č. 137-48. K oběma deskám viz Fuchs (pozn. 2).

²¹ Salzburg Museum, inv. č. 332-42.

²² Náhrobek vytvořil v letech 1591–1592 holandský štukatér Wilhelm Ver-nuken. V literatuře je uvedena materiálová kombinace štuku a umělého mramoru. Carmen Diehl, *Die Grabkapelle des Landgrafen Philipp II. von Hessen-Rheinfels und seiner Ehefrau Anna-Elisabeth in der evangelischen Stiftskirche von St. Goar. Untersuchung der Grabkapelle* (diplomová práce), Fachhochschule Köln, Köln 2002, s. 59.

²³ Livia Lupi, Brick and Mortar, Paint and Metal. Reassessing Craftsmanship in Renaissance Florence and Beyond, *Architectural Histories* 11, 2023, č. 1, s. 5.

²⁴ K Blasiu Fistulatorovi a činnosti jeho potomků viz S. P. [Susanna Partsch], *Fistulator (Pfeiffer)*, in: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, Band 40, Filippi – Fitzner, Leipzig 2004, s. 509–510.

²⁵ Výzdoba kaple byla tvořena v letech 1586–1591. Následně Vilémův syn, vévoda Maximilián I., postupně budoval novou kapli – Reiche Kapelle, kam byla zřejmě část starších scagliolových desek přesunuta. K vybavení Vilémovy kaple viz Brigitte Volk-Knüttel, *Die Kammerkapellen in der Münchner Neuveste unter Herzog Wilhelm V. von Bayern, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 55, 2004, s. 142–145.

²⁶ K rodině Üblherů viz Schnell – Schedler (pozn. 13), s. 520–522.

²⁷ Susan Maxwell, *The Court Art of Friedrich Sustris: Patronage in Late Renaissance Bavaria. Visual Culture in Early Modernity*, Farnham – Burlington 2011, s. 130–140. – Eadem, *The Pursuit of Art and Pleasure in the Secret Grotto of Wilhelm V of Bavaria, Renaissance Quarterly* 61, 2008, s. 425.

²⁸ Diemer (pozn. 16).

²⁹ Maxwell 2008 (pozn. 27), s. 414–423.

³⁰ Lusthaus byl zničen v roce 1794 při explozi střelného prachu; Diemer (pozn. 16), s. 275.

³¹ Výzdoba pohřební kaple je zhotovena z velmi pestré skupiny mramorů a dalších leštitelných hornin, s bronzovými a štukovými sochami a další sochařskou výzdobou. Autorem provedený orientační průzkum zde prokázal poměrně zajímavé, zcela utilitární využití techniky umělého mramoru pro napojení a doplnění kamenných bloků či v zadním plánu profilací. Materiál zde zachovává barevnost a strukturu doplňovaných kamenných prvků, které jsou dominantním prvkem v Nossenihio koncepci interiéru.

³² Schnell – Schedler (pozn. 13), s. 297–298.

³³ Diemer (pozn. 16), s. 334–335.

³⁴ Liebhardt (pozn. 1), s. 11.

³⁵ Paul Fistulator se v roce 1617 rozhodl vstoupit do kapucinského řádu, před uvolněním z věvodské služby však musel složit přísahu, že nikdy neprozradí tajemství rodinné techniky; viz ibidem, s. 16.

³⁶ Ibidem, s. 35.

³⁷ Ibidem, s. 92.

³⁸ Erwin Emmerling, Zur Ausstattung der ehem. Benediktinerstifts- und Pfarrkirche, der heutigen Stadtpfarrkirche Sankt Lorenz in Kempten, in: *Die Restaurierung der Basilika St. Lorenz in Kempten* (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 72), München 1994, s. 96–97.

³⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Kasten schwarz, sign. 6741, fol. 224–225 a 252–253.

⁴⁰ Richard Feroze, Secrecy and Working Conditions in Munich c. 1600, <https://thehistoryofscagliola.com/secracy-and-working-conditions-in-munich-c-1600/> (vyhledáno 25. 11. 2023).

⁴¹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Kasten schwarz, sign. 6741, fol. 252r: „Různé mramory co do barvy a jiného, jak kdo chce, mohou být imitovány, a sice imitovány ve větší různorodosti, než by člověk předpokládal; potom budou různé, jedna může být lámáný kámen a ne samotný mramor, ale také mohou imitovat tvrdý kámen jako jaspis, lapis lazuli a podobné, v interiéru také mají přirozený lesk a třpyt. Ale co je transparentní neboli průsvitné, jako hyacint nebo ametyst a něco takového, mramor toho druhu, který bývá průsvitný, to není možné imitovat, protože sádra není možné udělat průsvitnou.“ (překlad Jana Stráníková).

⁴² Ibidem, fol. 252v: „Avšak vyžaduje to dobrého mramoráře, kromě toho musí ten mramorář mít také pomocníky, kteří mu pomohou, zvedají, pokládají, potahují, leští. Zdejší mramorář má obvykle deset nebo méně osob podle potřeby, mezi nimi potahovače, kteří nedělají nic jiného, než že řezou políčka, která se pak vykládají.“ (překlad Jana Stráníková, Zdeňka Michalová).

⁴³ Liebhardt (pozn. 1), s. 13.

⁴⁴ Petra Peška, Der Mramorier Johann Ignaz Hennevoel (1727–90) und seine Familie, in: Friedrich Pollero (ed.), *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Petersberg 2004, s. 219–228.

⁴⁵ Colli – Garuti – Pelloni (pozn. 1), s. 65.

⁴⁶ Graziella Martinelli Braglia, Fassi Guido (Guido del Conte), *Dizionario Biografico degli Italiani* 45, Roma 1995, digitalizováno: [https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-fassi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-fassi_(Dizionario-Biografico)/) (vyhledáno 25. 11. 2023). První signované Fassiho antependium v poutním kostele Ponticelli v Carpi pochází až z roku 1638; Tupy (pozn. 3), s. 14.

⁴⁷ Colli – Garuti – Pelloni (pozn. 1), s. 73.

⁴⁸ Massinelli (pozn. 1), s. 26–28.

⁴⁹ Graziella Battista, *Catalogo sistematico dei paliotti in scagliola presenti in Valle Intelvi* (diplomová práce), Università degli studi dell'Insubria, Varese 2011, s. 39.

⁵⁰ Elfi Rüsche, *L'arte della scagliola a intarsio in Ticino*, Bellinzona 2018, s. 23–27.

⁵¹ Jako rané práce provedené z umělého mramoru u nás jsou mylně uváděny dvě realizace: podlaha tzv. Mramorového sálu na zámku v Telči a sloupy z rožmberského mauzolea v kostele sv. Víta v Českém Krumlově. Výzdoba sálu v Telči vznikla mezi lety 1568–1570 a jeho podlaha zhotovená technikou umělého mramoru byla dosud považována za původní prvek výzdoby. Recentní průzkumy prokázaly XRF měřením přítomnost zinkové běloby – jde tedy o druhotný zásah související patrně s úpravou prostoru koncem 19. století. K neorenesančním zásahům na zámku viz Roman Dáňa, Hrabě Leo-

pold III. Podstately a jeho hmotný odkaz na zámku v Telči, *Památky* 1, 2022, s. 13–32. K materiálu podlahy viz Jaroslav Valach, *Prvková analýza vybraných míst podlah a křbové římsy z umělého mramoru na zámku v Telči. Výzkumná zpráva*, Ústav teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, 2023 (nepublikovaný rukopis). Zinková běloba se využívá od konce 18. století; Hermann Kühn, Zinc White, in: Robert L. Feller (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics* 1, London 2012, s. 170. Obecně k renesančním podlahám viz Dagmar Michoinová, *Opus pavimentum – historické vápenné maltové podlahy z pohledu materiálového*, *Zprávy památkové péče* LXXVII, 2017, s. 260–264. V případě rožmberského mauzolea průzkum prokázal, že sloupy a ostatní původní prvky jsou zhotoveny z adnetských vápenců (oblast Salcburska). Rozšířený názor, že jde o dílo z umělého mramoru, způsobila chybně interpretovaná věta Václava Březana: „Než epitaphium, kteréž v oltáři velikým Jeho Milost pán, pan Petr Vok, až k klenutí nahoru vysoko od mramoru a gypsu etc. panu bratru svému udělati ráčil, do tří tisíc stálo.“ Zřejmě první, kdo spojil kamenné sloupy mauzolea s termínem gyps, byl Gross v roce 1903 a následně byla tato nepřesnost opakovaně přejímána. Viz Hynek Gross, *Rozebírání náhrobníku Viléma z Rožmberka 1621, Památky archeologické a místopisné* XX, 1903, s. 261. – Václav Březan, *Životy posledních Rožmberků* I, ed. Jaroslav Pánek, Praha 1985, s. 369.

⁵² K osobnosti Anselma de Boodt viz Ivo Purš, Anselmus Boëtius de Boodt: lékář, mineralog a alchymista, in: Ivo Purš – Vladimír Karpenko (edd.), *Alchymie a Rudolf II. Hledání tajemství přírody ve střední Evropě v 16. a 17. století*, Praha 2011, s. 535–579.

⁵³ Anselm de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, Hanau 1609. Část textu vyšla v českém překladu, z něhož se dále cituje; viz Antonín Novák (ed.), *Traktáty a receptáře: výtvarné techniky středověku, renesance a baroka*, Praha 2020, s. 529–556. Obecně k imitaci v Boodtově spisu viz Sven Dupré, *The Art of Glassmaking and the Nature of Stones. The Role of Imitation in Anselm De Boodt's Classification of Stones*, in: Isabella Augart – Maurice Saß – Iris Wenderholm (edd.), *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation*, Berlin 2019, s. 207–220.

⁵⁴ Viz např. kapitulu „[...] Jakým způsobem vznikají umělé kameny a velké kvádry sloupů či obelisků; Boodt (pozn. 53), s. 34. – Novák (pozn. 53), s. 533. Dále uvádí imitace specifických drahých kamenů, např. jaspisu, onyxu, korálu, jantaru a dalších; Boodt (pozn. 53), s. 129, 159, 168.

⁵⁵ Boodt (pozn. 53), s. 252–253. – Novák (pozn. 53), s. 555.

⁵⁶ Boodt (pozn. 53), s. 129. Tato kapitola nebyla přeložena a publikována Antonínem Novákem, pracovní překlad pro autory textu zpracovala Jana Malá.

⁵⁷ Autor článku v rámci výzkumu techniky provedl materiálové experimenty ověřující vlastnosti sádrových těst s těmito přísadami. Ačkoli hovězí krev má určité retardační účinky, je nutné ji použít v takových koncentracích, že výsledný mramor je sytější červenohnědý. Tato hmota má náchylnost k napadení plísněmi a dalším negativem je migrace barviva k povrchu při vysychání těsta a vznik intenzivních skvrn. Ocet tuhnutí sádry zabraňuje, a to i při nízkých koncentracích, a ani kombinace sádry s čerstvými sýry nevede při míchání mramorového těsta k adekvátním výsledkům.

⁵⁸ Boodt (pozn. 53), s. 129, k překladu viz pozn. 56.

⁵⁹ Ibidem. Termín císařský kopiník (*miles hastatus*) zde neznačí skutečně činného vojáka, ale uměleckého řemeslníka, který byl jmenován členem císařovy gardy; viz Günter Irmscher, Gabriel Krammer (1564–1606), *der vergessene „Rudolfiner“*, *Umění* XLVI, 1998, s. 234–244. Za konzultaci autoři děkují Vladislavě Říhové a Elišce Fučíkové.

⁶⁰ K osobnosti Ottavia Miseronihio viz Bekeť Bukovinská, *Anmerkungen zur Persönlichkeit Ottavio Miseronis*, *Umění* XVIII, 1970, s. 185–198.

⁶¹ Národní galerie v Praze, inv. č. O 85; viz VV [Vít Vlnas], *Znak Šotnovských ze Závotič*, in: Vít Vlnas – Lenka Stolárová (edd.), *Karel Škréta, 1610–1674. Doba a dílo* (kat. výst.), Praha 2010, s. 581, č. kat. XVI.1.

⁶² Např. mramorové obložení stěn hlavního sálu a dalších prostor Valdštejnského paláce v Praze pochází z rekonstrukce budovy v 19. století; viz Petr Uličný, *Valdštejnský palác v Praze, revidované dějiny, nové souvislosti, Průzkumy památek* XXI, 2014, č. 2, s. 48–50. Ke stavební činnosti Albrechta z Valdštejna obecně viz Petr Uličný, *Architektura Albrechta z Valdštejna. Italská stavební kultura v Čechách v letech 1600–1635*, Praha 2017.

⁶³ Pro edici traktátu viz pozn. 9.

⁶⁴ Fleischer (pozn. 9), s. 124–125. „[...] der Marbl zu solchen Werk zu iber-

kommen gar zu schwer fiele, so sol solche Arbeit von Pasta gemachet werden, dieweil man dergleichen von Gibs machen kann von allerlei Farben, schen als der natierliche und eben disen Glantz annihmet, so in dehnen Zimmern gar schen stehen wiert. Dan selbige als die Wohnung selbst sol mehrers geziehret sein, als die aussere Seiten des Gebeudes, welche bede, einwendige des Hofz noch aussere, weder von Marbl und dergleichen Pasta nicht sein sol, sondern von ordinari gueten und harten Stein oder von Materi der Ziegl und des Kalchs und die Steinfarb bekommen sol.“ Za upozornění a konzultaci autoři děkují Petru Fidlerovi.

⁶⁵ K významu přestavby srov. Mojmir Horyna, Barokizace pasovského dómu – Luragovo dílo na rozhraní raného a vrcholného baroka a česká architektura kolem roku 1700, *Umění LII*, 2004, s. 218–230. Téměř souběžnou další realizací zhotovenou z umělého mramoru s potenciálními vazbami v českém prostoru je hlavní oltář kostela sv. Petra a Pavla ve Zhořelci, na kterém v letech 1692 až 1695 pracoval Jan Jiří Heermann; viz Sigfried Asche, *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe*, Wien – Wiesbaden 1961, s. 195. Více k proměňám barokní architektury: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík, *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015.

⁶⁶ Karl Möseneder, *Der Dom in Passau vom Barock zur Gegenwart*, Passau 1995, s. 239–267.

⁶⁷ Margit Kern, Grenzüberschreitungen. Die Einheit der Gattungen in den kirchlichen Innenräumen und die Altarbaukunst des 17. und 18. Jhs., in: Frank Büttner – Meinrad von Engelberg – Stephan Hoppe – Eckhard Hollmann (edd.), *Barock und Rokoko*, München – Berlin – London – New York 2008, s. 289–294.

⁶⁸ Meinrad v. Engelberg, „Reine Architektur“ versus „Farbräume“. Fischer und die Raumdekoration, in: Herbert Karner – Sebastian Schütze – Werner Telesko (edd.), *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock*, München 2022, s. 271–285.

⁶⁹ Ingeborg Schemper-Sparholz, K plastické výzdobě Sálu předků ve Vranově nad Dyjí, in: Bohumil Samek (ed.), *Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí*, Brno 2003, s. 58–59. – Mariusz Karpowicz, *Baldasar Fontana, 1661–1733: un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990, s. 171.

⁷⁰ Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 2. Abt., Österreich*, Wien 1935, s. 147.

⁷¹ Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich 1992, s. 101–105, 128, 146.

⁷² Mramorování v Sále předků bylo zásadně restaurováno před rokem 1979, kaple byla restaurována v letech 1981–1982. Jak potvrdil recentní restaurátorský průzkum, zvláště zásah v Sále předků byl značně invazivní a ze současné podoby mramorovaných prvků v sálu lze odvodit pouze základní barevný rozvrh, není zřejmá původní skladba či struktura mra-

morování. Ladislav Seitl – Jiří Paukert, Péče o památkový fond, in: *30 let Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody v Brně*, Brno 1989, s. 279–283.

⁷³ Pavel Vlček, *Slavné stavby rodiny Luragů v Čechách*, Praha 2015, s. 56, 59–60.

⁷⁴ Mojmir Horyna – Petra Oulíková, *Kostel sv. Ignáce z Loyoly, Praha – Nové Město, Kostelní Vydří 2006*, s. 15–19. – Alžběta Birnbaumová, *Kostel svatého Ignáce na Novém Městě*, Praha 1940, s. 5–6. – Růžena Vacková, Stavba kostela a koleje sv. Ignáce v Praze podle plánů, *Památky archeologické* 34, 1924–1925, s. 394–418.

⁷⁵ Antonín Baum, Příspěvek k dějinám Španělského sálu na hradě Pražském, *Zprávy Spolku architektův a inženýrů v Království českém* 17, 1882, s. 36. David Hagenmüller je v podstatě neznámým umělcem, oproti tomu je ve stejné době bohatě doložena činnost Baltasara a Johanna Georga Hagenmüllerových; viz Katharina Fuchs, *Stuckmarmorausstattungen in Wiener Palais des 19. Jahrhunderts. Material und Technik – Entwicklung – Konservierung und Restaurierung* (disertační práce), Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2024, s. 87–88.

⁷⁶ Pod smlouvou zapsanou Janem Missnerem z Wiesenburgu je podepsána řada předních osobností své doby, které takto přímo získaly povědomí o technice a kontakt na mramoráře: „Albrecht v. Kolowrat, Václav Ign. Vratislav v. Mitrowitz, Joh. Ignat. Freih. Putz, Joh. Christ. Hrabě Stubig a G. Stadler von Wolfersgrün“.

⁷⁷ Jindřich Vybíral, *Španělský a Německý sál na Pražském hradě v 19. století*, Praha 2019, s. 29.

⁷⁸ Jiří Fiedler, *Židovské památky v Čechách a na Moravě*, Praha 1992, s. 132.

⁷⁹ Hlavní oltář kostela benediktinského opatství Sankt Lambrecht ve Štýrsku zhotovil Valentin Khautt v letech 1627–1632. Vzhledem ke kombinaci panelů scaglioly a struktury a skladby mramorové masy tohoto monumentálního oltáře je zde zřejmá přímá souvislost s mnichovskou dílnou Fistulatorů; viz Fuchs (pozn. 2).

⁸⁰ Sophie Führer, *Zur Frage der künstlerischen Autonomie von Stuckmarmor mit besonderer Berücksichtigung von Stift Altenburg* (diplomová práce), Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Wien 2013, s. 49.

⁸¹ Recentně byla publikována dílčí studie na téma umělého mramoru v Čechách na počátku 18. století; viz Vít Honys, Giacomo Antonio Corbelini, scaglioly a umělé mramory v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Oseku, *Monumentorum Custos* 17, 2024, s. 5–18.

⁸² Eva Maier, *Stuckmarmor und Raumgestaltung. Johann Michael Feichtmayrs Stuckmarmorausstattungen sakraler Innenräume und deren Bedeutung*, München 2013, s. 62–76.

SUMMARY

The beginnings of the technique of artificial marble and its implementation in the Czech Lands

Zdeněk Kovářík – Zdeňka Míchalová

The technique for making artificial marble was discovered at the end of the 16th century, was protected by production secrecy for a certain period of time, and only at the end of the 17th century was it broadly disseminated to the Czech Lands. Written sources testify to knowledge of the technique among artists active at the court of Rudolf II. The work entitled *Gemmarum et lapidum historia* by Anselm de Boodt records several methods of imitating marbling and mentions artists who imitated minerals in Prague. The link between these early references and later Baroque works is a small medallion with the coat of arms of the Šotnovskýs of Závoriče, made around 1650 from a combination of precious stones and artificial marble in the workshop of Dionysius Miseroni.

The real boom in the artificial marble technique occurred at the very end of the 17th century, surprisingly, apparently all at once, without any preliminary stages. While during the second half of the 17th century the technique of artificial marble was mentioned in theoretical works (e.g. the *Werk*

von der Architektur treatise by Karl Eusebius of Liechtenstein), the first truly preserved monumental realisations may be the artificial marbles in the Church of St. Ignatius in Prague Lesser Town or the decoration of the Fischer Hall of Ancestors in the château in Vranov nad Dyjí from the end of the 17th century. Although we do not know the names of their artists, there is a clear connection to the implementations particularly in Vienna, which during the first half of the 18th century became the place from which the technique spread throughout the monarchy. Already in the first Viennese realizations in the Liechtenstein Garden Palace, we encounter Johann Georg Haggenmüller, who, together with Baldassarre Fontana, created exclusive works in the Premonstratensian monastery at Hradisko and the Olomouc Basilica of the Visitation of the Virgin Mary at Svatý Kopeček (1720s). At the beginning of the 18th century, Giacomo Antonio Corbellini also worked in Vienna, and later worked in Osek and Libědice.

In addition to knowledge of the technique, and the experience and inventiveness of artists, the gypsum from which artificial marble is made was an essential prerequisite for the development of the technique. Due to the lack of gypsum in our country, all material for marble work evidently had to be imported from relatively distant deposits. The lack of suitable material and ignorance of the technique in the 17th century led to a delay in the penetration of marble work into the Czech Lands, but in the 18th century, artificial marble became one of the indispensable parts of an exclusive Baroque interior.

Figures: **1** – **Dedication cartouche**, 1607. Electoral residence in Munich, the so-called Reiche Kapelle, interior of the portal; **2** – Giovanni Battista Quadri, **Adoration of the Magi**, detail of a plaster relief, before 1611. Brandýs nad Labem château; **3** – **Coat of arms of Bishop Wolf Dietrich von Raitenau** (left), before 1594, **Salzburg city emblem** (right), before 1600. Heraldic scenes on table tops, Salzburg Museum; **4** – **Altar wall**, early 17th century. Electoral residence in Munich, the so-called Reiche Kapelle; **5** – **Jesus helps St Joseph**, early 17th century. Electoral residence in Munich, the so-called Reiche Kapelle; **6** – **Barbara Fistulator?**, **choir stall with scagliola paintings**, before 1670. Kempten, Basilica of St Lawrence; **7** – Dionysius Miseroni, **Coat of arms of the Šotnovskýs of Závoriče**, around 1650. National Gallery in Prague; **8** – **Hall of the Ancestors**, after 1695. Vranov nad Dyjí Château, photo from around 1900; **9** – **Side altars with scagliola antependia**, 1701–1702. Vranov nad Dyjí Château, Chapel of the Holy Trinity; **10** – **Interior of the Church of St Ignatius on Charles Square in Prague**, probably 1697–1699; **11** – **Interior of the Jesuit Church in Vienna**, 1703–1710



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.