

Krsek, Ivo

Malířství 1. poloviny 18. století na Moravě

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1979-1980, vol. 28-29, iss. F23-24, pp. [61]-81

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110433>

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.

IVO KRSEK

MALÍŘSTVÍ 1. POLOVINY 18. STOLETÍ NA MORAVĚ*

Teprve v průběhu první čtvrtiny 18. století skončila na Moravě nadvláda vagantních italských, nizozemských a německých malířů a krystalizovala tu místní tradice. Více než půlstoleté opoždění proti Čechám je nepochybně odleskem situace v Rakousích, kde došlo k vytvoření domácí malířské školy až v devadesátých letech 17. století především v díle *Johanna Michaela Rottmayra*.¹

Již od středověku otevřena kulturním vlivům středního Podunají, má Morava i v barokní době užší kontakty s Vídní než s Čechami. Vídeňská kultura tu do značné míry udává tón. K Vídní tíhne rozhodující vrstva feudální společnosti, vysoký klerus a velká šlechta, jež je proti šlechtě české daleko těsněji svázána s císařským dvorem. Historický průběh barokní výtvarné kultury v Čechách byl značně svébytný a na císařské metropoli až do poloviny 18. století v podstatě nezávislý. Základní události české barokní malby bylo založení tradice již v polovině 17. století zásluhou *Karla Škréty*.

Osobnost Škrétova významu v rakouském a tím více v moravském umění časného baroka chyběla. Škréta zasáhl na Moravu pouze svými pokračovateli^{2a}: olomouckým *Martinem Antonínem Lublinským*, malířem

* Stat je součástí výzkumného úkolu stát. plánu Dějiny výtvarného umění v českých zemích.

¹ Článek předcházela menší autorova práce *Náčrt dějin moravského malířství 18. století* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university [v dalším textu zkracujeme SPFFBU] F 13, 1969, 81–96). „Náčrt“ navazoval na úvodní stat V. Kratinové v katalogu výstavy *Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie* (Brno 1968), později přepracované pro časopis *Alte und moderne Kunst* 17, Wien 1972 (*Die Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren*). Táž autorka publikovala ještě studii *Der Künstlerkreis um F. A. Maulbertsch in Mähren* (F. A. Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages. Wien–München 1974, 164 n.), v níž se okrajově zabývala i naší problematikou.

^{2a} Škrétovy obrazy Příbuzenstva Kristova (Státní zámek Vizovice) a Obrácení sv. Pavla (arcibiskupská rezidence v Olomouci, zapůjčeno do NG Praha) se dostaly na svá místa až v průběhu 18., resp. až v 19. století (srov. J. Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*. Praha 1974, 110; k dějinám vizovické sbírky srov. A. Jirka, *Flämische Bilder in der Schloßsammlung Vizovice*. SPFFBU, F 19–20, 1975–1976, 41 n.)

místního významu a výraznějším *Janem Jiřím Heinschem*, jehož nečetná díla se na Moravu dostala díky spojení s jezuiti a premonstráty (Uher. Hradiště 1674?, Brno, 1687, Tuřany 1708). Poněkud markantnější byly zásahy českých malířů od přelomu století. *Michael Václav Halbachs* byl činný na moravsko-českém pomezí v Jihlavě (Obláčka sv. Norberta na bočním oltáři kostela sv. Jakuba; dnes přemalované obrazy českých patronů na klenbě mariánské kaple tamtéž, provedené ve spolupráci s *Václavem Jindřichem Noskem* roku 1702).² Nosek se v Jihlavě po roce 1702 trvale usadil a vytvořil tu množství prací, z nichž se zachoval jen zlomek v městě samém (zejména oltářní obraz sv. Jana Nepomuckého v kostele sv. Jakuba, kolem 1705; zmíněné fresky na klenbě mariánské kaple téhož kostela, 1702)³ a také v jeho blízkém i vzdálenějším okolí (olt. obraz sv. Jana Nepomuckého před Ukřižovaným v děk. kostele nedaleké Polné, olt. obraz Vyučování P. Marie v klášterním kostele v Louce u Znojma, sign. 1712^{3a}, Dvanáctiletý Ježíš v chrámu ve far. kostele v Mikulově); díky svým stykům s olomouckým biskupstvím pronikl i do oblasti střední Moravy.⁴

Halbachs a Nosek, i Nosekův syn *Siard Nosecký* měli jistý význam pro tvorbu prvních významných reprezentantů moravské barokní malby z konce první čtvrtiny 18. století, *Karla Františka Teppera* a snad i *Františka Řehoře Ignáce Ecksteina*. Také *Michael Leopold Willmann*, svázaný po mnoha stránkách s českým prostředím, dodal na Moravu ze slezské Lubuše několik prací, zejména Nanebevzetí P. Marie pro cisterciácký chrám ve Žďáru n. Sázavou (1692), skupinu obrazů pro cisterciáky na Velehradě (kolem 1695) a pro jezuiti v Uher. Hradišti (po 1686);⁵ lze také tušit, že nezůstal v moravském prostředí zcela bez ohlasu.⁶ Nejvýznamnější český malíř 18. století *Petr Brandl* se však na Moravě, jak se zdá, neuplatnil.⁷ Jistý reflex jeho umění je snad možno zjistit v řadě staře-

² J. P. Cerroni, *Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, 1807. Stát. archiv v Brně, G 12, I/32, f. 202, I/34, f. 178; J. Neumann, *Český barok*. Praha 1974, 90, 91.

³ *Tamtéž*.

^{3a} *Wenzel Nosecky invenit et pinxit Anno 1712*. Signatura vyvrací domněnku, že jde o dílo *Ant. Stevense* (V. Richter, B. Samek, M. Stehlík, *Znojmo*. Praha 1966, 67).

⁴ Srov. zápis z 16. října 1711 (*Protokoly kamerálních sessí olomouckého biskupského úřadu in temporalibus*. Státní archiv Olomouc, sign. AO); malíři Václavu Noseckému byl vyplacen (blíže nevyčíslený) honorář za freskařskou výzdobu komnaty „in dem grünen Appartement“ kroměřížského zámku a za „Ausbesserung der Malerei in dem daselbtigen Schloss“. Za upozornění na tento pramen děkuji Dr. A. Jirkovi.

⁵ *Willmannovy* obrazy sv. Viktorie a sv. Josefa v jezuit. kostele v Uher. Hradišti zhodnotil a datoval J. Neumann (*Expresivní tendence v české barokní malbě*. Galéria 3. Staré umenie. Bratislava 1975, 174, pozn. 77, 78). Na malířovu činnost pro Uher. Hradiště upozornil předtím již I. Krsek (*Významný příspěvek k dějinám českého umění 18. století*. Monografie o V. V. Reinerovi. Umění XX, 1972, 381).

⁶ Willmannovské figurální a kompoziční motivy najdeme např. v obrazech Zavraždění sv. Václava od *Handkeho* (Skály, Náměšt na Hané) a *Rottra* (Strážnice).

⁷ Cerroni 1807, G 12, I/34, f. 30 zaznamenal vedle již neověřitelné zprávy o obraze Sv. Jeronýma v zámecké kapli v Jevišovicích u Znojma ještě několik Brandlových obrazů v zaniklých brněnských sbírkách (např. ve sbírce Ondř. Schweigla). Od konce 19. století je ztracen také údajný Brandlův obraz Krista s apoš. Tomášem (zaznamé-

kých hlav světců, rozptýlených zejména na západní Moravě, a také v raném díle *Jana Kryštofa Handkeho*. Zcela zřetelné stopy Brandlova pokračovatele *Václava Vavřince Reinera* nalezneme pak v časných pracích Handkova následovníka moravskotřebovského *Judy Tadeáše Josefa Suppera*.^{7a} Reiner je také vedle Slezana Willmanna jediným z předních malířů obou sesterských zemí české koruny, o němž víme s jistotou, že svými díly překročil hranice Moravy (olt. obrazy far. kostela v Kvasicích z let 1737 až 1740).⁸

Tradiční otevřenost impulsům z Vídně a rakouských zemí a poměrně nevýrazné spojení s Čechami nebyly jediným důvodem, proč se na Moravě nevytvořila zcela svébytná výtvarná kultura. Důležitým momentem byla také skutečnost, že tu chybělo centrum takové síly jako byla v Čechách Praha. Brno, od poloviny 17. století zemské hlavní město, se dostávalo do čela moravské výtvarné kultury až v průběhu 18. století a i tehdy muselo soutěžit s Olomoucí a s dalšími menšími středisky (Jihlava, Znojmo s premonstrátským klášterem Loukou, dietrichsteinský Mikulov, liechtensteinská Lednice, příp i Valtice, Mor. Třebová, Opava). V době intenzivní rekatolizace na sklonku 17. a na počátku 18. století chyběly v Brně — po zániku tamní významné měšťanské protestantské kultury předbělohorské — směrodatné instituce a priorita patřila nesporně Olomouci, sídlu biskupství a vysokého školství. K Olomouci se družila Kroměříž jako rezidenční biskupské město a druhé středisko správy rozsáhlého biskupského panství. V luxusní olomoucké a kroměřížské rezidenci rostla již ve 2. polovině 17. století bohatá obrazárna, součást okázalé reprezentace.⁹ Význam Olomouce jako kulturního a ideologického ohniska byl podporován také výtvarným ruchem v bezprostředním okolí: ve znovu budovaném bohatém premonstrátském klášteře Hradisku a v premonstrátském proboštví a zároveň slavném poutním místě na Sv. Kopečku. Kopeček a zejména Hradisko k sobě poutaly nejlepší tehdejší malířské síly moravské i rakouské.

* * *

Bylo již řečeno, že zásluhu o vytvoření malířské školy, která po polovině 18. století vyvrcholila velkým dílem F. A. Maulbertsche, má *Johann Michael Rottmayr* (1654—1730). Jako mnozí další představitelé této generace vyšel z podnětného prostředí benátské dílny Johanna Karla Lotta a italskou lekci spojoval s vlámskými podněty. Ideovým pozadím emancipace rakouského malířství na prahu jeho „zlatého věku“ bylo mimořádné vystupňování kulturní aktivity v době rozmachu habsburské moci po vítězných válkách s Turky. Rottmayrovým současníkem byl slavný císařský

náný rovněž Cerronim) ve far. kostele ve slezském Dol. Dornášově u Jeseníku (srov. R. Zuber, *Jesenicko v období feudalismu do r. 1848*. Ostrava 1966, 247 n.)

^{7a} Srov. I. Krsek, *Nové poznatky k dějinám malířství 18. století na Moravě*. SPFFBU, F 21—22, 1977—1978, 68.

⁸ P. Preiss, *Obrazy V. V. Reinera v Kvasicích na Moravě*. Umění XXIII, 1975, 141 n.

⁹ K dějinám obrazárny olomouckých biskupů srov. I. Krsek, A. Jirka, L. Slavíček, *Katalog kroměřížské zámecké obrazárny*. Brno 1977.

architekt *Johann Bernard Fischer z Erlachu*, s nímž Rottmayr často spolupracoval.

Díla obou těchto protagonistů se setkala i na Moravě. Rottmayr tu zanechal jedinou monumentální malbu, zato však vynikající dílo z doby svého největšího tvůrčího vzepjetí, fresku v sále předků zámku na Vranově nad Dyjí (1695), kde se mu dokonale podařilo stupňovat a korunovat velkoryse koncipovaný Fischerův prostor mohutnou iluzionistickou malbou, oslavující systémem alegorií rod Althannů.¹⁰ Mýtus o feudálově vznešenosti, slávě a o starobylosti jeho rodu je tu podán s nebyvalou smyslovou naléhavostí. Rottmayrova účast na výzdobě luxusní vranovské rezidence signalizovala prohloubení tradičních vztahů Moravy k rakouskému prostředí. Bylo-li ve 2. polovině 17. století a ještě na počátku následujícího věku moravské markrabství spojeno s Rakouskem osobnostmi vagantních italských, německých a nizozemských malířů, přicházejících hlavně přes Vídeň, nastává nyní – zejména na počátku druhé čtvrtiny 18. století – příliv Rakušanů samých. Zároveň se však vytvářejí základy domácí výtvarné kultury.

Z významných rakouských mistrů, kteří již na prahu století zasáhli na Moravu, je možno uvést ještě Rottmayrova současníka *Martina Altomonta* (1657–1745). Uplatnil se tu, jak se zdá, hlavně svými nezachovanými pracemi pro dietrichsteinskou rezidenci v Mikulově (1706, 1707),¹¹ kde přibližně v téže době pracoval patrně i *Jonas Drentwett* (cca 1650–1736) a později po požáru zámku (1719) také císařský dvorní malíř *Josef Anton Prenner* (1683–1761), autor zničené výzdoby Sálu předků (1724) a pozzovský orientovaný *Jiří Werle*, který dekoroval tzv. vstupní sál (1722) a salu terenu.¹² Vzdělaný, avšak značně eklektický Prenner je také autorem oltářních obrazů sv. Barbory a sv. Jana Nepomuckého a snad i zcela přemalované fresky budišovského kostela (1721?).¹³ V budišovském zámku (přestavovaném ve dvacátých letech) se podílel na výzdobě komnat, slohově blízké dekoracím vídeňského Dolního Belvederu, zejména Sálu grotesek *J. Drentwetta*, a patrně také na mimořádně zajímavé a bohaté výzdobě

¹⁰ T. Bulionová-Kubátová, *K Rottmayrovým freskám ve vranovském zámku*. Umění XIX, 1971, 627 n. – V *Náčrtu 1969* jsem označil v souladu s domněnkou V. Ríchtra (*Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě*. SPFFBU, F 7, 1963, 64) barokní přestavbu vranovského sídla za dílo *Martinelliho*. Vracím se však nyní k přesvědčení předchozí literatury (K. Bielohlaweková, H. Sedlmayr) o autorství *J. B. Fischera z Erlachu*.

¹¹ V. Richter, I. Krsek, M. Stehlík, M. Zemek, Mikulov. Brno 1971. 204.

¹² K mikulovskému dílu *Drentwettovu, Prennerovu a Werleho* srov. výše citovanou publikaci (naše pozn. 11), 199 n. – Zanikla-li valná většina malířské výzdoby mikulovského zámku za požáru 1945, nebyly osudy bohatého malířského fondu v honosných objektech sousedního jihomoravského dominia Liechtenštejnů o mnoho šťastnější. Barokní malířská výzdoba lednického zámku vzala za své při pozdějších přestavbách, ve valtické rezidenci, přestavované v první čtvrtině 18. století, se z někdejšího bohatství zachovaly jen zbytky, výzdoba kleneb zámeckých komnat a freskařská dekorace zámecké kaple, oboje z rukou zatím neznámých rakouských malířů. Nejvýznamnější díla liechtenštejnské obrazové galerie byla odvezena z Lednice a z Valtic před koncem druhé světové války.

¹³ A. Kratochvíl, *Památník slavnosti čtyřstoletého výročí povýšení Budišova u Třebíče na městečko*. 1938.

saly terreny. Byl činný i v Jaroměřicích nad Rokytnou jako malíř a jako umělecký poradce hraběte Jana Adama Questenberka.¹⁴

K menším vídeňským mistrům, kteří přispěli k počátkům rozvoje barokního malířství na Moravě a jejichž umělecké profily nejsou zatím dostatečně osvětleny, patří ještě Vlám *Peter van Roy*, dvorní malíř v letech 1706–1739. Na Moravě byl činný patrně hlavně jako portrétista.¹⁵ Měl spojení zejména s moravskými Sinzendorfy a Kounici. V úloze malíře i poradce se účastnil – patrně 1733 – nezachované malířské výzdoby sinzendorfského zámku v Židlochovicích.¹⁶ V téže době namaloval pro hlavní oltář farního kostela v Uherském Brodě (svěcen 1733), jehož patrony byli Kounicové, obraz Nanebevzetí P. Marie, pro postranní oltáře obrazy Smrti sv. Josefa (signován rokem 1733), Umučení sv. Barbory a Ukřižování,¹⁷ vesměs rozměrná plátna akademického charakteru, eklekticky slučující poučení italským a západoevropským malířstvím počátku 18. století.

Rottmayrova vranovská freska čerpající svůj dramatický patos především z figurální kompozice a architektonický prvek omezující na minimum, neměla na Moravě větší ohlas. Pro freskaře zakladatelské generace byla zřejmě přitažlivější koncepce spojující figurální živel s rozvinutým architektonickým fikcionalismem, zejména pozzovského ražení. Naznačují to díla obou hlavních reprezentantů „velkého slohu“ období doznívající rekatolizace, Ecksteina a Teppera.

František Řehoř Ignác Eckstein (1669?–1740),¹⁸ malíř českého původu, podle O. Schweigla vyslaný velehradským klášteřem za malířským vzděláním do Itálie, se usadil v Brně nejpozději roku 1700, kdy se jeho jméno objevuje na zakládací listině cechu sv. Lukáše.¹⁹ Jeho rozsáhlé dílo, jehož počátky jsou zatím nejasné (první známou prací je dosti těžkopádná freska zámecké kaple na Pernštýně z roku 1716)²⁰ a jehož závěr po roce 1737 se odehrával mimo naše území, jej charakterizuje jako jednoho z nejdůležitějších představitelů pozzovského iluzionismu v našich zemích. Architektonické konstrukce některých jeho fresek se opírají dosti věrně o pozzovské předlohy (Apoteóza rodu Serényiů v sále předků zámku v Miloticích, 1725, přebírá v podstatě architektonický systém Pozzovy fresky v Liech-

¹⁴ A. Plichta, *O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752*. Jaroměřice–Brno 1974, 297 n.

¹⁵ Kratinová 1968, 9. Moravské portréty Van Royovy jsou však prozatím skryty v rozsáhlém fondu autorsky neurčených podobizen v zámeckých instalacích a depozitářích.

¹⁶ A. Jírka, *Materiálové příspěvky k historii malířství na Moravě*. SPFFBU, F 18, 1974, 73. Srov. také A. Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren IV*, Wien 1904, 1201.

¹⁷ Jírka, 1974, 73.

¹⁸ J. Sedlář, *František Řehoř Ignác Eckstein. Jeho malířské dílo na území Moravy*. Rukopisná diplom. práce. Brno 1960; týž, *K dílu brněnského malíře F. R. I. Ecksteina na Velehradě*. Sborník Slovácko II 1960, č. 9, 9–22; týž, *K ikonografii fresky F. R. I. Ecksteina v zámku v Miloticích u Kyjova*. SPFFBU F 5, 1960, 341–347; týž, *K brněnskému dílu F. R. I. Ecksteina*. Brno v minulosti i dnes IV, Brno 1962, 125–136; týž, *Příspěvek k dílu F. R. I. Ecksteina. Freska v zámecké kapli v Kravařích u Opavy*. Umění XV, 1967, 421–427; Krsek, *Náčrt* 1969, 83.

¹⁹ Zprávu K. V. Heraina, že Eckstein byl nevlastním synem M. V. Halbachse a synovcem V. Noska, bude třeba ještě ověřit (K. V. Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*. Praha 1915, 193; srov. též V. V. Stech, *Československé malířství a sochařství nové doby*. Praha 1939, 117).

²⁰ Z. Kudělka, *Nové zjištěné dílo F. I. Ecksteina*. Umění III. 1975, 174.

tensteinském zahradním paláci ve Vidni; ve fresce hlavní lodi klášterního kostela na Velehradě, 1719–1722, s výraznou scénou Křtu Bořivojova, vyznívá architektonické schéma Pozzovy proslulé freskové malby kostela S. Ignazio v Římě; její reflex je obsažen i ve fresce jezuitského kostela v Opavě z roku 1731, zničené 1945).²¹ V motivech karyatid, herem a ve figurální složce vůbec těžší však Eckstein z jiných pramenů. V měkké modelaci postav oblitých světlem a ve světelné diferenciaci barevných tónů lze často rozpoznat ohlasy tvorby G. B. Gaulliho, zv. *Baciccia* (zejména ve zdařilých postavách čtyř církevních otců v pendantivech velehradského kostela nebo ve fresce zámecké kaple v Kravařích u Opavy, pořízené patrně mezi 1722–1730),²² také P. Cortony a ojedinele i starších pozdně renesančních a manýristických vzorů. Italské podněty však malíř převádí do osobitého seversky hmotného slohu, prostoupeného často realistickými elementy expresivního charakteru. Typy postav a tváří nezaprůu často souvislost s českou malbou.²³ Občasné nedostatky v anatomické struktuře i ve stavbě celků jsou kompenzovány přednostmi koloristického podání. Je tomu tak v milotické fresce, kde upoutá zejména barevné pojednání fiktivní architektury členící stěny sálu v působivých akordech zelení a fialových tónů. Koloristicky pozoruhodná je i freska kravařská. Freska velehradské hlavní lodi, postrádající rovnováhu fiktivního architektonického prostoru a figur, zaujme přesto působivou barevnou atmosférou; vedle již zmíněných postav církevních otců v pendantivech kopule, prokazuje Eckstein své koloristické cítění i ve freskách kleneb příčné lodi; malířsky mimořádně křehká scéna Vyhnání Heliodora z chrámu v kapli Andělů (sign. 1721) znamená jeden z jeho nejprogressivnějších výkonů. Zdá se však přece, že konstrukční prohřešky, jichž si povšiml již Schweigel a jež se markantně projevíly např. v tvarové i barevné matné fresce nad schodištěm a předsíní stavovského domu v Brně (1732) nezůstaly bez nepříznivé odezvy. Otřesená prestiž způsobila asi i Ecksteinův neúspěch při zdoluhavém jednání o freskové výzdobě soudního a sněmovního sálu Stavovského domu v letech 1732 až 1734²⁴ a spolu s nechutí reagovat na nové, k rokoku již směřující tendence, se nakonec stala důvodem, že malíř opustil na sklonku svého života Brno a odebral se do periferních oblastí habsburské říše. Fresky jezuitského kostela ve Lvově, signované rokem 1740, jsou patrně jeho posledním dílem.²⁵

²¹ Malba architektury byla silnou stránkou Ecksteinovy freskařské tvorby. Proto nepřekvapilo, když byly nalezeny doklady o jeho činnosti architekta (návrh Sv. schodů pro kostel brněnských minoritů z let 1721–1722, návrh na úpravu kněžiště kost. sv. Tomáše v Brně) — srov. Z. Kudělka, *Příspěvek k dějinám barokní architektury v Brně*. SPFFBÚ F 5, 1961, 289 n.

²² srov. Sedlář 1967, 426.

²³ Otázku Ecksteinových vztahů k české malbě, zejména k M. V. Habachsovi, nadhodil J. Neumann (*Petr Brandl, 1668–1733*, Praha 1968, 118; též, *Český barok*, Praha 1974, 91), neuvedl však žádná konkrétní data. Eckstein pocházel z Čech, takže filiace k české výtvarné kultuře nijak nepřekvapí (srov. naši pozn. 19).

²⁴ J. Dřímál, *Zemský dům v Brně*. Brno 1947, 112–114.

²⁵ Problém Ecksteinových olejomalb není zatím dořešen. Atribuci oltářních a závěsných obrazů býv. jezuitského kostela v Brně Ecksteinovi, jak jsme ji nedávno navrhli (Krsek 1977–1978, 67), bude patrně třeba opravit. Uvedené obrazy (až na plátna hlavního oltáře, jejichž autorství zůstává otevřeno) pocházejí asi z ruky F. A. Schefflera. Srov. naši pozn. 65a.

Z Čech, z Chrudimi pochází také freskař Karel František Tepper (Töpper, Teppera, 1682–1738),²⁶ od roku 1715 měšťan ve Velkém Meziříčí. Pronikl na jižní a střední Moravu i do Čech (Velehrad, letní jídelna cisterciáckého kláštera, po 1730, příp. 1735; Olomouc, někdejší jídelna proboštské rezidence, tč. rektorát university, počátek třicátých let;²⁷ Humpolec, kostel sv. Mikuláše 1727; Polná, kostel sv. Barbory, 1724?). Podstatnou část své tvorby však zanechal v širší oblasti svého působiště (Jihlava, kostel sv. Ignáce 1717; Ronov, kaple sv. Antonína, kolem 1730, příp. 1732; prelatura cisterciáckého kláštera ve Žďáru nad Sáz., 1734; Jaroměřice nad Rokytnou, kostel sv. Markéty 1737). Iluzivní architektura, jež je často součástí Tepperových fresek, bývá čerpána z pozzovských, bibienovských a jihoněmeckých zdrojů. Proti italianizující polychromii Ecksteinových fresek má Tepper spíše sklon k jednodušší barevnosti zemitých tónů, proti Ecksteinově velkorysejší a vlastně freskařštější formě tíhne spíše k detailnímu pojednání figurálního komparsu, robustního, často hustě natěsnaného a oživeného malebně kostýmovanými postavami výrazných tváří. Připomíná tak poněkud Václava Noska a Siarda Noseckého,²⁸ některé motivy vzbuzují vzpomínky na Václava Vavřince Reintera. Nejhonosnější a nejlépe zachovanou Tepperovou freskou je nepochybně výzdoba klenby žďárácké prelatury. Ústřední výjev „Nebeské blaženosti benediktinů a cisterciáků“ je rámován výrazně a obsírně stvárněnými starozákonnými scénami. Žďárský opat Václav Vejmluva, vedle brtnických Collaltů hlavní Tepperův patron,²⁹ byl také objednavatelem fresky ronovské kaple, jejíž nevelká síň umožnila organičtější využití klenby a větší soustředěnost dekorace. Stejně jako ve Žďáru byl Tepper i tady jistější a výmluvnější v zobrazení pozemských příhod než centrální nebeské férie; při líčení skutků sv. Antonína se představuje jako sice trochu těžkopádný, ale upřímný a důkladný vypravěč, užívající hmotné, leč i světelně modulované a bohaté barvy. Stejně okolnosti jako v Ronově vedly k úspěchu i ve fresce velehradské. Zde se navíc i centrální scéna „Mojžíš dává vytrysknout pramenu vody ze skály“ odehrává na zemi. A je obklopena pestrými výjevy a motivy zátiší se symbolickým významem. Zálibný popis květin, ovoce, zvěřiny, textilií, naznačuje, že kromě české komponenty lze tu předpokládat i inspiraci nizozemsky orientovanou malbou (snad jihoněmeckou). Bytostný realista, vždy tíhnoucí k vyjádření látkových vlastností věcí diferenciací štetčové faktury, tu dospívá k malebné skicovitosti. — Méně hodnotné jsou zachované Tepperovy olejomalby. Nejzajímavější je kulturně historicky a topograficky dokumentární cyklus

²⁶ J. Uhlíř, *Karel František Antonín Tepper. Život a dílo. 1682–1738*. Rukopisná dipl. práce. Brno 1966.

²⁷ R. Chadraha, *Neznámé dílo Karla Františka Teppera*. Umění XXIV, 1976, 284.

²⁸ Ivo Krsek, *Nové poznatky k dějtnám malířství 18. stol. na Moravě*. SPFFBU F 21–22, 1977–1978, 65.

²⁹ Tepperovi lze ve Žďáře s velkou pravděpodobností připsat i značně poškozené zbytky většího cyklu fresek ze života sv. Bernarda, z nichž jsou zachovány tři v bývalé klášterní kvadratuře: Sv. Bernard uzdravuje nemocné, křísí mrtvé, klíč před Ukřižovaným; další na severní vnější stěně kostela: Smrt sv. Bernarda. Tyto malby jsou tradičně považovány za díla Simona Gionimy, naposledy A. Bartuškem (M. Zemek, A. Bartušek, *Dějiny Žďáru nad Sázavou II*. Brno–Žďár 1970, 31).

Vjezdů habsburských císařů do collatovské Brtnice (Brtnice, zámek, 1723 až 1724).³⁰

Pozoruhodnou osobností, pohřichu však dosud nedostatečně zpracovanou, byl *Karel František Josef Haringer* (1682?–1734), malíř patrně vídeňského původu.³¹ Působil hojně v Olomouci. V květnu r. 1716 tu začal pracovat na svých měřítkově předimenzovaných freskách v presbyteriu a v lodi jezuitského kostela P. Marie Sněžné (dokončených v říjnu 1717). Lépe se uvedl pozdějšími díly po návratu z Říma, kde se údajně zdržoval v letech 1718/1719.³² Římská lecke je patrná na jeho obraze hlavního (Nanebevzetí P. Marie, 1723) a 4 bočních oltářů v klášterním kostele v dolnorakouském Dürnsteinu,³³ zejména v jejich velkorysé proporci a skladbě. Nejlepší, příp. nejlépe zachované kusy, obraz Nanebevzetí P. Marie a zejména Jan Evangelista, obsahují však patrně i benátské rysy, snad dokonce ricciovské. Mučení sv. Vavřince (Oblast. galerie Olomouc) působí naproti tomu značně konzervativněji a připomíná Lottova žáka D. Seitera. Jsou-li dürnsteinské obrazy značně rozmanité, platí totéž i o pracích olomouckých, zejména o oltářních obrazech u P. Marie Sněžné (Anděl Strážce, Stěti sv. Barbory, Josefův sen) z roku 1728.^{33a} Přesto lze stěží myslet na pasivní eklektismus, jde patrně spíše o projev neklidného temperamentu výtvarníka vyšších ambicí, jehož rakouská tvorba měla dokonce jistý vliv na rané dílo *Joh. Mart. Schmidta, zv. Kremerschmidt*. Nové tóny se objevují i v pozdních pracích, především v obou osobitě laděných oltářních obrazech kostela sv. Vavřince při klášteře Hradisko z roku 1733, provedených v jemných kombinacích lomených tónů.³⁵

Objasnění vyžaduje také dílo poměrně kvalitního *Josefa Wickarta*, (též Wickard, Vikarth). Stejně jako Haringer pocházel Wickart údajně z Vidně; usadil se v Brně, kde roku 1729 zemřel. Pochvalné zmínky Schweiglovy a Cerroniho o Wickartově portrétní tvorbě nelze zatím doložit. Zachované Wickartovy oltářní obrazy pro olomoucký jezuitský kostel P. Marie Sněžné (oltáře sv. Karla Boromejského a Archanděla Michaela, 1721),³⁶ pro hlavní

³⁰ V. Richter, *Zprávy o malbách Karla Töppera v Brtnici*. SPFFBU, F. 7, 1963, 190 ad.

³¹ Zprávu o Haringerově smrti 12. 3. 1734 v Olomouci ve věku 48 let přináší J. Röder (*Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock*. Olmütz 1934, 71). Ostatní biografické údaje včetně zprávy o vídeňském původu a datování olomouckých obrazů čerpám z J. P. Cerroniho (Cerroni 1807, G 12, I/34, f. 90).

³² Podle J. P. Cerroniho (tamtéž) se Haringer vrátil z Říma 3. června 1719.

³³ *Osterreichische Kunsttopographie* I. Wien 1907, 54, 94 p. Fig. 29.

^{33a} Zaplacení obrazů Stěti sv. Barbory a Anděla Strážce potvrdil Haringer 24. 11. 1728 stvrzenkou na 350 zlatých vystavenou ve Vidni (Stát. archiv v Brně, fond Jezuité v Olomouci, E 12, sign. B9/20).

³⁴ Srov. F. Dworschak, R. Feutschmüller, K. Garzarolli-Thurnlackh, J. Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremerschmidt“*, 1718–1801. Wien 1955, 141.

³⁵ G. J. Dlabacz (*Algemeines historisches Künstlerlexikon* I. Prag 1815, 564) přináší zprávu, že Haringer navrhl triumfální architekturu k slavnosti korunování mariánského obrazu v kostele na Sv. Kopečku roku 1732. Podle jeho kreseb ryli A. a J. Schmutzerové 4 listy pro dílo *Enthronisticon Parthenion* (vyd. 1733 u Fr. A. Hírnhleho v Olomouci), zobrazující tyto slavnostní dekorace. – Haringer byl také autorem teží olomoucké univerzity.

³⁶ Zprávy o Wickartově vídeňském původu, o jeho usídlení a smrti v Brně (24. února 1729) a datování obrazů srov. Cerroni 1807, G 12, I/34, f. 287; Cerroniho

oltář a oba boční oltáře kostela v Podhradní Lhotě-Rajnochovicích (1717 až 1718)³⁷ a také pro oltář sv. Jana Nepomuckého farního kostela sv. Jakuba v Brně je možno přes jisté názorové kolísání začlenit do kontextu rakouského vrcholně barokního „velkého slohu“. Zejména bravurní malířská modelace a šerosvitná vazba obou olomouckých pláten se odvolává na tuto slohovou vrstvu, charakterizovanou rakouskými Lottovými žáky, zejména *J. M. Rottmayrem* a *Petrem Strudlem*.

Dodejme ještě, že s Haringrem a Wickartem pracoval pro olomoucké jezuitu (hlavní oltář P. Marie Sněžné 1720, 2 vedlejší sv. Anny a sv. Pavliny 1721) další nepřímý Lottův žák *Jan Jiří Schmidt* (kolem 1680–1765).³⁸ Malíř českého původu, činný v Rakousku a ve Vídni zprvu jako žák a spolupracovník *P. Strudla*, později jako následovník *Martina Altmonta*. Na Moravě se uplatnil ještě svými oltářními obrazy (Ukřižování na hlavním oltáři, 1719) v kostele v Brodce u Nezamyslic projektovaném *J. B. Fischerem z Erlachu*.³⁹

* * *

Rottmayr, stojící svou monumentální vranovskou freskou na prahu rozvoje rakouského i moravského barokního malířství, se prosadil v Čechách poměrně málo výrazně. Ještě ve zvýšené míře to platí o *D. Granovi* a *P. Trogrovi*, vůdčích malířích následující generace nastupující ve druhé čtvrtině 18. století, s níž je spojena vzrůstající expanze rakouské malby do středního Podunají včetně Moravy. Gran dodal do Čech, které se tehdy přímo programově uzavíraly vídeňským vlivům,⁴⁰ jen několik oltářních obrazů, Troger nepracoval pro Čechy vůbec.⁴¹ Na Moravě však oba zanechali řadu významných děl.

Jako *Rottmayr* a *M. Altomonte* prošel i *Daniel Gran* (1694–1757) Itálií, kde se učil zejména v Benátkách u Seb. Ricciho a v Neapoli u Franc. Solimena. Určité vymanění klenebního obrazu z těsného sepětí s architekturou, lehčí rytmus figurální kompozice v prosvětleném atmosférickém prostředí ohlašovalo v jeho díle již opuštění patetického „velkého slohu“ a jistý příklon k jemnější a křehčí výtvarnosti rokoka. Rokokový senzua-

datování obrazů Arch. Michaela potvrzuje malířova signatura. Také A. Schweigel označuje Brno jako Wickartovo bydliště (C. Hálková-Jahodová, *Andreas Schweigel, Bildende Künste in Mähren*. Umění XX, 1972, 173, 181), což se však zatím nepodařilo v příslušných archivních fondech ověřit.

³⁷ Srov. A. Jirka, *Z materiálů k dějtinám umění na východní Moravě*. SPFFBU, F 18, 1974, 70.

³⁸ A. Nowak, *Kirchliche Kunstdenkmale aus Olmütz II*. Olmütz 1892, 8. — Schmidtova postava čeká na zevrubnější zpracování jak z rakouské (srov. H. Aurenhammer, *Martino Altomonte*. Wien 1965, 120), tak i z české a moravské strany. Jisté rozmnožení znalostí o malířově činnosti v Rakousku přinesl nedávno M. Koller (*Die Akademie Peter Strudels in Wien, 1688–1714*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 14, 1970, 34, 27 n.), od něhož přejímám i přibližné datum Schmidtova narození (udávaného dříve obvykle rokem 1691).

³⁹ Brodecké ukřižování je signováno: *Joh: Geo: Schmidt fecit Viena 1719*.

⁴⁰ P. Preiss, *Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze*. Praha 1965, 14.

⁴¹ *Tamtéž*, 15.

lismus byl však v Granově díle redukován dávkou racionalismu, který se projevoval také v jeho známém zájmu o literární alegorickou stránku malířské tvorby. Grana lze právem považovat za reprezentanta klasicistického směru, jenž se zejména na Moravě — v daleko větší míře než v Čechách — během 1. a 2. poloviny 18. století značně rozvinul. Granova monumentální dvoudílná alegorie Moudré a šťastné vlády na Moravě ve velkém sněmovním a soudním sále Stavovského domu v Brně (1734–1735), promyšlená kompozice světelně atmosférických, avšak obrysově uzavřených figur, navzájem svázaných plošně citěnou arabeskou, je jak svou výtvarnou strukturou, tak i rétorickou povzneseností, eminentní ukázkou této slohové orientace. Je to jeden z chef d'oeuvrů ve své době velmi obdivovaného, ba přeceňovaného císařského dvorního malíře, který spolu s italským kvadraturistou *Gaetanem Fantim* obdržel tuto velkou zakázku od moravských stavů poté, co se v květnu 1733 rozešli s vítězi soutěže na výzdobu sálu vídeňským *Bart. Altomontem* a týmž *Fantim* a potom i s *J. J. Etgensem* a *F. Ř. I. Ecksteinem* — přesto, že Eckstein již začal v sále na podzim 1733 malovat.⁴² Další okázalé, byť rozsahem drobnější ukázky svého freskařského mistrovství zanechal Gran v presbyteriu farního kostela v Matějovci (Korunování P. Marie se světcí, 1746) a na klenbě jednoho z rondelů kláštera Hradiska (Proměnění Páně, 1739?), pro nějž vytvořil celou řadu dalších nezachovaných prací.^{42a}

Paul Troger (1680–1762),^{42b} druhá reprezentativní osobnost generace rakouských malířů nastupujících ve 2. čtvrtině 18. století, zastával zásadně odlišný názor než klasicistický *Gran*. Rovněž školený v Itálii (hlavně v Benátkách, Římě, Neapolii a Bologni), ale originálnější, průbojnější a vlivnější, vtiskl rakouskému rokoku svým příkladem i svým postavením učitele vídeňské akademie charakter zcela svébytné větve evropského rokoka. Vnesl do rakouské malby novou dramaticčnost a subjektivitu tvarovou, barevnou i světelnou, v níž je vedle jeho osobního přínosu právem spatřován také jakýsi hlubinný 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“. Měl-li *Gran* kontakty hlavně s vysokou šlechtou a s dvorem, byl výrazově značně angažovanější *Troger* především malířem velkých rakouských klášterních řádů v době jejich pozdního rozkvětu. Také jeho hlavní moravská díla byla určena pro klášterní instituce (freska Zázračného nasyacení v refektáři premonstrátského kláštera Hradiska u Olomouce, 1731; oltářní obrazy sv. Pavliny a Anděla Strážce z roku 1738, závěsné obrazy sv. Petra a Pavla a sv. Magdaleny z roku 1735 pro kostel na Sv. Kopečku;⁴³

⁴² Srov. *Dřím al* 1947, 112 n.

^{42a} Teprve na počátku roku 1978 se autor seznámil s velkou monografií *E. Knaba* o *D. Granovi* (*E. Knab, Daniel Gran. Wien—München 1977*). Poněvadž rukopis této studie autor ukončil a předal redakci v říjnu 1977, nemohl již *Knabovy* výsledky zahrnout do své práce.

^{42b} *W. Aschenbrenner — G. Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk. Salzburg 1965.*

⁴³ Datování obrazů srov. *L. Ševcůk, Ideologie protireformace ve výtvarném umění. Malířská výzdoba kostela na Kopečku u Olomouce. Rukopisná rigor. práce. Brno 1977, 63.*

obraz hlavního oltáře Nejsv. Trojice v pavlánském kostele ve Vranově u Brna, 1731). Trogrovy moravské práce nepatří k jeho nejradikálnějším, přesto však znamenitě slučují dekorativní působivost, osvojenou v Itálii, s obsahovou výpovědí, jejíž síla je umocněna severskou expresí. Živě barevná, prosvětlená hradiská freska má své místo mezi nejlepšími Trogrovy díly a předčí pozdější Trogrovu redakci téhož tématu v mramorovém sále premonstrátského kláštera v rakouském Gerasu (1738). Do velkorýse rozvrženého celku se organicky začleňují malebné krajinářské i figurální detaily provedené často s nevšední malířskou fantazií a životností. Lze tu již tušit svatomikulášskou fresku (Praha, Malá Strana, 1756) Trogrova žáka *Jana Lukáše Krackera*.

Granovi je blízký svým slohovým názorem *Jan Jiří Etgens* (1691 až 1757).⁴⁴ Tento brněnský rodák a zámožný měšťan byl vedle znojemského M. J. Fissého, jehož ovšem předčí množstvím i teritoriálním rozšířením svých děl, první z významných malířů počátků rozvoje moravské barokní malby, který se v zemi narodil. Stejně jako jeho údajný učitel F. Ř. I. Eckstein, byl Etgens především malířem fresek. Jeho závěsné obrazy, v porovnání s freskami poměrně nečetné, prozrazují zejména po barevné stránce rutinu a povšechnost freskaře.⁴⁵ Pravděpodobně v letech 1719–24 byl Etgens v Itálii,⁴⁶ kde, jak uvádí ve svých pamětech již Schweigel, jej svým dílem zaujal *Sebastiano Conca* a tehdy již zesnulý, proslulý akademik *Carlo Maratta* (†1713). Zajímal se zřejmě ještě o *Andrea Pozza*⁴⁷ a *Franceska Solimenu*⁴⁸ a o další římské malíře na přelomu století; o freskaře maratovského, resp. eklektického směru, např. typu *Lodovica Mazzantiho*.⁴⁹ Časné práce po návratu z Itálie však prozrazují i jiné tendence, zejména ohlasy tvorby oslnivého římského freskaře a koloristy *Giovanni Battisty Gaulliho*, zv. *Baciccia*. Jeví se zejména ve fresce poutavého apokryfního tématu *Stolování sv. Rodiny*, zdobící strop někdejší jídelny rezidence premonstrátského kláštera Hradiska v Konici, jež vznikla patrně v rané fázi údobí 1725–1733 a jejíž kvetoucí kolorit s jemnými světelně modulovanými tóny a měkkou modelací je nepochybně gaulliovského původu, aniž by ovšem Etgens dosáhl Itality brilance, lehkosti a vzletu.⁵⁰ Gaulliho připomíná i senzitivní citovost zabíhající až k jisté výrazové sladkosti. I v dalších freskách tohoto období (klášterní kostel cisterciáků ve Velehradě, mezi 1725–1733,⁵¹ benediktinský klášterní kostel v Rajhradě, 1726

⁴⁴ R. Hocke, *Jan Jiří Etgens. Jeho malířské dílo*. Rukopisná dipl. práce. Brno 1968, 45.

⁴⁵ Jejich počet po posledních výzkumech poněkud vzrostl, srov. I. Krsek, *Nová připsání k dílu J. J. Etagens*. Umění XXIII, 1975, 266 n. — Etagensův autoportrét v Moravské galerii v Brně (srov. M. Hanavská, *Jan Jiří Etgens a jeho dílo v obrazárně Moravského musea*. Časopis Moravského musea XXXVI, 1951, 236 n.; Kratinová 1968, 16; Hocke 1968, 103 n.) zpodobuje sice velmi pravděpodobně malířovu fyziognomii, je však sotva Etagensovým dílem (srov. Krsek 1975, 266n.).

⁴⁶ F. Noack v knize *Das Deutschtum in Rom seit dem Anfang des Mittelalters II* (Berlin 1927, 166) klade Etagensovu cestu do Říma až do doby kolem 1730, což korigoval jak Hocke (1968, 96), tak předtím už Hanavská (1951, 230).

⁴⁷ Hocke 1968, 114.

⁴⁸ Kratinová 1968, 16.

⁴⁹ Krsek 1975, 267.

⁵⁰ Tamtéž, 267.

⁵¹ Tamtéž, 268, pozn. 24: jde o fresku na klenbách a stěnách kaple sv. Barbory,

až 1729, kostel brněnských minoritů, 1732,⁵² klášterní knihovna v Rajhradě, 1726–1735) se gaulliovské koloristické motivy dosud prosazují, i když už ne tak markantně. Později zcela převládne klasizující, příp. akademizující nota a s ní i tendence k menší citové účasti (paulánský klášterní kostel P. Marie ve Vranově u Brna, 1738, kostel P. Marie ve Křtinách, kolem 1750, piaristický kostel sv. Jana Křtitele v Kroměříži, 1750–1755, kaple P. Marie Czenstochowské při premonstrátském kostele P. Marie v Brně-Zábrdovicích, 1756). Pozzovský architektonický fictionalismus provází celý průběh Etgensovy tvorby od rané konické fresky až k freskám křtinským⁵³; činem vpravdě barokní bravury je pokus o iluzionistickou proměnu gotického interiéru cihelné baziliky ve slezské Svidnici (PLR, 1739).

V Itálii si Etgens osvojil – pomíneme-li občasně selhání v konstrukci detailů i celků vysvětlitelné chvatnou prací při zvládnání četných zakázek a nezbytnou účastí pomocníků – smysl pro velké dekorativní úlohy, pro působivou gradaci a probarvení architektonického prostoru, pro celkové účiny. Tyto klady i záporu charakterizují efekt rozsáhlého cyklu fresek v mohutném interiéru křtinského chrámu. Nejpůsobivějším a nejzdařilejším příkladem Etgensových dekoratérských schopností jsou však fresky tři rozměrných kleneb jiné vynikající Santiniho stavby, klášterního kostela v Rajhradu (s hlavním tematem Oslavy a šíření benediktinského řádu),⁵⁴ kam Etgens původně (1733) dodal i soubor 6 oltářních obrazů (z nichž jsou dochovány na místě jen obrazy Sv. Petra a Pavla a Sv. Gertrudy).

O vážnosti, jíž se Etgens v Brně těšil, svědčí jeho úřad představeného malířského cechu sv. Lukáše, o jeho stavovském sebevědomí svědčí jeho návrh na zřízení umělecké akademie na Moravě (1739) o konečně i to, že při zdoluhavém jednání o výzdobu soudní a sněmovní síně Stavovského domu v Brně si mohl dovolit vzdát se účasti na tomto čestném úkolu.⁵⁵ Nelze však popřít, že Etgensovo výsadní postavení bylo podporováno skutečností, že mezi brněnskými malíři 1. poloviny 18. století nebylo mimořádných osobností. V kontextu střeoevropské malby nelze Etgensovo dílo považovat za průbojné. Již způsob, jak se mladý malíř orientoval v době svých italských studií, je výrazem konzervativního založení. Byl sice vnímavý k umění Gaulliho, dával však přece jen zřejmě přednost římským a neapolským mistrům akademického směru a zcela opomíjel barevně světelné objevy soudobé benátské školy. Ačkoliv jeho dílo pře-

sv. Kateřiny; na klenbách kaplí Řádu cisterciáků, sv. Cyrila, sv. Metoděje, Maří Magdaleny, Marie Egyptské; frešky kaple zv. Královské, fresky stěn kaplí sv. Bernarda a Dominika, freska na podklenutí kruchty.

⁵² Kresebný návrh k fresce na klenbě lodi brněnských minoritů publikuje M. Heffels, *Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts*. Nürnberg 1969, 96.

⁵³ V Univ. knihovně v Brně je pod sign. St 46519 a) b) Pozzova *Prospettiva de pittori et architetti I, II*. Roma MDCCII. Nella Stampa di Antonio de Rossi. Na přední desce: *Ex Bibliotheca Francisci Josephi Oetgens*. Pochází tedy zřejmě z majetku Jana Jiřího Etgense.

⁵⁴ Čtvrtá kopule zdobená původně také Etgensovou freskou (obrácení sv. Pavla) byla snesena 1767. Novou kopuli pak vyzdobil freskou J. Winterhalder ml. Rajhradská freska Etgensova vzbudila již pozornost H. Tintelnota (*Die barocke Freskomalerei in Deutschland*. München 1951, 121).

⁵⁵ Dřím al 1947, 113.

sáhlo polovinu století, nebylo zasaženo rokokem. I v pozdních freskách (Kroměříž, Brno-Zábrdovice) převládá statuárně chápaný, hmotný figurální kompars nad volným atmosférickým prostorem. Dokonce i zachovaná olejová skica k zábrdovické fresce (Moravská galerie v Brně) je téměř prosta rokokových elementů.⁵⁶

Na počátku třicátých let se v Brně usadil *Josef Tadeáš Rotter* (1701 až 1763),⁵⁷ pocházející z Opavy. S Etgensem a Ecksteinem patřil k neaktivnějším představitelům brněnského malířského cechu. Opavské začátky Rottrovy nejsou zatím osvětleny a prvním datovaným dílem, připisovaným Rottrovi od dob Corroniho, je pohled na Brno a okolí, vyznačující se mimořádnou deskriptivní akribií, přes to však malířsky poutavý a svěží; byl pořízen roku 1743 pro augustiniánský klášter v Brně jako votivní obraz na památku pruského obléhání města v roce 1742.⁵⁸ Z roku 1744 pocházejí fragmenty malířské výzdoby sálu a komnat dietrichsteinského zámku v Kupařovicích,⁵⁹ vedle alegorické fresky na schodišti zámku milotických Serényiů a nezachovaných maleb pro hradiské premonstráty a pro nejčastější Rottrovy klienty, brněnské augustiniány, zatím jedině jeho známé nástěnné malby. Roku 1747 a 1748 dodal Rotter obrazy pro oltáře piaristických kostelů ve Strážnici⁶⁰ a v Litomyšli. Zejména velká oltářní plátna strážnická mají v Rottrově díle výjimečné postavení svou robustností a expresí; Zavraždění sv. Václava slučuje v postavách obou hlavních postav znalost *Willmannovy* sedlecké (příp. velehradské) a *Brandlovy* břevnovské koncepce tohoto výjevu. U některých strážnických obrazů nelze také vyloučit podíl Trogrova bravurního žáka *Jana Lukáše Krackera*, který podle zprávy O. Schweigla pracoval po studiích na vídeňské akademii v Rottrově dílně.⁶¹ Mimo pochybnost je Krackerův zásah u velkého obrazu hlavního oltáře kostela v Bystrém u Poličky z roku 1749 (Křest Kristův). O něco pozdější (1753) obrazy bočních oltářů pocházejí naproti tomu plně z Rottrovy ruky, jsou však zároveň také dokladem jeho názorové kolísavosti a eklektismu, o němž se zmiňuje ostatně už Schweigel a Cerroni.

Již ve Strážnici a potom zejména v Bystrém je také naznačeno názorové rozpětí Rottrova díla: od malebného rokokového senzualismu a dekorativismu (oltářní obraz Sv. Antonína Padovského v Bystrém) až k plasticky sevřenější formě (oltářní obrazy Sv. Karla Boromejského a Smrti Sv. Josefa v Bystrém, stejně jako 7 pláten ze života P. Marie a Krista tam-

⁵⁶ Srov. P. Preiss, *Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie*. Umění XVII, 1969, 98 ad.

⁵⁷ M. Chaloupková, *Josef Tadeáš Rotter, 1701–1763*. Rukopisná dipl. práce, Brno 1967.

⁵⁸ Cerroni 1807, G 12, I/32, f. 68; Rottrovo autorství je velmi pravděpodobné. Výsek obrazu byl v 18. století věnován ex voto do Maria Zell. Pocházel-li také z Rottrovy ruky, nelze bez autopsie rozhodnout (repr. u C. Hálkové-Jahodové, Brno, Praha 1947, 239).

⁵⁹ Jirka 1974, 74; J. Kroupa, *František Antonín Grimm. Architektura moravského osvicenství a její sociální pozadí* (tř. v redakci. Měsíční časopis Umění).

⁶⁰ Archivní dokumenty k Rottrovým obrazům ve Strážnici publikoval V. Jůza v článku *Materiály k umělecko-historické topografii*. Slovácko 1959, č. 4, 23 n.

⁶¹ Hálková-Jahodová 1972, 185; J. Šíp, J. L. Kracker – *Svatý Mikuláš*. Praha 1959, 7; Chaloupková 1967, 87; J. Vránová, *Dílo Jana Lukáše Krackera na Moravě*. Rukopisná diplomní práce, Brno, 1972, 24, 40.

těž).⁶² V Rottrově pozdním díle pak sklon k uzavřenému tvaru a suššímu malířskému přednesu ještě sílí (Sv. Jan Nepomucký s Janem Sarkandrem, 1755, Sv. Rodina a Sv. Kateřina, 1760, kostel sv. Tomáše v Brně; Sv. Alberik, Sv. Anna, 1755,⁶³ Nanebevzetí P. Marie, kostel Nanebevzetí P. Marie na St. Brně; Sv. Antonín Padovský, františkánský kostel sv. Magdaleny v Brně, 1758;⁶⁴ oltářní obrazy v kostele brněnských kapucínů aj.)⁶⁵

S Brnem je spojeno moravské dílo bavorského malíře *Felixe Antona Schefflera* (1701–1760), činného poměrně hojně v Čechách a také ve Slezsku. Ve světle laděných malebných freskách pro jezuitský kostel Nanebevzetí P. Marie (signovaných rokem 1744, zničených za druhé světové války, později obnovených) se tento Asamův následovník představil jako obširný a barvitý vyprávěč. Ve znamení rokokově sličného až nasládlého projevu vystupuje Scheffler i v pečlivě malovaných protějškových oltářních obrazech Sv. Bernarda (signováno rokem 1746) a Sv. Benedikta v klášterním kostele P. Marie na Starém Brně, zatímco olejomalby u brněnských jezuitů, které mu lze připisat, reprezentují (včetně obou oltářních obrazů Jezuitských mučedníků a Sv. Aloise) poněkud robustnější názor.^{65a}

Významná osobnost se objevila v první čtvrtině 18. století v Olomouci s *Janem Kryštofem Handkem* (1694–1774),⁶⁶ mimořádně plodným malířem a autorem zajímavé biografie, jež dovoluje nahlédnout do sociologie a psy-

⁶² Týká se to obrazů Zvěstování, Navštívení, Narození Krista, Obětování v chrámu, Dvanáctiletý Ježíš v chrámu, Zmrtvýchvstání Krista, Korunování P. Marie. Pouze zbývající tři plátna pocházejí z ruky *J. Bergla* (potud je třeba opravit údaj *Uměleckých památek Čech*. Praha 1947, 156).

⁶³ Datování u R. Hurta, *Stavební vývoj kláštera Králové na Starém Brně* (nepublikováno). Děkuji autorovi za laskavé poskytnutí cenné informace.

⁶⁴ Po stránce barevného podání i ve figurální typice (zejména lysá hlavička, andílka) lze tu konstatovat vliv díla *Fr. Ant. Palcka*. — Datování obrazu podle zápisu ve farní kronice.

⁶⁵ Srov. Schweiglovu výstižnou charakteristiku (Hálová-Jahodová 1972, 181): „*Sein Untermale ist meistens saftiger als sein Ausmalen geblieben, welches fast in ein trockenes, hartes verfiel.*“

^{65a} Viz naši pozn. 25. — Obrazy Vyvolených a Zavržených v sev. boční kapli jezuitského kostela jsou v kompozici i figurálních motivech velmi blízké Schefflerovým freskám obdobné tematiky v Kapli mrtvých wrocławského dómu z r. 1749 (srov. Grundmann 1967, obr. 156, 158). — K problému se vrátíme v samostatné studii.

⁶⁶ J. K. Handkem se zabývala odborná literatura již od doby Schweigla a Cerroniho. O hodnocení jeho tvorby z odborných hledisek se však pokusily až práce posledních desítekletí: Hans Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*. München 1951, 116, 120, 300, 302; týž, *Barocke Freskomalerei in Schlesien*. Wiener Jahrb. für Kunstgeschichte XVI, 1954, 187 n.; I. Plazak, *Działalność artystyczna morawskich malarzy-dekoratorów na Śląsku w XVIII. wieku*. Biuletyn historii Sztuki XXVII, 1965, č. 4, 307; J. R. y š ka, *Fresky Jana Kryštofa Handkeho*. Střední Morava č. 1, Olomouc 1966, 79; G. Grundmann, *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt am Main 1967, 65 n.; Kratinová 1968, 9; J. Ry š ka, *Freska Jana Kryštofa Handkeho v olomoucké kapli Božího Těla*. Střední Morava č. 2, Olomouc 1968, 93–99; týž, *Freska Jana Kryštofa Handkeho v olomoucké kapli Božího Těla z roku 1728* (katalog výstavy). Olomouc 1968; J. Kramp l, *Obrazy Jana Kryštofa Handkeho v pírnickém kostele v Bruntále*. Sborník Vlastivědného muzea v Bruntále I, 1968, 23 n.; Krsek 1969, 81; J. Kramp l, *Jan Kryštof Handke, Život a dílo*. Rukopisná rigor. práce. Brno 1971; Kratinová 1974, 164; L. Ševeček, *Ideologie protireformace ve výtvarném umění. Malířská výzdoba kostela na Kopečku u Olomouce*. Rukopisná rigor. práce. Brno 1977; *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1975, 150 (R. Chadraba). — Datování děl J. K. Handkeho čerpám hlavně z Handkovy autobiografie (viz naši pozn. 67) a z Kramp la 1971.

chiky pozdněbarokního umělce.⁶⁷ Handkeho učitelé, zatím takřka neznámí malíři Jan Daniel Langer v Bruntálu, nebo Christian David v Moravské Třebové, nemohli patrně mladému adeptu dát o mnoho více než poučení o základech řemesla. Totéž platí o Ferdinandu Nabothovi, do jehož olomoucké dílny Handke vstoupil v listopadu 1714, pouhých 14 dní před mistrovou smrtí. Víc asi znamenal pro Handkeho příklad „velkého slohu“ v podání o něco staršího a zkušenostmi bohatšího Karla Haringra, jak lze usuzovat z Handkových prací pro kostel v Jivové, z fresek (1723), obrazu hlavního oltáře (okolo 1723) a také z oválných olejomalb s postavami světců (konec dvacátých let). Typický Handkův figurální sloh se vytvořil dosti brzy. Byl v podstatě již připraven v kostele „V Lipkách“ u Rýmařova, kde Handke roku 1715 dokončoval nástěnné dekorace započaté F. Nabothem a počátkem příštího desetiletí ozdobil hlavní oltář energicky budovaným Navštívením P. Marie. V průběhu dvacátých a zejména třicátých let se Handke vypracoval do čela olomoucké výtvarné obce a úspěšně soutěžil s cizími malíři povolávanými do služeb biskupské metropole. Tehdy obsahovala jeho tvorba nejvíce možností a příslibů, monumentální italianizující sloh Handkeho se rozvíjel a obohacoval; v dramaticky pojetém Sv. Augustinovi (1730) na bočním oltáři kostela na Kopečku, v jeho gestu vnitřního vzrušení, lze tušit i osobitý ohlas českého malířství vrstvy J. K. Liška—P. Brandl.⁶⁸

Prvním významným činem monumentálního charakteru byla freskařská výzdoba kaple Božího Těla v rozlehlém objektu olomouckých jezuitů (Legenda o vítězství Jaroslava ze Sternberka nad Tatary jako prefiguranty Turků, 1728).⁶⁹ Se sochařem *Filipem Sattlerem* tu Handke přispěl k vzniku jednoho z nejkvalitnějších moravských barokních interiérů. Jistě neméně zajímavý a navíc tematicky ojedinělý celek, bohužel však nezachovaný, vznikl spoluprací obou olomouckých umělců v areálu augustiniánského kláštera ve Sternberku, pro který Handke, zejména od začátku třicátých let, hojně pracoval a v němž nacházel sám i se svou rodinou pohostinný asyl ve dnech odpočinku: byla to výzdoba letohrádku v klášterní zahradě provedená v zimě 1736—1737 na motivy Písňe písní.⁷⁰ Ve třicátých letech (1731) vytvořil Handke také své nejlepší zachované monumentální dílo, fresku Auly Leopoldiny jezuitské univerzity ve Vratislavi, imponující zdařilou a velkorysou souhrou fiktivní architektury a figurální kompozice.⁷¹ Její základní téma, apoteozu věd a umění pod vládou Prozřetelnosti, jedno

⁶⁷ Handkeho autobiografie je uložena ve Stát. archivu v Brně, sign. G 12, Cerroni II, 180. Její přepis s úvodem a poznámkovým aparátem pořídil R. Foerster (*Johann Christoph Hankes' Selbstbiographie*. Festschrift der Schles. Gesellschaft für Vaterländische Kultur zum hundertjährigen Jubiläum der Univ. Breslau, Breslau 1911).

⁶⁸ Krsek, 1969, 84. O Brandlově vlivu uvažoval předtím již Krámpf (1968, 31) v souvislosti s některými figurálními detaily Handkových oltářních obrazů kost. piaristů v Bruntále. K problémům se znovu vrátil ve své rigorózní práci (1971, 28).

⁶⁹ Ryška 1968, nestránkováně.

⁷⁰ Srov. Handkova autobiografie, I. c., rok 1736: *Anno 1736 hab ich zu Sternberg in dem Garten das Lusthaus ... al fresco gemalt, das Konzept hat der H. P. Antonius Hanel aus Hohenried Salomons gemacht. Habe mit zwei Gesellen im Winter gemalt ... Der Philipp Sadler hat die Stukaturarbeit gemacht.*

⁷¹ Freska auly univerzity i nezachovaná freska mariánského oratoria univerzity (1732) je v odborné literatuře výsocy hodnocena. Tintelnót 1954, str. 187 ji považuje — snad poněkud nadsazeně za jeden z vrcholů evropského freskařství.

z klíčových témat rekatolizační propagandy, potom opakoval i v nezachované fresce auly jezuitské univerzity olomoucké (1735). Styl dynamicky pojatých robustních figur s dramatickou šerosvitnou modelací a výraznými fysiognomiemi pokračuje po celá třicátá léta (alegorie světadílu v pendentivech kopule kostela na Sv. Kopečku u Olomouce, 1731; oltární obrazy sv. Augustina ve Štěpánově u Olomouce, před 1735,⁷² a v rakouském soukromém majetku, 1737,⁷³ obraz sv. Vavřince na hlavním oltáři kostela sv. Vavřince při klášteře Hradisku u Olomouce, 1735, příp. 1736 aj.). Ve čtyřicátých letech se pak definitivně vyhraní a ustálí Handkeho osobitý sloh, ovšem za cenu jisté uniformity a výrazového ochuzení. Převládnu oblé, hmotné (nikoliv však jiz masívní), obrysově uzavřené a jednoduše utvářené figury oválných tváří s výraznými nadočnicovými oblouky. Svědčí o převaze freskařského citění, ovšem také o poučení italským barokem římského klasizujícího směru,⁷⁴ tedy o názoru blízkém *J. J. Etgensovi*. Téhož rodu je i kolorit, opustivší předchozí poměrně bohatou světelnou i barevnou diferenciaci a tíhnoucí spíše ke znělým lokálním tónům (4 rozměrná plátina ze života sv. Františka Xaverského a sv. Ignáce v kaplich kostela P. Marie Sněžné v Olomouci, kolem 1740; epicky obšírné Klanění tří králů, namalované 1746 pro letní refektář šternberského kláštera, tč. v křížové chodbě; fresky obou kaplí žerotínského zámku ve Velkých Losinách, 1742, 1743).^{74a} Není vyloučeno, že k tomuto vývoji, znamenajícímu definitivní opuštění „velkého slohu“, přispěl *D. Gran*, jehož dílo měl Handke možnost poznat na Hradisku.⁷⁵

S přibývajícím věkem však ubývá fresek a vedle pláten se sakrální tematikou se objevují i obrazy zátiší (2 Lovecká zátiší, 1754, 1755, Vlastivěd. ústav v Olomouci) a alegorické žánry (Léto, Podzim, Zima, patrně vesměs 1763, tamtéž). Pozdní díla nesou neklamné známky úbytku fyzických sil a zručnosti, některá však jsou zároveň svědectvím intenzivního citu starého mistra (Tobiáš s andělem, 1765, farní úřad v Hnojicích; dvě poprsí křížovníckých světců z roku 1768, křížová chodba býv. augustiniánského kláštera ve Šternberku).⁷⁶

Stejně jako Etgens, neprojevuje ani Handke zvláštní zájem o rokokové vyústění barokního slohu. Zklidněný figurální kánon, vyhranivší se ve čtyřicátých letech, znamená sice jakýsi ohlas klasizujícího rokoka; rokoku blízký je i živý světlý kolorit Handkeho fresek té doby. Co však Handkemu chybí úplně, je příznačná rafinovanost rokokové fáze. Důvodem je

⁷² Datování u *Krampla* 1971, 104.

⁷³ Datování *tamtéž*, 104.

⁷⁴ *Plazak* 1965, 307 uvažuje povšechně o Handkově ovlivnění italskou malbou zejména římskou a také benátskou. Na *Plazakovu* studii navázal *Krampl* (1968, 31) a vyslovil navíc domněnku o vlivu *C. J. Carlona* (v postojích figur i v modelaci), což jsem považoval (*Krsek* 1969, pozn. 16) za nepravděpodobné. Nyní však již tuto možnost nevylučuji. Některé pohybové a koloristické motivy Handkovy fresky auly vratisl. univerzity mohou být ohlasem *Carloneho* fresky kurfiřt. kaple vratisl. dómu z dvacátých let 18. století.

^{74a} Obdobný charakter měly patrně i Handkeho nedochované malby pro renovovaný orloj olomoucké radnice (1746–1747), dokumentované pohřichu jen v přípravných kresbách (Okresní archiv a Vlastivědný ústav v Olomouci).

⁷⁵ Srov. *Krampl* 1968, 31, 34; *Krsek* 1969, 84:

⁷⁶ *Krampl* 1971, 48.

patrně nejen robustnější naturel, ale i životní úděl vysoce zaměstnaného malíře, který žil a tvořil v konzervativnějším prostředí severní Moravy a Slezska a svůj širší domov opustil jen při jediné krátké návštěvě Sedlce a Prahy v roce kanonizace Jana Nepomuckého 1729 (kdy se podle svědectví autobiografie setkal s *Petrem Brandlem*) a při dvou pracovních pobytech v Hradci Králové a Hrochově Týnci v třicátých letech.⁷⁷ Přes izolovanost od směrodatných center vytvořil svým početným a charakteristickým dílem jistou epochu moravského baroka. Je generačním a do jisté míry i názorovým soupeřníkem brněnského Etgense, jehož však předčí nejen všestranností, ale zejména osobitějším rázem své tvorby, více zakořeněné v domácím prostředí a jeho lidových tradicích. Proto je jedním z nemnoha moravských malířů 1. poloviny 18. století, jejichž příklad nezůstal v následující generaci bez odezvy.

Ze znojemských malířů je třeba uvést aspoň *Františka Antonína Findta* (1692–1731), činného ve dvacátých letech zejména v questenberských Jaroměřicích⁷⁸ a malířsky zdatnějšího *Michala Jana Fissého* (1686–1732), dříve považovaného za jednoho z moravských Nizozemců.⁷⁹ Věrohodnost zpráv Schweigla a Cerroniho o malířově italském školení potvrzují vlastnosti jeho nejlepších děl: kompoziční jistota, modelačně vytříbená forma i dekorativně účinný kolorit, spojující zvučné barvy s jemnými lomenými tóny. Vedle kontaktů s Pozzovou tvorbou lze předpokládat i širší znalosti římské malby z konce 17. a z počátku 18. století, což Fissého sblížuje s Etgensem.⁸⁰

Fissé byl zaměstnán především premonstráty, díky jejichž zakázkám se jeho dílo, jinak soustředěné hlavně na Znojmo a okolí, rozšířilo i na severní Moravu. Ve druhém a třetím desetiletí vytvořil nezachované fresky a olejomalby pro Hradisko a Kopeček.⁸¹ Z prací pro premonstráty v Louce u Znojma, kteří začali už v 1. polovině 18. století vyvíjet stále silící kulturní aktivitu, jejíž intenzita ve 2. polovině století zastínila sesterský

⁷⁷ Prímým reflexem malířových zážitků z těchto cest je možná oltářní obraz *Zavraždění sv. Václava pro olomoucký dóm* (kolem 1743, nyní ve farním kostele v Náměšti na Hané) a jeho jen málo pozměněná replika pro farní kostel ve Skalách u Rýmařova (1749). V obou jsou kombinovány vzory *Willmannova* sedleckého (1702–3, zejména figura vraždícího Boleslava) a *Brandlova* břevnovského obrazu (1717–1719, postava umírajícího Václava) téhož námětu – obdobně jak jsme to konstatovali u strážnického plátna Rotterova. Srov. též *Krampl* 1971, 117–118.

⁷⁸ *Plichta* 1974, 264 n.

⁷⁹ Tato tradice je stará, srov. např. *J. Winterhalder, Mährische Künstler in Znaim und Gegend* (Stát. archiv v Brně, FM 60: *J. P. Cerroni, Sammlungen über Kunstachen, vorzüglich in Mähren*, fol. 14). *Cerroni* ve své biografii moravských umělců a ani *Schweigel* se však o nizozemském původu Fissého nezmiňují. Základní údaje o malíři publikoval nedávno *Plichta* (1974, 264). Zprávy o malířově činnosti shrnul převážně na základě archivních pramenů *L. Slavíček (Příspěvek k dějinám barokního umění na Moravě. SPFFBU F 19–20, 1975–1976, 124 n.)*. Některé údaje přinesl předtím *R. Šmuk* v nepublikované dipl. práci *Příspěvek k malířství 17. a 18. století na jižní Moravě*. Brno 1975, 51 n.

⁸⁰ *Schweigel* (Hálová–Jahodová 1972, 185) považuje za hlavní vzor Fissého římského Cortonova žáka *Cira Ferriho* (1634–1689). *Cerroni* (1807, G 12, I/34, f. 50) zdůrazňuje římský pobyt Fissého a školení u *A. Pozza*. Datum Fissého narození 1686 napovídá, že k případnému osobnímu kontaktu obou malířů nedošlo v Římě, ale spíše až za Pozzova vídeňského pobytu (1703–1709).

⁸¹ *Slavíček* 1975–1976, 124; srov. též *Cerroni* 1807, G 12, I/34, fol. 50.

ústav hradiský, se patrně mnoho nezachovalo: jsou to oltární obrazy v loutčím kostele, z nichž Sv. Augustin (signovaný 1721) patří logikou a pádností výstavby i modelace a zvučným akordem červené a zlatavé oranže k mimořádným malířovým výkonům⁸²; dále je to působivá fresková výzdoba celého interiéru (freska Sv. Trojice v kopuli dokončena 2. srpna 1722)⁸³ poutního kostela v Lechovicích včetně čtyř iluzivních oltářů a dvou velkoryse koncipovaných freskařsky pojatých oltárních pláten (Sv. Rochus se světci, Sv. Florián se světci, 1726),⁸⁴ k nimž se zachovaly hodnotné skici (Muzeum ve Znojmě).⁸⁵ Z Fissého tvorby pro jiné objednavatele je třeba uvést dvě pole fresek se sv. Dominikem a sv. Tomášem Akvinským v přízemí býv. dominikánského kláštera ve Znojmě (kolem 1720),⁸⁶ malířskou výzdobu pozoruhodného barokního interiéru oválné kaple Sv. Kříže v býv. jezuitském kostele sv. Michala ve Znojmě před 1730⁸⁷ a především ikonograficky zajímavou dekoraci znojemského zámku hrabat Deblínů (mezi 1720–1730),⁸⁸ pohřichu značně znehodnocenou pozdějšími přemalbami: malby ve vstupním sále s ideálními portréty českých panovníků z rodu Přemyslovců i Habsburků, se scénami z českých dějin a s alegorickou oslavou historických zemí české koruny měly zřejmě navázat na proslulý genealogický cyklus Přemyslovců v sousední románské rotundě.⁸⁹

Pokud jde o moravské Slezsko, byla již zmínka o činnosti brněnského F. Ř. I. Ecksteina v Opavě. Kromě fresek v opavském jezuitském kostele sv. Jiří (1731) a v zámku v Kravařích u Opavy (mezi 1727–1730) provedl Eckstein ještě fresky v kostele na Cvilíně u Krnova (1726–1727),⁹⁰ z větší části zničené za druhé světové války stejně jako fresky opavské. Opava byla patrně od počátku třicátých let působištěm freskaře tyrolského původu Josefa Matěje Lasslera (Lässler, Lasser, 1698?–1777).⁹¹ Předchozí Lasslerovy osudy nejsou známy. Některé detaily jeho prací však naznačují, že v okolí jeho rodiště Schwazu na něj zapůsobilo umění Kaspara Waldmanna.⁹² Obliba iluzivní pozzovské architektury stejně jako dosti robustní a kompaktní utváření figur a kompozice jej sblížují s moravskými malíři

⁸² Kromě signovaného Sv. Augustina pochází od Fissého pravděpodobně značně přemalovaná plátna Sv. Voršily a Sv. Mikuláše. Šmuk (1975, 51 n.) připisuje Fissému – patrně neprávem – obrazy Sv. Michala, Křtu Kristova a Korunování P. Marie.

⁸³ Z. Kudělka, *Drobnosti k barokní architektuře Moravy I.* SPFFBU F 19–20, 1975–1976, 119.

⁸⁴ *Tamtéž.*

⁸⁵ Krsek 1975, 268, pozn. 1.

⁸⁶ Slavíček 1975–1976, 125.

⁸⁷ *Tamtéž.* – Obrazy hlav. a boč. oltářů býv. jezuitského kostela ve Znojmě připisované Fissému od dob Cerroniho (Cerroni 1807, G 12, 1/34, fol. 50) jsou slohově starší.

⁸⁸ Slavíček 1975–1976, 125.

⁸⁹ M. Stehlík v knize V. Richter, B. Samek, M. Stehlík, *Znojmo*. Praha 1966, 76.

⁹⁰ B. Indra, *Stavba poutního kostela na Cvilíně u Krnova 1727–1728 a jeho vnitřní výzdoba do r. 1786*. Časopis Slezského muzea V, 1957, 72.

⁹¹ M. Patínka, *Josef Matěj Lassler*. Rukopisná dipl. práce. Brno 1967.

⁹² Soudil tak již E. W. Braun (Thieme-Becker 22. Leipzig 1928, 410). Jisté souvislosti s Lasslerovými pracemi (zejména v dekorativním aparátu) lze konstatovat ve *Waldmannově fresce* v Damenstift-Sommerhaus v Hall z r. 1716 (vyobr. u Tintelnota 1951, 36, 37). Tintelnot (1954, 188) uvažuje i o vlivu C. D. Assama. Jeho domněnka (1951, 242) o Lasslerově spojení s okruhem Trogra a Maulbertsché se zdá být neopodstatněná.

starší generace, Ecksteinem⁹³ a Tepperem (fresky farního kostela v Opavici, PLR, 1733; fresky knihovny minoritského kláštera v Opavě, 1738?, fresky refektáře tamtéž 1756; fresky farního kostela v Bohuslavicích u Opavy, 1747; fresky farního kostela v Tworkowě, PLR, 1749). Snad nejpozoruhodnějším činem jinak neprůbojného a konzervativního malíře jsou fresky ve hřbitovním kostele P. Marie v Potštátě na moravskoslezském pomezí (1742—1743). Zde upustil od složitých architektonických konstrukcí a velmi působivě rozvinul svůj sklon k jadernému vypravování, podmíněný tradicemi a kmenovými danostmi svého někdejšího domova. Klenby i stěny kostela pokryl pestrými mariánskými scénami, členěnými bohatými květinovými girlandami. Jistý rustikalismus tvaru a žánrová doličnost výjevů, zpestřených detaily apokryfního rázu, dodává celému cyklu lidově zbarvenou epičnost a poezii. V potštátských malbách se Lassler dotkl již pomezí zlidovělého rokoka.⁹⁴

* * *

Pro malířství 1. poloviny 18. století na Moravě byla typická — jak vyplývá z našeho přehledu — převaha fresky. Z významnějších mistrů snad jedině Rotter se orientoval převážně na závěsný obraz. *Eckstein*, *Tepper*, *Etgens*, *Fissé*, *Lassler* i *Handke* byli především malíři fresek. Na tomto poli se vytvořila na Moravě 1. poloviny 18. století jistá názorově vyrovnaná základna. Převaha monumentální nástěnné malby měla své ideové kořeny jistě již v samé podstatě tzv. velkého slohu epochy doznávající rekatolizace a refeudalizace, v jeho sociálně apelativní funkci. Vedle toho však zřejmě silně působil i příklad italsky orientovaných Rakušanů, zejména *D. Grana* a nepochybně také poměrně dlouhé působení italských malířů samých, jejichž činnost přesáhla na Moravě ze 17. století do 1. čtvrtiny následujícího věku (*I. C. Monti*, *P. Paganì*, *A. Lanzani*). Italianizující substrát byl charakteristický pro většinu moravských freskařů. U *Etgense*, *Fissého* a do jisté míry i u *Handkeho* nabyl formy klasizujícího akademismu, jenž neměl v soudobém českém malířství žádné paralely. Oproti Čechům — dodejme — nebylo na Moravě 1. poloviny 18. století malířů řádu *J. K. Lišky*, *P. Brandla*, *V. V. Reiner*a, *J. J. Neunherze* — s jejich výtvarnou pokrokovostí, osobitým a angažovaným malířským přednesem, bohatou výrazovou škálou i naléhavostí obsahové výpovědi. Nebylo tu novodobě citících osobností s jejich bytostnou snahou o emancipaci od starých společenských pout, jak to lze již tušit u *Reiner*a a zejména u *Brandla*. Na tom nic nemění skutečnost, že *Etgens* (1739) vystoupil s progresivní myšlenkou, aby na Moravě byla zřízena malířská a sochařská akademie (obdobný návrh byl v Čechách podán ostatně již roku 1709). V nonkonfor-

⁹³ Aniž by však bylo plně na místě uvažovat o Lasslerově ovlivnění *Ecksteinem*, jak činí *Kratinová* 1974, 164.

⁹⁴ Díla slezských malířů *Jana Jindřicha (Ignáce?) Depého* (fresky u opavských dominikánů) a *Antonína Ernsta Bayera* (1704—1733) je dosud málo zpracovaná. — Pro limitovaný rozsah této stati jsem byl nucen omezit se na figurální malbu, resp. na tzv. malbu historickou. Stranou zůstal portrét a zátiší, malířská odvětví na Moravě 1. poloviny 1. století ostatně dosti chudá.

mismu-Petra Brandta šlo patrně o víc než o stavovské zájmy, než o protest proti zastaralému cechovnímu zřízení. Bylo to gesto umělce i člověka, které již směřovalo k budoucím horizontům, zároveň ovšem i reflex diferencovanějšího sociálně psychologického prostředí. Podstatnou úlohu tu sehrály jistě faktory společensko-ekonomické; např. okolnost, naznačená již v úvodních odstavcích: zatímco pro českou šlechtu znamenaly, jak známo, velmi mnoho místní tradice a atmosféra domácího prostředí, takže lze hovořit takřka o jisté stavovské opozici proti monarchii, došlo na Moravě, již tradičně vnímavé k vlivům rakouských zemí, daleko dříve než v Čechách k vzniku dvorské šlechty rakouské, závislé na Vídni a přimykající se již v časných fázích baroka k cisařskému dvoru.⁹⁵ V této konstelaci je možno spatřovat i kořeny akademismu jisté části moravské malby.

Září-říjen 1977.

DIE MALEREI DER ERSTEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS IN MÄHREN

Der Aufsatz stellt eine Vertiefung und Ausarbeitung des 1. Kapitels der älteren Studie des Verfassers „Skizze einer Geschichte der Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren“ (in SPFFBU F 13, 1969, S. 81–96). — Im einführenden Absatz erwähnt der Autor die traditionelle Abhängigkeit der Kunst Mährens von der Kultursphäre des mittleren Donaubeckens, insbesondere Wiens. Auch die Barockmalerei Mährens entwickelte sich in einer ziemlich engen Abhängigkeit von Wien, andererseits jedoch in einer gewissen, wiewohl keineswegs vollkommenen Isolation von Böhmen, dessen bildende Barockkultur ein eigenartiges Phänomen repräsentiert. — Bis Ende 17. Jahrhunderts dauerte sowohl in der mährischen, als auch österreichischen Malerei die Vorherrschaft fahrender Italiener, Deutscher und Niederländer. Rottmayrs Freske im Ahnensaal des Frainer Schlosses (1695) eröffnete das Eindringen von österreichischen Meistern, von welchen sich in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts M. *Altomont*, J. A. *Prenner*, G. *Werle*, *Peter van Roy*, J. G. *Schmidt*, D. *Gran*, P. *Troger* u. a. in Mähren durchgesetzt hatten. Zu gleicher Zeit sind allerdings bereits die ersten heimischen Meister ausgeweiht. Die ältesten von diesen kamen nach Mähren meistens von aussen: F. R. I. *Eckstein* (1669?–1740) in Brünn und K. F. *Töpfer* aus Gross Meseritsch kamen aus Böhmen, K. F. J. *Haringer* (1682–1738) in Olmütz, und in Brünn im Jahre 1723 gestorbene J. *Wickart* aus Österreich, J. M. *Lassler* (1698–1777) in Troppau aus Tirol. Es handelte sich meistens um Vertreter des sog. Grossen Stils. Die ersten bereits in diesem Lande geborenen bedeutenden Maler der Zeit des Anbeginns des Aufschwungs der Barockmalerei in Mähren waren der Brünner J. J. *Etgens* (1691–1757) und der Znaimer M. J. *Füssl* (1686–1732), beide vor allem in Italien geschulte Freskomaler. Sie haben nach Mähren die klassizierende, event. akademisierende Anschauung der römischen, bzw. römisch-neapolitanischen Prägung gebracht, die für die mährische Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ziemlich charakteristisch war. Auf ihre Verbreitung haben anscheinend einen bestimmten Einfluss die mährischen Werke D. *Grans* ausgeübt. Zu einer geschlossenen Form neigte übrigens auch der Brünner J. T. *Rotter* (1701–1763) und vom Beginn der

⁹⁵ Srov. J. Polišenský-F. Snider, *Změny ve složení české šlechty v 16. a 17. století*. Československý časopis historický XX, 1972, 526; F. Matějka, *Bílá Hora a moravská feudální společnost*. Tamtéž XXII, 1974, 102–103. Vztahem moravského umění 18. století, zejména architektury, a soudobé společnosti se zabývá J. Kroupa ve své cit. práci o F. A. Grimmovi (naše pozn. 59).

vierziger Jahre auch der fruchtbarste Maler Mährens der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Olmützer *J. K. Handke* (1694—1774), dessen Werk in der mährischen Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht ohne Wiederhall geblieben ist.

Übersetzt von J. Skopal

