



**UNIVERZITA
PARDUBICE
FAKULTA
RESTAUROVÁNÍ**

**Nové udržitelné postupy v restaurování / konzervování
uměleckých a umělecko-řemeslných děl z kamene**

Distanční opora

Literatura

Mathias Gigel – mramorář, inovativní tvůrce nedochovaných děl

Zdeněk Kovářík

Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice

Kontakt: kovarik.rest@centrum.cz

Abstract:

The article focuses on Mathias Gigel (c. 1660 – after 1718?), a native of the Wessobrunn region, which is known today primarily as the center of a renowned stucco school. Gigel, who specialized in the scagliola technique, was one of the early innovators in the field of Baroque marble work outside the Munich -based family workshops. The work focuses on reconstructing his life, tracing his activities in Kempten, southern Moravia, Prague, and especially on the Schwarzenberg estate, where he participated in the decoration of the Ohrada hunting lodge. The text also provides context for his work in relation to the broader cultural and craft phenomenon of the Wessobrunn school and offers a new perspective on the migration and application of stucco and marble techniques in Central Europe in the late 17th and early 18th centuries. Despite the extent of lost works, Gigel's work demonstrates technical excellence, innovation, and significance for the development of Baroque artistic production.

Klíčová slova:

Mathias Gigel, Wessobrunnská štukatérská škola, umělý mramor

Keywords:

Mathias Gigel, Wessobrunn Stucco School, artificial marble

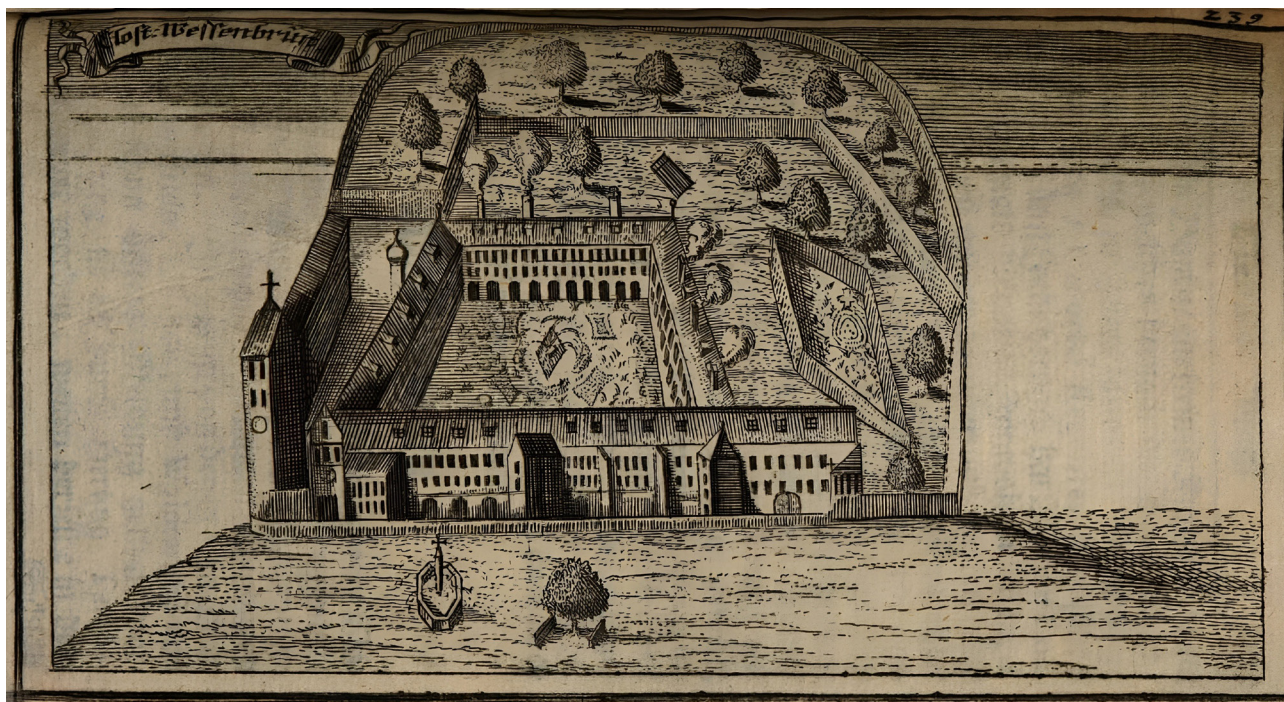
Mathias Gigel se narodil pravděpodobně kolem roku 1660 v bavorském Wessobrunnu. Zde se v průběhu 17. století postupně formovala impozantní tradice štukatérů a stavitelů. Wessobrunn se na konci 17. a především v 18. století stal uměleckořemeslným centrem, později nazvaném tzv. wessobrunnskou štukatérskou školou,¹ které zcela zásadně ovlivnilo podobu barokních štukatur v Bavorsku a okolním regionu.² V období více než sta let³ se ve Wessobrunnu a přilehlých vsích a statcích vyprofilovalo několik stovek dnes známých osobností, z několika málo desítek rodin, což je fenomén srovnatelný s ticinskými umělci 16. a 17. století, či vorarlberskými barokními staviteli.⁴ Je zcela zřejmé, že již místo narození a sociální struktury ve Wessobrunnu zcela zásadně determinovaly budoucí Gigelovu profesi. Není zřejmé, kde se naučil techniky výroby umělého mramoru, zda již v rodinné dílně, či později při pobytu v Kemptonu. Jeho první doložená realizace je datovaná k roku 1692, což z něj činí jednoho z prvních mramorářů v Zaalpi pracujícího mimo struktury mnichovské rodinné dílny Fistulatorů. Na jeho práci a přesunu mezi jednotlivými zakázkami lze dokumentovat

(1) Tento termín na konci 19. století poprvé použil historik umění a pozdější bavorský generální konzervátor Georg Hager, viz Georg Hager, Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren, München 1894, s.168.

(2) Manfred Koller, Die Farbigkeit der Stukkatur – zu ihrer Entwicklungsgeschichte, Kunstjahrbuch der Stadt Linz (Österreich vom 16. bis 18. Jahrhundert), 1979, s. 5–29.

(3) Po roce 1780 se štukatérská profese se z Wessobrunnu postupně vytratila, viz Hans Rohrmann, Die Wessobrunner Stukkatoren, in: Jürgen Pursche (ed.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung, München 2011, s. 36–37.

(4) Norbert Lieb – Franz Dieth, Die Vorarlberger Barockbaumeister, München 1976; Laura Damiani Cabrini, Le mig-



Obr. 1 Benediktýnský klášter Wessobrunn, Anton Wilhelm Ertel, *Des chur-bayerischen Atlantis erster [zweyter] theil*, Nürnberg 1705, s. 237.

postupný průnik techniky umělého mramoru do barokního prostoru. Gigel je tedy osobou, stojící v počátcích následného rozmachu barokního mramorování, a je nutné jeho realizace chápat v kontextu vývoje mramorářské techniky. Ačkoli několik málo jeho dochovaných děl nedosahuje pozdější virtuosity vrcholně barokních mramorářů co do skladby a barevnového řešení umělého mramoru, jeho práce je bezesporu inovativní a výtvarně i řemeslně plně vyspělá.

Přestože těžiště práce Wessobrunnerů je převážně v Bavorsku, případně okolních německých zemích, několik umělců pocházejících z této výjimečné lokality pracovalo i u nás. Pomineme-li třígenerační rodinou dílnu Hennevogelů, jejíž práci se věnovala řada badatelů,⁵ a která bude i předmětem našich dalších výzkumů, nacházíme spíše zmínky a lokální epizody bez širšího významu. Je otázkou, zda jsou Huberové pracující ve 30. letech 18. století na mramorování oltářů kostela archanděla Michaela v Brně propojeni s wessobrunnskou rodinou Huberů, obdobně zda mramorář Oswald Rauch působící kolem roku 1700 v Mikulově patří k wessobrunnským Rauchům. Jednou ze závažnějších realizací s určitým dopadem na štukatérskou produkci na našem území je výzdoba kláštera Altenburg,⁶ kde práce z umělého mramoru v rozmezí let 1730–1742 prováděl Franz Joseph Holzinger a wessobrunnský štukatér Johann Michael Flor spolu s dalšími spolupracovníky z Wessobrunnu: Josephem, Johannem Michaelem a Jakobem Schefflerovými. Mezi dalšími se zde objevuje i Mathias Andre z Vídně, který následně mramoroval českokrumlovskou zámeckou kapli. Flor mimo práce v Altenburgu a Zwettlu pracoval v 50. a 60. letech 18. století rovněž pro gerasský klášter, kterému patřil i nedaleký kostel v Rancířově. Činnost těchto Wessobrunnerů se tak promítla i do výzdoby kostela Nanebevzetí Panny Marie v Rancířově, monumentálních oltářů z umělého mramoru, stylově a skladbě velmi blízkých altenburgským, či štukové výzdoby kleneb tohoto příhraničního kostela.⁷

Vrátíme-li se k rodinnému zázemí Mathiase Gigela, najdeme ve wessobrunnských matričních rejstřících více než 100 Gigelů, mezi kterými je až neobvyklý počet ševců. První záznam tohoto jména pochází z

razioni d'arte, in: Raffaello Ceschi (ed.), *Storia della Svizzera italiana: Dal Cinquecento al Settecento*, Bellinzona 2000, str. 289–312.

(5) Heinrich Ankert, *Marmorierenfamilie Hennevogel*, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, Prag 1905, s. 114–123; Josef Hennevogel, *Die Kunstmarmorierer Hennevogel aus Wessobrunn in Franken, Niederlausitz, Berlin und Böhmen*, *Der Familienforscher in Bayern Franken und Schwaben. Blätter des bayerischen Landesvereins für Familienkunde I*, Heft 7, 1951, s. 89–97; Petra Pěška, *Der Marmorierer Johann Ignaz Hennevogel (1727–90) und seine Familie*, in: Friedrich Polle-ross (ed.), *Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Petersberg 2004, str. 217–228.

(6) Jakob Werner, *Barocker Stuckdekor und seine Meister in Stift Altenburg*, in: Ralph Andraschek-Holzer (ed.), *Benediktinerstift Altenburg 1144–1994*, Augsburg 1994, s. 306.

(7) Annemarie Wolfslehner, Johann Michael Flor (1708–1775), *Ein barockes Stuckateursleben*, *Zwettler Zeitzeichen*, Zwettl 2017, s. 28–44; Štěpánka Grunová, *Vídeňští umělci ve službách premonstrátského kláštera v Gerasu*, (bakalářská práce), FF MU, Brno 2022, s. 21



Obr. 2 Kempten, kostel sv. Vavřince. Hlavní oltář od Johanna Georga Haggemillera z roku 1682, štuková výzdoba a boční oltáře z 80. let 17. století je dílem wessobrunnských štukatérů Johanna Georga Üblhera a Abrahama Badera. Novější boční oltáře před chórovou částí jsou z roku 1748.



Obr. 3 Kempten, kostel sv. Vavřince. Detail scagliolového antependia mariánského oltáře od Barbary Fistulator z roku 1670.

roku 1556, kdy je v oddací knize uveden Jakob Gigl.⁸ V rodině se následně vyprofilovala řada stavitelů a štukatérů, mezi nejvýznamnější lze v krátkosti uvést Pontiana Gigla (1681 – 1742) pracujícího například v klášte-rech Rheinau a Weissenau, Antona Gigla (1698 – 1757), který se usadil v Innsbrucku,⁹ dále rovněž i mramoráře Johanna Georga Gigla (1710 – 1765),¹⁰ pracujícího mimo Bavorsko i ve Švábsku, či jeho mladšího bratra Johanna Kaspara Gigla (1737 – 1784)¹¹ se zřejmě nejzásadnější realizací v klášterním kostele St. Blasien ve Schwarzwald.¹²

Mathias (Matěj, Matthäus) Gigel (Gigl, Gügl) se narodil zřejmě kolem roku 1660¹³ a ačkoli není zřejmý jeho genealogický vývod, bezesporu patří do široce rozvětvené štukatérské rodiny wessobrunnských Gigelů. Lze předpokládat že je blíže spřízněn s Christopphem Gigem (1650/60 – 1715) se kterým spolupracoval již ve Wettenhausenu.¹⁴ Dne 11. ledna 1684 je Mathias zaznamenán v matrice sňatku u svatého Vavřince v Kemptenu, kde zde oženil s Walburgou Scheuber z nedaleké obce Oberthingau. V Kemptenu, jednom z nejvýznamnějších center mramorářství 2. poloviny 17. století,¹⁵ pak po nějakou dobu společně s manželkou i žil. Ostatně ještě v roce 1695 je ve smlouvě zmiňován jako kemptenský mramorář.¹⁶

(8) Hugo Schnell – Uta Schedler, Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker, München – Zürich 1988, s. 124.

(9) Heinrich Hammer, Der Stukkator des Helblinghauses in Innsbruck, in: Alt-Innsbrucker Studien: ausgewählte Aufsätze, Innsbruck 1942, s. 134–158.

(10) Heinrich Detzel, Ein Gang durch restaurierte Kirchen, Archiv für christliche Kunst XXII, 1904, s. 84.

(11) Rohrmann (pozn. 3), s., s. 36; Werner Vogler, Johann Georg Gigl im Stift St. Gallen, Dokumentation zur Tätigkeit des Stukkateurs, St. Gallen 1996, s. 1–33.

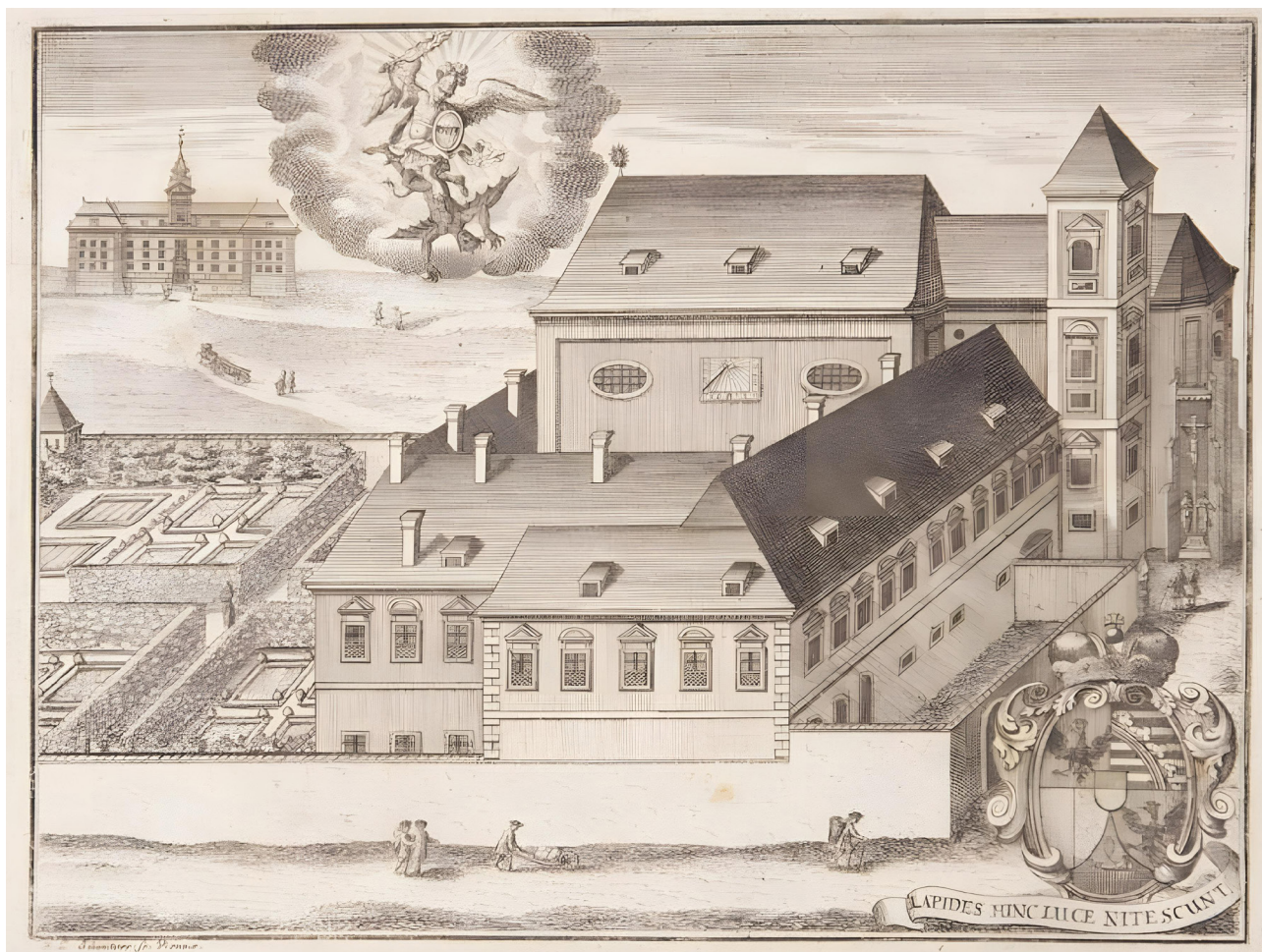
(12) Schnell – Schedler (pozn. 8), s. 124–138.

(13) Bieri uvádí data poměrně volně – narozen kolem 1650/60, zemřel po roce 1696. Schnell – Schedler (pozn. 8) data neuvádějí. Pius Bieri, Ehemalige Augustinerchorherren-Reichspropstei Wettenhausen, Süddeutscher Barock 2012, https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Werke/s-z/Wettenhausen.html#_ftn6, vyhledáno 13.4. 2025.

(14) Hager (pozn. 1), s. 301

(15) Zdeněk Kovářik – Zdeňka Míchalová, Počátky techniky umělého mramoru a její uvedení do praxe v českých zemích, Opuscula historiae artium, 2025, v tisku.

(16) Leopold Sailer, Die Künstler Wiens I., Die Stukkateure, Wien – München – Brunn 1943, s. 85.



Obr. 4 Zaniklý kostel archanděla Michaela s františkánským klášterem ve Valticích. Jiří Kolčava, Valtice a milosrdní bratři. Pohled do zdravotnické historie města, Valtice 2011, s. 23.

Dalším raným záznamem dokládajícím Mathiasovu mramorářskou specializaci a poněkud rozvolněný přístup ke striktní tradici o utajování technik umělého mramoru, je stížnost bratrů Haggenmüllerů z roku 1691. Haggenmüllerové, pocházející rovněž z Kemptenu, si stěžovali na Matthiase Gigla, který měl prozradit své znalosti o výrobě štukového mramoru.¹⁷

Jedna z prvních Gigelových realizací by měla být v augustiniánském opatství Wettenhausen v bavorském Kammeltalu. Přestavba tohoto areálu společně s kostelem započala již roku 1670 a pod vedením Michaela Thumbu zde mezi dalšími umělci a řemeslníky najdeme i řadu Wessobrunnských. Na štukové výzdobě kostela se spolu s Mathiasem Schmuzerem (1636 – 1686) podíleli i Christoph Gigl a Georg Vogel, kteří se ve Wettenhausenu poté i usadili. Klášterní budovy byly upravovány a dostavovány následně v 90. letech a na jejich výzdobě spolu s Mathiasem Schmuzerem pracovali Hans Jörg Brix a objevuje se zde i mramorář Mathias Gigel. Gigel tu podle smlouvy z května 1692 s prelátem Friedrichem I. Vogelem (1692 – 1704), zhotovil šestnáct dveřních ostění v prvním i druhém patře klášterní budovy v „hnědočervené omítce“ za 320 zlatých.¹⁸

V roce 1695 se Gigel přesunul na jižní Moravu, kde se 12. prosince zavázal ke stavbě dvou bočních oltářů ve valtickém františkánském kostele archanděla Michaela. Smlouva zmiňuje Matthäuse Gigla z opatství Kempten. Následně, 19. listopadu 1696, mu bylo vyplaceno 600 zlatých. Další platby, a to 86 zlatých, za práci na čtyřech oltářních podstavcích obdržel 18. června 1696.¹⁹ Jak je bohužel pro jeho další práci signifikantní, kostel archanděla Michaela byl záhy zbourán a mramorované

(17) Katharina Fuchs, Stuckmarmorausstattungen in Wiener Palais des 19. Jahrhunderts, Material und Technik – Entwicklung – Konservierung und Restaurierung (Dissertation), Universität für angewandte Kunst, Wien 2024, s. 61; Hans Rohrmann, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts, Wessobrunn 1999, s. 347.

(18) Schnell – Schedler, Lexikon (pozn. 8), s. 137; Bieri (pozn. 13).

oltáře se zde tedy nedochovaly.²⁰ Klášter františkánů byl totiž dekretem z 27. října 1803 zrušen a po prodeji objektu roku 1808 byl kostel s částí konventu stržen a stavební materiál rozebrán.

Další záznamy o téměř 20 let později uvádějí Mathiasa Gigela již jako mramoráře pražského. Je samozřejmě otázkou, zda je možné ztotožnit pražského mramoráře působícího v druhé dekádě 18. století s mramorářem kemptenským, pracujícím v 90. letech na výše popsaných realizacích. Je jisté možné, že jde o jmenovce z širší wessobrunnské rodiny, nicméně další dva známí štukatéři tohoto jména jsou čini až v následujících dekádách.²¹ Dalším argumentem pro propojení těchto realizací je i Gigelova poznámka, citovaná níže, kdy se odkazuje na vlastní realizaci vytvořenou kolem roku 1700 ve Vídni. Zde je nutné připomenout, že technika umělého mramoru byla na počátku 18. století velmi novou, progresivní a zároveň přísně tajenou dovedností, kterou v česko-rakouském prostředí ovládalo jen několik málo osobností.²² Ostatně ještě v roce 1713 doporučil stavitel Pavel Ignác Bayer knížeti Schwarzenbergovi nyní již pražského mramoráře Matěje Gigela „ježto takových umělců jest u nás pomálu.“²³ Rovněž je otázkou, kde Gigel pracoval v první dekádě 18. století. V současnosti s jeho jménem nemůžeme spojit žádnou realizaci z tohoto období. Zatím se nepodařilo dohledat pramenné podklady, a přisouzení prací na základě stylové analýzy bude vzhledem k velmi malému počtu dochovaných děl velmi obtížné. Určitou nápovědou může být Gigelova zmínka z 9. října 1714, kdy nabízel knížeti v Hluboké různé návrhy podlah: „vyzná prý se v rozličných pracích fermeží i vykládáním.“²⁴ Gigel tedy nemusel pracovat čistě jen jako štukátér mramorář, ale mohl se podílet i na dalších materiálově odlišných uměleckořemeslných realizacích.

Zřejmě nejlépe dokumentovanou Gigelovou činností u nás je jeho práce pro Schwarzenberský zámek Ohrada u Hluboké²⁵ a to díky dochované korespondenci mezi stavitel Pavlem Ignácem Bayerem (asi 1656–1733), knížetem Adamem Františkem ze Schwarzenbergu (1680–1732) a hejtmánem panství Hluboká Václavem Antonínem Dvořákem.²⁶ Zde máme doklady nejen o objednání, vzniku a postupu samotné realizace, ale i dílčí průhledy do způsobu tvorby a samotné techniky mramorování na počátku 18. století. Stavitel Pavel Ignác Bayer po domluvě s knížetem zvolil poměrně nešťastně umělý mramor jako materiál pro zhotovení krbů v prvním patře loveckého zámku Ohrada.²⁷ Pro realizaci Bayer doporučil Gigela, kterého mohl snad znát ze svého působení v pražském Klementinu.²⁸ Samotné návrhy podoby těchto krbů pak byly velmi podrobné, a mimo celkového tvaru a rozvrhu profilací se týkaly i barevnosti a skladby mramorování. Bayer pro krby v sále loveckého zámku plánoval světlezelené mramorování s bílými žilkami a modrými skvrnami v podobě vlašského mramoru. Ostatní krby pak měly být trojbarevné, červeno-bílo-žluté s modrými žilkami a skvrnami, „jako jest náš domácí krásný mramor.“²⁹ Volba tohoto mramoráře pak mohla být i ekonomicky výhodná, neboť Gigel počátkem srpna 1713 při návštěvě loveckého zámku nacenil práce na krbech po 16 zlatých, zatímco běžně, jak uvedl Bayer, se za takový krb platilo až 20 zlatých. Kníže tyto ceny schválil s podotknutím, „aby to byla práce dobrá, čistá a trvanlivá,“ což se minulo účinkem, neboť vzhledem k nestabilitě sádrového materiálu, a jeho degradaci již při teplotách nad 100 °C, došlo poměrně záhy k degradaci těchto mramorářských prací a krby byly nahrazeny novými z Adnetských vápenců, novoměstským kameníkem Johannem Ulrichem Mannesem.³⁰ Smlouva z 28. září 1713 tedy Gigelovi ukládala vytvořit mramorování sedmi vlašských krbů v rozličných barvách dle náčrtků Bayerových, a sice toliko kamenné pilíře, svršky a plotny po 16 zl. Následně v další smlouvě z 18. dubna 1714 se zavázal k dalším pracím, a to sedmi průčelím nad krby po 15 zlatých a k obložení dvanácti dveří umělým mramorem po 12 zlatých. Vše měl provést dle schváleného náčrtku a hned mu bylo vyplaceno 50 zlatých zálohy.³¹

Výše zmiňované nahrazení krbů kamennými napovídá, že i zde se

(19) Sailer (pozn. 16), s. 85.

(20) Tomáš Černušák, Františkánský klášter ve Valticích v proměnách staletí, Brno 2009, s. 9, dostupné na: https://reistna.cz/images/Honza/cernusak_Frantikni_Valtice.pdf, vyhledáno 13.4.2025; Daniel Lyčka, Kostel sv. archanděla Michaela ve Valticích, Malovaný kraj 50, č. 2, 2014, s. 14–15.

(21) Matthäus (Matthias) Gigel (1733 – 1769?), štukátér a mramorář, pracující např. v st. Gallen či Niederbüren. Či další jmenovec Mathias Gigel, (1706? – ?) který měl pracovat v letech 1729 – 1733 v kostele sv. Martina v Garmisch. Schnell – Schedler, Lexikon (pozn. 8), s. 137.

(22) Jmenujme bratry Johanna a Balthasara Haggemüllery, Andreu Sollariho, později Giacoma Antonia Corbelliniho a Martina Wechtera. Zdeněk Kovářik – Renata Tišlová – Martin Krummholz, Kostel sv. Víta v severočeských Libědicích – chátající perla z rukou italských barokních mistrů, in: Průzkumy památek, 2025, v tisku.

(23) SOA Třeboň, ČK, ÚK (SO) Hluboká, sign. A 6Bß 2a, Schloss Ohrada 1720–1746, fol. 152a–153b. Dopis P. I. Bayera knížeti Schwarzenbergovi (Hluboká 5. srpna 1713) v překladu Františka Mareše. Rovněž další citace z této korespondence jsou uvedeny v Marešově překladu, viz František Mareš, Stavitel Pavel Ignác Bayer, Památky archaeologické a místopisné 24, č. 7–8, 1911, s. 452.

(24) Petra Oulíková, Klementinum, Praha 2019, s. 191

(25) Mareš (pozn. 23), s. 451–454

(26) Jan Ivanega, Pavel Ignác Bayer, Adam František ze Schwarzenbergu a zámek Ohrada, Theatrum historiae 9, 2011, s. 397–418; Jan Ivanega, Pavel Ignác Bayer, Adam František ze Schwarzenbergu a zámek Ohrada. Lovecký zámek jako součást rezidenční sítě barokního šlechtice, (bakalářská práce), FF JČU, České Budějovice 2011.

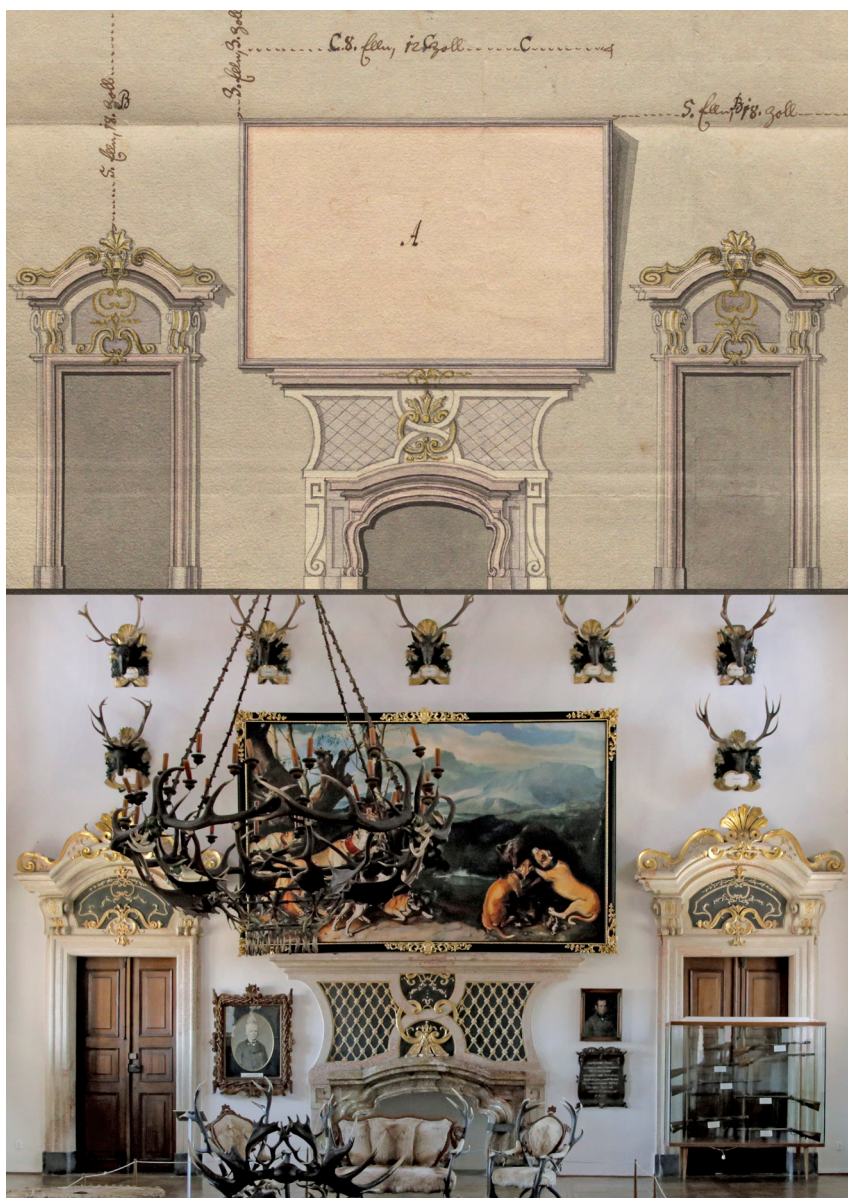
(27) Ostatně určité statické problémy provázely Bayera i na jeho dalších stavbách, čemuž nasvědčuje i knížecí apel na hejtmana Dvořáka, aby dbal na dobré provedení prací při rekonstrukcích zámku Hluboká v roce 1714. Jan Ivanega, Vrchnostenská sídla na panství Hluboká nad Vltavou za Adama Františka ze Schwarzenbergu (1703–1732) (rigorózní práce), FF JČU, České Budějovice 2012, s. 32.

(28) Pavel Vlček (ed.), Umělecké památky Prahy, Praha 1996, s. 199–205.

(29) Mareš (pozn. 23), s. 452.

(30) Pavel Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků, Praha 2001, s. 397.

(31) Mareš (pozn. 23), s. 452.



Obr. 5 Hluboká lovecký zámek Ohrada, severní stěna v hlavním sále prvního patra. Montáž s výřezem z plánu Pavla Ignáce Bayera. Státní oblastní archiv v Třeboni – oddělení Český Krumlov; Schwarzenberská ústřední kancelář Hluboká nad Vltavou; sign. A 6Bβ 2a.

Gigelova práce nedochovala. Nicméně navzdory nevhodně použitému materiálu, částečnému nahrazení novými kamennými prvky, a i vzhledem k dalším stavebním proměnám zámku Ohrada, se zde přece jen několik Gigelových děl či jejich částí zachovalo. V první řadě je nutné zmínit, že mohutné krby v hodovní síni, provedené i s nástavcem až detailně přesně podle Bayerova plánu, byly kamenem nahrazeny pouze v profilovaném rámu samotného topeniště a další profilace rovněž s širokým nástavcem zůstaly v Gigelově umělem mramoru. Z dalších krbů (celkově sedmi) se dochoval již pouze dnes zaslepený krb v předpokojí knížecího apartmánu. Tento krb je pak precizním provedením plánu políra stavby Hanse Georga Schleichera, vzniklého snad podle instrukcí samotného Bayera. Zřejmě v plném rozsahu se dochovalo mramorové obložení žulových ostění v patře zámku. Zde jsou čtyři bohatě profilované portály po stranách hlavního sálu a dále soubor, skromnější pojatých ostění v šedých odstínech mramoru po celé průčelní části piana nobile.³² Souběžně s výzdobou loveckého zámku pak měly vzniknout i dva mramorované krby v knížecích pokojích nedalekého zámku Hluboká, které byly ovšem při následných přestavbách odstraněny.³³ Práce na Ohradě Gigel dokončil 1. prosince 1714 a následně se měl vrátit do Prahy.³⁴

Velmi zajímavý je vzhled do přípravy a objednání materiálů nezbyt-

(32) Ivanega (pozn. 27), s. 87.

(33) Jan Ivanega, „Wohl, tüchtig und tauerhafft.“ Stavební aktivity na schwarzenberských panstvích za knížete Adama Františka (1703–1732), (dissertační práce), Filozofická fakulta Masarykova univerzita, Brno 2016, s. 32.

(34) Mareš (pozn. 23), s. 453



Obr. 6 Zakreslená kaple Panny Marie Sněžné a kostel Máří Magdaleny, chrámy italské kongregace okolo roku 1700. Werner Arnold Steinhausen, půdorys města Vídně s přilehlými částmi předměstí v letech 1710, Vienna Museum, Inv. č. 105500/5, CCO, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/783291/>

ných k tvorbě umělých mramorů. Jde o jednu z mála dochovaných zmínek, a při zařazení do širšího kontextu soudobé praxe nám umožní prohloubit naše porozumění barokní mramorářské praxi a postupům. Pro práce na krbech loveckého zámku bylo v Linci objednáno 15 centů bílé sádry.³⁵ Transport sádry z rakouských ložisek, respektive překupních stanic, je doložen i při výzdobě červeného pokoje mikulovského zámku, kde mramorář Martin Wechter zhotovil krb ze sádry dovážené z Vídně.³⁶ Vzhledem k obtížně transportovatelné a nestabilní vypálené sádře, mramoráři zřejmě většinou pálili sádku přímo na stavbě, vždy v potřebném množství a především kvalitě.³⁷ Gigel na hlubockém zámku sádku pálil a vařil v knížecí kuchyni.³⁸ Pálení sádry má oproti obecně rozšířené a tradiční znalosti pálení vápna svá specifika, ať již jde o teplotu výpalu, způsob míchání či množství připravené suroviny. Gigelovo vaření sádry v kuchyni je tak velmi zajímavým dokladem mramorářovy znalosti celého procesu přípravy umělého mramoru od přípravy suroviny, míchání a nanášení těst po závěrečné leštění.³⁹ Rovněž je zajímavá představa postupného pálení zmíněné třičtvrtě tuny sádrovce v knížecí kuchyni. Je zřejmé že ve zmíněném období na Ohradě kníže příliš nepobýval, přičemž personál kuchyně musel projevit jistou vstřícnost a flexibilitu.

Zajímavou sondou do Gigelovy obchodnické praxe jsou další Baye-rovovy zprávy. Gigel prý Bayera navštívil 11. srpna 1714 v Praze s tím, že podle hejtmanových požadavků bude na Ohradě mramorovat tažené římsy a okenní ostění. To Bayer zásadně odmítl, s tím, že si Gigel pouze hledá novou práci. Gigel se ovšem snažil dále nabízet své služby opět 9. října 1714, kdy knížeti v Hluboké představil různé návrhy podlah. Rovněž oslovil knížete Schwarzenberga s nabídkou zhotovení tří nových oltářů v Třeboni. Zde je velmi zajímavá jeho argumentace a sebedoporučení, které nás upozorňuje na další nedochovanou Gigelovu realizaci. Mathias Gigel uvedl, že před 14 lety, tedy již v roce 1700, zhotovil pro knížete Leopolda z Dietrichsteinu mramorovaný oltář v kostele vlašské

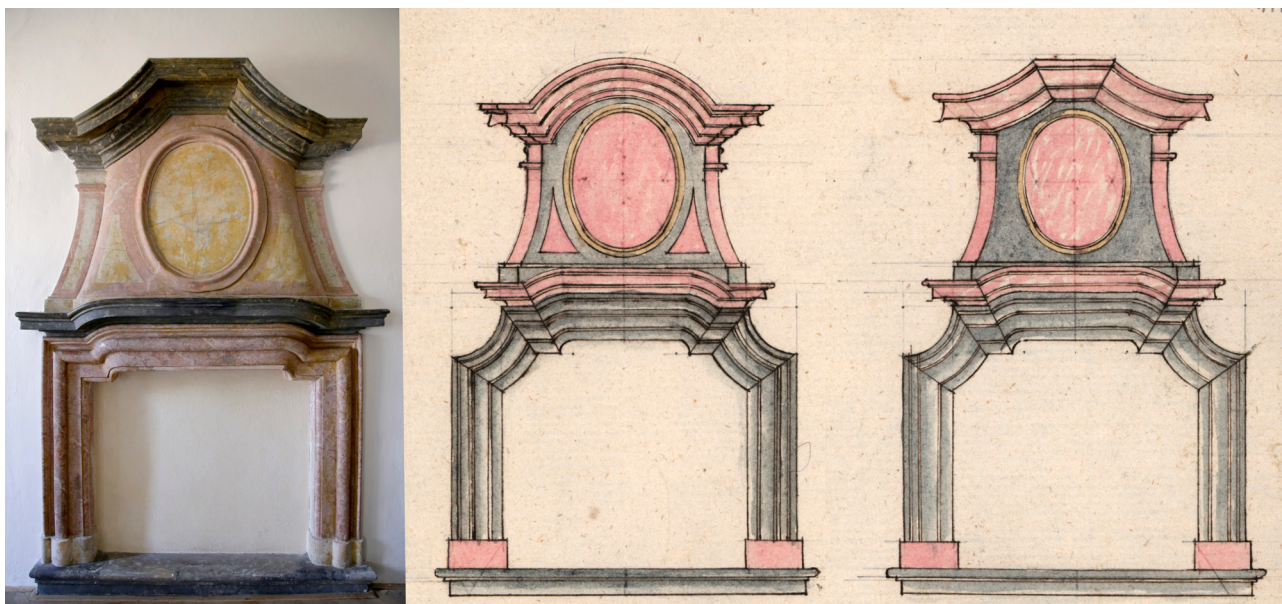
(35) Ibidem, str 452.; Cent 50–56 kg, celkové tedy cca 750 kg, po výpalu přibližně 100 kg na jeden krb, viz Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Díl 5., Praha 1892, s. 295; Antonín Tejnor, Není cent jako cent, Naše řeč 49, č. 3, 1966, s. 187–188, dostupné na: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5211>, vyhledáno 14.4.2025.

(36) Václav Richter – Stanislav Ševčík, Mikulov. Brno 1971, s. 181.

(37) Carl Schmied, Die Verfertigung der Gypsfiguren und des Gypsmarmors für Maurer und Tüncher, Weimar 1848, s. 6.

(38) Mareš (pozn. 23), s. 452.

(39) Obdobně Balthasar Haggemüller připravoval sádku přímo na stavbě. Ve smlouvě na nedochované oltáře v pasovském domě z roku 1689, požaduje palivové dřevo a pec na sádku. Fuchs (pozn. 17), s. 10.



Obr. 7 Hluboká lovecký zámek Ohrada, krb v předpokojí knížecího apartmánu. Komparace s plány Pavla Ignáce Bayera, návrhy krbů pro lovecký zámek Ohrada. Státní oblastní archiv v Třeboni – oddělení Český Krumlov; Schwarzenberská ústřední kancelář Hluboká nad Vltavou; sign. A 6Bβ 2a, fol. 111

kongregace ve Vídni⁴⁰ I zde je situace poměrně složitá, vlašské kongregace (Congregazione Italiana) byly na počátku 18. století ve Vídni dvě a působily v několika kaplích a kostelích. Část komunity pořádala bohoslužby v kapli Panny Marie Sněžné a svatého Rocha (Welsche Kapelle) v Bognergasse při jezuitském areálu u kostela Am Hof, kde zůstala až do roku 1773, načež byl prostor přebudován. Kvůli rozporům bylo v roce 1690 založeno opozitní italské bratrstvo Confraternita del Sovegno působící při kostelu sv. Máří Magdaleny vedle sv. Štěpána, který v roce 1781 vyhořel. Teprve v roce 1783, po sloučení obou italských společností, přenechal Josef II. minoritský kostel Panny Marie Sněžné italské kongregaci.⁴¹ Není tedy zřejmé, pro kterou z kongregací vytvořil Gigel na Dietrichsteinovy náklady mramorový oltář, obdobně jako jeho další díla se však nedochoval.

Do širších dějin barokní historiografie se Gigel zapsal doporučením svého spolupracovníka z Klementina Jana Hiebela (1681 – 1755).⁴² Hiebel, který v té době pracoval v kostele sv. Klimenta na Starém Městě, byl Gigelem v říjnu 1714 nadšeně doporučován pro Hlubokou: „Mluvil jsem s malířem v Praze sám ústně a jsa jeho práci přítomen, mohu Vaši kníž. Jasnosti ujistit, že jsem viděl u jeho práce něco, co nebylo jakživo viděti v Království Českém; pracujet u Jesuitů na Starém Městě a maluje tam kostel něm. Kongregace.“⁴³ Malbu stropu hlavního sálu však nakonec realizoval Johann Georg Werle. V dalších letech Gigel zřejmě pokračoval na mramorářských pracích v kostele Nejsvětějšího Salvátora v Klementinu. Podle smlouvy z 24. května 1718 zde měl zhotovit oltář sv. Ignáce za 60 zlatých. V poznámkách smlouvy je pak po Gigelovi požadována práce „trvanlivá, hladká, dobře leštěná na vysoký lesk, poněvadž kaple beztoho nemá mnoho světla.“⁴⁴ Oltář měl být zhotovený podle vzoru oltáře sv. Ignáce z římského Il Gesù a sochařskou výzdobu pak měla zhotovit dílna Jana Brokofa. Ovšem tento oltář se také nedochoval, byl při dalších přestavbách interiéru kostela nahrazen oltářem od Josefa Lauermanna.⁴⁵ Jednu z posledních realizací, kterou snad můžeme Gigelovi přiřadit, je oltář sv. Kříže v kostele sv. Vavřince v Jablonném v Podještědí, který roku 1718 nechal postavit rytíř Jan Josef Matthaides von Zawietitz, agent při české dvorské kanceláři ve Vídni.⁴⁶ Ačkoli je zde jako autor uváděn pražský mramorář Matěj Gugel,⁴⁷ i na základě dílčích podobností ve skladbě mramorování, můžeme předpokládat, že i tento dnes značně poškozený oltář je dílem Mathiase Gigela.

(40) Mareš (pozn. 23), s. 453.

(41) Giovanni Salvadori, La Congregazione Della Chiesa Nazionale Italiana In Vienna: Notizie Storiche Estratte Da Documenti Originali, Vienna 1891, dostupné na: https://books.google.cz/books?id=rCMFAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_summary_r&cad=0#v=thumbnail&q&f=false, vyhledáno 5.3.2025.

(42) Věra Naňková – Mojmír Horyna – Josef Janáček et al., Praha na úsvitu nových dějin. Čtvero knih o Praze: architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo, Praha 1988, s. 529.

(43) Mareš (pozn. 23), s. 454.

(44) Oldřich J. Blažiček, Ferdinand Brokof, Praha 1986, s. 145.

(45) Filip Srovnal, Ke stavebním proměnám interiéru kostela Nejsvětějšího Salvátora v pražském Klementinu, Staletá Praha XXXIX, č. 1, 2023, s. 82–83; Hana Knetlová – Karel Halla, Barokní kameníci ve službách Božích. Tvorba bratří Lauermannů v Čechách a jejich působení v premonstrátském klášteře Teplá, Západočeské archivy 12, 2021, s. 56

(46) Johann Sallmann, Festschrift zum 200 jähr. Jubiläum der Dekanalkirche zum hl. Laurentius in Deutsch-Gabel, Warnsdorf 1929, s. 46.

(47) Pavel Vlček, Kostel sv. Vavřince v Jablonném v Podještědí, Praha 2014, Monumenta Bohemiae et Moraviae, 1., s. 49.



Mathias Gigel představuje výraznou, a přesto dosud nedoceněnou postavu raného barokního mramorářství ve střední Evropě. Jeho životní dráha, sahající od rodného Wessobrunnu přes Kempten, jižní Moravu, Vídeň až po Prahu a jihočeské panství Schwarzenbergů, odhaluje nejen rozmanitost jeho tvůrčích působení, ale i důležitost jeho role při šíření techniky umělého mramoru mimo tradiční centra. Ačkoliv se jeho realizace dochovaly pouze v omezené míře, dostupné prameny a archivní materiály umožňují nahlédnout do jeho tvůrčího procesu i obchodních strategií.

Gigelovu práci je třeba vnímat v kontextu wessobrunnské uměleckořemeslné tradice, která byla založena na rodových vazbách, vysoké odbornosti a přenosu specializovaných znalostí. Právě Gigelův případ dokládá, jakým způsobem se technologie umělého mramoru dostávala mimo uzavřený okruh dílen – a jak byla přijímána či odmítána v konkrétním architektonickém a společenském prostředí.

Navzdory nedochovanosti řady jeho děl je zřejmé, že Gigel byl nejen zkušeným mramorářem, ale i inovativním tvůrcem, který výrazně přispěl k formování barokního výrazu v regionu. Jeho působení nabízí zároveň důležitý příspěvek k poznání migračních trajektorií a profesní flexibility barokních umělců. Výzkum jeho života a díla tak otevírá nové perspektivy v dějinách barokního uměleckořemeslného provozu a přináší cenné poznatky pro rekonstrukci nedochované složky výzdoby sakrální i světské architektury.

Obr. 8 Detail jednotlivých skladeb a barevností mramorování použité Gigelem v loveckém zámku Ohrada. Je zde patrná jednoduchost skladby bez výrazných proměn jednotlivých typů mramorů. Struktura vzorů je poměrně jemná, detailní v některých polohách odkazuje ke starší mnichovské tradici.

K MIMOŘÁDNÉ BAROKNÍ VÝZDOBĚ KOSTELA SV. VÍTA V SEVEROČESKÝCH LIBĚDICÍCH

VÝSLEDKY PRŮZKUMU INTERIÉROVÝCH DEKORACÍ Z UMĚLÉHO MRAMORU

ZDENĚK KOVÁŘÍK – MARTIN KRUMMHOLZ – RENATA TIŠLOVÁ

On the Baroque Decoration of the Church of St Vitus in Libědice in North Bohemia Results of Research on Interior Decorations from Artificial Marble

The Church of St Vitus in Libědice is a newly built Baroque structure featuring lavish interior decoration from the 18th century. The exceptional synthesis of collaboration among the architect, painters, sculptors, and stucco workers is comparable to the most significant High Baroque monuments in Central Europe. Artificial marble decorations produced by the workshop of the North Italian stucco worker, Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742), dominate the Libědice church. The scope and lavishness of this decoration were unparalleled in the early 18th century in the Czech lands. Entire walls of the church nave, presbytery, and choir, along with two side altars, were crafted from artificial marble. The scagliola antependia, originally and inventively interpreted by Corbellini in the spirit of Italian tradition, are exceptional. The article summarises the context of the church's origin and describes its decoration with an emphasis on artificial marble, situating it within the broader context of the development of this method in the early 18th century. The decoration of the Libědice church is compared with G. A. Corbellini's similar works. The authors of the article raise questions about the workshop procedures and the handling of commissions.

Keywords: Baroque church – Libědice – artificial marble – scagliola – G. A. Corbellini

Kostel sv. Víta v Libědicích (okres Chomutov) je barokní novostavbou s opulentní dekorativní výzdobou interiéru z 18. století. Mimořádně kvalitní syntéza zdejší spolupráce architekta, malířů, sochařů a štukatérů je srovnatelná s nejvýznamnějšími vrcholně barokními památkami střední Evropy. Interiéru libědickeho chrámu dominuje dekorování umělým mramorem, vytvořené dílnou severoitalského štukatéra Giacoma Antonia Corbelliniho (1674–1742). Rozsah a okázalost této výzdoby nemá na počátku 18. století na našem území obdoby. V umělém mramoru jsou v Libědicích pojednány celé plochy stěn chrámové lodi, presbytáře a chóru, jakož i dvojice bočních oltářů. Mimořádná jsou scagliolová antependia, která zde Corbellini v duchu italské tradice pojal osobitým a invenčním způsobem. Článek shrnuje okolnosti vzniku kostela, popisuje výzdobu s akcentem na uplatnění umělého mramoru a zařazuje ji do širších souvislostí vývoje této techniky na počátku 18. století. Výzdoba libědickeho kostela je komparována s dalšími obdobnými realizacemi G. A. Corbelliniho. Autoři článku si kladou otázky týkající se dílenských postupů a řešení zakázky.

Klíčová slova: barokní kostel – Libědice – umělý mramor – scagliola – G. A. Corbellini

<https://doi.org/10.56112/pp.2025.1.03>

HISTORIE KOSTELA

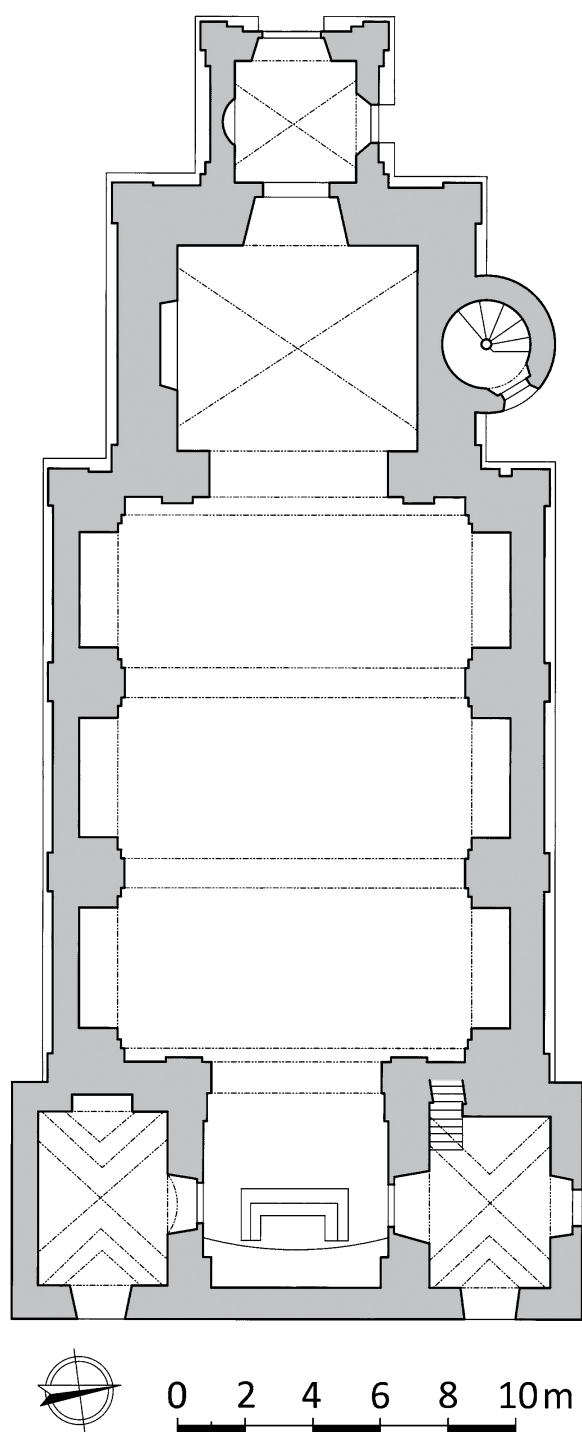
Kostel sv. Víta v Libědicích (okres Chomutov)¹⁾ byl zbudován v letech 1682–1694²⁾ na místě svého předchůdce poprvé připomínaného v roce 1358.³⁾ Během

1) K barokní novostavbě libědickeho kostela se dosud nepodařilo dohledat archiválii. Východiskem následujícího shrnutí je dosavadní literatura.

2) Z. Wirth, Libědice (Kadaň), in: A. Bartušek a kol., Umělecké památky Čech. Praha 1957, s. 411. Starší literatura datuje vznik novostavby kostela do roku 1687 J. Schaller, Topographie des Königreichs Böhmen. Siebenter Theil. Saazer Kreis. Prag 1787, s. 83; J. G. Sommer, Das Königreich Böhmen. Vierzehnter Band. Saazer Kreis. Prag 1846, s. 258.



Obr. 1: Libědice (okres Chomutov), kostel sv. Víta (foto Z. Neustupný, 2025).



Obr. 2: Libědice, kostel sv. Víta, půdorys (zaměření a kresba P. Coufal).

středověku a raného novověku byla ves rozdělena na několik majetkových dílů. V první polovině 16. století vlastnily jednotlivé díly členové rodů Doupcovců a Libnauerů a část patřila městu Kadaň.⁴⁾ V 70. letech 16. století, kdy snad vznikla tvrz situovaná pod kostelem sv. Víta, získali část Libědic Lobkovicové a Novohradští z Kolovrat, kteří v roce 1566 darovali místnímu kostelu nejstarší dosud dochovaný zvon.⁵⁾ Roku 1607 koupili Libědice opět Doupcovci,

3) V. Valeš, *Libědice a Čejkovice*. Chomutov 2001, s. 6.

4) R. Anděl a kol., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III. Severní Čechy*. Praha 1984, s. 263–264.

kterým byly následně zkonfiskovány pro účast Viléma Vojtěcha z Doupova ve stavovském povstání.⁶⁾

Roku 1633 prodal Albrecht z Valdštejna libědicový konfiskát svému lékaři Iustu Stroporiovovi z Marsfeldu, po němž zdělila (1641) část Libědic (další díl obce vlastnilo bratrstvo sv. Růžence v Kadani) jeho žena Marie Zuzana Iglová z Boldverthurnu, podruhé provdaná za Adama Oldřicha Smyslovského z Radvanova († 1648). Tehdejší prosperitu dokládá akvizice blízkých vsí Turče a Obrovic, které Marie Zuzana přikoupila v roce 1659. Ta na libědicovém zámku (alespoň příležitostně) pobývala, přičemž byly během její nemoci, v jedné z místností vyzdobené na způsob kaple, slouženy mše.⁷⁾ V této době byl upravován i zdejší kostel, jak dokládají dochované lavice s erby Smyslovských, datované 1666. Téhož roku zničil většinu Libědic velký požár. Jediný syn Marie Zuzany vstoupil do kláštera bosých karmelitánů Panny Marie Vítězné na pražské Malé Straně, což matku přimělo k rozhodnutí odkázat (1668) této církevní instituci Libědice, Tureč, Obrovce a malostranský dům čp. 183/III.⁸⁾ Marie Zuzana byla společně s dcerou Kateřinou pochována v libědicovém kostele, kde se dosud pod kruchtou nalézá její náhrobník z roku 1679.

K výstavbě nového kostela sv. Víta, který se dodnes dochoval v téměř nezměněné podobě, přistoupili členové řádu bosých karmelitánů v letech 1682–1694. Otázka autorství zůstává otevřená. S ohledem na strohost exteriéru a typizovanou dispozici, evokující jak chrám Panny Marie Vítězné, tak především nerealizovaný projekt kostela sv. Josefa malostranských karmelitánek, lze zvažovat podíl tehdejšího karmelitánského řádového stavitele Johanna Martina Rasse (1640–1694).⁹⁾ Není jasné, nakolik mohly stavbu ovlivnit relikty staršího svatostánku, který byl zbořen až po dokončení barokní novostavby.¹⁰⁾ Kostel je téměř přesně orientovaný, se vstupem na západní straně, pod mohutnou hranolovou věží. Po průchodu nízkým klenutým podkruhým se vchází do jednolodního prostoru ukončeného obdélným presbytářem, který má po stranách dvě sakristie.

V letech 1708–1725 karmelitáni také přestavěli libědicový zámek na barokní řádový dům.¹¹⁾ Jejich další stavební aktivitou na někdejších smyslovských statcích byla barokní novostavba kostela sv. Jiří v Turči,¹²⁾ kterou měl iniciovat zmiňovaný syn Marie Zuzany. Turečský kostel vystavěl v roce 1700 doupcovský stavitel Andreas Drechsler.¹³⁾

V rámci josefinských reforem byly Libědice roku 1786 pražským karmelitánům (i chomutovským jezuitům) vyvlastněny. V roce 1808 je od Náboženského fondu odkou-

5) D. Hradilová, *Štukatér Giacomo Antonio Corbellini a jeho umělecká díla na území České republiky*. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Olomouc 2018, rkp., s. 110.

6) T. V. Bílek, *Reformace katolická neboli obnovení náboženství katolického v Království českém po bitvě bělohorské*. Praha 1892, s. 180.

7) L. Zich, *Soukromé kaple v radonickém vikariátu v poslední čtvrtině 17. století*, *Paginae Historiae*, Sborník Národního archivu 28/1, 2020, s. 23.

8) V. Valeš, o. c. v pozn. 3, s. 14.

9) P. Vlček – P. Zahradník a kol., *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha 2023, s. 740.

10) V. Valeš, o. c. v pozn. 3, s. 16.

11) R. Anděl a kol., o. c. v pozn. 4, s. 264.

12) Z. Binterová, *Zaniklé obce Doupcovska od A do Ž*. Chomutov 2005, s. 80–81.

13) J. G. Sommer, o. c. v pozn. 2, s. 237.



Obr. 3: Libědice, kostel sv. Víta, interiér v roce 1905 (Státní okresní archiv Chomutov se sídlem v Kadani, NAD 683, sign. B 664, inv. č. 1670).

pil Vojtěch Mladota ze Solopysk, jenž je připojil ke svému panství Maššov. Jako součást mašovského panství pak Libědice získali Ditrichštejnové, od nichž je roku 1845 koupili Černínové z Chudenic, kteří zůstali jejich majiteli až do roku 1926 (obr. 3).¹⁴⁾

BAROKNÍ VÝZDOBA LIBĚDICKÉHO KOSTELA

Výzdoba libědického kostela byla zahájena až téměř 20 let po jeho dostavbě (1694). Probíhala v několika etapách od roku 1713 až do 60. let 18. století. Provedené průzkumy dokládají, že interiér barokní novostavby byl tehdy omítnutý, s bílou výmalbou. Pro následnou výzdobu byly na tuto starší a pro větší přilnavost napekovanou omítku nanášeny nové podkladové omítkové vrstvy (obr. 4). V barokní novostavbě našla dočasné či trvalé uplatnění část mobiliáře původního kostela, který byl v průběhu 18. století postupně doplňován a nahrazován.¹⁵⁾

Okázalou proměnu interiéru zahrnující plošné uplatnění umělého mramoru prováděl se svou dílnou Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742).¹⁶⁾ Z bočních oltářů vznikl



Obr. 4: Libědice, kostel sv. Víta, pekovaná podkladová omítka je patrná rovněž na opadlých plochách nástupní malby (foto Z. Neustupný, 2025).

nejdříve oltář Nanebevzetí Panny Marie (1713), situovaný v první nice evangelijní strany (obr. 5). Ten představuje vrcholně barokně dynamizovanou edikulu s vyzděným jádrem a povrchy pojednanými ve světle šedém umělém mramoru. Nad oltářní menzou s čelní stranou osazenou scagliolovým antependiem se nachází středová část nástavce s nikou, do které byla až roku 1724 umístěna dřevěná socha Panny Marie, vytvořená místním sochařem Janem Karlem Vetterem (1680–1743).¹⁷⁾ Po stranách oltáře jsou poněkud aditivně umístěny štukové sochy dvojice karmelitánských světců.¹⁸⁾ Na výrazně profilovanou, zprohýbanou a oblamovanou korunní římsu oltáře navazuje nástavec flankovaný dvojicí sedících efébů ze štuky. Svrchní římsa nástavce je tvarována obdobně jako korunní římsa. Ve svém vrcholu je osazena dynamicky pojatou dvojicí štukových puttů. Všechny štukové sochy oltáře drží nápisové stuhy, na nichž jsou v různých fragmentech zachycena slova mariánské modlitby z výjevu zvěstování Panně Marii: „Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum – ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum.“ Dosud opomíjenou uměleckou finesou tohoto oltáře je představené antependium zhotovené technikou scaglioli.¹⁹⁾ Jeho obdélnou plochu člení konvexně-konkávně tvarovaná, světle mramorovaná páska vymezující plochy jednotlivých polí, vyvedených v barevných tónech imitujících kameninou inkrustaci. Středové oválné pole je rámováno širokým kvadrilobem provedeným v červeném mramorování s okrovými a šedými vegetabilními dekorativními prvky.

16) Výzdobu libědického kostela Corbellinimu připsal v roce 1957 Z. Wirth, o. c. v pozn. 2, s. 411.

17) R. Wenisch, Saazer Neubürger (1571–1726), Sudetendeutsche Familienforschung 8, 1935/36, s. 93.

18) E. Poche ed., Umělecké památky Čech. K–O. Praha 1977, s. 234.

19) Termínem scagliola zde označujeme díla sofistikovaného výtvarného zpracování, materiálově zhotovená ze sádrového umělého mramoru, která imitují inkrustaci a jsou komponována složitějšími ornamentálními prvky, příp. architektonickými či figurálními výjevy. Více k terminologii např. A. M. Tupy, Ein Scagliolatisch aus der Esterházy Schatzkammer auf Burg Forchtenstein. Konservierung und Restaurierung. Diplomová práce, Institute für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien. Wien 2017, rkp., s. 11–14.

14) Tamtéž, s. 237–238.

15) Nejstarší v kostele dochovanou sošpultuou je pozdně gotická socha Panny Marie z doby okolo roku 1500, umístěná nyní v podkruchtí. Renesanční křtitelnice pochází z roku 1571 a byla posléze doplněna barokním víkem. Ke staršímu mobiliáři se řadí i boční oltář sv. Antonína na evangelijní straně lodi z roku 1660; jeho obraz je ovšem pozdějšího data, nebo byl výrazně přemalován. Součástí kostela zůstaly také lavice vytvořené v roce 1666.



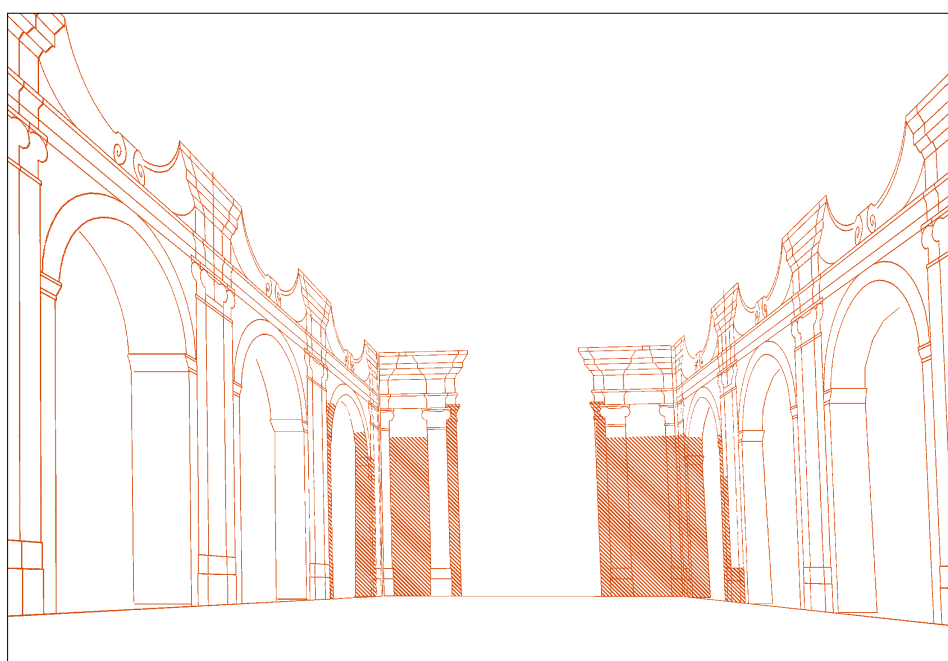
Obr. 5: Libědice, kostel sv. Víta, oltář Panny Marie (foto Z. Neustupný, 2025).



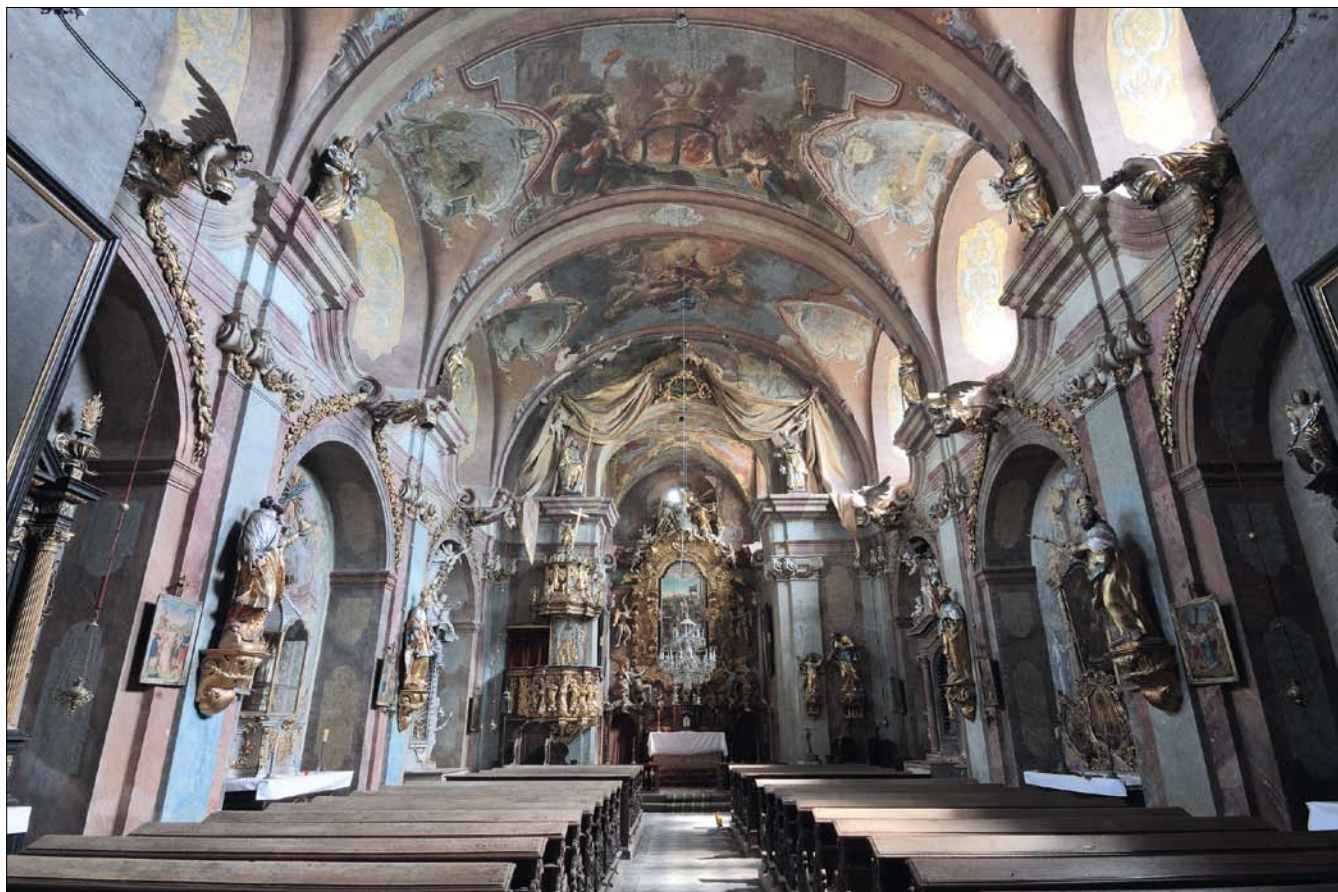
Obr. 6: Libědice, kostel sv. Víta, oltář Panny Marie Bolestné – Piety (foto Z. Neustupný, 2025).

Centrální ovál vyplňuje, dnes jen stěží viditelná kompozice Zvěstování (obr. 19), pojednaná ve světle modrém chiaroscuro rytou linkou. Tento výjev anděla promlouvajícího k Panně Marii opět doprovází text výše zmiňované modlitby.

Druhým opěrným bodem datování Corbelliniho činnosti v Libědicích je rok dokončení protějškového oltáře Bolestné Matky Boží: 1718 (obr. 6). Nad oltářní menzou se scagliolovým antependiem se tyčí oltářní edikula s vloženou dřevorezbu Piety rovněž od Jana Karla Vettera. Po stranách bočních sloupů stojí na volutových konzolách štukoví andělé, z nichž pravý drží veraikon. Středová zlaceaná kartuše umístěná v úrovni vlysu obsahuje nápis ALTARE



Obr. 7: Libědice, kostel sv. Víta, vizualizace nedokončeného mramorování stěn v podkruchtí lodi (zpracoval Z. Kovářík).



Obr. 8: Libědice, kostel sv. Víta, interiér (foto Z. Neustupný, 2025).

DOLOROSAE MATRIS. Štuková výzdoba nástavce sestává z figur andělů (eféba a puttů) nesoucích dřevěný kříž doplněných oblaky. Zatímco architektonické pojetí je analogické oltáři Zvěstování, strukturovaná barevnost oltáře je mnohem výraznější. Edikula s nástavcem je světle šedočervená až fialová se světlejšími žilami, profilovaný rám středové niky je černý, červenavé tóny bočních sloupů přecházejí v růžovou a šedou až zelenou.

Kompozice antependia (obr. 16 nahoře) je obdobná, avšak o něco prostší. V široké, křivkami pásky rozčleněné obdélné borduře je do monumentální snítky usazeno obdobně rámované kruhové pole. V něm je malířsky precizně a v plné barevnosti ztvárněna Golgota s trojicí křížů a pod ní ležícími Arma Christi (obr. 16 dole).

Datování výše uvedených bočních oltářů (1713, 1718) vymezuje dobu vzniku velkolepého obložení stěn umělými mramory, dosahujícího až do úrovně oken a zahrnujícího stěny presbytáře,²⁰⁾ vlastní lodi a částečně i kruchty. Přes absenci písemných pramenů ozřejmujících časovou posloupnost této výzdoby lze z provedeného průzkumu odvodit některé důležité skutečnosti. Je zjevné, že obložení stěn lodi nebylo realizováno v plánovaném rozsahu. Při západní stěně kostela zůstaly nedokončené části, dnes zapojené iluzivní malbou imitující zdejší mramorování (obr. 7). Z těchto nedokončených partií je patrné, že práce postupovaly od východu k západu a od korunní římsy směrem dolů. Z nasedání jednotlivých mramorovaných ploch dato-

vaných Corbelliniho oltářů je pak zřejmé, že nejprve došlo k obložení stěn jednotlivých nik a až poté byly vytvořeny oba mramorované mariánské oltáře. Veškeré práce tudíž započaly buď roku 1713, nebo (krátce) předtím.

Architektonicky jsou boční stěny kostela členěny do tří shodných úseků odpovídajících klenebním polím. Klenební pasy vynášejí vrstvené ionské pilastry vybíhající z nízkých odstupňovaných soklů a vymezující úseky mělkých oltářních nik a špalet půlkruhově zakončených oken nad nimi. Celý interiér obíhá průběžné oblamované kladí. Na horizontálu odstupňovaného architrávu navazuje vlys a výrazně profilovaná korunní římsa, která je v úsecích pod okny sféricky projímána a v úrovni vlysu zavíjena do monumentálních osových volut. Toto nezvyklé řešení přispívá k většímu prosvětlení interiéru a zároveň celý prostor v duchu vrcholného baroka dynamizuje. Vlastní oltářní niky rámuje nižší toskánské pilastry, jejichž kladí zabíhá pod pilastry lodi. Z nich jsou vyklenuty mírně profilované archivoly, svrchu dekorované rozhrnutými květinovými girlandami zavěšenými na zmiňovaných volutách korunní římsy. Tyto štukové girlandy jsou zlačené, stejně jako festony zavěšené v hlavicích ionských pilastrů. Výsledný barevný kontrast je pak umocněn i barevným odlišením jednotlivých partií: oproti převládajícím červenavým tónům jsou předsazené středové pilastry a vlys vyvedeny v (dnes) bledě modrých odstínech, středové oltářní archivoly pak jsou šedomodré. Nad vítězným obloukem je rozhrnuta monumentální štuková drapérie – signifikantní motiv Corbelliniho dílny.²¹⁾

20) Z umělého mramoru je i nedatovaná menza hlavního oltáře. Vzhledem k analogické barevnosti a struktuře mramorování se lze domnívat, že vznikala v návaznosti na obložení stěn presbytáře.

21) M. Krummholz, Giacomo Antonio Corbellini. Ein Intelvi-Künstler in

Corbelliniho aktivitu v Libědicích lze vymezit lety 1713–1718, kdy paralelně působil také v nedalekém Oseku. Po roce 1718 se totiž – i přes v Čechách nedokončené zakázky, včetně libědicického kostela – přesouvá těžiště jeho tvorby do německého Ludwigsburgu.²²⁾

Další výzdoba libědicického kostela vznikala kontinuálně během následujících dekád, s přesahem hluboko do 19. století. Dřevěné sochy v chrámové lodi jsou vesměs dílem žateckého sochaře Jana Karla Vettera, který je dodal až v roce 1724, tedy deset let po vzniku Corbelliniho oltářů Panny Marie a Bolestné Matky Boží.²³⁾ Kromě zmiňovaných dvou oltářních skulptur je Vetter autorem postav zemských patronů a dalších světců rozmístěných na konzolách po obvodu chrámové lodi a před výběhy klebních pasů, a také andělů světloňošů vyklánějících se do prostoru z volut korunní římsy.

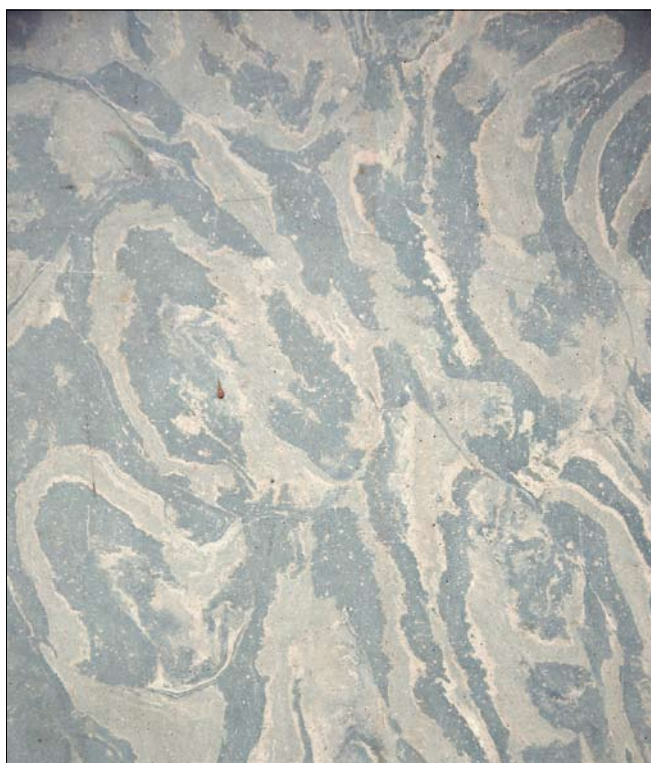
Hlavní oltář z let 1750–1754 je připisován Josefu Herscherovi (1688–1756). Výmalbu chóru provedl v roce 1754 žatecký malíř Zetsch.²⁴⁾ Až kolem roku 1760 vznikla dvojice prostředních bočních oltářů s dřevěnými pozdně barokními tumbami a nízkým nástavcem: na evangelijní straně s kopií pražského Jezulátka, na protější pak s obrazy Srdce Ježíšova a nad ním smrti sv. Josefa. Jejich součástí a rámcem je zdařilá iluzivní architektura vytvořená žateckým malířem Mathiasem Schrammem, jež je spolu s výmalbou klenby chrámové lodi datovaná k roku 1762. Nástěnné malby evangelistů pod varhanní kruchtou vytvořil Schrammův syn, hudoucí anděly nad ní pak v roce 1784 rabštejnský malíř Gubír.

Interiér libědicického kostela byl dotvářen po dlouhých pět desetiletí, během kterých vznikaly jednotlivé partie výzdoby ve štuce a umělé mramoru, nástěnné malby, oltářní olejomalby, dřevorezby a další prvky v široké škále materiálů a technik (obr. 8) Stávající celoplošná výmalba klenb pravděpodobně neodpovídá původním Corbelliniho představám. Na základě komparací s kostelem v Polné a souběžně budovaným klášterním chrámem v Oseku by bylo možné i v Libědicích předpokládat nástropní štukovou dekoraci, která tu však nebyla realizována; rovněž nebylo zcela dokončeno započaté mramorování stěn lodi.

UMĚLÝ MRAMOR V LIBĚDICKÉM KOSTELE

Jak bylo konstatováno výše, Corbelliniho práce v umělém mramoru jsou na počátku 18. století v českém prostředí ojedinělé a výrazně inovativní. V případě mramorování libědicického kostela lze díky provedení průzkumu poprvé popsat některé charakteristiky, jež jsou pro Corbelliniho práci typické a lze je identifikovat i v případě jeho dalších realizací v této technice. V první řadě je to styl a skladba mramorování, která je vysoce individualizovaná a sleduje především celkový účinek velkoleposti interiérové výzdoby (obr. 9).

Zcela určujícím je pro pojetí kostelního interiéru mramorové obložení stěn. Zatímco výše zmíněné Corbelliniho oltáře jsou datované, mramorování na stěnách kostela zatím nikoliv; navzdory mimořádnému rozsahu, a tedy



Obr. 9: Libědice, kostel sv. Víta. Detail skladby mramorového těsta na plastru v lodi, typická skladba a textura objevující se i na dalších Corbelliniho realizacích (foto Z. Kovářík, 2024).

i časové a finanční náročnosti. Jak bylo uvedeno výše, lze oprávněně předpokládat, že mramorové obložení vzniklo v letech 1713–1718, kdy tu Corbellini pracoval na bočních oltářích. Vzhledem k tomu, že obložení nik oltářů Panny Marie a Bolestné Matky Boží přímo navazuje na mramorovanou oltářní výzdobu a tvoří její podklad, lze ho s nejvyšší pravděpodobností vnímat jako současný výtvar Corbelliniho dílny, nikoliv jako pozdější doplněk. Dalším argumentem pro připsání zdejšího mramorování je jeho skladba a struktura, která zjevně koresponduje s dalšími doloženými Corbelliniho díly v umělém mramoru.

Libědicické komplexní pokrytí stěn interiéru umělým mramorem je jedním z prvních v naší barokní architektuře a jde o výrazný invenční prvek, který sem Corbellini přináší.²⁵⁾ Přičemž je zřejmé, že takto rozsáhlé práce ne-

22) Tamtéž, s. 227.

23) Je však otázkou, zda byly oltářní niky ponechány téměř deset let prázdné, nebo jestli byly dočasně osazeny staršími sochami.

24) V. Valeš, o. c. v pozn. 3, s. 16–17.

25) Např. zrcadlová kaple pražského Klementina byla mramorována Johannem Casparem Hennevoelem a jeho synem Johannem Wilhelmem až v roce 1724. P. Pěška, Der Marmorierer Johann Ignaz Hennevoel (1727–90) und seine Familie, in: F. Polleross, Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Peterberg 2004, s. 221. Obdobně celistvé mramorování interiéru klášterního kostela v Melku zhotovené Balthasarem Hagenmüllerem po roce 1717 představuje jedno z prvních uplatnění plošného obložení stěn v Rakousku. M. Koller – I. Hammer – H. Paschinger – M. Ranačner, Kirche und Prälatursaal von Stift Melk: Untersuchungen und Restaurierungen 1976–1980, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 34, 1980, s. 110.

26) Na mramorování interiéru kostela v dolnorakouském Altenburgu z let 1733–1734 se pod vedením Franze Josefa Ignaze Holzingerera podílelo 20 leštíků a 3 štukatéri. S. Führer, Zur Frage der künstlerischen Autonomie von Stuckmarmor mit besonderer Berücksichtigung von Stift Altenburg. Diplomová práce, Universität Wien. Wien 2013, rkp., s. 19–20.

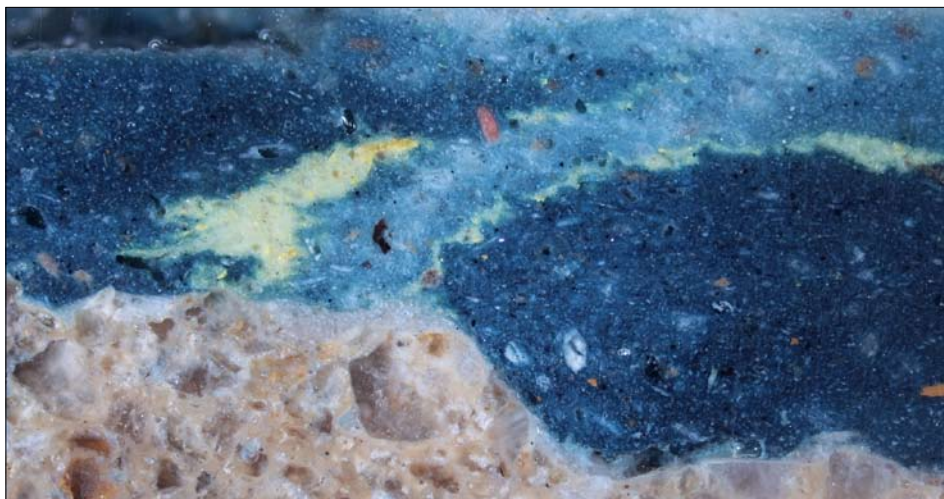
Mitteuropa, in: Ch. Schoen ed., Frisoni. Retti. Carlone. Lombardische Künstlerfamilien im Europa des 18. Jahrhunderts. Ansbach 2022, s. 227–242.

mohl zvládnout Corbellini sám. Bylo zapotřebí vysoce efektivní součinnosti etablované štukatérské dílny a vzhledem k technologické náročnosti leštění tohoto typu výzdoby i řady méně kvalifikovaných pomocníků.²⁶⁾

Zaměříme se nyní na aspekty konstrukce a technologie výzdoby. Zdivo je smíšené, omítnuté vápennou omítkou související s výstavbou kostela v 90. letech 17. století. Před provedením mramorování byla tato starší omítka převrstvena novou omítkou o požadované profilaci. Omítková vrstva tvořící podklad pro mramorování je střednězrnná, s vápenosádrovým pojivem. Příměs sádry do omítky modifikovala její zpracovatelné vlastnosti, urychlovala tuhnutí a umožňovala rychleji nanášet velké vrstvy a rozsáhlejší profilace. Plnivo vrstvy tvoří středně vytrříděný kopaný písek s maximální velikostí zrna 1 mm. Písek je tvořen převážně křemennými zrny, minoritní příměsí tvoří klasty dalších minerálů a hornin. Zrna písku jsou spíše ostrohranná s vysokou až střední sféricitou.²⁷⁾

Další vrstvou je tenký sádrový nátěr, zde často bílý nebo tónovaný do barvy povrchového mramorování. Tato vrstva sloužila jako adhezni můstek nanášený bezprostředně před sádrovým těstem.

Samotná vrstva mramorového těsta byla nanášena v průměrné síle od 3 do 7 mm. Dle provedených analýz se jednalo o sádrové těsto s příměsí živočišných kolagenů, tedy příměsí klišu nebo želatiny.²⁸⁾ Paleta použitých pigmentů zjištěná laboratorními analýzami byla překvapivě pestrá a přibližně se shodovala na oltářních architekturních, obložení stěn i antependiích.²⁹⁾ Žluté plochy obsahovaly žlutou hlinku, výrazněji žluté části byly obarvovány auripigmentem, který ale v prostředí kostela na povrchu postupně vybledl a ztrácel na intenzitě (obr. 10).³⁰⁾ Hlinky byly mimoto použity pro červené a hnědo-červené plochy, dále tónované železitou červení nebo příměsí umbry. Paletu používaných barvicích látek rozšiřovalo použití modrého indiga a červené rumělky. Indigo se používalo buď samostatně v modrém obložení stěn a pilastrů nebo se uvedené pigmenty míchaly pro vytvoření fialové barevnosti s dalšími pigmenty. Poslední barevnosti jsou černé plochy obsahující opět bohatou směs černí na bázi uhlíku a železitě černě s příměsí auripigmentu. Z uvedeného výčtu barvicích látek je patrné, jak splendídní a enormně nákladná



Obr. 10: Libědice, kostel sv. Víta. Nábrus vzorku z pilastru kostela, v lomové ploše je patrná původní nealterovaná barevnost indigem probarvených pilastrů, včetně žlutých žilek s auripigmentem (foto R. Tišlová, 2024).

byla výzdoba libědického kostela. Použití rumělky a auripigmentu ve vysokém množství, potřebném k probarvení sádrového těsta, muselo být velmi drahé. Především pak ale použití indiga, kterým byly probarveny předsazené pilastry lodi kostela (a které mu dodávaly až opulentní okázalou barevnost, dnes vybledlou do odstínů šedě) pravděpodobně významně zvýšilo cenu této realizace.

K technice umělého mramorování, chápáné v kontextu tradice 19. století a dodnes široce užívané,³¹⁾ patří závěrečné napouštění mramoru oleji a voskování, které měly zajistit lesk povrchu. Tyto povrchové úpravy však nebyly při posledním průzkumu v Libědicích identifikovány, což ostatně platí i pro další recentně studované památky z umělého mramoru z počátku 18. století. Pokud tu nedošlo k celoplošné degradaci a ztrátě této povrchové úpravy, je pravděpodobné, že zde nebyla provedena vůbec, či snad jen lokálně ke zvýšení intenzity lesku akcentovaných částí. Zajímavý vhled do koncipování oltářní architektury a Corbelliniho práce se světlem a leskem poskytují měření drsnosti povrchu. Zde byly rozpoznány výrazné rozdíly v hrubosti (míře vybroušení) povrchu jednotlivých částí architektury. Akcentované prvky (oltářní sloup, rámování obrazu, pilastr) jsou výrazně lesklejší než prvky v druhém a dále v třetím plánu. Práci s odlišnou mírou doleštění (vedle efektu snížení enormní pracnosti jednotlivých kroků na nepohledových či upozaděných plochách) tak Corbellini vytvořil mnohem dynamičtější dílo, zvýrazňující prostorové uspořádání a koncentrující pozornost k vybraným částem kompozice.

GIACOMO ANTONIO CORBELLINI – MRAMORÁŘ, NEBO ŠTUKATÉR?

Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742) je výraznou osobností střeoevropského vrcholně barokního štukatérství, které je kontinuálně věnována pozornost tuzemských i zahraničních badatelů.³²⁾ Pocházel z obce Laino ležící v ná-

27) R. Tišlová, Kostel sv. Víta, Libědice. Chemicko-technologický průzkum kostela, 2024, rkp., s. 8–18 (archiv autorů).

28) Výsledky analýzy proteinového složení zpracovala doc. Ing. Mgr. Š. Kučková, Ph.D., Ústav biochemie a mikrobiologie VŠCHT.

29) Pro identifikaci použité škály pigmentů a barviv byla mimo laboratorních metod určení složení FTIR a SEM-EDX použita i prvková rentgenfluorescenční analýza, kterou bylo měřeno 28 vytípaných barevně odlišných míst výzdoby zahrnující obložení stěn mramorování i barevná antependia.

30) Důkaz auripigmentu byl proveden měřením Ramanovou spektrometrií. Analýzy provedla Ing. Petra Mácová, ÚTAM, AV ČR, v. v. i, Centrum Telč.

31) F. A. Hora, Technologie. Vídeň, 1862, s. 186; M. Karnet, Štukatérství. Praha 1961, s. 120; L. Losos – M. Gavenda, Štukatérství. Řemesla, tradice, technika. Praha 2010, s. 132–142.

32) O. J. Blažiček, Das Werk der lombardischen und tessiner Stukka-

horním údolí Intelvi v provincii Como. Tradičně bývá za Corbelliniho učitele označován jeho o dvě generace starší rodák Giovanni Battista Barberini (1625/1626–1691) působící rovněž ve Vídni a v Podunají.³³⁾ Protože je v letech 1701–1705 doloženo Corbelliniho členství ve vídeňském cechu štukatérů,³⁴⁾ lze předpokládat formativní úlohu právě tohoto uměleckého prostředí. To ovšem nevylučuje předchozí ranou fázi školení v jiném okruhu, než byl ten barberiniovský. Prvním Corbelliniho známým zadavatelem se stal kníže Leopold Ignác Josef z Dietrichsteinu (1660–1708), který umělce v letech 1698–1708 zaměstnával na mnoha místech rodových majetků roztroušených po Moravě i v Čechách.³⁵⁾ Kromě četných realizací v Mikulově, kam se i s rodinou přestěhoval, zajížděl Corbellini také na Vysočinu a do severozápadních Čech.³⁶⁾ Pozoruhodné je, že dokázal (se svou dílnou) pracovat na několika zakázkách paralelně, a to i přes opravdu značnou geografickou vzdálenost. Dosud nicméně nelze spolehlivě vymezit podíly jeho dílenských spolupracovníků, ani příležitostné angažování dalších samostatných štukatérů, plausibilní především v souvislosti s objednávkami většího rozsahu (Polná, Osek). Po úvodních úkolech v Mikulově následovala roku 1704 započatá výzdoba děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Polné. V roce 1705 Corbellini adaptoval interiér kostela sv. Mikuláše v Nepomyšli (včetně nového hlavního oltáře) v severovýchodních Čechách.³⁷⁾ Následujícího roku (1706) zhotovil hlavní a dva boční oltáře kostela Všech svatých v Libochovicích, kde také dekoroval nedochovaný městský špitál; v roce 1707 pak zde opravoval štukové stropy zámeckých interiérů. Současně s těmito českými zakázkami pokračovaly rozsáhlé práce v chrámovém interiéru v Polné, kde Corbellini roku 1708 zřejmě vlastnoručně zhotovil kazatelnu.³⁸⁾ V témže roce přitom vznikla rovněž výzdoba refektáře piaristického kláštera v Mikulově. Do „mikulovského“ období dále spadá několik realizací, které Corbellinimu na základě stylově-formálních analogií připisal Miloš Stehlík.³⁹⁾ Jedná se o kapli Bolestné Panny Marie (po 1702) jihlavského kos-

tela sv. Jakuba,⁴⁰⁾ zámeckou kapli v Brně-Lišni a refektář kartuziánského kláštera v Brně-Králově Poli (kolem či po 1710). Výzdobu Rytířského sálu hradu Pernštejn lze podle nejnovějších zjištění (vročení výmalby zdejší kaple) datovat 1716. Jako progresivní dekorativní prvek se zde – stejně jako již v Králově Poli – uplatňuje páska.

Nedlouho po smrti knížete Dietrichsteina (1709/1710) se Corbellini přesunul do Prahy, kde jeho žena v červenci 1710 figuruje jako kmotra dcery architekta Alliprandiho.⁴¹⁾ Pražské Corbelliniho období je nejméně probádanou etapou jeho tvorby. Vzhledem k příbuzenským vazbám i pozdější příslušnosti k ludwigsburskému uměleckému okruhu lze nicméně předpokládat jeho součinnost na zakázkách výše zmiňovaného architekta Giovanniho Battisty Alliprandiho (1665–1720), který ostatně také pocházel z Laina. Dalším milníkem Corbelliniho života a tvůrčí trajektorie byl rok 1713, kdy s rodinou přesídlil do severočeského Oseka, zřejmě na pozvání tamního opata Benedikta Littweriga. Záhy zahájil rozsáhlé práce na štukové výzdobě cisterciáckého klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie, přilehlého špitálního kostela sv. Kateřiny a také klášterního refektáře. Jak bylo uvedeno výše, paralelně s Osekem započínají téhož roku (1713) i práce v Libědicích (obr. 11). V obou lokalitách Corbellini působil až do roku 1718,⁴²⁾ a to přesto, že od roku 1715 postupně přesouval těžiště své působnosti do bádensko-württemberského Ludwigsburgu, kam byl (spolu s dalšími umělci) přizván svým švagrem Donatem Giuseppem Frisonim (1681–1735),⁴³⁾ který stavbu této kolosální vévodské rezidence řídil. V Ludwigsburgu působil Corbellini s přestávkami až do roku 1733, a to výlučně jako mramorář. Zde se – stejně jako posléze ve Weingarten – totiž v dokonale symbióze uplatnila těsná spolupráce s jeho blízkými příbuznými. Kromě Frisoniho šlo především o freskaře Carla Innocenza Carloneho (1686–1775) a jeho bratra, štukatéra Diega Francesca Carloneho (1674–1750).⁴⁴⁾ Posledně uvedený patřil mezi nejbravurnější štukatéry figuralisty vrcholného baroka, tudíž bylo nasnadě, že tato složka interiérové výzdoby připadla právě jemu. Obdobná byla dělba práce i v klášterním chrámu ve Weingarten (1723–1725, 1731),⁴⁵⁾ kde ovšem jako freskař vystřídal Carla Innocenza Carloneho Cosmas Damian Asam. Předpokládaný Corbelliniho podíl na výzdobě vévodské rezidence v Ansbachu (1731)⁴⁶⁾ je nejasný.

Vše indikuje, že do dnešního Německa se Corbellini na Frisoniho výzvu vydal právě jako žádaný mramorář, kterého tamní umělecký tým dosud postrádal. Jeho mramorářské renomé dokládá posléze i skutečnost, že se u něho během pobytu ve Weingarten v této technice vyučil

teure in der Tschechoslowakei, in: E. Arslan ed., *Arte e artisti dei laghi lombardi II*. Como 1964, s. 115–128; *týž*, Giacomo Antonio Corbellini e la sua attività in Boemia, *Arte lombarda XI*, 1966; V. Naňková, Giacomo Antonio Corbellini, in: E. Poche ed., *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1975, s. 83; M. Stehlík, Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě, *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské university F* 19–20. Řada uměnovědná 24–25, 1976, s. 23–40; M. Horyna, Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742), in: M. Horyna – J. Macek – P. Macek – P. Preiss, Oktavián Broggio 1670–1642. Litoměřice 1992, s. 148; M. Mádl, Štukatéri v Čechách kolem Giacomu Tencally, in: M. Mádl ed., *Tencalla I. Barokní nástěnná malba v českých zemích*. Praha 2012, s. 303–319; D. Hradilová, o. c. v pozn. 5; M. Krumholz, o. c. v pozn. 21.

33) M. Horyna, o. c. v pozn. 32, s. 148.

34) Dopisem ze 7. prosince roku 1705 byl vážně napomenut, aby zaplatil cechu dlužné poplatky za 16 čtvrtletí. Corbellini je zde označen termínem *Landmeister*, měl tedy výsadní povolení pracovat po celé zemi, aniž by se musel stávat členem štukatérského cechu v místě dané zakázky. L. Sailer, *Die Stukkateure. Die Künstler Wiens I*. Wien 1943, s. 79.

35) M. Krumholz, o. c. v pozn. 21, s. 227.

36) O. J. Blažiček, 1966, o. c. v pozn. 32, s. 171.

37) Vzdálenost Nepomyšle od Mikulova je zhruba 350 km. Nepomyšl se ovšem nachází pouhých 16 km od Libědic.

38) J. Marek, *Historie stavebního vývoje děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Polné*. Diplomová práce, Katedra církevních dějin a křesťanského umění, Univerzita Palackého. Olomouc 2012, rkp., s. 13.

39) M. Stehlík, o. c. v pozn. 32, s. 23–24.

40) J. Mašát, *Chrám svatého Jakuba v Jihlavě*. Jihlava 2008, s. 124.

41) Archiv hlavního města Prahy, Sbírka matrik, sign. MIK N6, fol. 362, 9. červenec 1710.

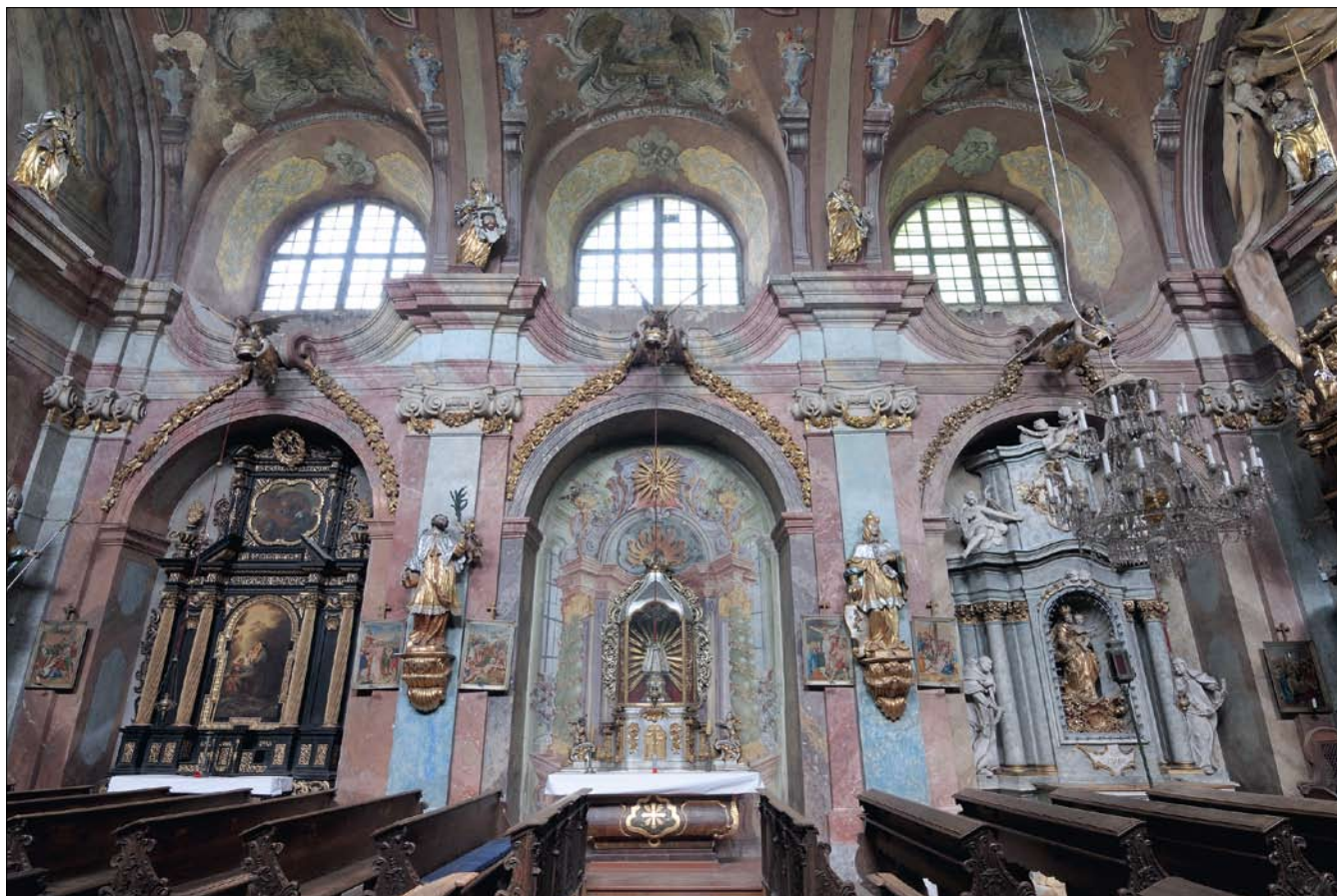
42) Jak dokládá i zápis osecké kroniky. V překladu Denisy Hradilové: „Usazen byl u nás s celou svou rodinou Antonio Corbellin, štukatér, dokud samozřejmě nedokončil svou práci v celé bazilice. Odesl s sebou velkou částku peněz, kterou v minimálním množství utrácel po dobu šesti let, pro velkou hospodárnost zvítězil šetrností nad spotřebou. Náš Požehnaný Ital.“ D. Hradilová, o. c. v pozn. 5, s. 34.

43) Corbelliniho manželka Margherita byla Frisoniho sestrou.

44) Carlo Innocenzo Carlone se oženil s Corbelliniho dcerou Caterinou.

45) Do Weingarten to je z Ludwigsburgu 200 km.

46) L. Dory, Donato Giuseppe Frisoni und Leopoldo Mattia Retti, in: *Arte Lombarda XIV*, 1969, s. 142.



Obr. 11: Libědice, kostel sv. Víta, severní stěna lodi (foto Z. Neustupný, 2025).

významný wessobrunnský sochař a štukatér Joseph Anton Feuchtmayer.⁴⁷⁾ Závěr života prožil Corbellini v rodném Lainu, kam se vrátil poprvé roku 1733 a definitivně pak v roce 1736. Zemřel zřejmě krátce po sepsání testamentu koncem roku 1743;⁴⁸⁾ pochován byl v tamním kostele San Lorenzo před oltářem levé boční lodi.⁴⁹⁾

Ze stručného nástinu Corbelliniho díla je zřejmé, že libědicí zakázka se jak chronologicky, tak svou komplexností a typem interiérové výzdoby zcela překrývá s angažmá pro oseký klášter. Interiéry obou těchto kostelů (Libědice, klášterní kostel v Oseku) jsou mimořádné rozsahem i prvotřídní uměleckou kvalitou.⁵⁰⁾ Společně představují zásadní předěl v umělcově tvorbě, kdy na úvodní (moravskou a českou) štukatérskou etapu navazuje (posléze výlučně „německá“) fáze ryze mramorářská.

Nejen prvotřídní kvalita libědicích a osekých umělých mramorů, ale též Corbelliniho tehdy už pokročilý věk (40 let), vylučují, že by se v takto vzácné a náročné technice doškolil teprve v polovině života. Technologii umělého mramoru si přirozeně musel osvojit již někdy v počátečním údobí svého školení. Z nejasných příčin pak ovšem musel delší dobu čekat na příležitost tuto svou dovednost

uplatnit. Mnohem pravděpodobněji to bylo kvůli nedostatku nezbytného materiálu (sádky) a nikoliv finančních prostředků, neboť zejména kníže Dietrichstein by si takovou objednávku dovolit mohl, a to především v Polné.⁵¹⁾ Vyslovenou hypotézu podpírá též skutečnost, že na menší výtvořky z umělého mramoru (boční oltáře) narazíme v Corbelliniho tvorbě již během první dekády 18. století, což bude zmíněno níže. V produkci jeho dílny před Libědicemi resp. Osekem nicméně zcela převládají vegetabilní formy, štukové drapérie a figurální složka. Přičemž poslední uvedený typ štukatérského výkonu lze označit za kvalitativně nejslabší. Bez ohledu na to, zda modelování figur připadlo v rámci dílenského provozu Corbellinimu osobně, nebo bylo svěřeno jeho dosud neznámému blízkému spolupracovníkovi. Corbelliniovské postavy (zejména putti) se svými neadekvátními proporcemi, anatomickou skladbou i nevzhledností obličejů se v kontextu širší vrcholné barokní produkce rozhodně neřadí k nadprůměrným výkonům. Proto neudivuje, že v druhé (nejúspěšnější) etapě vlastní tvorby figuru zcela opouští a naplno se věnuje právě umělému mramoru, který byl už ve své době všeobecně obdivován.

Je každopádně nutné zdůraznit, že Corbelliniho práce v umělém mramoru z první dekády 18. století jsou ojedinělými a v plné míře inovativními. Činí ze svého autora

47) P. Bieri, Joseph Anton Feuchtmayer (1696–1770), *Süddeutscher Barock*, 2018 [https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Meister/a-g/Feuchtmayer_Joseph_Anton.html#_ftnref14].

48) V. Caprara, *Miscellanea comasca, Notizie da Palazzo Albani X*, č. 2, 1981, s. 83–87.

49) D. Hradilová, o. c. v pozn. 5, s. 34–37.

50) V. Honys, Giacomo Antonio Corbellini, scaglioli a umělé mramory v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Oseku, *Monumentorum Custos* 17, 2024, s. 5–18.

51) Také v případě Corbelliniho dílny samozřejmě platí přímá úměra mezi výší honoráře (velkorysostí dané objednávky) a rozsahem zakázky, resp. kvalitou odvedené práce. Ilustrativním příkladem skromného zadání (a tudíž vesměs dílenského provedení) je úprava kostela v Nepomyšli (1705).



Obr. 12: Schlierbach (Rakousko), cisterciácký klášter, konventní kostel, severní stěna lodi, 90. léta 17. století (foto Z. Kovářík, 2024).

jednoho z prvních mramorářů ve středoevropském prostoru; jeho mramorové dekorace se záhy vyznačují velmi osobitým rukopisem. Více než na detaily skladby mramorového těsta kladl důraz na celkový účinek často monumentálně koncipované výzdoby. Klíčovou a dosud nezodpovězenou otázkou zůstává, kde se této technice vyučil. Nejranějším výtvozem realizovaným v umělém mramoru, který mladý Corbellini mohl spatřit, bylo antependium kostela San Stefano v Gottře nedaleko Laina, zhotovené Carlem Bellenim už v roce 1664.⁵²⁾ Ovšem i v oblasti mezi jezery Como a Lugano se umělý mramor více rozšířil teprve počátkem 18. století.⁵³⁾ V tvorbě Corbelliniho předpokládaného učitele Giovanni Battisty Barberiniho se tato technika (na rozdíl od štukových drapérií) ve větší míře neuplatnila.⁵⁴⁾

V našem prostoru bývají počátky umělého mramoru tradičně spojovány s příslušníky štukatérského rodu Hagenmüllerů /Hagenmillerů. Už v prosinci 1698 byl v rámci vrcholné barokních úprav Španělského sálu na Pražském hradě kontrahován též mramorář David Hagenmüller.⁵⁵⁾ Výraznější stopu, zpočátku hlavně v Podunají a následně též u nás zanechali bratři Balthasar a Johann Georg Hagenmüllerové, původem z Kemptenu,⁵⁶⁾ kteří jsou doloženi nejprve 1689 v Pasově (Balthasar) a posléze ve Vídni, kde se usazují a od roku 1706 pracují mj. pro Liechtensteiny.⁵⁷⁾ Právě bohatý a uměnilomilný kníže Jan Adam Ondřej z Liechtensteina ve své době proslul ambicí vždy pokud možno okamžitě angažovat ty nejlepší umělce, kteří se ocitli na dosah (ze štukatérů se to týkalo mj. Baldassa-

ra Fontany či Santina Bussiho). Co se umělého mramoru týče, byl zřejmě prvním autorem v Liechtensteinových službách Mathäus Gigl, původem z Kemptenu, s nímž byla na konci roku 1695 uzavřena smlouva na dvojici bočních oltářů pro (později zbořený) františkánský kostel ve Valticích.⁵⁸⁾ Teprve od třetí dekády 18. století v Čechách započala intenzivní činnost další významné mramorářské dynastie pocházející z Wessobrunnu, Hennevogelů.⁵⁹⁾

Zásadním počinem, který měl v daném kontextu rozhodující vliv na následné rozšiřování umělého mramoru v širším Podunají, byla velkolepá štuková výzdoba nově budovaného dó-

mu v Pasově,⁶⁰⁾ postupně vytvořená dílnou Giovanniho Battisty Carloneho (cca 1642–1721). V jejím rámci zde v letech 1684–1695 vzniklo také 10 bočních oltářů z umělého mramoru.⁶¹⁾ Je to právě nesmírně činorodý ateliér Giovanniho Battisty Carloneho, suverénně ovládající jako jeden z prvních v Podunají práci s umělým mramorem, který přichází v úvahu jako místo plausibilního Corbelliniho školení (což nevylučuje paralelní vazbu na Barberiniho). Svědčily by pro to ostatně i silné osobní (příbuzenské a pracovní) vazby uvedené výše v souvislosti s intenzivní Corbelliniho kooperací s Carloneho syny Diegem Francescem a Carlem Innocencem. Kromě umělého mramoru se mohl Corbellini v Carloneho dílně inspirovat i co se týče monumentalizovaných štukových drapérií, které tehdy rozhodně nebyly výlučným monopolem Barberiniho. V neposlední řadě je konečně pozoruhodná ještě další souvislost: V průběhu poslední dekády 17. století vytvořila Carloneho suita předřazená scagliolová antependia bočních oltářů klášterního kostela v hornorakouském Schlierbachu (obr. 12),⁶²⁾ jež představují (navzdory jisté kompoziční jednoduchosti) dosud nejrelevantnější analogii ke Corbelliniho pozdějším antependiím v Libědicích a Oseku. Důkladnější průzkum a verifikace předpokládaných carlonovských východisek Corbelliniho tvorby má tudíž značný badatelský potenciál.

Dalším proslulým a nepřehlédnutelným počinem se stala výzdoba obnoveného vídeňského jezuitského kos-

52) E. Rüschi, Scagliole intarsiate, Arte e tecnica nel territorio ticinese tra il XVII e il XVIII secolo. Milano 2007, s. 24.

53) G. Battista, Catalogo sistematico dei paliotti in scagliola presenti in Valle Intelvi. Absolventská práce, Università degli Studi dell'Insubria. Como 2012, rkp., s. 50–239.

54) M. Krumholz, o. c. v pozn. 21, s. 228; K. Amann – A. Kleiner, BARBARINO, Giovanni Battista, Artisti Italiani in Austria, 2004 [https://www.uibk.ac.at/aia/barbarino_giovanni%20battista.html].

55) P. Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců I. Ostrava 1993, s. 284.

56) Tamtéž; L. Sailer, o. c. v pozn. 34, s. 87.

57) H. Haupt, »Ein Liebhaber der Gemähl und Virtuosen...« Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Wien – Köln – Weimar 2012, dokumenty 3033 a 3081, s. 839–840, 863.

58) P. Pěška, o. c. v pozn. 23; H. Schnell – U. Schedler, Lexikon der Wessobrunner. München – Zürich 1988, s. 154–157.

60) K. Möseneder, Der Dom in Passau. Vom Barock zur Gegenwart. Passau 1995, s. 239–267.

61) Z. Kovářík – Z. Michalová, Počátky techniky umělého mramoru a její uvedení do praxe v českých zemích, Opuscula historiae atrium 75, 2025, v tisku.

62) G. Liechtenstein, Stift Schlierbach und Stiftskirche Mariae Himmelfahrt und hl. Jakobus dem Älteren geweiht, in: Discover Baroque Art, Museum With No Frontiers, 2024 [https://baroqueart.museumwtf.org/database_item.php?id=monument]; F. Engl, Die Arbeiten der Brüder Carlone in der Stiftskirche zu Schlierbach, Ostbairische Grenzmarken 11, 1969, s. 87–90; týž, Die Klöster Garsten und St. Florian als bedeutende Beispiele von Werken der Familie Carlone in Österreich, Ostbairische Grenzmarken 11, 1969 s. 29–31.



Obr. 13: Libochovice (okres Litoměřice), kostel Všechných svatých, oltář Panny Marie, po roce 1706 (foto Z. Kovářík, 2024).

tela z let 1703–1710, jejíž autory bohužel neznáme jmény. Až expresivně intenzivní barevnost zdejších umělých mramorů, měla zásadní vliv na další šíření této techniky v našem prostředí.⁶³⁾ Okázalý počín vídeňských jezuitů představoval jeden z nejprestižnějších uměleckých výkonů v prostředí Vídně, které Corbellini (tehdy už ovšem žijící v Mikulově) velmi dobře znal a v němž se pravidelně pohyboval.

Monumentální výzdoba libědického kostela (a současně vznikající interiér klášterního chrámu v Oseku) není prvním počinem Corbelliniho v umělém mramoru. Již v předcházející dekádě totiž v této technice vytvořil několik děl, z nichž se některá dochovala. Jeho dosud nejstarší známou realizaci v umělém mramoru u nás nalezneme v kostele Všechných svatých v Libochovicích, pro který Corbellini v roce 1706 zhotovil nové oltáře. Zatímco hlavní oltář byl následně rozebrán a roku 1745 nahrazen novým,⁶⁴⁾ dvojice menších výklenkových bočních oltářů

63) K. Fuchs, Stuckmarmorausstattungen in Wiener Palais des 19. Jahrhunderts. Material und Technik – Entwicklung – Konservierung und Restaurierung. Disertační práce, Universität für angewandte Kunst Wien. Wien 2024, rkp., s. 91.



Obr. 14: Polná (okres Jihlava), kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář Ukřižování Krista, 1708 (foto Z. Kovářík, 2024).

Archanděla Michaela a Panny Marie (obr. 13) se dochovala dodnes. V souvislosti s touto zakázkou je naprosto klíčovou zmínka o sádře jakožto materiálu použitém pro mramorování zdejších oltářů. Byl tehdy dodán z dietrichsteinské Nepomyšle, přičemž ale není zřejmé, šlo-li o pouhý přepravek, nebo zda se tam (v dnes již neznámém ložisku) mohla sádra přímo těžit.⁶⁵⁾ Druhá eventualita by dávala uspokojivou odpověď na otázku, proč se těžiště Corbelliniho tvorby posouvá k umělému mramoru teprve v těchto letech.⁶⁶⁾

64) Původní mohutný oltář, který zřejmě příliš zastiňoval okna presbytáře, byl rozebrán a použit na šest menších nedochovaných oltářů. Z popisu oltáře se dozvídáme: „...fuit ex lapide ordinario tamquam murus...“ tedy – byl z obyčejného kamene podobného zdi. Z tohoto není zřejmé, zda byl oltář skutečně kamenný, či zda byl (jako boční oltáře) z umělého mramoru. D. Hradilová, o. c. v pozn. 5, s. 90–92. Dvojice bočních oltářů Ukřižování (v severní kapli) a Bolestné Panny Marie (v jižní kapli) jsou evidentně pozdější. Jejich připsání Corbellinimu je tedy nutno odmítnout, což dále podporuje i komparace jejich skladby mramorových těst, jež se od dalších Corbelliniho výtvorů (Polná či Libědice) zásadně odlišuje.

65) Doklady o proplacení stavebního materiálu libochovické farnosti knížecí kanceláří mj. zmiňují: „20 kádí sádry po 45 krejcarech za kád...“. Státní oblastní archiv Litoměřice, Oddělení správy fondů a sbírek Litoměřice, fond Velkostatek Libochovice, karton 32, složka Kirche Rechnungen f. 68, 22. srpna 1706.

66) O nedostatku sádrového pojiva a nutnosti jeho transportu ze vzdálených ložisek svědčí i zmínka o dopravě sádry z Vídně pro Corbelliniho nástupce v dietrichsteinských službách v Mikulově, mramoráře Martina Wechtra. Ten pracoval na krbu v červeném pokoji



Obr. 15: Osek (okres Teplice), cisterciácký klášter, konventní kostel Nanebevzetí Panny Marie, 1713–1718 (foto Z. Kovářík, 2024).

Ze stejné doby pochází impozantní štuková výzdoba děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Polné. V rámci nového kostelního mobiliáře zde kromě hlavního oltáře (1706) vzniká v letech 1705–1707 i osm oltářů postranních.⁶⁷ Restaurátorský průzkum provedený před zahájením celkové obnovy interiéru (1999) odhalil,⁶⁸ že ačkoliv je povrchová úprava většiny oltářů zhotovena v malbě na štukovém podkladu s následným silnovrstvým přelakováním pro zvýšení lesku, byl jeden z oltářů na epištolní straně chrámu proveden ve standardní technice umělého mramoru. Jedná se o oltář sv. Kříže v tzv. Černé kapli (obr. 14), který se skladbou i charakterem mramorování velmi blíží Corbelliniho pozdějším výtvarům. Svými kvalitami navíc stvrzuje autorovy schopnosti a jeho zručnost coby vyprofilovaného mramoráře.⁶⁹

mikulovského zámku s vídeňskou sádrou. Později spolupracoval se Santinim na klášterním kostele v Rajhradě. V. Richter – S. Ševčík, Mikulov. Brno 1971, s. 181; Z. Kovářík – D. Chadim, Kaple Panny Marie v kostele Petra a Pavla v benediktinském klášteře v Rajhradě. Průzkumy památek XXIX, č. 2, 2022, s. 89–100.

67) Datovány jsou oltáře sv. Anny, sv. Jana Nepomuckého, Všech svatých, P. Marie a sv. Filipa Neri. Obdobně lze ovšem datovat i zbylé oltáře sv. Jana Křtitele, sv. Kříže a sv. Judy Tadeáše. M. Šeferisová Loudová – F. Plašil, Architektonická perla Dietrichsteinů v Polné. Uměleckohistorický průvodce prohlídkovou trasou děkanským kostelem Nanebevzetí Panny Marie. Polná 2012, s. 6–29; J. Marek, o. c. v pozn. 38, s. 12; F. Plašil, Historie děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Polné. Polná 2007, s. 7–59.

68) M. Nečásková – J. Cechl – D. Cechlová, Výtvarná výzdoba interiéru kostela Nanebevzetí Panny Marie v Polné. Restaurátorský průzkum, 1999, rkp. (archiv NPÚ ÚOP v Brně).

69) Z hlediska vývoje techniky a snad i materiálových možností je pozoruhodný také oltář sv. Jana Nepomuckého, jehož mramorování je

Z období, kdy žil Corbellini v Praze, zatím neznáme žádnou konkrétní zakázku, přestože jich – vzhledem k jeho příslušnosti k alliprandiovskému okruhu – muselo být velké množství. Ke corbelliniovskému umělému mramoru mají mimořádně blízko oltáře kostela Nejsvětější Trojice ve Spálené ulici. Ty svou skladbou, barevností i charakterem předznamenávají mobiliáře v Libědicích a Oseku. S Osekem má navíc tento pražský novoměstský kostel společného i architekta, kterým byl Octavio Broggio (1670–1742).⁷⁰

V případě obou přelomových úkolů započatých roku 1713 (Osek, Libědice) je kromě samotného materiálového použití umělého mramoru pozoruhodným zejména rozsah jeho uplatnění v rámci sakrálního interiéru, kterému mramorizující plošné obložení zcela dominuje. Rozhodující slovo musel mít každopádně objednatel a jeho velkorysý rozpočet, jakož i evidentní ambice a cílená snaha pořídit novou výzdobu v souladu s nejaktuálnějšími trendy;

zhotoveno ve hmotě probarveného vápenosádrového štku; povrch je pak pro dosažení vysokého lesku ošetřen silnou vrstvou laku. Tento způsob přelakování oltáře může odkazovat na Corbelliniho zkušenost s lakováním mramorovaných ploch zmiňovanou v dopise Donata Giuseppeho Frisoniho, ze 4. září 1731 ohledně návrhu stěn v ludwigsburské galerii předků: „...Sollte das Hauptgesimß und der Kleine Architrav völlig auff Marmor=artht gemacht= / chet werden von einem schönen Marmor / wie Serenmus solchen erwählen wird; da= / rüber mit dem guten Lack=Vernis glän= / tzend gemacht und wohl gestrichen, wie es / auff solche art zu Znaim in Mähren zu sehen...“ K. Merten, Künstlerverzeichnis, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz. Stuttgart 2004, s. 188.

70) M. Horyna – J. Macek – P. Macek – P. Preiss, Oktavián Broggio 1670–1742. Litoměřice 1992, s. 112–117.

příčemž finanční stránka věci se kupodivu zdá být druhořadou. Jsme totiž v letech, kdy se i na našem území interiérový umělý mramor postupně etabluje a stává čím dál více žádaným. Zásadní roli v tomto procesu přitom jistě sehrál i dosavadní nedostatek sádrového pojiva v českých zemích, jakož i tehdy se čerstvě formující dodavatelské sítě. Přestože v severozápadních Čechách dnes nejsou známá těžitelná ložiska sádrovce,⁷¹⁾ je právě tento nerost v Podkrušnohorské pánvi jedním z nejhojnějších. Jeho zdejší výskyt je však omezen na lokální srostlice lokalizované především v erozních rýhách, nebo jde o příměs dalších hornin. Libědicke-oseckou realizaci může v tomto kontextu objasnit Schallerova poznámka o těžbě sádrovce z roku 1787.⁷²⁾ Dalšími faktory činícími tuto surovinu vzácnou je nestabilita vypálené sádry, její náchylnost k tuhnutí při neadekvátním skladování či přepravě, a především specifické požadavky štukatérů co se způsobu vypálení a jemnosti finálního produktu týče.⁷³⁾ Je proto vysoce pravděpodobné, že Corbelliniho dílna pálila sádku pro své mramorářské realizace přímo na místě, a to vždy v požadovaném množství.⁷⁴⁾

Současně s Libědicemi vzniká výzdoba cisterciáckého klášterního chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Oseku (obr. 15), která je jednoznačně nejrozsáhlejším úkolem realizovaným Corbelliniho dílnou na našem územím; zároveň se jedná o nejvýznamnější tuzemskou ranou realizaci v umělém mramoru. Z tohoto materiálu jsou v Oseku zhotoveny jednotlivé oltáře a náhrobky; plošné mramorování stěn se tu (na rozdíl od Libědic) ovšem uplatňuje pouze na pozadí chórových kenotafů. Podle dnes již ztracené smlouvy z 3. února 1713⁷⁵⁾ se Corbellini zavázal ke kompletní výzdobě klášter-



Obr. 16: Libědice, kostel sv. Víta. Nahoře – antependium oltáře Bolestné Matky Boží, patrně rozsáhlé destrukce povrchu a četná plastická poškození; dole – detail středu (Z. Neustupný, 2025).

ního kostela a dalších konventních budov.⁷⁶⁾ Od roku 1713 pracoval v pohřební kapli, v roce 1716 vytvořil výzdobu kostelní lodi včetně soch, šesti oltářů a svatého hrobu.⁷⁷⁾ Roku 1717 zhotovil dvojici protějškových kenotafů dedikovaných zakladatelskému rodu Hraběšiců.⁷⁸⁾

71) J. Svejkský, *Geologie Podbořanska*. Bílina 2017.

72) J. Schaller, o. c. v pozn. 2, s. 87.

73) C. Schmied, *Die Verfertigung der Gypsfiguren und des Gypsmarmors für Maurer und Tüncher*. Weimar 1848, s. 6.

74) Stejně tak např. Balthasar Hagenmüller při výstavbě dnes nedochovaných oltářů v pasovském dómu v roce 1689, kde pracoval souběžně s Carloneho dílnou, má ve smlouvě uvedeny požadavky na palivové dřevo a pec na sádku. K. Fuchs, o. c. v pozn. 63, s. 10.

75) D. Hradilová, o. c. v pozn. 5, s. 117.

76) M. Horyna, o. c. v pozn. 32, s. 148.

77) Tamtéž, s. 96.

78) Figurální partie obou monumentů je z pískovce s povrchovou úpravou původně ve světlých tónech, namnoze doplněných zlacením. P. Bareš – J. Brodský, *Restaurátorský průzkum interiéru kostela v Oseku*, 1990, rkp. (archív NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem). Po sporném

Obdobně jako v Libědicích jsou dosud opomíjenou součástí mobiliáře oseckého klášterního chrámu scagliolová antependia sedmi bočních oltářů. Jejich pozoruhodná umělecká i technologická kvalita prozrazuje, s jakou bravurou Corbellini dokázal vytvářet tyto, po technické stránce mimořádně náročné artefakty. Mohl přitom vyjít jak ze svého předpokládaného raného školení v prostoru Podunají, tak i ze syntézy italsko-carpijské školy s mnichovskou mramorářskou tradicí, která se na přelomu 17. a 18. století postupně prosadila v Corbelliniho rodném Intelvi.⁷⁹⁾ V jeho tuzemské tvorbě se s těmito scagliolovými antependii setkáme výlučně právě v Libědicích a Oseku (špitální kostel sv. Kateřiny, klášterní kostel) (obr. 17 vlevo, vpravo).

Na Corbelliniho antependiích se uplatňuje široká škála dílčích technik. Kompozičně jejich plochy člení široké pásy, lemované a vymezené černou či bílou linkou. Výplně jednotlivých polí i pozadí celků jsou motivicky i barevně velmi pestré. Ke slovu přichází výrazná barevnost imitující až fantaskní horniny, které jsou v geometrických obrazcích propojeny a vytvářejí tak dojem kamenné inkrustace. Pásy i některé plochy jsou dekorovány precizně rytými lasturami, akantem, festony, rozvilinami, střapci a dalšími vegetabilními motivy včetně barevných květů. Iluze prostoru je místy podpořena florálními motivy či rozhrnutými drapériemi přesahujícími dané pole a propojujícími tak jednotlivé prostorové plány. Nesmírně propracovanými jsou potom středová pole obsahující subtilní kresebné výjevy,⁸⁰⁾ někdy jemně kolorované,⁸¹⁾ jinde pojednané v sytém barevném chiaro-

restaurátorském zásahu realizovaném v letech 2017–2021 jsou povrchy těchto soch (jako ostatně veškerých štukových plastik v interiéru kostela) zcela překryty celoplošným bílým akrylátovým nátěrem imitujícím zřejmě leštěnou běl. M. Nečásková, Boční oltáře sv. Rodiny, sv. Petra, sv. Pavla, sv. Mořice, sv. Šebestiána, sv. Jana Křtitele a sv. Prokopa z klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Oseku. Restaurátorská dokumentace, 2021, rkp., s. 8–9 (archív autorů).

79) G. Battista, o. c. v pozn. 53, s. 23–27.

80) Oltář Zvěstování Panny Marie v Libědicích, sv. Pavla, sv. Petra a sv. Mořice v klášterním kostele v Oseku.



Obr. 17: Osek, cisterciácký klášter, konventní kostel Nanebevzetí Panny Marie. Vlevo: antependia na epištolní straně lodi, oltář sv. Pavla, sv. Šebestiána a sv. Prokopa. Vpravo: antependia na evangelní straně lodi, oltář sv. Petra, sv. Mořice a sv. Jana Křtitele (foto Z. Kovářík, 2024).

scuru⁸²⁾ nebo svou plně barevnou strukturou evokující techniku pietre dure⁸³⁾ (obr. 16).

Nanejvýš překvapivým zjištěním jsou kresebné kompozice situované ve středových polích těchto antependií, a to opět jak v Oseku, tak i v Libědicích. Byly vytvořeny subtilní, avšak zároveň precizně vedenou linkou, s dílčí

81) Oltáře sv. Prokopa a sv. Šebestiána tamže.

82) Oltář sv. Jana Křtitele tamže.

83) Oltář Bolestné Matky Boží v libědicím kostele, hlavní oltář Nanebevzetí Panny Marie či oltář v kapli Všech svatých oseckého kostela nebo oltář v osecké špitální kapli sv. Kateřiny.



pis. Je pozoruhodné, že umělec dokázal přenést lehkost a jistotu kresby i do této nesnadné techniky. V evropském, ani italském kontextu zatím ke Corbelliniho náročně koncipovaným antependiím nelze nalézt příliš paralel.⁸⁵⁾

ZÁVĚR

Umělé mramory vytvořené Giacomem Antoniem Corbellinim na našem území v prvních dvou dekádách 18. století představují vzácné umělecké výtvoř. Barevnost i skladba jednotlivých mramorovaných ploch umocňují monumentalitu interiéru a propůjčují prostoru dynamiku. Detailní textura mramorového těsta se zde jeví podružnou. Corbelliniovské mramorování se vyznačuje výraznou barevností, charakteristické jsou velké plochy jednotlivých odstínů postrádající komplikovanější strukturu. Avšak umělec zároveň do českého prostoru přináší náročně komponovaná a bohatě ornamentálně i figurálně zdobená scagliolová oltářní antependia, se kterými se lze setkat již na počátku 17. století v Carpi a posléze v severní Itálii. Vzhledem ke Corbelliniho následnému odchodu do Německa nemá jeho tvorba v domácím prostředí bezprostředních následovníků.⁸⁶⁾

Velkolepá interiérová výzdoba kostela sv. Víta v Libědicích, realizovaná v letech 1713–1718 převážně v umělého mramoru, je v kontextu českého barokního umění zcela výjimečnou.

šrafurou umocňující prostorovou hloubku a zdůrazňující prostorové plány pozadí. Náměty se zpravidla vztahují k patrociniu konkrétního oltáře. Rytá linie se tu ovšem neomezuje na centrální výjev; prostřednictvím kresby a šrafur jsou vytaženy a stínovány také rostlinné ornamenty, draperie a další prvky obohacující základní kompoziční schéma (obr. 18). Na základě komparace antependií s dochovanými kresebnými návrhy pro štukovou výzdobu oseckého kláštera,⁸⁴⁾ lze za vlastnoručního autora obojího označit přímo Corbelliniho. Rukopis kresebných návrhů a do umělého mramoru rytých linií, jakož i celkové výtvarné pojetí (šrafury pozadí) prozrazují tentýž ruko-

Svým rozsahem, rozmanitostí a uměleckými kvalitami je naprosto srovnatelná s nemnoha dalšími materiálově obdobnými výtvoř z počátku 18. století v Zápálpi. Kromě mimořádnosti takto komplexního a novátorského přístupu k danému prostoru představuje libědicí kostel klíčovou zakázku předního vrcholně barokního štukatéra Giacoma Antonia Corbelliniho, který se tu uplatnil i jako prvotřídní mramorář. Kromě toho zde ovšem (stejně jako v téže době v Oseku) vytvořil scagliolová antependia, představující

84) M. Horyna, o. c. v pozn. 32, s. 143–145 (kresby 148–154).

85) D. Colli, *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*. Modena 1990; G. Battista, o. c. v pozn. 53; A. M. Massinelli, *Scagliola, l'arte della pietra di luna*. Rome 1997.

86) Výjimku představují značně skromnější antependia zámecké kaple Nejsvětější Trojice ve Vranově nad Dyjí.

další technologicky náročný import vycházející ze severoitalské uměleckořemeslné tradice.

Díky geografické odlehlosti, historickým okolnostem a osudům lokality ve 20. století se v Libědicích takřka intaktně zachoval jedinečný sakrální interiér, který svou autenticitou a širokou škálou uplatněných uměleckých technik umožňuje nejen zkoumat dobové mramorářské techniky a postupy, ale i identifikovat řadu technologií v celém spektru dílenských činností. Na druhou stranou jde na vrub této odloučenosti značná bezútěšnost současného stavu této jedinečné památky, kdy se stále nedaří nalézt rámec a potřebné zdroje pro její záchranu. Multidisciplinární průzkum,⁸⁷⁾ z něhož tento text vychází, by tak snad mohl být jedním z prvních kroků k budoucí rehabilitaci tohoto unikátního kostela.

Článek vznikl s podporou Studentské grantové soutěže Univerzity Pardubice s názvem *Umělý mramor v Českých zemích na počátku 18. století*, id. č. SGS_2024_020.

Děkujeme farnosti, obci Libědice a litoměřickému biskupství za vstřícnost a umožnění průzkumu.



Obr. 18: Libědice, kostel sv. Víta. Antependium oltáře Panny Marie (foto Z. Neustupný, 2025).



Obr. 19: Libědice, kostel sv. Víta. Detail středového pole antependia oltáře Panny Marie s výjevem Zvěstování Panně Marii (foto Z. Neustupný, 2025).

MGA. ZDENĚK KOVÁŘÍK –

STUDENT DOKTORSKÉHO STUDIA, UNIVERZITA
PARDUBICE,
FAKULTA RESTAUROVÁNÍ V LITOMYŠLI,
JIRÁSKOVA 3, 577 01 LITOMYŠL
KOVARIK.REST@CENTRUM.CZ

PHDR. MARTIN KRUMMHOLZ, PH.D. – UNIVERZITA
PALACKÉHO V OLOMOUCI, FILOZOFICKÁ FAKULTA,
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ,
KŘÍŽKOVÉHO 10, 771 80 OLMOUC
MARTIN.KRUMMHOLZ@UPOL.CZ

ING. RENATA TIŠLOVÁ, PH.D. – UNIVERZITA PARDUBICE,
FAKULTA RESTAUROVÁNÍ V LITOMYŠLI,
JIRÁSKOVA 3, 577 01 LITOMYŠL
RENATA.TISLOVA@UPCE.CZ

LITERATURA A ZÁVĚREČNÉ VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE

- Anděl, R. a kol. 1984: Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III. Severní Čechy. Praha.
- Battista, G. 2012: Catalogo sistematico dei paliotti in scagliola presenti in Valle Intelvi. Absolventská práce, Università degli Studi dell'Insubria. Como, rkp.
- Bílek, T. V. 1892: Reformace katolická neboli obnovení náboženství katolického v Království českém po bitvě bělohorské. Praha.
- Binterová, Z. 2005: Zaniklé obce Doupovska od A do Ž. Chomutov.
- Blážíček, O. J. 1964: Das Werk der lombardischen und tessiner Stukateure in der Tschechoslowakei, in: E. Arslan ed., Arte e artisti dei laghi lombardi II. Como, s. 115–128.
- Blážíček, O. J. 1966: Giacomo Antonio Corbellini e la sua attività in Boemia, Arte lombarda XI, s. 169–176.
- Caprara, V. 1981: Miscellanea comasca, Notizie da Palazzo Albani X, č.2, s. 83–87.
- Colli, D. 1990: La scagliola carpigiana e l'illusione barocca. Modena.
- Dory, L. 1969: Donato Giuseppe Frisoni und Leopoldo Mattia Retti, Arte Lombarda XIV, s. 127–138.
- Engl, F. 1969: Die Arbeiten der Brüder Carlone in der Stiftskirche zu Schlierbach, Ostbairische Grenzmarken 11, s. 87–90.
- Engl, F. 1969: Die Klöster Garsten und St. Florian als bedeutende Beispiele

87) Z. Kovářík, Výzdoba z umělého mramoru v interiéru kostela sv. Víta v Libědicích. Dokumentace restaurátorského průzkumu, koncepce restaurátorských prací, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice. Litomyšl 2024, rkp. (archiv autorů).

- le von Werken der Familie Carlone in Österreich, Ostbairische Grenzmarken 11, s. 29–31.
- Führer, S. 2013: Zur Frage der künstlerischen Autonomie von Stuckmarmor mit besonderer Berücksichtigung von Stift Altenburg. Diplomová práce, Universität Wien. Wien, rkp.
- Fuchs, K. 2024: Stuckmarmorausstattungen in Wiener Palais des 19. Jahrhunderts. Material und Technik – Entwicklung – Konservierung und Restaurierung. Disertační práce, Universität für angewandte Kunst. Wien, rkp.
- Haupt, H. 2012: »Ein liebhaber der gemähl und virtuosen...« Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Wien – Köln – Weimar.
- Honys, V. 2024: Giacomo Antonio Corbellini, scaglioli a umělé mramory v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Oseku, Monumentum Custos 17, s. 5–18.
- Hora, F. A. 1862: Technologie. Videň.
- Horyna, M. 1992: Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742), in: M. Horyna – J. Macek – P. Macek – P. Preiss, Oktavián Broggio 1670–1642. Litoměřice, s. 148–153.
- Horyna, M. – Macek, J. – Macek, P. – Preiss, P. 1992: Oktavián Broggio 1670–1742. Litoměřice.
- Hradilová, D. 2018: Štukatér Giacomo Antonio Corbellini a jeho umělecká díla na území České republiky. Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého. Olomouc, rkp.
- Karnet, M. 1961: Štukatérství. Praha.
- Koller, M. – Hammer, I. – Paschinger, H. – Ranacher, M. 1980: Kirche und Prälatursaal von Stift Melk. Untersuchungen und Restaurierungen 1976–1980, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 34, s. 87–120.
- Kovářík, Z. – Chadim, D. 2022: Kaple Panny Marie v kostele Petra a Pavla v benediktinském klášteře v Rajhradě, Průzkumy památek XXIX, č. 2, s. 89–100.
- Kovářík, Z. – Michalová, Z. 2025: Počátky techniky umělého mramoru a její uvedení do praxe v českých zemích, Opuscula historiae atrium 75, v tisku.
- Krumholz, M. 2022: Giacomo Antonio Corbellini. Ein Intelvi-Künstler in Mitteleuropa, in: Christan Schoen ed., Frisoni. Retti. Carlone. Lombardische Künstlerfamilien im Europa des 18. Jahrhunderts. Ansbach, s. 227–242.
- Losos, L. – Gavenda, M. 2010: Štukatérství. Řemesla, tradice, technika. Praha.
- Mádl, M. 2012: Štukatéri v Čechách kolem Giacoma Tencally, in: M. Mádl ed., Tencalla I. Barokní nástěnná malba v českých zemích. Praha, s. 303–319.
- Marek, J. 2012: Historie stavebního vývoje děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Polné. Diplomová práce, Katedra církevních dějin a křesťanského umění, Univerzita Palackého. Olomouc, rkp.
- Massinelli, A. M. 1997: Scagliola, l'arte della pietra di luna. Rome.
- Mašát, J. 2008: Chrám svatého Jakuba v Jihlavě. Jihlava.
- Merten, K. 2004: Künstlerverzeichnis, in: Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz. Stuttgart, s. 188.
- Mörseder, K. 1995: Der Dom in Passau. Vom Barock zur Gegenwart. Passau.
- Naríková, V. 1975: Giacomo Antonio Corbellini, in: E. Poche ed., Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1975, s. 83.
- Pěška, P. 2004: Der Marmorierer Johann Ignaz Hennevoegel (1727–90) und seine Familie, in: F. Polleross ed., Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich. Petersberg, s. 219–228.
- Plašil, F. 2007: Historie děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Polné. Polná.
- Poche, E. ed. 1977: Umělecké památky Čech. K–O. Praha.
- Richter, V. – Ševčík, S. 1971: Mikulov. Brno.
- Rüsch, E. 2007: Scagliole intarsiate, Arte e tecnica nel territorio ticinese tra il XVII e il XVIII secolo. Milano.
- Sailer, L. 1943: Die Stukkateure. Die Künstler Wiens I. Wien.
- Schaller, J. 1787: Topographie des Königreichs Böhmen. Siebenter Theil. Saatzter Kreis. Prag.
- Schmied, C. 1848: Die Verfertigung der Gypsfiguren und des Gypsmarmors für Maurer und Tüncher. Weimar.
- Schnell, H. – Schedler, U. 1988: Lexikon der Wessobrunner. München – Zürich.
- Sommer, J. G. 1846: Das Königreich Böhmen. Vierzehnter Band. Saazer Kreis. Prag.
- Stehlík, M. 1976: Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě, Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské university F 19–20. Řada uměnovědná 24–25, s. 23–40.
- Svejkovský, J. 2017: Geologie Podbořanska. Bílina.
- Šeferisová Loudová, M. – Plašil, F. 2012: Architektonická perla Dietrichsteinů v Polné. Uměleckohistorický průvodce prohlídkovou trasou děkanským kostelem Nanebevzetí Panny Marie. Polná.
- Toman, P. 1993: Nový slovník československých výtvarných umělců I. Ostrava.
- Tupy, A. M. 2017: Ein Scagliolatisch aus der Esterházy Schatzkammer auf Burg Forchtenstein. Konservierung und Restaurierung. Diplomová práce, Institute für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien. Wien, rkp.
- Valeš, V. 2001: Libědice a Čejkovice. Chomutov.
- Vlček, P. – Zahradník, P. a kol. 2023: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha (2., rozšířené a přepracované vydání).
- Wenisch, R. 1935/1936: Saazer Neubürger (1571–1726), Sudetendeutsche Familienforschung 8, s. 93.
- Wirth, Z. 1957: Libědice (Kadaň), in: A. Bartušek a kol., Umělecké památky Čech. Praha, s. 411.
- Zich, L. 2020: Soukromé kaple v radnickém vikariátu v poslední čtvrtině 17. století, Paginae Historiae, Sborník Národního archivu 28/1, s. 13–39.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- Amann, K. – Kleiner, A. 2004: BARBARINO, Giovanni Battista, Artisti Italiani in Austria [https://www.uibk.ac.at/aia/barbarino_giovanni%20battista.html].
- Bieri, P. 2018: Joseph Anton Feuchtmayer (1696–1770), Süddeutscher Barock [https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Meister/a-g/Feuchtmayer_Joseph_Anton.html#_ftnref14].
- Liechtenstein, G. 2024: Stift Schlierbach und Stiftskirche Mariae Himmelfahrt und hl Jakobus dem Älteren geweiht, in: Discover Baroque Art, Museum With No Frontiers [https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument].

PRAMENY

Nevydané prameny

- Archiv hlavního města Prahy, Sbirka matrik, sign. MIK N6, fol. 362, 9. červenec 1710.
- Státní oblastní archiv Litoměřice, Oddělení správy fondů a sbírek Litoměřice, fond Velkostatek Libochovice, karton 32, složka Kirche Rechnungen f. 68, 22. srpna 1706.
- Státní okresní archiv Chomutov se sídlem v Kadani, NAD 683, sign. B 664, inv. č. 1670.

Restaurátorské zprávy

- Bareš, P. – Brodský, J. 1990: Restaurátorský průzkum interiéru kostela v Oseku, rkp. (archiv NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem).
- Kovářík, Z. 2024: Výzdoba z umělého mramoru v interiéru kostela sv. Víta v Libědicích. Dokumentace restaurátorského průzkumu, koncepce restaurátorských prací, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice. Litomyšl, rkp. (archiv autorů).
- Nečásková, M. 2021: Boční oltáře sv. Rodiny, sv. Petra, sv. Pavla, sv. Mořice, sv. Šebestiána, sv. Jana Křtitele a sv. Prokopa z klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Oseku. Restaurátorská dokumentace, rkp. (archiv autorů).
- Nečásková, M. – Cechl, J. – Cechlová, D. 1999: Výtvarná výzdoba interiéru kostela Nanebevzetí Panny Marie v Polné. Restaurátorský průzkum, rkp. (archiv NPÚ ÚOP v Brně).
- Tišlová, R. 2024: Kostel sv. Víta, Libědice. Chemicko-technologický průzkum kostela, rkp. (archiv autorů).

ZUR AUSSERORDENTLICHEN BAROCKAUSSCHMÜCKUNG DER KIRCHE DES HL. VEIT IN LIBĚDICE IN NORDBÖHMEN FORSCHUNGSERGEBNISSE DER KUNSTMARMOR-INNENRAUMDEKORATIONEN

Die St. Veitskirche in Libědice (*Liebotitz*, Bez. Chomutov/Komotau) ist ein Barockneubau mit opulenter Innenausschmückung aus dem 18. Jahrhundert. Die außerordentlich hochwertige Synthese der Zusammenarbeit des Architekten, der Maler, Bildhauer und Stuckateure ist mit bedeutendsten Hochbarockdenkmälern Mitteleuropas vergleichbar. Den Innenraum der Liebotitzer Kirche dominiert die Kunstmarmorausstattung aus der Werkstatt des norditalienischen Stuckateurs Giacomo Antonio Corbellinis (1674–1742). Das Ausmaß und der Prunk dieser Ausschmückung hat im frühen 18. Jahrhundert keine Analogie in Tschechien. Ganze Wände vom Kirchenschiff, des Chors und Presbyteriums, sowie auch ein Paar Seitenaltäre sind im Kunstmarmor ausgestaltet. Die Kunstmarmorintarsien der Antependien sind außerordentlich; Corbellini erfasste sie im Geiste der welschen Tradition auf eigenartig inventionsvolle Weise. Der Beitrag fasst die Umstände der Kirchenentstehung zusammen, beschreibt die Ausschmückung mit Akzent auf die Geltendmachung des Kunstmarmors und ordnet sie in den breiteren Entwicklungskontext dieser Technik im frühen 18. Jahrhundert. Die Ausschmückung der Liebotitzer Kirche wird mit weiteren ähnlichen Ausführungen G. A. Corbellinis verglichen. Die Autoren stellen die Fragen in Bezug auf die Arbeitsvorgänge in der Werkstatt und die Lösung des Auftrags.

Die von G. A. Corbellini auf dem Gebiet Tschechiens in den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts geschaffenen Kunstmarmorarbeiten stellen die Kunstwerke vom außerordentlichen Wert dar. Die Farbigkeit sowie Komposition einzelner marmorierter Flächen potenzieren die Monumentalität des Innenraums und verleihen dem Raum eine Dynamik. Das Corbellinische Marmorieren zeichnet sich mit bunter Farbigkeit aus, charakteristisch sind große Flächen einzelner Farbtöne ohne eine kompliziertere Struktur. Aber der Künstler bringt zugleich in den Raum Böhmens die anspruchsvoll komponierten und figürlich dekorierten, mit Kunstmarmor intarsierten Antependien, die schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Carpi und danach in Norditalien anzutreffen sind. Mit Rücksicht zum nachfolgenden Fortgehen Corbellinis nach Deutschland hat sein Schaffen keine unmittelbaren Nachfolger im Milieu Böhmens. Die großartige, in den Jahren 1713–1718 überwiegend aus Kunstmarmor ausgeführte Innenausschmückung der St. Veitskirche in Libědice ist ganz außerordentlich im Kontext der Barockkunst Böhmens. Sie erträgt in ihrem Ausmaß, Mannigfaltigkeit und Kunstqualitäten einen gleichwertigen Vergleich mit wenigen weiteren materialähnlichen Schaffungen des Anfangs des 18. Jahrhundert hinter den Alpen.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Libědice (*Liebotitz*, Bez. Chomutov/Komotau), Kirche d. hl. Veit (Foto Z. Kovářík, 2024).

Abb. 2: Libědice, Kirche d. hl. Veit, Grundriss (Aufnahme und Zeichnung P. Coufal).

Abb. 3: Libědice, Inneres der Kirche im Jahre 1905 (SOA/Staatliches Bezirksarchiv Chomutov mit Sitz in Kadaň/Kaaden, NAD 683, Sign. B 664, Best.-Nr. 1670).

Abb. 4: Libědice, Kirche d. hl. Veit, aufgepeckter Grundverputz ist auch in Deckenmalereidefekten deutlich (Foto M. Selemba, 2024).

Abb. 5: Libědice, Kirche d. hl. Veit, Marienaltar (Foto Z. Neustupný, 2025).

Abb. 6: Libědice, Kirche d. hl. Veit, Schmerzensmutteraltar (Pietà, Foto Z. Neustupný, 2025).

Abb. 7: Libědice, Kirche d. hl. Veit, Schiff, unvollendete Marmorierung der Wände unter der Empore, Visualisierung (Gestaltung Z. Kovářík).

Abb. 8: Libědice, Kirche d. hl. Veit, Kircheninneres (Foto Z. Neustupný, 2025).

Abb. 9: Libědice, Kirche d. hl. Veit, Detail der Zusammensetzung des Marmorteils am Pilaster im Schiff, die typische Zusammensetzung und Textur erscheinen auch an weiteren Ausführungen von Corbellini (Foto Z. Kovářík, 2024).

Abb. 10: Libědice, Kirche d. hl. Veit, Anschliff einer Probe vom Pilaster, an der Bruchfläche deutliche nicht alterierte Farbigkeit der mit Indigo durchgefärbten Pilaster, samt den gelben Masern mit Auripigment (Foto R. Tišlová, 2024).

Abb. 11: Libědice, Kirche d. hl. Veit, nördliche Schiffswand (Foto Z. Neustupný, 2025).

Abb. 12: Schlierbach (Oberösterreich), Zisterzienserstift, Stiftskirche Mariä Himmelfahrt, Nordwand vom Schiff, 1690er Jahre (Foto Z. Kovářík, 2024).

Abb. 13: Libochovice (Libochowitz, Bez. Litoměřice/Leitmeritz), Allerheiligenkirche, Marienaltar, nach 1706 (Foto Z. Kovářík, 2024).

Abb. 14: Polná (Bez. Jihlava/Iglau), Maria Himmelfahrtskirche, Altar der Kreuzigung Christi, 1708 (Foto Z. Kovářík, 2024).

Abb. 15: Osek (Ossegg, Bez. Teplice/Teplitz), Zisterzienserstift, Stiftskirche Mariä Himmelfahrt, 1713–1718 (Foto Z. Kovářík, 2024).

Abb. 16: Libědice, Kirche d. hl. Veit: Oben – Antependium vom Schmerzensmutteraltar, deutliche Oberflächendestruktion und zahlreiche plastische Beschädigungen; unten – Detail der Mitte mit dem Medaillon der Kalvarie (Foto Z. Neustupný, 2025).

Abb. 17: Osek, Zisterzienserstift, Stiftskirche Mariä Himmelfahrt. Links: Antependien der Epistel- und Evangelien-Seite vom Schiff, Altar der hl. Paul, hl. Sebastian, hl. Prokop. Rechts: Antependien an der Evangelien-Seite vom Schiff, Altar der hl. Peter, hl. Mauritius, hl. Johannes d. T. (Foto Z. Kovářík, 2024).

Abb. 18: Libědice, Kirche d. hl. Veit: Antependium des Marienaltars (Foto Z. Neustupný, 2025).

Abb. 19: Libědice, Kirche d. hl. Veit, Antependium des Marienaltars, Detail vom Mittelfeld mit figurativer Zeichnung der Maria Verkündigung (Foto Z. Neustupný, 2025).

(Übersetzung J. Noll)

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

Zdeněk Kovářík – Zdeňka Michalová

(rukopis, text vyjde v časopise: *Opuscula historiae atrium*, číslo 2/2025)

Abstrakt

Článek pojednává o původu technologie umělého mramoru a okolnostech jejího rozšíření v českých zemích. Technologie vznikla na konci 16. století v oblasti Bavorska a s určitým časovým odstupem se objevila také v severní Itálii. Během první poloviny 17. století se kvůli výrobnímu tajemství šířila jen velmi omezeně. V českých zemích je tato technika doložena na rudolfínském dvoře, ovšem jen písemnými prameny. První monumentální dochované realizace u nás se datují až do devadesátých let 17. století. Důvodem diskontinuity v užívání efektních imitací umělým mramorem je krom utajování technologie (a proto i malého povědomí mezi objednavateli a řemeslníky) zřejmě skutečnost, že na našem území se nachází jen velmi omezené množství základní suroviny – sádrovce.

Keywords: Umělý mramor; scagliola; sádra; imitace materiálu; materiálové dějiny umění; mramoráři; 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 Michalová, Ph.D.

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



Obr. 1. Dedikační kartuš s datací na vnitřní straně portálu Reiche Kapelle mnichovské residence. Foto Zdeněk Kovářík

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 na území 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 je dostupnost dostatečného množství potřebného materiálu, v tomto případě sádry, jejíž zdroje jsou 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 vlastnostmi tvoří zcela svébytnou skupinu uměleckořemeslných děl. Termínem scagliola zde označujeme díla sofistikovaného výtvarného zpracování zhotovená z identického sádrového materiálu, která imitují inkrustace a jsou pojednány 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 specifík 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 rudolfinské 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 Ojedinělá je také zmínka o využití sádry pálené ze



Obr. 2. Výseč ze sádrového reliéfu Klanění tří králů G. B. Quadriho na zámku v Brandýse nad Labem (před 1611). Foto Zdeněk Kovářik

sádrovcových ložisek na našem území v oblasti Opavska – jde o žádost olomouckého štukatéra Jan Baptisty Brentaniho o šest sudů sádry určených pro výzdobu zámku Plumlov, datovaná rokem 1685.⁸

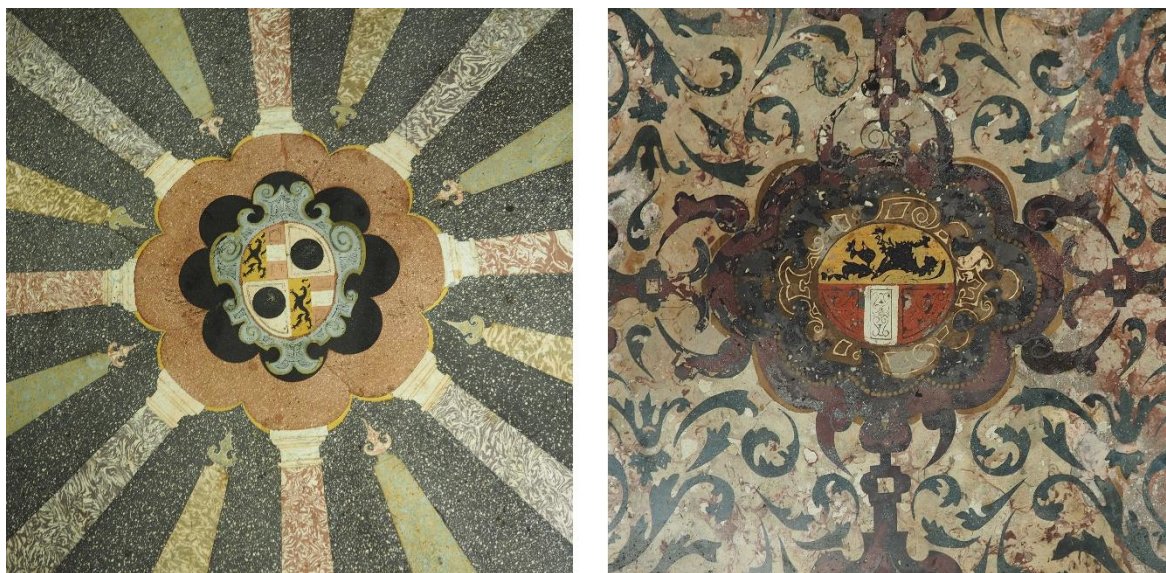
Až na zmíněnou výjimku v Plumlově se zatím nepodařilo nalézt archivní záznamy o přímém zdroji sádrovce pro konkrétní díla. Lze ovšem předpokládat, že určitá znalost ložisek materiálu byla zprostředkována migrujícími štukatéry a mramoráři. Souběžně museli mít představu o dostupnosti surovin sami donátoři 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 Salzburgu až téměř k Vídni.¹¹ Dalším zdrojem mohla být dílčí 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 1599 Ervin Neumann, který upozornil, že první doložené dílo z umělého mramoru v Itálii vzniklo až na počátku 17. století, ale záznamy z Bavorska a Salzburska pocházejí již z poslední čtvrtiny 16. století.¹⁵ Záznamy o vzniku prvních děl zhotovených jihoněmeckým umělcem Blasiem Pfaiferem (†1622) pro kapli mnichovské rezidence pocházejí již 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 Salzburgu. (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 Pfeiferovy 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 lanckraběte Filipa II. Hesensko-Rheinsfeldského v kolegiálním kostele St. Goar (Porýní-Falc).²²



Obr. 3. Centrální erbovní výjevy dvou stolů ze salcburského muzea. Vlevo erb biskupa Wolfa Dietricha von Raitenau (před rokem 1694), vpravo erb města Salzburg (stůl před 1600). Foto Zdeňka Michalová

Umělce či štukatéra, který sám vymyslel technologický způsob míchání probarvené sádry s klišovou 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 zaniklou 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 wesobrunnského 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 Sustris (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 techniku 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 Giambologni. 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 štukatéřů 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 Schleisheim, 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 Pfeiffer 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 epitafu 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 (Fistulatora). 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 koncentrovaná jen v několika výlučných dílnách. Určitý stupeň utajování postupů pak provázel mramorářství i v dalších obdobích.



Obr. 4. Pohled na čelní oltářní stěnu Reiche Kapelle mnichovské residence. Foto Zdeňka Michalová



Obr. 5. Výjev v okenní nise mnichovské kaple, Kristus pomáhá sv. Josefu. Foto Zdeňka Michalová

Po oficiálním utajení technologického postupu byla v Mnichově Blasiem Pfeifferem (Fistulatorem) a posléze jeho syny Paulem³⁵ a především Wilhelmem (?–1669) postupně vytvářena výzdoba residenčního 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 residence 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 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)



Obr. 6. Jedna ze šesti chórových lavic se scagliolovými obrazy v bazilice sv. Vavřince v Kemptenu, Foto Zdeněk Kovářik

O praxi mramorářské dílny na počátku 17. století vypovídá unikátní písemný pramen, ilustrující soudobé chápání techniky a jejích limitů i 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 Maxmiliánu 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 však vznikl zřejmě první sofistikovanější popis technologie umělého mramoru. Ačkoli není zřejmé, kdo odpovídal na španělské otázky, pisatel musel být nutně obeznámen 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 Märmb, 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 Märmb 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 geborch), což se dá spojit s imitacemi červených porfyrů, dochovaných v detailu na mnoha dílech v mnichovské rezidenci, ale i na stolní desce v salzburském muzeu. Text pramene obsahuje i pozoruhodné detaily o Fistulatorově dílně, například jsou zmíněny výtvarné 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, Sonnstens 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 kan“.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 Fistulatorem kvůli prozrazení postupů pomocníku Isacu Baderovi.⁴³ Míra monopolizace techniky se postupně rozvolňovala od poloviny 17. století. I přes snahu Fistulatorů 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 benediktinského 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 St. 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 vzdálili prvním pracím zakladatele dílny Blasia, tak i v italském prostředí lze pozorovat stylový 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 Barzelli 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 lavic,⁴⁹ a přinesl techniku umělého mramoru přímo do ticinské oblasti, do údolí Val Intelvi, kde se takto se scagliolou přímo setkávají tamní umělci a štukatéri pracující následně i na našem území. V místní tradici 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 v Praze působili umělci obeznámení s touto technikou. Nejzásadnějším 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 vyličil možnosti jejich využití ve šperkařství a lékařství a krom jiného popsal a vymezil se vůči falšování drahokamů. Popisy imitací hornin a minerálů provázejí celou knihu a je patrné, že snaha napodobovat cenné materiály nejrozumnějšími 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 některá díla z umělého mramoru, nicméně při popisu postupu výroby často spekuluje, když použité materiály dedukuje např. podle vůně: „*Tekutina, s níž to (sádro) rozdělával, byl – jak mohu soudit podle vůně – buď ocet s rozpuštěným sýrem, nebo mléko nebo syrovátka.*“⁵⁵ Je tedy zřejmé že způsob výroby nebyl obecně známý. V rámci aktuálního výzkumu došlo k ověření Boodtových receptů, přičemž vyplynulo, že sýr či 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 zaleštění 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 ztwardla, pohyboval v ní sem a tam hůlkou a barvy se tak vlnily a vytvářely tak přirozenou žilnatinu jaspisu.*“⁵⁶ Takto popsáný způsob tvorby vnitřního dekoru promícháním pomocí hůlky indikuje velmi řídkou sádrovou kaši, která by byla velmi porézní, a tudíž obtížně leštitelná. 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 rudolfínském dvoře věnovala širší komunita tvůrců.

Jistou návaznost na znalost techniky umělého mramoru v okruhu rudolfínských umělců by mohlo mít dílo z doby okolo roku 1650 – erb Šotnovských ze Závořic 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 (obr_7) Intarzie s heraldickým prvkem ze sbírek Národní galerie v Praze je zhotovena v materiálové kombinaci přírodního a umělého kamene.⁶¹ Toto zcela solitérní a svými rozměry drobné dílo představuje jediný známý a dochovaný příklad využití popisované techniky u nás v polovině



Obr. 7. Znak Šotnovských ze Závotic, Dionysius Miseroni kolem 1650, Národní galerie v Praze, inv. č. O 85.

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 umělého 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 nevšedním 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 nestabilnosti 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 zarážející, 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 štukatérská 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 štukatérů z Val Intelvi. Současně s Carlonem zde pracovali i další mramoráři. Kemptenský Baltasar Haggenmüller zde v roce 1690 mramoroval dva oltáře, které však Carlone záhy pro nedostatečnou 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 uspořádala 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 retábly, 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 prvky 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 impulsem 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 zámku ve Vranově nad Dyjí. Johann Bernhard Fischer z Erlachu (1656–1723) zde vytvořil monumentální sál oválného půdorysu výrazně rytmizovaný střídáním okenních prostupů 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 sv. Trojice v Salzburku.⁷⁰ Zatímco v pozdějších Fischerových realizacích je umělý mramor využit poměrně intenzivně (např. Karlskirche ve Vídni), v raných realizacích jde spíše o výjimku – oltáře v Mariazell a v salzburských kostelích Kollegienkirche a Franziskanenkirche jsou zhotoveny z vápenců a mramorů.⁷¹



Obr. 8. Vranov nad Dyjí, Sál předků, Wlha, 1900, archiv NPÚ Brno.

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



Obr. 9. Vranov nad Dyjí, boční oltáře se scagliolovými antependii v kapli Nejsvětější Trojice zámku ve Vranově nad Dyjí. Foto Zdeněk Kovářik

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 umělého 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

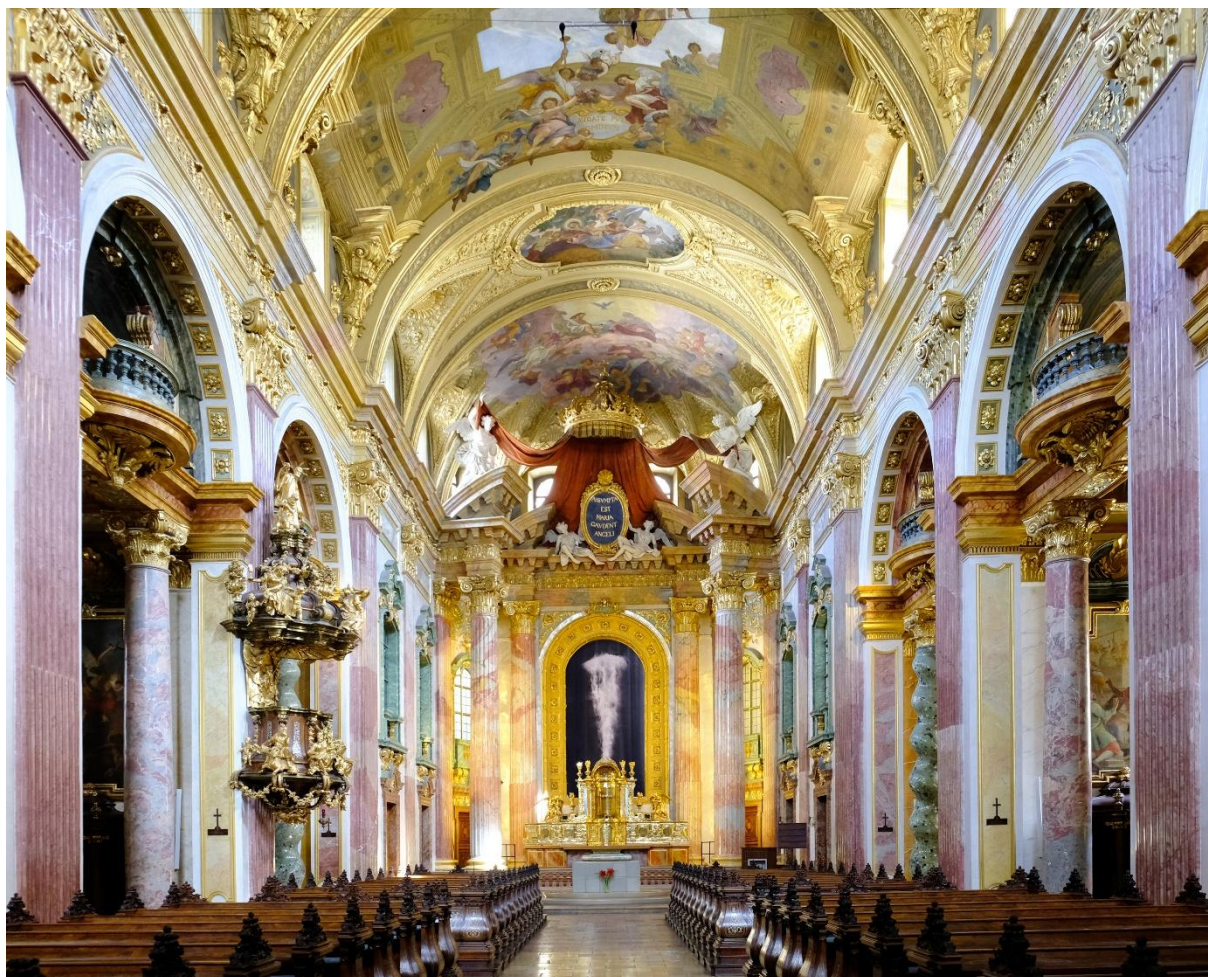


Obr. 10. interiér kostela sv. Ignáce na Karlově náměstí v Praze. Foto Zdeněk Kovářik

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 zřejmě došlo již v roce 1754 při Pacassiho přestavbě sálu.⁷⁷ Dalším dílem vzniklým na našem území na samém konci 17. století patří Aron ha-kodeš v hlavním sále pražské Klausové synagogy 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 ve St. Lambrechtu 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 Haggenmüllerovými. Velmi ranou prací je i oltář v kapli Harrachovského paláce a mramorování v Dolnorakouském zemském domě (Palais Niederösterreich), které provedl Baltasar Haggenmüller v roce 1710.⁸⁰



Obr. 11. interiér Jesuitenkirche ve Vídni. Foto Katharina Fuchs

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 Hennnevogelů a další tvůrci jako Giacomo Antonio Corbellini, Baltasar

Haggenmüller, Josef Winterhalder starší či Ondřej Schweigel a jeho dílna) a násobně pak roste počet realizací. Mramorářské práce každé z těchto osobností a jejich dílen představují svébytná 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 pramennou základnou a soudobou dílenskou praxí. Přestože první díla z umělého mramoru prokazatelně vznikla již v posledních dekadách 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 představami památek. Nejranější dochované příklady dekorování umělým mramorem vznikly v devadesátých letech 17. století patrně v souvislosti s proměnou barokní vizuality, novou objednavatelskou poptávkou a otvírajícími se možnostmi využít umělce znalé této techniky.

Obrazová příloha

Obr. 1. **Dedikační kartuš na vnitřní straně portálu Reiche Kapelle mnichovské residence. 1607.**

Obr. 2. G. B. Quadri, **Výseč ze sádrového reliéfu Klanění tří králů zámek Brandýs nad Labem, před 1611.**

Obr. 3. **Centrální erbovní výjevy dvou stolů ze salzburského muzea. Vlevo erb biskupa Wolfa Dietricha von Raitenau, před rokem 1594, vpravo erb města Salzburg, před rokem 1600.**

Obr. 4. **Oltářní stěna Reiche Kapelle mnichovské residence, počátek 17. století.**

Obr. 5. **Výjev v okenní nise mnichovské kaple, Kristus pomáhá sv. Josefu, počátek 17. století.**

Obr. 6. Barbara Fistulator?, **Jedna ze šesti chórových lavic se scagliolovými obrazy v bazilice sv. Vavřince v Kemptenu, před rokem 1670.**

Obr. 7. Dionysius Miseroni, **Znak Šotnovských ze Závohřic, kolem 1650.**

Obr. 8. **Vranov nad Dyjí, Sál předků, po roce 1695.**

Obr. 9. **Vranov nad Dyjí, kaple Nejsvětější Trojice, boční oltáře se scagliolovými antependii, 1701-1702.**

Obr. 10. **Interiér kostela sv. Ignáce na Karlově náměstí v Praze. 1697–1699?**

Obr. 11. **Interiér Jezuitského kostela ve Vídni, 1703–1710.**

Původ snímků: 1,2,6,9,10: Zdeněk Kovářík; 3,4,5: Zdeňka Míchalová; 7: Národní galerie v Praze, inv. č. O 85; 8: Josef Wlha, 1900, NPÚ ÚOP v Brně, starý fotoarchiv, inv. č. 300-M-38/7; 11: Katharina Fuchs.

Summary

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

Zdeněk Kovářík – Zdeňka Míchalová

Umělý mramor je jedinečným materiálem, který má velký potenciál pro výzdobu exkluzivních prostor a předmětů. Technologie jeho výroby byla objevena na sklonku 16. století, po určité době byla chráněna výrobním tajemstvím a teprve koncem 17. století došlo jejímu masivnímu rozšíření. Je poměrně obtížné v současném stavu poznání rozpoznat všechny vlivy a okolnosti pronikání této technologie do českých zemí. O znalosti techniky mezi umělci činnými na dvoře Rudolfa II. vypovídají písemné prameny. Určitá vodítka poskytuje práce *Gemmarum et lapidum historia* Anselma de Boodta, zaznamenávající několik způsobů imitací mramorování

a obecně zmiňující umělce, kteří nerosty v Praze napodobovali. Určitým pojítkem mezi ranými zmínkami a pozdějšími barokními pracemi je drobný medailon s erbem Šotnovských ze Závovic zhotovený kolem roku 1650 z materiálové kombinace drahých kamenů a umělého mramoru v dílně Dionysia Miseroniho.

Skutečný rozmach technologie umělého mramoru nastal v samém závěru 17. století. Je až zarážející, že tak zřejmě stalo najednou, bez dílčích předstupňů a postupně se tvořící tradice. Zatímco v průběhu druhé poloviny 17. století se technika umělého mramoru zmiňuje v teoretických pracích (např. traktát *Werk von der Architektur* Karla Eusebia z Liechtensteina), skutečně první dochované monumentální realizace mohou být až umělé mramory v kostele sv. Ignáce na Malé straně v Praze či výzdoba Fischerova Sálu předků na zámku ve Vranově nad Dyjí z poslední dekády 17. století. Ačkoli neznáme jména mramorářů, kteří zhotovili tato díla, je zde patrná souvislost s realizacemi v širším středoevropském prostředí, a především pak jistě s Vídní, která se následně v průběhu první poloviny 18. století stala určitým centrem, odkud jednotliví mramoráři působili po celé monarchii. Již u prvních vídeňských realizací v Liechtensteinském zahradním paláci se setkáváme s Johannem Georgem Haggenmüllerem, který později ve dvacátých letech 18. století vytvořil s Baldassarem Fontanou exkluzivní práce v premonstrátském klášteře Hradisko či Olomoucké bazilice Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku. Stejně tak působil ve Vídni na počátku 18. století například i Giacomo Antonio Corbellini, který později vytvořil monumentální dílo v Oseku či Libědicích.

Krom znalosti technologie, zkušeností a invence jednotlivých mramorářů, byla nezbytným předpokladem pro rozvoj techniky sádra, ze které je umělý mramor zhotovován. Zvláště v Čechách byl tento činitel zásadní, vzhledem k nedostatku sádrovce na našem území musel být zřejmě veškerý materiál pro mramorářské práce importován z poměrně vzdálených ložisek. Kombinace těchto dvou faktorů, tedy nedostatku vhodného materiálu a neznalost technologie, která byla po většinu 17. století poměrně přísně střežena, vedla k určitému zpoždění průniku mramorářství do českých zemí. Přestože v průběhu 17. století nalézáme jen dílčí zmínky a náznaky, o to výrazněji se díla z umělého mramoru zapojila při návrhu a dekoraci barokních prostor 18. století, kdy se umělý mramor stal jednou z neopominutelných součástí exkluzivního barokního interiéru.

* 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*, Rome 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 (sup1), 2020, s. 84–89. – Daniel Domanja – Petra Hoftichová, Technika umělého mramoru, *The Journal of Culture* 10 (2), 2021, 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, *Štukatérství*, Praha 2010, s. 132–142.

² Údaj o tloušťce vrstvy (1–5 mm) vychází z několika desítek měření na tuzemských památkách provedených autorem v rámci recentního výzkumu. Umělé mramory na konci 17. a v 18. století skutečně byly nanášeny v takto tenké vrstvě, jak ostatně reflektuje i současná zahraniční literatura (viz pozn. 1). V českojazyčná literatura o technice umělého mramoru (např. Losos – Gavenda, viz pozn. 1) uvádí údaj 1–2 cm, vychází však z řemeslně 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 kletované 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 pórů a tvarových nedokonalostí je však docíleno odlišným způsobem. K povrchovým úpravám štku 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 Kovářik, Technika štku, 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, Wegbereiter für den Barock – Marmorimitationen um 1600, in: Zdeňka Michalová – Renata Tišlová – Vladislav Řihová (edd.), *Renaissance and Mannerist Stucco North of the Alps: Interdisciplinary Research*, Pardubice 2024, s. 117–129 (v tisku).

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, Institute für Konservierung und Restaurierung, 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 tučené slidy i hlíny, z níž se dělá těsto sošnické.“ Viz Josef Rank, *Kapesní slovník novinářský v němž se nacházejí zvláště slova z cizích jazyků*. Praha 1862, s. 308.

⁴ K materiálové skladbě renesančního štku 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 Kovářik, Brandýs nad Labem, Zámek, in: Pavel Waisser (ed.), *Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě*, Olomouc 2022, 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 signifikantní využití malt a štuků čistě na vápenné bázi.

⁶ Pro Rudolfovu uměleckomoru měl Quadri vytvořit ze sádry ještě divoké prase odlité podle živého modelu či polychromované ženské figury v životní velikosti. Stejně tak nedochovaná výzdoba Španělského sálu Pražského hradu měla být zhotovena ze sádry. Běket Bukovinská, Uměleckomora 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 Klipcová – 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. kníže Karel 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 utažených 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 a 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, Städte, Wappen mit Schild und Helmdecken, Thiere und Geflügel, 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 Vernukken. V literatuře je uvedena materiálová kombinace stuku 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 Blasiusu 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 Maxmilián 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. – Susan Maxwell, *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 Nossenihoe konceptu 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 vévodské 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 St. 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/secrecy-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 lámaný kámen a ne samotný mramor, ale také mohou imitovat tvrdý kámen jako jaspis, lapis lasuli 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 Hennevogel (1727–90) und seine Familie, in: Friedrich Polleroß (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 Fassio 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 Anna Maria Massinelli, *Scagliola L'arte della pietra di luna*, Roma 1997, 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 Rüschi, *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 Leopold III. Podstatky 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 krbové 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 Michoínová, *Opus pavementum – 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. 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 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: lékař, 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. kapitolu *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 sytě 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 síry nevede při míchání mramorového těsta 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 Řihové a Elišce Fučíkové.

⁶⁰ K osobnosti Ottavia Miseroniho viz Beket 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 Závotic*, 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*, č. 2, 2014, 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 iberkommen 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 Hofes 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 konzultaci autoři děkují Petru Fidlerovi.

⁶⁵ K významu přestavby srov. Mojmír 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 proměnám 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.), *Jonann 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 mramorování. 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 Mojmír 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 Haggenmüller je v podstatě neznámým umělcem, oproti tomu je ve stejné době bohatě doložena činnost Baltasara a Johanna Georga Haggenmüllerových, 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 Wiesenburg 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.

⁷⁸ Jindřich Vybíral, *Španělský a Německý sál na Pražském hradě v 19. století*, Praha 2019, s. 29.

⁷⁹ Jiří Fiedler, *Židovské památky v Čechách a na Moravě*, Praha 1992, s. 132.

⁸⁰ Hlavní oltář kostela benediktinského opatství st. 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).

⁸¹ 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.

⁸² 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.

⁸³ Eva Maier, *Stuckmarmor und Raumgestaltung. Johann Michael Feichtmayrs Stuckmarmorausstattungen sakraler Innenräume und deren Bedeutung*, München 2013, s. 62–76.

Literatura uměly mramor, techniky, restaurování a dějiny řemesla:

Acquistapace, Greta, Alberto Felici, Il restauro del paliotto in scagliola proveniente dall'oratorio di S. Rocco a Ponte Capriasca, Canton Ticino (CH), in "XVI congresso nazionale IGIC- Lo Stato dell'Arte - Castello del Buonconsiglio" atti convegno Trento 25-27 ottobre 2018

Agnini, Elena, Herstellung, Technik und Restaurierung von Stuckmarmorarbeiten. Die Scagliola Platten im Chorgestühl von St. Lorenz in Kempten. in: Restauro, Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, Callwey Verlag, Heft 2 / 1996.

Aldrovandi, Ulises, (Bologna 1522-1605), Museum metallicum, pubblicato postumo a cura di B. Ambrosini, Bologna, 1648.

Ankert, Heinrich, Marmorierenfamilie Hennevoogl, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 1905.

Axt, Melanie – Czysch, Heide, Caldarium der Römischen Thermen im Park Sanssouci in Potsdam Bestandsaufnahme, technologische Bestandsaufnahme und Bewertung des Zustands von Wanddekorationen -Stuckmarmor und Wandmalerei, Diplomarbeit, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien und architektonischen Veränderungen, Potsdam, 2005.

Baraldi, Pietro - Cannalire Laura – Colombini, Maria Perla, A Scientific and Historical Investigation of Italian Scagliola, in: Studies in Conservation, 2009.

Battista, Graziella, Catalogo sistematico dei paliotti in scagliola presenti in Valle Intelvi, Facoltà di Scienze dei Beni e delle Attività Culturali Sede di Como, Università degli studi dell'Insubria, 2011.

Boel, Jeroen, Gebruik en conservatie van Stucmarmer, scriptie Academie Antwerpen, 2002.

Boodt de, Anselmus Boetius, Gemmarum et lapidum historia, Hanoviae [Hanau], typ. Wecheliani, 1609.

Colli, Dante, La scagliola carpigiana e l'illusione barocca, Modena, 1990; G. Battista, o. c. v. pozn. 41; A. M. Massinelli, Scagliola, l'arte della pietra di luna, Rome, 1997.

Führer, Sophie, Zur Frage der künstlerischen Autonomie von Stuckmarmor mit besonderer Berücksichtigung von Stift Altenburg, Diplomarbeit, Universität Wien, 2013.

Fuchs, Katharina – Krist, Gabriela, Scagliola Interiors in Vienna 1800–1900: Material, Development and Conservation, Studies in Conservation 2020.

Fuchs, Katherina, Stuckmarmorausstattungen in Wiener Palais des 19. Jahrhunderts, Material und Technik – Entwicklung – Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Dissertation, Wien 2024.

Halla, Karel, Barokní kameníci ve službách Božích. Tvorba bratří Laueremannů v Čechách a jejich působení v premonstrátském klášteře Teplá. In: Západočeské archivy, 12., Státní oblastní archiv v Plzni, Plzeň 2021.

Hennevogel, Josef, Die Kunstmarmorierer Hennevogel aus Wessobrunn in Franken, Niederlausitz, Berlin und Böhmen. Von Josef Hennenvogel, Bukarest, in: Der Familienforscher in Bayern Franken und Schwaben, Blätter des bayerischen Landesvereins für Familienkunde 1951.

Honys, Vít, Táňa Šimková, Lucie Radová, Hana Veselá. Metodika dokumentace sakrální architektury (kostely a prostorové kaple): certifikovaná metodika. Ústí nad Labem: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ústí nad Labem, 2015. Odborné a metodické publikace (Národní památkový ústav). ISBN 978-80-85036-59-6.

Hora, František Alois, Technologie, Karel Gorischka, Vídeň, 1862, s. 186.

Horyna, Mojmír, Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742), in: Oktavián Broggio 1670–1642 (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 1992.

Hradilová, Denisa, Štukatér Giacomo Antonio Corbellini a jeho umělecká díla na území České republiky, diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, Olomouc, 2018.

Karnet, Miroslav, Štukatérství. Praha 1961, s. 120.

Koller, Manfred, kol., Kirche und Prälatorsaal von Stift Melk: Untersuchungen und Restaurierungen 1976-1980, in: Österreichisches Bundesdenkmalamt (Hg.), Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 34, Wien 1980.

Koller, Manfred. Die Salzburger Grotten Und Ihre Restaurierprobleme. 1997.

Kotlík, Petr. Stavební materiály historických objektů: materiály, koroze, sanace. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická, 1999.

Koumbouzis, Michael, Scagliola Restoration, The Building Conservation 2019.

Kovářík, Zdeněk, Daniel Chadim, Kaple Panny Marie v kostele Petra a Pavla v benediktinském klášteře v Rajhradě. Průzkumy památek 2022.

Kovářík, Zdeněk, Mathias Gigel – mramorář, inovativní tvůrce nedochovaných děl, e-Monumentica, 2024.

Kovářík, Zdeněk, Renata Tišlová, Martin Krummholz, K mimořádné barokní výzdobě kostela sv. Víta v severočeských Libědicích, Výsledky průzkumu interiérových dekorací z umělého mramoru, Průzkumy památek XXXII - 1/2025.

Kovářík, Zdeněk, Zdenka Míchalová, Počátky techniky umělého mramoru a její uvedení do praxe v českých zemích, Opuscula historiae atrium, 2/2025, v tisku.

Lieb, Norbert, Franz Dieth, Die Vorarlberger Barockbaumeister, München 1976.

Liebhardt, Michaela, Scagliola-Werkstatt der Familie Fistulator-Pfeiffer und Ausstattung der reichen Kapelle in der Münchner Residenz, Diplomarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München, 1985.

Losos, Ludvík – Miloš Gavenda, Štukatérství, Řemesla, tradice, technika. Grada, Praha 2010.

Mádl, Martin, Štukatéri v Čechách kolem Giacoma Tencally, in: Tencalla I, Barokní nástěnná malba v českých zemích, Praha 2012.

Martin Krummholz, Giacomo Antonio Corbellini. Ein Intelvi-Künstler in Mitteleuropa, in: Christan SCHOEN (ed.), Frisoni. Retti. Carlone. Lombardische Künstlerfamilien im Europa des 18. Jahrhunderts, Ansbach 2022.

Millar, William, Plastering, plain and decorative. A practical treatise on the art & craft of plastering and modelling, including full descriptions of the various tools, materials, processes, and appliances employed ... together with an account of historical plastering in England, Scotland, and Ireland, accompanied by numerous examples, London, 1899.

Naňková, Věra, Mojmír Horyna, Josef Janáček, Pavel Preiss, Jiří Kropáček, Dobroslav Líbal, Ivo Kořán, Milada Vilímková, Praha na úsvitu nových dějin: (čtvero knih o Praze): architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo, Praha 1988.

Neumann, Erwin, Materialien zur Geschichte der Scagliola, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 55, Neue Folge Bd. XIX, Wien 1959.

Novák, Antonín, ed. Traktáty a receptáře: výtvarné techniky středověku, renesance a baroka. Praha: Filosofia, 2020. ISBN 978-80-7007-633-0.

Pagel, Tina, Stuckmarmor - Alternative Restaurierungsansätze in Bezug auf den Hochaltar der Dreibeinskreuzkapelle Solothurn, Diplomarbeit, Hochschule der Künste Bern, Restaurierung und Konservierung von Architektur, Ausstattung und Möbeln, Bern 2008.

Pěška, Der Marmorierer Johann Ignaz Hennevoegel (1727 -90) und seine Familie, in: Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Herausgegeben von Friedrich Polleross. Petersberg 2004.

Pursche, Jürgen, Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts Geschichte–Technik–Erhaltung, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Taschenbuch. 2011.

Reithmeir, Claudia, Scagliola or stucco marble: restoration of the altars in the church of Lichtenfels, Bavaria, in: Structural Studies of Historical Buildings 4, Vol.2. Dynamics, Repairs & Restoration, 1995.

Reithmeir, Claudia, Stuckmarmor, in: Restauo, Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, 4/1992. Publisher: Callwey München.

Rohrmann, Hans, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts, Wessobrunn 1999.

Rohrmann, Hans, Die Wessobrunner Stukkatoren, in: Jürgen Pursche (ed.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte–Technik–Erhaltung, München 2011, s. 36-37.

Rombock, Ulrich, Stuckmarmor – stucco lustro, Fraunhofer-Informationszentrum Raum und Bau IRB, Stuttgart, 1993.

Rüsch, Elfi, Scagliole intarsiate, Arte e tecnica nel territorio ticinese tra il XVII e il XVIII secolo, Milano 2007.

Sailer, Leopold, Die Stukkateure. Die Künstler Wiens, I., Vien: Rudolf M. Rohrer Verlag, 1943.

Schemper, Ingeborg, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Dissertationen zur Kunstgeschichte, Publisher: Wien, Köln, Graz, Hermann Böhlaus Nachf, 1983.

Scholten, Frits, De Nederlandse handel in Italiaans marmer in de 17de eeuw, Netherlands Yearbook for History of Art , 1993, Vol. 44, NEDERLAND-ITALIE: Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië / Artistic relations between the Low Countries and Italy 1400-1750, 1993.

Stehlík, Miloš, Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské university. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis F 19–20, Brno 1976;.

Tupy, Anna Maria, Ein Scagliolatisch aus der Esterházy-Schatzkammer auf Burg Forchtenstein. Konservierung und Restaurierung, Diplomarbeit, Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung, Wien 2017.

Vyttendaele, Koenraad, Koldewey, Eloy, Stucmarmer, scagliola en stucco lustro, in: E.Koldewey a.o. (red.), Stuc. Kunst en Techniek, Zwolle 2010.

Wehlte, Kurt, Scagliola, eine aussterbende Gipstechnik?, in: Maltechnik - Technische Mitteilungen für Malerei und Bildpflege; 63. und 64. Jahrgang 1957 - 1958, Verlag Georg D.W. Callwey München.

Werner, Jakob, Barocker Stuckdekor und seine Meister in Stift Altenburg, in: Ralph Andraschek-Holzer, Benediktinerstift Altenburg 1144–1994, Augsburg 1994.

Wittmann, Claudia, Die Mensa des Benediktusaltares in der Pfarr- und Klosterkirche St. Michael in Metten, Bestandsaufnahme, technologische Untersuchung und Zustandserfassung des Stuckmarmors, Überlegungen zur Konservierung und Restaurierung, Diplomarbeit, in der Studienrichtung Restaurierung und Konservierung von Wandmalerei und Architekturfassung Fachhochschule Potsdam, Studiengang Restaurierung, 2011.

Wouters, Jan- Van Bos, Marina - Lamens Karijn, Baroque Stucco Marble Decorations. I. Preparation of Laboratory Replicas and Establishment of Criteria for Analytical Evaluation of Organic Materials, Studies in Conservation , 2000, Vol. 45, No. 2, 2000.

Vytvořeno v rámci projektu Green Deal UPCE, reg. č. NPO_UPCE_MSMT-2142/2024-4.

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons BY-SA 4.0. Pro zobrazení licenčních podmínek navštivte <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

