

THOMAS DACOSTA KAUFMANN

PAINTERLY ENLIGHTENMENT. THE ART OF FRANZ ANTON MAULBERTSCH, 1724–1796

Chapel Hill 2005, 162 s., 36 bar. a 52 čb. obr., rejstřík jmenný a místní

Franz Anton Maulbertsch (* 7. června 1724, Langenargen – † 8. srpna 1796, Vídeň) budil svým malířským uměním zájem již u svých současníků, kteří jeho dílo podrobovali pozitivní i negativní kritice. Potom tento zájem na bezmála celé jedno století opadl a projevil se znovu v několika vlnách teprve ve 20. století, kdy byla Maulbertschova tvorba vystavena novému zkoumání. Byly to zejména disertace Franze Martina Haberditzla ze třicátých let (Haberditzlova práce byla publikována ovšem až v roce 1977 a v reprezentativní podobě znovu v roce 2006) a obsažná monografie Kláry Garasové z roku 1960, které vytvořily solidní věcný základ pro další bádání.¹ Od té doby zájem o Maulbertsche trvá a řada jemu věnovaných odborných studií i knižních publikací značně narostla.

Také v posledních letech se objevily zajímavé příspěvky na maulbertschovská témata. V českých zemích k nim před dvěma lety přibyla monografie o kostelu Bičovaného Spasitele v Dyji, kterou spolu s kolektivem autorů sestavili Zora Wörgötterová a Jiří Kroupa. Zora Wörgötterová připravila ve spolupráci s Monikou Dachsovou a Petrem Arijčukem také výstavu pro muzeum v Langenargen doprovobenou katalogem. Na výstavě se představila díla Franze Antona Maulbertsche a jeho okruhu na Moravě.²

Nedávno se k pracím o Maulbertschovi přiřadila rozsahem sice nevelká, ale již podle názvu komplexně pojatá kniha profesora Thomase DaCosty Kaufmanna z Princetonu. Díky ní se diskuse o díle slavného umělce přenesla za oceán a otevřela se anglicky mluvícímu publiku.

Představovat autora knihy české veřejnosti je zbytečné. Je jí znám svými širokými zájmy, které se týkají výtvarného umění, umělecké historiografie a teorie umění několika staletí a soustředí se mimo jiné i na oblast střední Evropy. Knihy profesora Kaufmanna o umění na pražském dvoře Rudolfa II. a o středoevropském umění raného novověku jsou koncepčně inovativní a důležitým způsobem ovlivnily bádání v dané oblasti.³ Svou vysokou odbornou úrovní a navíc i čtenářskou přístupností významně napomohly k rozšíření poznání o české a celé středoevropské raně novověké kultuře v anglicky mluvících zemích a zároveň nabídly nesmírně cennou, nepředpojatou reflexi domácímu bádání. Právě tyto hodnoty vědecké práce byly nedávno oceněny udělením medaile Františka Palackého, kterou profesor Kaufmann přijal v dubnu letošního roku z rukou profesora Jaroslava Pánka na půdě Akademie věd České republiky.

Svou knihu Kaufmann otevírá rekapitulací postřehů, které Maulbertschovi věnovali jeho současníci. Připomíná na jedné straně pozitivní hodnocení jeho díla z pera moravského sochaře Andree Schweigela a na straně druhé kritiku, které se mu dostalo od akademicky orientovaného švýcarského umělce Hanse Rudolfa Fülliho. Ten si sice maleb velkého mistra cenil pro jejich originalitu, ale Maulbertschovo případné působení na mladé adepty malířství považoval za negativní, neboť jeho umění není založeno na pevných základech a pravidlech. Füllli přitom nebyl zdaleka sám, kdo považoval Maulbertschovo umění za excentrické.

Kaufmannova kniha si již v úvodu klade za cíl takový názor revidovat a připouští zdánlivě protichůdná pojetí. Obhajuje názor, že Maulbertschovo umění může odkrývat vynikající, ba i excentrické individuální kvality. Zároveň je však zakotveno v dané historické situaci a v dobových uměleckých praktikách. Není regresivní ani retardující; naopak angažovaně reaguje na aktuální intelektuální a estetické podněty své doby. První kapitola dále seznamuje čtenáře ve stručném přehledu s technikami, které se uplatnily v Maulbertschově díle, s formálními otázkami jeho maleb a s typy objednávek, které mu byly zadávány. Zde také vyvstává otázka osvícenství a jeho různých, nezřídka protichůdných proudů, vlivu osvícenského hnutí na umělce a recepcce jeho díla v osvícenském prostředí.

Téma vztahu Maulbertschovy tvorby k osvícenství nebylo knihou profesora Kaufmanna otevřeno poprvé. V minulosti se jím zabývali mnozí maulbertschovští badatelé. Umělcův vztah k aktuálnímu společenskému, politickému a náboženskému životu byl novodobými historiky umění považován za určující pro povahu Maulbertschova umění a jeho stylových proměn. Různými názory na Maulbertschův vztah k osvícenství jakož i otázkou vztahu osvícenství a malířství v širším smyslu se Kaufmann podrobně zabývá ve druhé kapitole své knihy. Takové názory se mohou týkat interpretace základních formálních motivů, jakými jsou ostrý kontrast světla a tmy, objevující se v monumentálním nástropním malířství již od počátku 18. století. Zhruba od roku 1765 se pak stal zřejmě nejběžnějším alegorickým symbolem osvícenství motiv vycházejícího slunce. Avšak výklad Maulbertschova mnohoznačného vztahu k osvícenství na základě výskytu takových motivů, které se u něho navíc neobjevují pravidelně, může být zavádějící nebo nevýstižný.

Nezbytně je zde citována a kritice podrobena známá, dvanáct let stará práce Karla Mösenedera, jíž se svým názvem a zaměřením Kaufmannova kniha zřetelně přiblížila.⁴ Möseneder zevrubně rozvinul náměty, které již dříve narýsovali Bruno Bushart a Pavel Preiss.⁵ Zaměřil se zejména na výzdobu klášterních premonstrátských knihoven v Louce, na Strahově a v Gerasu (ovšem v širších kulturněhistorických a uměleckohistorických souvislostech), a na jejich příkladě pak na problematiku „katolického osvícenství“ a „reformního katolicismu“. Kaufmann však připomíná Kroupovu rozsáhlou studii, věnovanou osvícenství na Moravě, v níž jsou tytéž malby podrobeny odlišnému výkladu, založenému na zkoumání sekulárních aspektů moravského osvícenství.⁶ Zatímco malbu, která kdysi zdobila knihovnu v Louce, lze s takovými aspekty spojit, malby na Strahově a v Gerasu jsou příklady opačného pólu osvícenství.

Ukazuje se, zdůrazňuje Kaufmann, že osvícenství má v různých teritoriích a souvislostech více poloh a projevů, které je nutné zkoumat také ve vztahu k výtvarnému umění. Specifický charakter mají malby, které Maulbertsch realizoval na zakázku osvíceného kléru a které jsou spjaty s reformním hnutím v katolické církvi. Toto hnutí drasticky redukovalo veřejné náboženské oslavy, svátky či působení řádových komunit. Naproti tomu podtrhlo význam mše a praktické křesťanské charity. Tyto trendy se nemohly nepromítnout do výtvarného umění a odrazily se také v teoretických názorech na umění. Z nich Kaufmann cituje především názory vlivného Ludovica Antonia Muratoriho a připomíná jejich příbuznost s reformním hnutím z doby po tridentském koncilu. Vliv těchto trendů je demonstrován na konkrétních aktivitách objednavatelů – prelátů, kteří byli nositeli této reformy.

Odišnou povahu měly josefínské reformy v sekulární sféře. I když josefínské reformy s reformami v katolické církvi souvisely, doznaly ze strany kléru zejména v pokročilé fázi příkré kritiky a nelze je posuzovat jako totožné. Snaha císaře Josefa II. postavit církev pod státní dohled a omezit její působení na provádění racionálních náboženských obřadů byla v protikladu k tomu, co o tři desetiletí dříve hlásal Muratori. Kaufmann si všímá, že znaky některých prací z padesátých let 18. století, určených pro církevní a světské kruhy, mají k sobě blíže než znaky prací pozdějších. Rušení klášterů samozřejmě přineslo společenské změny, které měly dalekosáhlé konsekvence v oblasti objednávek umění. Naproti tomu se do výtvarného umění promítly ideje, které se týkaly reformy ve sféře vzdělávání a které s sebou přinesly vznik zcela nových ikonografických typů a nových forem obrazové komunikace.

Tím se otevírá další kapitola, v níž autor knihy sleduje posun v obsahu Maulbertschových maleb v průběhu několika desetiletí jeho činnosti. Zatímco práce z padesátých let, k nimž se řadí výzdoba farního kostela v Sümegu, mají tzv. subjektivní, fantasijní charakter, u maleb z let osmdesátých, například v kostele v Pápě, se setkáváme s novou uměřeností, řádem a přehledností, s racionálním umístěním postav v obrazném prostoru. Také ornamentální rámce, které malířskými prostředky iluzivně napodobují štukovou výzdobu, se proměnily. Fiktivní, atektonické konstrukce, rokaje, esovitě záhyby, pásky a pletence postupem času mizí a jsou vystřídány neoklasicistní ornamentikou, která je ve Francii označována jako styl Ludvíka XVI. a Německu nazývána copovým slohem; ta zahrnuje rosety, giloše, girlandy, rohy hojnosti, vázy, slepé medailony, akanty a michelangelovské konzoly. Malovaná architektura přitom reflektuje článkoví reálných staveb.

Také tato proměna byla již podrobena uměleckohistorickému zkoumání. Ivo Krsek hodnotil extrémní subjektivismus Maulbertschových raných děl, v nichž barva hrála autonomní roli.⁷ Podle Krška byl tento vysoce osobitý, nekonformní umělecký projev u Maulbertsche násilně potlačen vlivem kulturně politických souvislostí josefínské doby. Klára Garasová naproti tomu oceňovala klasicizující malby v Pápě jako klíčový moment Maulbertschovy tvorby.⁸ Zlom v jeho díle nahlížela jako reakci na společenské změny a zároveň jako rys malířova uměleckého vývoje, jeho osobní zrání.

Oba tyto názory odmítl Franz Matsche jako subjektivní, psychologizující čtení.⁹ Nesouhlasil ani s interpretováním stylových změn na základě osobní umělcovy reakce na společensko-ekonomické podmínky. Odmítl dokonce, aby při výkladu Maulbertschova nového stylu byly citovány filosofické a umělecko-teoretické postuláty, pastorační dopisy biskupů či císařské dekrety. Namísto toho Matsche tvrdí, že Maulbertsch byl především barokním freskařem a zůstal v prvé řadě praktikem, vycházejícím z možností a dosažitelných modelů. Byl vždy spojen s něčím, co měnil a formoval ve svém vlastním smyslu. Soudobé teoretické texty pak na rozdíl od jiných historiků nepovažuje konsonantní s klasicizujícími teoriemi, ale vnímá je jako akademickou reakci na excesy vídeňského barokního malířství. Maulbertsche za klasicistního malíře nepovažuje; změny v jeho stylu přičítá na vrub vlivu Grana a Rubense.

Rovněž podle Kaufmanna je nutné vzít v potaz specifické zdroje Maulbertschova stylu a jeho možnosti jako umělce. Je také nesprávné vnímat Maulbertschův pozdní styl jednoduše jako klasicismus. Ovšem přecenění izolovaných vnitřních uměleckých hledisek může vést k přehlédnutí

některých důležitých skutečností. Umělecko-historická koncepce, která odmítá dobová teoretická a kritická východiska, je rovněž přehnaně restriktivní. Nelze přehlížet rozsáhlou korespondenci, kterou Maulbertsch vedl s objednavateli a která se týká plánování freskové výzdoby. Mnohé smlouvy obsahují řadu přesných podmínek. Maulbertsch byl virtuózním a zdánlivě spontánním freskařem, ale koncept jeho maleb vycházel ze složitých jednání s objednavateli, jak je doloženo několika výmluvnými příklady. V několika situacích přitom zájem objednavatele přesahuje syžet a směřuje k bližšímu vystižení formálních rysů budoucí výzdoby interiéru. Zdá se přitom, že jak Maulbertsch, tak i někteří objednavatelé, s nimiž byl ve styku, se různým způsobem podíleli na tvorbě osvícenské koncepce umění a reagovali na důležité podněty své doby.

Tento vztah je dobře patrný v rétorických koncepcích, týkajících se výzdoby chrámů. V souladu s rétorickým principem *decora* je třeba vzít v potaz místo a publikum, pro které je obsah díla určen. Ve výzdobě posvátného prostoru je požadován nejvyšší modus pro obsah zobrazení a pro místo, přičemž oboje je často určeno leckdy nevzdělanému publiku, a má tudíž nízké určení. S tím souvisí osvícenská kritika, směřující k církevním institucím, výuce, kázání, výzdobě kostelů atd. V požadavcích „dobrého vkusu“ a „vznešené jednoduchosti“, které jsou obsaženy například v pastoračním listu salcburského arcibiskupa Colloreda, lze přitom podle Kaufmanna snadno rozpoznat vliv nového klasicistního kriticismu, jehož čelným a obecně ceněným reprezentantem byl Johann Joachim Winckelmann. S jeho myšlenkami mohl Maulbertsch přijít do styku v prostředí vídeňské akademie, jejímž reprezentantům bylo dobře známo, i v Sasku, kde v roce 1770 pracoval. Je však zřejmé, že klasicismus – jakkoli jsou jím jeho pozdní malby inspirovány – se u Maulbertsche nikdy neprojevil v tak silné míře jako u jeho současníků – Antona Raphaela Mengse a dalších. Matscheho konstatování, že Maulbertsche nelze považovat za plně klasicistního umělce, je proto oprávněné.

Těmito teoreticko-koncepčními východisky je připravena čtvrtá, závěrečná kapitola, v níž se Kaufmann originálním způsobem vyjadřuje k otázce maulbertschovského kolorismu. Tato otázka byla vždy velkým tématem v diskusi o Maulbertschově umění. Autor studie připomíná v této souvislosti starší Krskovo pojednání o tomto problému, zkoumaném na příkladu Lenního sálu v kroměřížském zámku.¹⁰ Krsek se zabýval způsobem, jakým Maulbertsch lomenými odstíny zachytil radikální barevné přechody u zobrazených měňavých látek. Koloristické kvality vnímal jako abstraktní barevnou hru, která vyjadřuje umělcevo zálibu v barvách pro ně samé. Tomuto názoru se přiblížili i další badatelé, kteří rovněž považovali Maulbertschovu malbu za expresivní a subjektivní, její volnou aplikaci pak za převládající nad přesnou kresbou.

Kaufmann se proti takovému pojetí, které nepovažuje za adekvátní pro pojednávanou dobu, staví a připomíná, že neodpovídá názorům Maulbertschových současníků ani jeho samého. Zdůrazňuje přitom, že otázka barevnosti byla velmi důležitá pro umělcevy objednavatele a nezřídka podchycena i smlouvami či korespondencí, která se kolem jednotlivých zakázek mezi objednavateli a umělcem rozvíjela. Různé momenty těchto zpráv, které se bezprostředně vztahují k Maulbertschovu dílu, lze pak zkoumat s ohledem na soudobé teoretické traktáty, v nichž je diskuse o otázkách barevnosti dále rozvíjena. V této souvislosti Kaufmann připomíná zejména známé traktáty Rogera de Piles *Discours sur*

le coloris (1673) a *Cours de peinture par principes* (1708) a práce jako *Betrachtungen über die Malherey* (1762) Ludwiga von Hagedorn, které z díla Rogera de Pilese vycházejí.

Mnohé aspekty diskuse o kolorismu pomáhají uvést postřehy o Maulbertschově díle do souladu s dobovými kategoriemi. De Piles například rozlišoval mezi barvou a koloritem (*coloris*). Zatímco barva činí věci viditelnými, kolorit se zabývá distribucí barev pro maximální optický efekt. Díky koloritu některé věci vypadají přirozené. Kolorit vyžaduje znalost barev, jejich vzájemných sympatií a antipatií, způsobu jejich využívání a pochopení *chiaroscuro*. Obměňování a vynechávání odstínů je důležité pro odpočinek očí. Také z Maulbertschovy korespondence například vyplývá, že rozvažoval výběr barev ve vztahu k celkové kompozici, účín jednotlivých částí kompozice k jejímu celku. Jinde navrhuje nechat prostor nad oltářem nebarevný, aby zde mohlo oko odpočinout, atd.

Podle Kaufmanna vnáší uchopení Maulbertschova pojetí kolorismu v termínech raně novověké debaty na toto téma do interpretace jeho děl nové hodnoty. Nabízí například alternativu k rozpravě o kráse, kterou Winckelmann spojuje s rozumem. Přibližuje názory na malířství soudobým literárním teoriím a estetickým úvahám o vznešeném. Umožňuje navíc Maulbertsche zařadit do delšího historického kontextu paragone, v němž někteří teoretikové umění včetně Rogera de Piles vyzdvihovali kolorismus Rubense a Benátčanů nad klasicismus Poussina a dalších umělců. Tím se také Kaufmannovi – v návaznosti na Beneschovy starší postřehy¹¹ – otevírá možnost detailní analýzy Maulbertschova malířského a kreslířského stylu, vystavěné na konfrontaci se stylem Tiepolovým a na srovnání s názory Rogera de Pilese, podle kterého hraje barva v malbě primární úlohu a je podstatná pro jednotu obrazu, neboť tato jednota je vnímána skrze účín koloritu na pozorovatelovu percepci kompozice.

Právě v těchto momentech vidí Kaufmann v souladu s Thomase Crowem „*autonomní tесе vizuální estetiky*“, podle které umělecké dílo dosahuje nejvyšší autenticity maximálním využitím možností a limitů použitého média.¹² Maulbertsch rozhodně nebyl romantickým umělcem ani impresionistou, či dokonce expresionistou. Jeho vztah k barvě však obsahuje momenty ne zcela nepodobné momentům obsaženým ve spisech Delacroixe, Stendhala nebo Baudelaira, tak jak de Pilesova teorie koloritu – relevantní pro Maulbertsche – rezonovala v teoriích barvy po celé 19. století. Jakkoli Maulbertschovo dílo obsahuje elementy porovnatelné s elementy děl některých moderních umělců, v celém jeho úhrnu je třeba chápat je jako shrnutí malířského osvícenství se všemi protiklady a paradoxy jeho konceptu. S Maulbertschem se přitom některé hlavní problémy týkající se moderní umělecké tvorby nově otevírají, jak uzavírá svou knihu její autor.

Kaufmannova studie je přínosná ve více ohledech. V první řadě nabízí brilantní úvod do podstatných aspektů poutavého malířského díla Franze Antona Maulbertsche. Tento úvod je přitom otevřen i čtenářům, kteří dosud nebyli do Maulbertschova umění zasvěceni. Shrnuje také základní literaturu k umělcovu dílu a starší názory podrobuje analýze a kritice. Především jsou zde však navrženy nové možnosti interpretace Maulbertschových maleb. Autor se staví proti nadhodnocení subjektivní složky Maulbertschovy malířské tvorby a usiluje o výklad s ohledem na reálný kulturní a společenský kontext a na recepci malířské produkce. Neomezuje se přitom na ikonologické zkoumání námětů maleb, ale směřuje ke komplexnímu hodnocení konceptu ve vztahu k formální stránce díle. K tomu maximální měrou zužitkovává všechny dostupné prameny. Jako podklad mu slouží podrobná

analýza uměleckých originálů (opírající se mimo jiné i o detailní restaurátorské snímky a zprávy), studium širších kulturněhistorických souvislostí (otevřena je otázka kořenů osvícenství, jeho různé polohy a aspekty) i historických situací (specifika jednotlivých objednávek). Zvláštní zdroj tematizace výkladu pak představují dobové teorie umění a estetiky, z jejichž pozic Kaufmann Maulbertschovo dílo nově nahlíží. Právě způsob interpretace Maulbertschových maleb na pozadí soudobých uměleckých teorií je patrně nejoriginálnější složkou Kaufmannovy studie, jakkoli se můžeme ptát, nakolik se tu posouvá těžiště výkladu od autonomie malířského projevu směrem k autonomii uměleckohistorické debaty.

Zkoumání Maulbertschových děl přináší nejrůznější úskalí. Na některá z nich autor otevřeně poukazuje. Velký rozptyl maleb v různých, někdy velmi odlehlých koutech střední Evropy, značně ztěžuje jejich dostupnost. Podobně obtížný je přístup k dobovým pramenům. Pro obecnější pohled je třeba poznatky týkající se partikulárních situací generalizovat a vytvářet tak nové hypotézy, které zřejmě bude nutné v budoucnu dále ověřovat. Další problémy přináší svou komplexností a mnohoznačností nesčetněkrát interpretovaná problematika osvícenství, která se brání – jak autor rovněž připomíná – nazírání z jediného zorného úhlu. Je pravděpodobné, že i zde bude možné některé vyslovené premisy v budoucnu rekapitulovat na základě nových objevů a nově vytvořených koncepcí. K dalšímu zkoumání vybízí již sama otázka kořenů osvícenství, které je v knize sledováno až v dosti pokročilé fázi, reprezentované tereziánskými a josefínskými osvícenci. Jak se přitom ukazuje, střeoevropské výtvarné umění zřejmě již dříve, odlišnými prostředky, negativně i pozitivně reagovalo na některé podněty raného osvícenství, zastoupeného osobnostmi, jako byli Grotius, Pufendorf či Wolff.¹³ V případě výkladu uměleckých děl na základě dobových uměleckých a estetických teorií je pak možné klást si otázku, do jaké míry je náš zájem o ně podmíněn skutečnou provázaností teorií s praxí a nakolik je vyvolán uměleckohistorickou strategií a praxí posledního století. Nutno však přiznat, že výklad profesora Kaufmanna, který názory obsažené v uměleckých a estetických traktátech poměruje s aktuálními dobovými zprávami o Maulbertschových dílech, zní v tomto ohledu velmi přesvědčivě.

Kaufmannova kniha přináší především nové možnosti konceptualizace výkladu uměleckých děl druhé poloviny 18. století a jejich součástí, které výkladu dosud ostentativně vzdorovaly. Zde je třeba připomenout také výklad malířských dekorativních systémů, jemuž se dosavadní uměleckohistorické bádání spíše vyhýbalo.¹⁴ Některé z tezí této studie pak zřejmě bude možné v budoucnu vztáhnout i na širší spektrum malířských děl uvedeného období a ověřit jejich obecnější platnost na realizacích, které s Maulbertschovou tvorbou nějakým způsobem souvisejí.

Martin Mádl – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

Poznámky

¹ Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*, ed. Gertrude Aurenhammer, Wien 1977. – Idem, *Franz Anton Maulbertsch*, ed. Gerbert Frodl – Michael Krapf, Wien 2006. – Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch*, Budapest 1960. – Eadem, *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk*, Salzburg 1974.

² Jiří Kroupa – Zora Wörgötter (ed.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005. – Zora Wörgötter (ed.), *Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren. Ausgewählte Werke aus tschechischen Sammlungen* (kat. výst.), Museum Langenargen am Bodensee, Langenargen 2006.

³ Srov. například Thomas DaCosta Kaufmann, *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris 1985. – Idem, *The School of Prague. Painting at the court of Rudolf II*, Chicago – London 1988. – Idem, *Court, Cloister & City; The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, London 1995. – Idem, *Central European Drawings 1680–1800. A Selection from American Collections*, Princeton 1989.

⁴ Karl Möseneder, *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Wien – Köln – Weimar 1993.

⁵ Bruno Bushart, Barock un frühe Aufklärung in der österreichischen Malerei, in: Vincezn Fischer (ed.), *Rationalität und Sentiment. Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels*, St. Ottilien 1987, s. 275. – Pavel Preiss, Allegorie výchovy mládeže v díle F. A. Maulbertsche, *Umění XXVI*, 1978, s. 348–369. – Karl Möseneder, Die 'Weisheit' der Aufklärung. Maulbertschs Bibliotheksfresko in Klosterbruck un Korbers 'Historische Erklärung', in: Klaus Discherl (ed.), *Bild und Text im Dialog*, Passau 1993, s. 169–188.

⁶ Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*, Brno 1986 (2. vydání 2006).

⁷ Srov. například Ivo Krsek, Maulbertsch als Maler 1756–1765, in: *Franz Anton Maulbertsch* (kat. výst.), Wien 1974, s. 24–32, zvl. s. 29. Kaufmann připomíná, že zde uvedená charakteristika Maulbertschových maleb představuje Krskem častěji citovaný názor.

⁸ Garas, *Franz Anton Maulbertsch* (pozn. 1), s. 130–134. – Eadem, *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk* (pozn. 1), s. 104. – Eadem, Maulbertsch als Maler 1766 – 1780, in: *Franz Anton Maulbertsch* (kat. výst.), Wien 1974, s. 33–38.

⁹ Franz Matsche, Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock, in: Andreas Tacke (ed.), *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740-1904)*, Berlin 1998, s. 205, 211.

¹⁰ Ivo Krsek, Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. F. A. Maulbertschs Freskogemälde im Lehensaal des Kremsierer Schlosses, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university* F 5, 1961, s. 349–366.

¹¹ Otto Benesch, Maulbertsch. Zu den Quellen seiner malerischen Stiles, *Städel-Jahrbuch* III, 1924, s. 107–176.

¹² Thomas Crow, The Critique of Enlightenment in Eighteenth-Century Art, *Art Criticism* III, 1987, s. 27.

¹³ K tomuto tématu se na různých místech částečně vyjadřuje Eric Garberson, *Eighteenth-Century Monastic Libraries in Southern Germany and Austria*, Architecture and Decoration, Baden-Baden 1998. Srov. též Martin Mádl, „Detracta larva juris naturae“: Reiners malerischer Epilog im Kloster von Břevnov?, in: Anke Schlecht – Marcela Vondráčková – Martin Mádl, *Detracta larva juris naturae. Studien zu einer Skizze Wenzel Lorenz Reiners und zur Dekoration der Klosterbibliothek in Břevno*, Praha 2006, s. 63–126 (Opera minora historiae artium II).

¹⁴ Jako výjimky lze zmínit práce Ulrike Knall-Brskovsky, *Italianische Quadraturmalerei in Österreich*, Wien – Köln – Graz 1984 (Dissertationen zur Kunstgeschichte XXI). – Thomas Johannes Kupferschmied, *Stucco finto oder der Maler als „Stukkator“*. Der fingierte Stuck von Egid Schor bis zu Januarius Zick: Der fingierte Stuck als Leitform der Barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol, Frankfurt am Main 1995.