

POZNÁMKY K TVORBĚ BAROKNÍHO MALÍŘE JANA KRYŠTOFA HANDKEHO PRŮZKUM A REHABILITACE OBRAZU SVATÉ RODINY LUBOŠ MACHAČKO – MICHAL VOPÁLENSKÝ – LEOŠ MLČÁK

Notes on the Work of the Baroque Painter Johann Christoph Handke

The Holy Family Painting Research and Rehabilitation

The article presents the results of detailed restoration research of the Holy Family painting which has so far only hypothetically been attributed to the Baroque painter Johann Christoph Handke (1694–1774), active in Olomouc. During the restoration, overpainting was removed, revealing the figure of St Joseph. An authentic date 1753 was discovered on the reverse of the canvas. The analysis of style safely ranks the rehabilitated painting among Handke's works.

Keywords: Baroque painting – Johann Christoph Handke – restoration research – painting technique

V článku jsou prezentovány výsledky detailního restaurátorského průzkumu obrazu Svaté rodiny, který byl dosud jen hypoteticky připsán baroknímu, v Olomouci činnému malíři Janu Kryštofu Handkemu (1694–1774). Během restaurování byla odstraněna přemalba, čímž došlo k odhalení postavy sv. Josefa. Na rubu plátna byla nově zjištěna autentická datace 1753. Rehabilitovanou malbu lze na základě stylové analýzy bezpečně zařadit mezi Handkeho práce.

Klíčová slova: barokní malířství – Jan Kryštof Handke – restaurátorský průzkum – technika malby

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.1.07>

Článek přináší výsledky detailního neinvazivního a invazivního průzkumu barokní olejomalby ze sbírek Muzea Kroměříž-

ska (inv. č. U 167 / DO 253) a také její uměleckohistorické zhodnocení. Na obraze byla donedávna patrná pouze Panna Marie s dítětem na klíně (obr. 1), během průzkumu a následného restaurování, realizovaného v letech 2022 až 2023 na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice,¹⁾ se pod vrstvami přemaleb podařilo objevit a poté i odhalit postavu sv. Josefa (obr. 2).

Průzkum sledoval dva hlavní cíle. První souvisel s degradací malby; posouzen byl nejen tristní stav dochování, ale i příčiny poškození obrazu, načež byl navržen vhodný způsob restaurování.²⁾ Druhým cílem bylo shromáždit poznatky o použitých materiálech a technologii malby, což souviselo mimo jiné se snahou potvrdit či vyvrátit hypotetickou atribuci obrazu, přisávaného olomouckému malíři Janu Kryštofu Handkemu (1694–1774).



Obr. 1: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina (Muzeum Kroměřížska), stav před restaurováním, líc, foto v rozptýleném světle (foto D. Svoboda).

POSTUP PRŮZKUMU

Neinvazivní fáze průzkumu zahrnovala fotodokumentaci v denním rozptýleném světle (VIS), razantním bočním nasvícení a v průsvitu.³⁾ Dále byly použity speciální zobrazovací metody jako ultrafialová luminiscenční fotografie (UVFP),⁴⁾ infračervená reflektografie (IRR)⁵⁾ a jejich modifikace – ultrafialová reflektografie⁶⁾ a infračervená transmitografie.⁷⁾ Prostřednictvím digitální mikroskopie byly získány bližší informace o barevné vrstvě, morfologii povrchu, typu poškození a rozsahu druhotných zásahů.⁸⁾ Zásadní zjištění přinesla radiografická analýza, provedená na světově unikátním zařízení Toratom v Centru Telč Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR.⁹⁾

Na základě vyhodnocení dat získaných neinvazivními metodami byly z obrazu odebrány mikrovzorky za úče-

lem zjištění stratigrafie barevných vrstev, jejich prvko- vého složení a identifikace pigmentů. Vzorky byly analyzovány pomocí optické (OM) a elektronové (SEM-EDX) mikroskopie.¹⁰⁾ Dále byly odebrány vzorky vláken plátna, a to v horizontálním i vertikálním směru pro identifikaci vláknového složení; vyhodnocení proběhlo pomocí optické mikroskopie, chemických selektivních reakcí a zkoušek směru stáčení vláken. A konečně byly odebrány vzorky za účelem zjištění materiálového složení jednotlivých vrstev a povrchových úprav malby. Tyto byly vyhodnoceny infračervenou mikrospektroskopií s Fourierovou transformací (μ -FTIR).¹¹⁾

TECHNIKA MALBY

Komplexní průzkum prokázal, že technika malby plně odpovídá dobové praxi zavedené v českých zemích nejpozději v polovině 17. století.¹²⁾ Jedná se o vrstvenou olejomalbu na plátně, provedenou na červeném tónovaném podkladu bolusového typu a využívající systému podmaleb a lazur. V krátkosti lze říci, že jde o malbu vyhotovenou ve třech základních krocích: přípravná kresba – podmalba – finální malba s lazurami.¹³⁾ Princip této malby je takový, že tloušťka nánosu barvy na tmavém podkladu dosahuje maxima ve světlých plochách a klesá směrem ke stínům, které jsou tvořeny optickým součtem tónu podkladu, příp. tmavých partií podmalby a vrchních lazur.¹⁴⁾

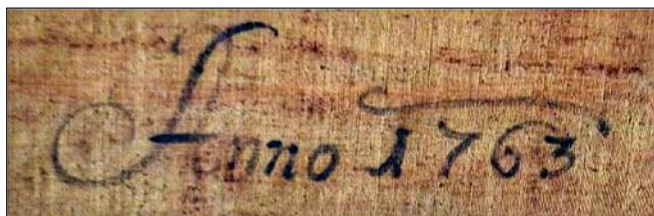
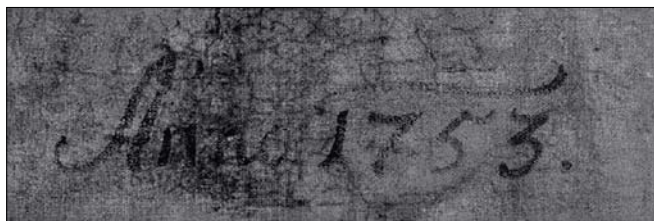
Plátno obrazu, jak vyplývá z výsledků jejího vlákninového složení,¹⁵⁾ je konopné s plátňovou vazbou. Je sešito ze dvou kusů, spojených pevným švem ve spodní části výjevu. Dostavba plátna byla stanovena přibližně na 8 × 10 cm². Útek byl definován dle pevného okraje textilie ve směru horizontálním a osnova ve směru vertikálním. Obraz byl vypnut na nepůvodním subtilním napínacím rámu z měkkého dřeva bez profilace a bez možnosti dopnutí pomocí rohových klínů.

Plátno bylo opatřeno izolační vrstvou na bázi proteinů, která je viditelná na stratigrafiích mikrovzorků pod hlinkovým podkladem. Přestože analýza μ -FTIR prokázala kromě proteinů přítomnost i polysa-



Obr. 2: Jan Kryštof Handlke, Svatá rodina, stav po restaurování, líc, foto v rozptýleném světle (foto A. Ševčíková).





Obr. 3: Komparace datací na plátnech Jana Kryštofa Handkeho. Nahoře obraz Svaté rodiny z Muzea Kroměřížska, stav před restaurováním, infračervené foto (foto D. Svoboda). Dole obraz sv. Petra Kajčnická ze Zvole (foto L. Mlčák).

charidů, olejů a terpenických pryskyřic. Lze se domnívat, že hlavní složkou izolačního nátěru plátna byl klíh. Na zaklížené plátno by nanesen červený podklad bolusového typu, v němž byla jeho hlavní součást – červená hlinka – pojena lněným olejem a bílkovinami. Z toho je možné usuzovat, že vrstvy byly pojeny tzv. mastnou temperou. Jak vyplývá z optické a elektronové mikroskopie, podklad byl nanesen ve dvou až třech základních vrstvách obdobného složení. Kromě červené hlinky obsahuje podklad ještě příměs olovnaté běloby, rumělky, kostní černě a červeného lakového pigmentu zřejmě se substrátem hydratovaným oxidem hlinitým. Kromě těchto vrstev byly v podkladu identifikovány ještě dvě tenké nesouvislé hnědé vrstvy pojené mastnou temperou nebo olejem.¹⁶⁾ V obou případech se může jednat o další přípravné vrstvy podkladu nebo imprimaturu. Souvrství podkladu je poměrně silné, proto se textura plátěné podložky v malbě téměř neprojevuje. Vrstva podkladu ve své tloušťce vyrovnávala nerovnoměrný reliéf plátěné podložky.

Metodou infračervené reflektografie (obr. 7) byla na vrstvě podkladu detekována subtilní lineární podkresba, kterou finální malba následuje téměř beze změn. Zjištěné autorské změny byly pouze drobné. Týká se to především tvaru horní linie záprstí a palce pravé ruky Madony, kde se výsledná malba lehce odchyluje od podkresby. Linka kresby je kultivovaná, vymezuje tvary jednoduše a jasně. Kromě této kresby nelze vyloučit přítomnost dobově běžné štětcové lavírované podkresby, která však IRR metodou nebyla prokázána.

Metodou infračervené reflektografie byl na rubu plátna odhalen štětcový přepis *Anno 1753*, v běžném denním

Obr. 4: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, rub, foto v rozptýleném světle (foto D. Svoboda).

Obr. 5: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, líc, foto v ostrém bočním osvětlení (foto D. Svoboda).

Obr. 6: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, líc, foto v ultrafialové luminescenci (foto D. Svoboda).

Obr. 7: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav během tmelení defektů, líc, infračervená reflektografie (foto M. Martan).



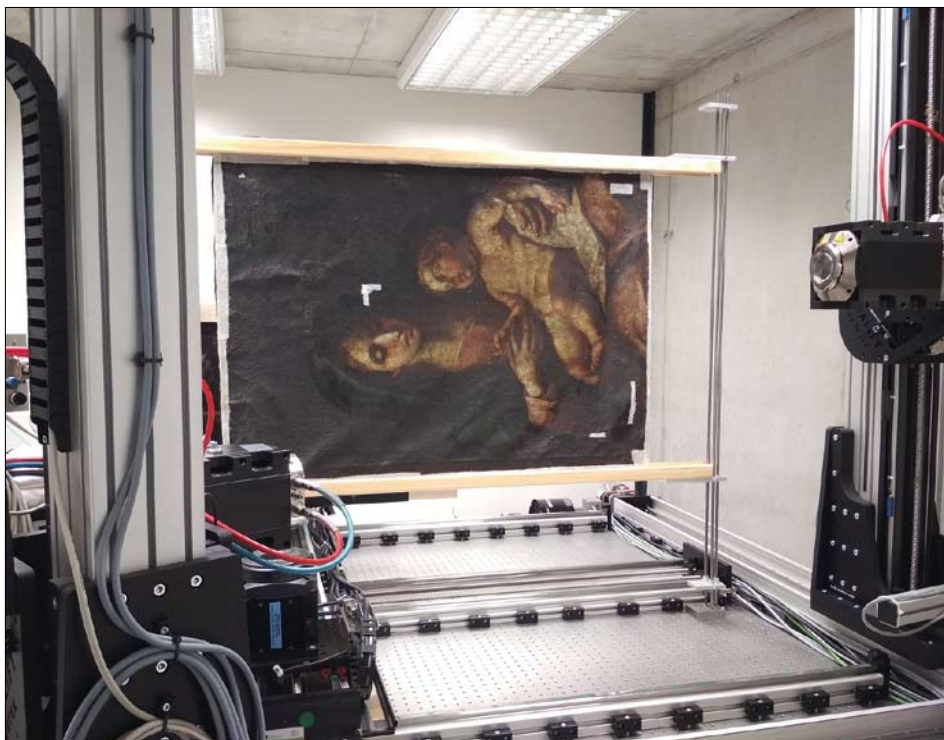
Obr. 8: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, líc (rentgenové foto M. Vopálenský).

světle pod nánosy nečistot a druhotného nátěru takřka neviditelný. Tento nález měl zásadní význam pro určení autorství obrazu, protože rukopis odpovídá obdobným vrocením na dílech Jan Kryštofa Handkeho (obr. 3). S největší pravděpodobností se tedy jedná o malířovu vlastoruční dataci.

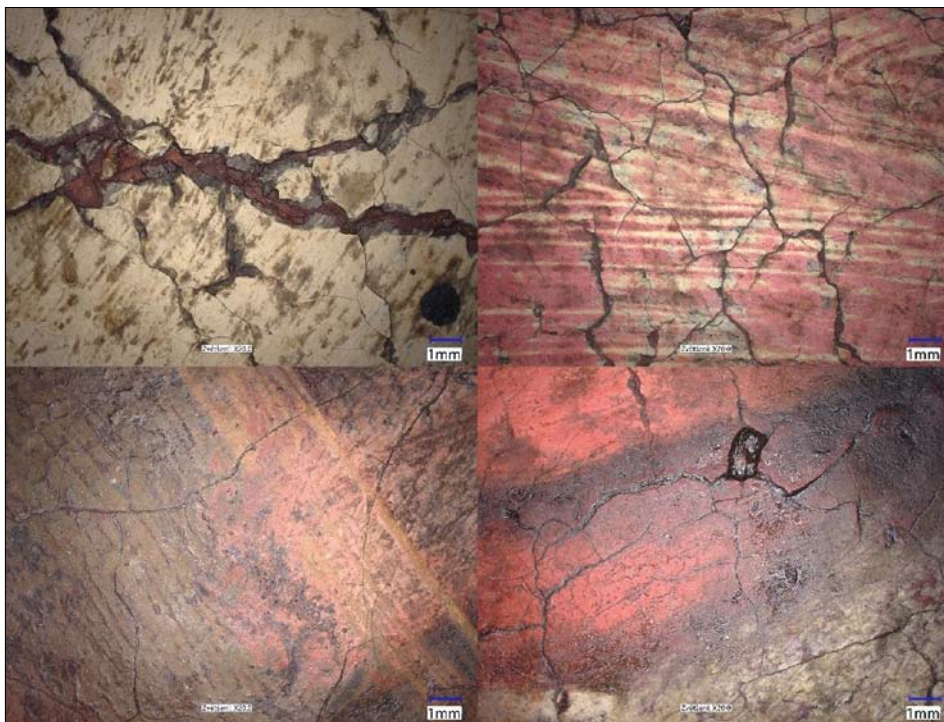
Rentgenová radiografie na obraze zviditelnila pastózní a polopastózní štětcové tahy, obsahující barevné pasty s pigmenty těžkých kovů. Jedná se zejména o partie, ve kterých malíř uplatnil modelaci olovnatou bělobou, tedy o inkarnáty a světlé části drapérií. V pravém dolním rohu obrazu, kde se v běžném denním světle malba jeví silně znečištěna a velmi špatně dochována, prokázaly rentgenogramy existenci kvalitně prokreslených skladů a záhybů modrého roucha Panny Marie. Rentgenové záření dále napomohlo detailněji zdokumentovat stav dochování původního plátna, rozsah, typologii a strukturu ztrát barevné vrstvy a sekundární krakeláže.

Na základě absence větších autorských změn a s ohledem na dostupné informace o dobové malířské praxi předpokládáme, že malbě předcházela jedna nebo více přípravných kreseb, na kterých autor vyřešil celkovou kompozici. Během vlastní malby se již k žádným razantnějším změnám neuchyloval. Nepochybně vycházel z obvyklých kompozičních řešení daného námětu.

Nejzávažnějším zjištěním radiografického vyšetření byla detekce nejasného tvaru v pravé části malby, zakrytého silnou vrstvou přemalby (obr. 8). Domněnku, že se může



Obr. 9: Rentgenové snímkování na Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, Centrum Telč (foto L. Macháčko).



Obr. 10: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, líc, mikrofoto mikroskopem KEYENCE VHX7000N. Mikrofoto charakteristických fenoménů poškození malby: 1 – prasklina všemi vrstvami malby (vlevo nahoře); 2 – sekundární krakeláč v malbě, tahy červenou pololazurní barvou přes světlou podmalbu (vpravo nahoře); 3 – sekundární krakeláč, částečně setřená vrchní malba křížku v ruce Ježíška (vlevo dole); 4 – sekundární krakeláč a výpadek v malbě zalitý ztmavlým lakem (vpravo dole) (foto Ch. Prosdócimo).

jednat o později zamalovanou postavu sv. Josefa, potvrdil sondážní průzkum, doplněný o laboratorní stratigrafickou analýzu vzorků. Rentgenogramy dále ukázaly, že přemalba dokonale překryla i osm drobných hvězd, tvořících svatozář Panny Marie. Sondážní průzkum potvrdil, že subtilně namalované hvězdy byly při některém z mi-

nulých zásahů těžce poškozeny, nicméně jsou na obraze stále patrné. Tato zjištění měla zásadní význam pro další postup restaurování. Po diskuzi mezi restaurátory a kurátory bylo přikročeno k úplné rehabilitaci původní kompozice.

Samotná malba je provedena klasickou vrstvenou technikou vysvětlováním na tmavém podkladu. Autor použil typické dobové pigmenty, které rozdělával, jak vyplývá z laboratorního průzkumu,¹⁷⁾ v pojivu s vysokým obsahem oleje. Kupříkladu malba růžové draperie v popředí je vystavěna ze tří růžových vrstev různých odstínů, kdy vrstvy obsahují zejména olovnatou bělobu s příměsí červeného lakového pigmentu (zřejmě se substrátem hydratovaným oxidem hlinitým). Dvě vrchní obsahují dále neapolskou žluť, nejvrchnější vrstva navíc malou příměs rumělky. Naproti tomu malba modrého roucha Panny Marie se skládá ze dvou vrstev s obsahem mj. olovnaté běloby, uhlikaté černi a pruské modři. Optickou a elektronovou mikroskopií bylo zjištěno, že malba inkarnátu byla provedena pomocí olovnaté běloby a rumělky.

Ultrafialovým zářením bylo na povrchu malby zjištěno velké množství druhotných zásahů v podobě retuší, přemalby a laků. Drobné, leč časté lokální retuše se nacházely ve figurálních partiích – inkarnáty a draperie. Pozadí postav bylo kompletně přemalováno, a to pravděpodobně jednou. Povrch malby pak pokrývalo několik nesourodých lakových vrstev.

Laboratorní analýza potvrdila skutečnosti zjištěné prohlídkou malby v ultrafialovém záření, dále upřesnila, že retuše a přemalby se vyznačovaly vyšším obsahem organického pojiva a okrovou luminiscencí.

Z pigmentů obsahovaly uhličitán vápenatý, olovnatou bělobu, železité pigmenty, kostní čern a příměs barytové běloby. Na vzorku z tmavé přemalby pozadí byly zachyceny nejméně čtyři lakové vrstvy s obsahem terpenických pryskyřic, z čehož dvě starší luminovaly v ultrafialovém světle žlutě, dvě mladší intenzivně modře.

POROVNÁNÍ TECHNIKY MALBY

Poznatky o technice malby a použitých materiálech byly porovnány s obdobnými zjištěními zaznamenanými v restaurátorských zprávách k obrazům připisávaným Janu Kryštofu Handkemu. Jedná se o deset elaborátů z let 1977–2005.¹⁸⁾ Cílem bylo nalézt technologické a materiálové shody či rozdíly mezi námi zkoumaným obrazem a jinými potvrzenými Handkeho díly. Všechny blíže zkoumané malby, včetně nově rehabilitovaného obrazu Svatá rodina, vycházejí z dobové široce uplatněné techniky vrstvené malby na tmavém podkladu, který je nanesen na lněném nebo konopném plátně. Plátno bylo ve všech případech střední hrubosti (od 11 × 10 do 12 × 11 nití/cm²) nebo hrubé (8 × 9 a 9 × 9 nití/cm²) s plátňovou vazbou. Plátno obrazu Svatá Rodina s dostavbou 8 × 10 cm² lze přiřadit k hrubým. Podklad u všech maleb můžeme označit za bolusový typ, tzn. s obsahem červených okrů s příměsí černí a bezbarvých křemičitých podílů. U obrazu Ester a Ahasver, obrazu Abigail před králem Davidem a obrazu Klanění pastýřů byla ještě navíc zjištěna příměsí olovnaté běloby, která byla prokázána i u obrazu Svaté rodiny.

Z údajů obsažených v restaurátorských zprávách nelze s jistotou dedukovat, zda-li byl podklad nanášen v jedné, nebo několika vrstvách. Pouze u obrazu Klanění pastýřů je ve zprávě jasně uvedeno, že podklad byl nanesen ve dvou vrstvách, přičemž spodní vrstva ještě navíc ve dvou nátěrech.¹⁹⁾ Vrstvení podkladu a jeho složení je v tomto případě velmi blízké podkladu obrazu Svaté rodiny.

Na vrstvě podkladu byla u některých obrazů detekována lokální podmalba v šedých tónech, a to zejména v modrých a červených draperiích. Na námi zkoumaném obraze byla stratigrafickou analýzou v modrých a červených partiích detekována hnědá vrstva, na které byla provedena finální malba. Nelze s jistotou říci, jestli se jedná o vrstvu podmalby či imprimitury, nicméně je jisté, že autor si malbu podložil tmavším odstínem, podobně jako tomu bylo u několika dalších obrazů.

Společným rysem zkoumaných Handkeho maleb, ovšem s výjimkou oltářních obrazů Potvrzení řádu Tovaryšstva Ježíšova a Indická misie sv. Františka Xaverského,²⁰⁾ je forma malířského rukopisu. Malba je provedena v tenkých vrstvách, stopy rukopisu spolu se zvýšeným reliéfem malby jsou patrné jen v nejvyšších světlech. Na rentgenových snímcích vyniknou jak krátké tahy štětce, tak i dlouhé splývavé tahy po formě. Autoři restaurátorské zprávy k obrazům Svatých pomocníků uvádějí, že „pro autorovu techniku je typická zdánlivě hladká malba v pleti i draperiích, hluboký temnosvit a zároveň intenzivní, zářivá barevnost...základní akord barevné kompozice je tvořen červenými odstíny a hlubokou modří.“²¹⁾ Ve všech případech, obraz Svaté rodiny nevyjímaje, byly prokázány běžné dobové pigmenty. Za hlavní modrý pigment, způsobující onu hlubokou modř, lze označit pruskou modř, hlavní složkou červených odstínů byly červené okry a rumělka, často v kombinaci s miniem nebo červeným organickým lakem. Inkarnáty byly zpravidla tvořeny kombinací rumělky a olovnaté běloby.



Obr. 11: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav po restaurování, rub, foto v rozptýleném světle (foto A. Ševčíková).

AUTORSTVÍ OBRAZU

Podle papírového štítku přilepeného na rub slepého rámu byl obraz Svaté rodiny v majetku paní Marie Schattelové z čp. 17 v Lipníku nad Bečvou. O předchozí provenienci obrazu, na zadní straně opatřeného datací Anno 1753 a inventárním číslem 799, můžeme jen planě spekulovat. Od paní Schattelové se obraz dostal do sbírek Svatohostýnského muzea. Po jeho přechodném zrušení byl počátkem 50. let 20. století deponován v Muzeu v Bystřici pod Hostýnem, načež byl převeden do Muzea Kroměřížska.

Na základě charakteristických modelačních, fyziognomických a typologických znaků lze obraz připisat olomouckému malíři Janu Kryštofu Handkemu (1694–1774), jehož tvorba zahrnovala závěsné obrazy, nástěnné malby, kresby i grafiky (univerzitní teze). K dispozici máme i autobiografii, která poskytuje vhled do praxe barokní malířské dílny.²²⁾

Literatura věnovaná malíři je poměrně obsáhlá.²³⁾ Z našeho úhlu pohledu je důležitý jeden aspekt jeho tvorby, a sice silný inspirační zdroj v podobě grafických listů. Zvláště to platí pro rozměrné univerzitní teze, většinou pocházející z předních grafických dílen, především augsburských. Nejvíce jich pro Olomouc vytvořil Elias Christoph Heiss. Obrazové teze, vyvěšované na veřejně přístupných místech, Handke od roku 1714 pravidelně studoval a zajímal se o ně také v dílnách olomouckých tiskařů, kteří k jejich obrazovým částem připojovali své informativní dotisky. Starší teze, vytvořené ještě před malířovým příchodem do Olomouce, měl možnost poznat



Obr. 12: Bakalářská univerzitní teze z roku 1708 podle návrhu Jana Michaela Rottmayra (Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc).

v archivu zdejších jezuitů, s nimiž v 1. polovině 18. století intenzivně spolupracoval.

Grafikami je inspirován také námi zkoumaný obraz Svaté rodiny, jejíž kompozice je velmi blízká kompozicím Carla Maratta (1625–1713) a Johanna Michaela Rottmayra (1656–1730). Obdobně modelovanou hlavu spícího dítěte na Marattově obrazu Panny Marie se spícím Ježíškem z roku 1697 měl Handke možnost poznat prostřednictvím olomoucké obrazové bakalářské univerzitní teze. Roku 1719 ji pro Jana Františka svobodného pána z Eipachu zhotovil augsburský grafik Elias Christoph Heiss (1660–1731) se svým zetěm Bernardem Vogelem (1683–1737). Další inspirací mohl Handke získat z vyobrazení Panny Marie s modlitební knížkou na bakalářské tezi Václava svobodného Pána z Brisigelu z roku 1706, kterou podle návrhu římského malíře Bernarda Ludiho reprodukoval v mezzotintě augsburský grafik Elias Christoph Heiss.²⁴⁾

Rottmayerovo vyobrazení Panny Marie s dítětem, které je Handkem obrazu velmi blízké, se uplatňuje na mezzotintové olomoucké univerzitní bakalářské tezi Josefa Ignáce Trchaly z roku 1708, kterou podle Rottmayerova návrhu rovněž vytvořil zmíněný augsburský rytec Elias Christoph Heiss.²⁵⁾ S Rottmayerovými freskami z let 1704–1706 v jezuitském kostele ve Vratislavi se Handke podrobněji seznámil v letech 1731–1732, v době, kdy pracoval na výmalbě zdejší univerzitní auly Leopoldiny.



Obr. 13: Univerzitní obrazová teze z roku 1719 podle návrhu Carlo Marattiho (Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc).

Handke většinu svých maleb datoval, příp. na zadních stranách signoval obsáhlými nápisy, často s udáním stáří a místa působiště. Letopočet na rubu obrazu Svaté rodiny koresponduje svou formou s jinými dochovanými vroceními na Handkeho dílech (obr. 3). Také figura graciézní Panny Marie s charakteristickou fyziognomií se v Handkeho díle vyskytuje opakovaně, a to jak na jeho oltářních a závěsných obrazech, tak i na kresbách a freskách. Lze ji doložit už na malířově nejstarším známém díle – fresce v rýmařovské kapli V Lipkách z roku 1715, kde je v tamní perspektivní architektuře využita obrazová příloha z knihy *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, kterou sepsal Andrea Pozzo (1642–1709).²⁶⁾

V závěrečné etapě tvorby Handke rezignoval na fyzicky náročnou nástěnnou malbu, místo toho se věnoval spíše komorněji pojatým obrazům polopostav světců a Madon, loveckým, rybím a kuchyňským zátiším. Patří k nim i vznik zkoumaného obrazu Svaté rodiny z roku 1753, který plně koresponduje s Handkeho ustálenými figurami Panny Marie ze 40. až 60. let 18. století.²⁷⁾

K typickým formálním znakům patří modelace Mariiny oblé tváře s výrazným nosem, muskulatura nahého těla a hlava dítěte s ušlechtilou tváří, malba rukou s dlou-



Obr. 14: Jan Kryštof Handke, Panna Marie s modlitební knížkou, 60. léta 18. století (Muzeum umění Olomouc; inv. č. O 091).

hými prsty, detaily bílého lemu matčiných šatů i jejich jemný sklad ve výstřihu pod krkem. V koloritu jsou akcentovány tradiční barvy Mariina oděvu. V Handkeho díle jsou obdobně utvářeny polopostavy Panny Marie na trojici obrazů ze sbírek Muzea umění v Olomouci. Ze 60. let 18. století pochází Panna Marie s modlitební knížkou (obr. 14), z roku 1763 Panna Marie s palcem (obr. 16) a z roku 1762 Panna Marie Bolestná (obr. 15). Pro srovnání lze zmínit i ztvárnění Panny Marie na Handkeho obrazu Svaté rodiny z roku 1746, umístěném na bočním oltáři kostela Nanebevzetí Panny Marie v Holešově (obr. 18).

ZÁVĚR

K nejzávažnějším zjištěním detailního průzkumu obrazu patří skutečnost, že původní kompozice výjevu byla modifikována přemalbou. O důvodu tohoto rozsáhlého zásahu můžeme pouze spekulovat. Ve figurách a drapériích Madony a dítěte se druhotné zásahy omezily pouze na lokální retuše související s postupnou degradací původní malby, tzn. na zásahy, které zjevně měly za cíl redukovat viditelná poškození malby způsobená stárnutím obrazu, nešetrnou manipulací či nevhodnými klimatickými podmínkami. Protože se na pozadí výjevu nacházely druhotně vyspravené perforace plátna a jelikož, jak potvrdil průzkum, původní subtilní barevná vrstva na pozadí byla celoplošně poškozena zřejmě nešetrným čištěním, lze se domnívat, že důvodem k přemalbě bylo i v tomto případě poškození originálu. Vzhledem k charakteru přemalby však nelze vyloučit ani estetický důvod, příp. kombinaci obojího.



Obr. 15: Jan Kryštof Handke, Panna Marie Bolestná, 1762 (Muzeum umění Olomouc; inv. č. O 1216).

Skutečnosti, jež vyplynuly z průzkumu a restaurování obrazu Svaté rodiny, korespondují s výsledky analýz jiných Handkeho obrazů. Jako podložka olejomalb posloužila různě kvalitní lněná nebo konopná plátna. Na zadních stranách pláten jsou často zachovány různě obsáhlé signatury s vročením, nebo jen letopočet (provedeno štětcem černou nebo méně často bílou barvou).

Na čelní straně plátna byl použit podklad ze směsi červených okrů s četnými bezbarvými minerálními příměsmi. Tón podkladu, makroskopicky oranžově červený, býval uplatněn v hlubokých stínech a částečně i v pololazurních polostínech. Tloušťka podkladů byla determinována hustotou plátna, a proto v zeslabených vrcholech vazby nezřídka proniká i na jeho zadní stranu. U komorních olejomalb na dřevě je vrstva těchto podkladů slabší.

Podmalby jsou omezeny na plochy lazurních pigmentů, jako je např. červený lak karmínového až fialového odstínu na růžovém podkladě. Různé vrstvy podmalby se objevují zejména u architektonického nebo krajinářského pozadí a v draperiích. U draperií, malovaných tradiční technikou vrstvení, dosahují podmalby různých odstínů a intenzity. Vrstva podmalby téměř nikde neprosvítá a neuplatňuje se příliš ani v optickém součtu výsledných barevných tónů. Ve vlastní malbě užíval Handke klasické vrstvení olejových barev. Na některých podkladech se vyskytují pentimenti, dokládající kompoziční změny a úpravy v průběhu malování. Tyto autorské korektury a přemalby se zvláště uplatňují v gestech rukou a modelaci obličejů. Pro Handkeho techniku je typická zdánlivě hladká splyvavá malba v inkarnátech a modelacích dra-



Obr. 16: Jan Kryštof Handke, Panna Marie s palcem, 1763 (Muzeum umění Olomouc; inv. č. O 1327).

perí a obvykle velmi zdařile působící kontrast hlubšího temnosvitu s často intenzivním a zářivým koloritem.²⁸⁾ Také u zátiší je malířův přednes založen na kontrastu chladného rejstříku hlavních motivů a teplejšího rejstříku zobrazených doplňků. Pastózněji jsou podány většinou jen světelné akcenty.

Za provedené analýzy autoři děkují Ing. Petře Lesniakové, Ph.D.; RNDr. Evě Svobodové, Ph.D.; Ing. Ivaně Kopecské; MgA. Davidovi Svobodovi; Ing. Christophu Prosdócimo (KEYENCE INTERNATIONAL NV/SA) a Martinu Martanovi, akad. mal.

MGR. ART. LUBOŠ MACHAČKO, ARTD. – UNIVERZITA PARDUBICE, FAKULTA RESTAUROVÁNÍ V LITOMYŠLI, JIRÁSKOVA 3, 577 01 LITOMYŠL
LUBOS.MACHACKO@UPCE.CZ

DOC. ING. MICHAL VOPÁLENSKÝ, PH.D. – ÚSTAV TEORETICKÉ A APLIKOVANÉ MECHANIKY AV ČR, CENTRUM TELČ, BATELOVSKÁ 485, 588 55 TELČ
VOPALENSKY@ITAM.CAS.CZ

PHDR. LEOŠ MLČÁK – HISTORIK UMĚNÍ, OLOMOUC
MLCAKLEOS@SEZNAM.CZ



Obr. 17: Jan Kryštof Handke, Svatá Anna a Panna Marie s dítětem, 1746. Holešov, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář (foto L. Mlčák).

POZNÁMKY

- 1) Více o průzkumu a restaurování A. Ševčíková, Komplexní restaurování olejomalby na plátně Madony s Ježíškem (Svatá Rodina) z Muzea Kroměřížska. Diplomová práce. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli, 2023, rkp.
- 2) A. Ševčíková, Madona s Ježíškem (Svatá Rodina) z muzea Kroměřížska. Restaurátorská dokumentace. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli, 2023, rkp.
- 3) Pro dokumentaci ve viditelném světle byl použit fotoaparát Canon EOS 70D (EF-S 18-135 mm) a záblesková světla Jinbey DPX 600 W.
- 4) Ultrafialová luminiscenční fotografie byla provedena fotoaparátem Canon EOS 70D (EF-S 18-135 mm). Osvětlení díla deskovými světly s trubicemi Philips TL-D 18 W BLB s rubínovým sklem.
- 5) Pro infračervenou reflektografii byla použita infra kamera Apollo s interním skenovacím mechanismem poskytujícím reflektogramy s vysokým rozlišením (až do 26 MP). Kamera pracuje v pásmu 900–1700 nm. Průzkum se systémem infra filtrem proběhl ve vlnových délkách 1400–1700 nm. K osvětlení byly v obou případech použita halogenová světla.
- 6) K průzkumu v odraženém UV záření byl použit fotoaparát Canon EOS 70D (F 50 mm f/1.8 STM, 360–1100 nm) s filtrem Baader U Filter 80% T 350 nm.
- 7) Infračervenou transmitografií, při které infra červené paprsky postupují plátnem a malbou byl zdokumentován fyzický stav nosné podložky a jednotlivé vrstvy. K průzkumu byl použit fotoaparát Canon EOS 80D (F 50 mm f/1.8 STM, 360–1100 nm) s filtrem MaxMax XNite 1000 ≥ 90% T 1300 nm v prostupujícím teplém halogenovém světle. Snímky odraženého viditelného světla (VIS), ultrafialová (UVR) a infračervená (IRR) fotografie byly normalizovány podle kalibračního cíle X-Rite ColorChecker.

- 8) K průzkumu byl použit vysoce přesný digitální mikroskop řady VHX 7000N s vysokým rozlišením (6144 × 4608) a velkou hloubkou ostrosti umožňující měření ve 2D i 3D modu. Měření bylo provedeno v ručním módu s využitím segmentového i vícenásobného nasvícení. Obraz byl zpracováván na zobrazovací jednotce 4 K FHD 27'.
- 9) Jako zdroj rentgenového záření byla použita reflexní rentgenka XWT-240-CT (XRyWorX, Německo) s urychlovacím napětím 100 kV a výkonem na terči 50 W. Záření bylo zaznamenáváno velkoplošným detektorem XRD 1611 CP (Varex Imaging, USA) se scintilátorem GOS ve vzdálenosti 1230 mm od zdroje záření, přičemž objekt byl umístěn do vzdálenosti 615 milimetrů (geometrické zvětšení 2x). Aktivní plocha detektoru je 409,6 × 409,6 mm s velikostí pixelu 0,1 mm. S uvedeným zvětšením tak každý radiogram pokrývá plochu zhruba 205 × 205 mm obrazu a rozlišení je tak 50 mikrometrů na obrazový bod. Rastrovací krok byl zvolen 176 mm v horizontálním i vertikálním směru, aby byl zajištěn dostatečný překryv sousedních obrázků. Expoziční doba byla nastavena na 1 s a každý obrázek byl průměrován ze 16 projekcí pro snížení stochastického šumu. Na jednotlivých obrázcích byla posléze provedena korekce typu flat-field a transformace histogramu tak, aby zkoumané detaily byly dobře patrné.
- 10) Pro optickou mikroskopii byl použit světelný mikroskop Nikon Eclipse LV100D-U, pro elektronovou mikroskopii pak elektronový mikroskop Tescan MIRA 3 LMU s analytickým systémem Bruker Quantax 2000 (Bruker, XFlash 5010 detektor).
- 11) Mikrospektroskopie byla provedena pomocí spektrometru Nicolet iN10MX, měření bylo provedeno technikou mikro ATR (germanium).
- 12) A. Pokorný, *Technika malby Petra Brandla*, in: A. Steckerová ed., Petr Brandl 1668–1735. Studie. Praha 2018, s. 195.
- 13) Tamtéž, s. 208; A. Wallert ed., *Still Life Techniques and Style. An Examination of Paintings from the Rijksmuseum*. Amsterdam 1999; M. Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit*, in: Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken. Stuttgart 2002, s. 261–434; A. Massing, *French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De La Fontaine's Académie de la peinture*, in: E. Hermes ed., *Looking Through Paintings*. London 1998, s. 353.
- 14) M. Košárková – L. Machačko, *Komplexní přírodovědný průzkum techniky a technologie malby Gabriela Müllera na příkladu portrétů Jana Adama z Questenbergu a Marie Antonie z Questenbergu*. Průzkumy památek XXVI, č. 1, 2019, s. 39–46.
- 15) Druh plátina byl určen na základě charakteristických morfologických znaků nití pozorovaných na polarizačním mikroskopu Eclipse 600 Nikon. Rovněž byl proveden mikrochemický test čínidlem fluoroglucinem.
- 16) P. Lesniaková, *Materiový průzkum vzorků – Madona s Ježíškem*, malba na plátně, in: A. Ševčíková, o. c. v pozn. 1.
- 17) Tamtéž.
- 18) R. Hamsíková, Ester a Ahasver. Restaurátorská dokumentace, 2004. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-1100, rkp.; *táž*, Abigail před králem Davidem. Restaurátorská dokumentace, 2005. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-1187, rkp.; *táž*, Portrét probošta Mikuláše II. Veleka. Restaurátorská dokumentace, 2003. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-984, rkp.; *táž*, Klanění tří králů. Restaurátorská dokumentace, 2001. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-949, rkp.; *táž*, Čtyři oválné obrazy světců ze souboru Čtrnácti sv. Pomocníků. Restaurátorská dokumentace, 2002. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-947, rkp.; *táž*, Oltářní obraz sv. Štěpána a Nejsvětější Trojice. Restaurátorská dokumentace, 1999. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-616, rkp.; *táž*, Potvrzení řádu Tovaryšstva Ježíšova a Indická misie sv. Františka Xaverského. Restaurátorská dokumentace, 1977. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-0227, rkp.; M. Hamsík – R. Hamsíková, *Nejsvětější Trojice*. Restaurátorská dokumentace, 1999. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-494, rkp.; *táž*, Šest oválných obrazů sv. Pomocníků. Restaurátorská dokumentace, 1998. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-493, rkp.; M. Trizuljaková, *Klanění pastýřů*. Restaurátorská dokumentace, 2002. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-691, rkp.
- 19) P. Mařík, *Materiálový průzkum vzorků*, in: M. Trizuljaková, o. c. v pozn. 18.
- 20) Zde je barevná vrstva popisována jako velmi pastózní. Podklad malby se prakticky neuplatňuje.
- 21) M. Hamsík – R. Hamsíková, 1998, o. c. v pozn. 18.
- 22) L. Mlčák ed., *Jan Kryštof Handke 1694–1774. Vlastní životopis*. Olomouc 1994.
- 23) Výběrově J. Krámpel, *Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774) I. část*, in: Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1980, Olomouc 1981, s. 83–120; *táž*, *Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774) II. část*, in: Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1981, Olomouc 1982, s. 91–150; M. Togner, *Tři neznámá zátíší Jana Kryštofa Handkeho ze sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci*, *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci* č. 294, 2007, s. 3–7; M. Schenková, *Dodatky k dílu Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774)*, *Časopis Slezského zemského muzea* 49, č. 3, Série B – vědy historické, 2000, s. 287; M. Mádl, *Handkeho skica ze Strahovské obrazárny a malby v olomoucké kapli Božího Těla*, *Umění LIV*, 2006, s. 504–512; A. Koziet, *Jan Kryštof Handke (1694–1774) Hlohov a Gorzupia Dolna*, *Opuscula historiae artium*, F 55, 2011, s. 126–133; T. Valeš, *Jeziuitská kolej v Olomouci a neznámá skica Jana Kryštofa Handkeho*, *Opuscula historiae artium* 71, č. 1–2, 2022, s. 166–181; *táž*, *The Drawing Work of Johann Christoph Handke (1694–1774): New Observations, New Attributions*, *Umění LXX*, 2022, s. 193–207; M. Togner, *Barokní teze olomoucké univerzity*, in: J. Jařab a kol., *Universitas Olomucensis 1573–1946–1996. Katalog výstavy Muzeum umění Olomouc* 12. 9.–6. 10. 1996. Olomouc 1996, s. 25–105. Klíčovou bibliografickou položkou v bádání o Handkeho díle je M. Togner, *Jan Kryštof Handke. Malířské dílo*. Olomouc 1994. L. Mlčák, *Jan Kryštof Handke (1694–1774), Malíř šternberského kláštera*. Katalog výstavy. Olomouc 2024.
- 24) *Teze Jana Františka Einspacha z roku 1719*, *Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, Univerzita Olomouc, Univerzitní obrazové teze*, č. 220 a 46.
- 25) *Teze Josefa Ignáce Trchala z roku 1708*, *Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, Univerzita Olomouc, Univerzitní obrazové teze* č. 184.
- 26) A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum, Pars secunda*. Roma 1693, figura 58.
- 27) Např. na obrazech sv. Anna s Pannou Marií z farního kostela v Holešově (1743), *Svatá rodina v olomoucké katedrále (1749)*, *Bolestná Panna Marie (1765)*, *Panna Marie s palcem (1763)* a *Panny Marie s modlitební knížkou (60. léta 18. století)* z Muzea umění v Olomouci a obrazu *Svaté příbuzenstvo z bývalého augustiniánského kláštera ve Šternberku (40. léta 18. století)*.
- 28) *Rozbory techniky Handkeho maleb*, uvedené v restaurátorských zprávách, jako první využil M. Togner, 1994, o. c. v pozn. 23.

LITERATURA A ZÁVĚREČNÉ VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE

- Koller, M. 2002: *Das Staffeleibild der Neuzeit*, in: Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken. Stuttgart 2002, s. 261–434.
- Košárková, M. – Machačko, L. 2019: *Komplexní přírodovědný průzkum techniky a technologie malby Gabriela Müllera na příkladu portrétů Jana Adama z Questenbergu a Marie Antonie z Questenbergu*, *Průzkumy památek XXVI*, č. 1, 2019, s. 39–46.
- Koziet, A. 2011: *Jan Kryštof Handke (1694–1774) Hlohov a Gorzupia Dolna*, *Opuscula historiae artium*, F 55, 2011, s. 126–133.
- Krámpel, J. 1981: *Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774)*, I. část, in: *Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1980*, Olomouc, s. 83–120.
- Krámpel, J. 1982: *Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774)*, II. část, in: *Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1981*, Olomouc, s. 91–150.
- Mádl, M. 2006: *Handkeho skica ze Strahovské obrazárny a malby v olomoucké kapli Božího Těla*, *Umění LIV*, 2006, s. 504–512.
- Massing, A. 1998: *French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De La Fontaine's Académie de la peinture*, in: E. Hermes ed., *Looking Through Paintings*. London 1998, s. 351–360.
- Mlčák, L. ed. 1994: *Jan Kryštof Handke 1694–1774. Vlastní životopis*. Olomouc 1994.
- Mlčák, L. 2024: *Jan Kryštof Handke (1694–1774), Malíř šternberského kláštera*. Katalog výstavy. Olomouc.
- Pokorný, A. 2018: *Technika malby Petra Brandla*, in: A. Steckerová ed., Petr Brandl 1668–1735. Studie. Praha 2018, s. 188–219.
- Pozzo, A. 1693: *Perspectiva pictorum et architectorum, Pars secunda*. Roma.
- Schenkova, M. 2000: *Dodatky k dílu Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774)*, *Časopis Slezského zemského muzea* 49, č. 3, Série B – vědy historické, s. 287.
- Ševčíková, A. 2023: *Komplexní restaurování olejomalby na plátně Madony s Ježíškem (Svatá Rodina) z Muzea Kroměřížska*. Diplomová práce. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli, rkp.

- Togner, M. 1994: Jan Kryštof Handke. Malířské dílo. Olomouc.
- Togner, M. 1996: Barokní teze olomoucké univerzity, in: J. Jařab a kol., Universitas Olomucensis 1573–1946–1996. Katalog výstavy Muzeum umění Olomouc 12. 9.–6. 10. 1996. Olomouc, s. 25–105.
- Togner, M. 2007: Tři neznámá zátíší Jana Kryštofa Handkeho ze sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci, Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci č. 294, s. 3–7.
- Valeš, T. 2022a: Jezuitská kolej v Olomouci a neznámá skica Jana Kryštofa Handkeho, Opuscula historiae artium 71, č. 1–2, s. 166–181.
- Valeš, T. 2022 b: The Drawing Work of Johann Christoph Handke (1694–1774). New Observations, New Attributions, Umění LXX, s. 193–207.
- Wallert, A. ed. 1999: Still Life. Techniques and Style. An Examination of Paintings from the Rijksmuseum. Amsterdam.

RESTAURÁTORSKÉ ZPRÁVY

- Hamsík, M. – Hamsíková, R. 1998: Šest oválných obrazů sv. Pomocníků. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-493, rkp.
- Hamsík, M. – Hamsíková, R. 1999: Nejsvětější Trojice. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-494, rkp.
- Hamsíková, R. 1977: Potvrzení řádu Tovaryšstva Ježíšova a Indická mise sv. Františka Xaverského. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-0227, rkp.
- Hamsíková, R. 1999: Oltářní obraz sv. Štěpána a Nejsvětější Trojice. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-616, rkp.
- Hamsíková, R. 2001: Klanění tří králů. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-949, rkp.
- Hamsíková, R. 2002: Čtyři oválné obrazy světců ze souboru Čtrnácti sv. Pomocníků. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-947, rkp.
- Hamsíková, R. 2003: Portrét probošta Mikuláše II. Veleka. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-984, rkp.
- Hamsíková, R. 2004: Ester a Ahasver. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-1100, rkp.
- Hamsíková, R. 2005: Abigail před králem Davidem. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-1187, rkp.
- Ševčíková, A. 2023: Madona s Ježíškem (Svatá Rodina) z muzea Kroměřížska. Restaurátorská dokumentace. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli, rkp.
- Trizuljaková, M. 2002: Klanění pastýřů. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-691, rkp.

GLOSSEN ZUM SCHAFFEN DES BAROCKMALERS JOHANN CHRISTOF HANDKE DIE UNTERSUCHUNG UND REHABILITIERUNG DES BILDES DER HEILIGEN FAMILIE

Das schwerbeschädigte Ölgemälde der Heiligen Familie aus den Sammlungen des Muzeum Kroměřížska (Museum vom Kremšierer Land) wurde einer restauratorischen Detailuntersuchung unterzogen, deren Ziel darin bestand, dem Bild seine ursprüngliche Gestalt zurückzugeben. Man bediente sich bei der Diagnostik sowohl der multispektralen Standarddarstellungsmethode, als auch der sophistizierten Darstellungssysteme wie der digitalen Mikrofotografie, Infrarot-Reflektografie und der HD Röntgen-Transmissionsradiografie.

Die Mikroproben wurden zur Feststellung der Materialzusammensetzung der Malerei mittels optischer und Elektronenmikroskopie, sowie der Infrarot-Mikrospektrografie mit der Fourier-Transformation untersucht.

Zu den wichtigsten Untersuchungsergebnissen zählt die Feststellung der Tatsache, dass die ursprüngliche Komposition mit der späteren zusammenhängenden Übermalung überdeckt wurde, die die Figur des hl. Josef im Hintergrund ganz verschwinden ließ. Über den Grund eines so massiven Eingriffs darf man nur spekulieren. In den Figuren und Draperien von Madonna und dem Kind beschränkten sich die Sekundäreingriffe bloß auf lokale Retuschen im Zusammenhang mit der sukzessiven Degradierung der ursprünglichen Malerei. Man hat bei der Restaurierung in den Jahren 2022–2023 alle Sekundäränderungen entfernt, um die ursprüngliche Komposition des Bildes freizulegen. Auf Grund der charakteristischen Modellierungs-, physiognomischen und typologischen Zeichen kann das Bild dem Olmützer Maler Johann Christoph Handke (1694–1774) zugeschrieben worden sein.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie (Muzeum Kroměřížska/Museum vom Kremšierer Land), Zustand vor dem Restaurieren, Sichtseite, Foto im diffusen Licht (Foto D. Svoboda).
- Abb. 2: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Sichtseite, Zustand nach dem Restaurieren, Foto im diffusen Licht (Foto A. Ševčíková).
- Abb. 3: Vergleich der Datierungen der Leinwände von Johann Christoph Handke. Oben das Bild der Heiligen Familie aus dem Kremšierer Museum, Zustand vor dem Restaurieren, Infrarotfoto (Foto D. Svoboda), unten das Bild des hl. Peter des Büssers aus Zvole (Swolla, Bez. Žďár nad Sázavou – Foto L. Mlčák).
- Abb. 4: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Rückseite (Leinwandseite), Foto im diffusen Licht (Foto D. Svoboda).
- Abb. 5: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Sichtseite, Foto im scharfen Seitenlicht (Foto D. Svoboda).
- Abb. 6: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Foto in der UV-Lumineszenz (Foto D. Svoboda).
- Abb. 7: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand während der Kittung, Sichtseite, infrarote Reflektografie (Foto M. Martan).
- Abb. 8: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Sichtseite (Röntgen-Foto M. Vopálenký).
- Abb. 9: Die Röntgenaufnahme im Institut der theoretischen und angewandten Mechanik der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, Zentrum in Telč (Foto L. Machačko).
- Abb. 10: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Sichtseite, Mikrofotografie mit dem Mikroskop KEYENCE VHX7000N. Mikrofotografie der charakteristischen Malschichtbeschädigungen: 1 – Schwingriss über alle Malschichten (links oben); 2 – sekundäres Krakelee in der Malschicht, Züge mit der roten Halblasurfarbe über der hellen Untermalung (rechts oben); 3 – sekundäres Krakelee, die zum Teil abgewischte obere Malschicht des Kreuzes in der Hand vom Jesuskind (links unten); 4 – sekundäres Krakelee und abgelöster Teil der Malerei, mit dem dunkel gewordenen Lack vergossen (rechts unten – Fotos Ch. Prosdócimo).
- Abb. 11: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Rückseite, Zustand nach dem Restaurieren, Foto im diffusen Licht (Foto A. Ševčíková).
- Abb. 12: Universitäts-Bakkalaureatsthese aus dem Jahre 1708 nach Entwurf von Johann Michael Rottmayer (Zemský archiv Opava/Landesarchiv Troppau, Zweigstelle Olomouc).
- Abb. 13: Universitäts-Bildthese aus dem Jahre 1719 nach Entwurf von Carlo Maratti (Zemský archiv Opava, Zweigstelle Olomouc).
- Abb. 14: Johann Christoph Handke, Maria mit Gebetbuch, 1760er Jahre (Muzeum umění/Kunstmuseum Olomouc, Best.-Nr. O 091).
- Abb. 15: Johann Christoph Handke, Schmerzensmutter, 1762 (Muzeum umění Olomouc, Best.-Nr. O 1216).
- Abb. 16: Johann Christoph Handke, Maria mit dem Daumen, 1763 (Muzeum umění Olomouc, Best.-Nr. O 1327).
- Abb. 17: Johann Christoph Handke, Heilige Anna und Maria mit Kind, 1746. Holešov, Maria Himmelfahrtskirche, Seitenaltar (Foto L. Mlčák).

(Übersetzung J. Noll)