



TÓNY BAROKA SOUNDS OF BAROQUE

Záchrana varhan a výzdoby kostela
Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí

Preservation of Pipe Organ and Church Decorations
of the Church of the Assumption of the Virgin Mary

A. D. 2011

Vydala Římskokatolická farnost Vranov nad Dyjí ve spolupráci s Moravskou galerií v Brně v rámci projektu Tóny baroka CZ 0149 podpořeného grantem z Norska prostřednictvím Norského finančního mechanismu.

Published by the Roman Catholic Parish Vranov nad Dyjí in cooperation with the Moravian Gallery in Brno within the project “Sounds of Baroque” CZ 0149 supported by a grant from the Norway through Norwegian Financial Mechanism.



Římskokatolická farnost Vranov nad Dyjí rovněž děkuje Jihomoravskému kraji a Ministerstvu kultury ČR, kteří umožnili projekt dofinancovat z veřejných zdrojů.

The Roman Catholic Parish Vranov nad Dyjí also thanks to South-Moravian Region and the Ministry of Culture of the Czech Republic which co-financed the budget from public sources.



OBSAH / CONTENTS

- 5 Úvodem
6 Foreword
Marek Dunda
- 7 O projektu Tóny baroka – záchrana varhan a výzdoby kostela
8 The “Sounds of Baroque – Preservation of Pipe Organ and Church Decorations” project
Jan Press
- 11 Stavební proměny kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí
13 The building history of the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí
Pavel Borský
- 16 Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí v kontextu středověké sakrální architektury jižní Moravy
19 The Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí in the context of medieval sacred architecture in South Moravia
Aleš Flídr
- 23 Restaurování interiérové výzdoby stěn a klenby
25 Restoration of the interior decoration of the walls and the vault
- 28 Restaurování kamenných prvků: klenební žebra a balustráda
29 Restoration of arch ribs and balustrade
- 31 Restaurování nástropní barokní malby – Zmrtvýchvstání Krista
35 Restoration of the ceiling Baroque painting – The Resurrection of Christ
Radomír Surma
- 39 Restaurování varhan
41 Restoration of the organ
Dalibor Michek

- 44 Restaurování varhan jako specifický problém památkové péče
46 Organ restoration as a specific problem of heritage monument care
Petr Koukal
- 49 Restaurování architektury oltářů a varhanní skříně: Konstrukce a petrifikace
52 Restoration of the architecture of the altars and the organ case: Construction and petrification
Pavel Hanč
- 57 Restaurování architektury oltářů a varhanní skříně: Polychromie a zlacení
59 Restoration of the architecture of the altars and the organ case: Polychromy and gilding
Martin Zmeškal, Lenka Helfertová
- 62 Restaurování závěsných obrazů
64 Restoration of the wall-hung paintings
Romana Balcarová, Jana Michálková
- 67 Restaurování sochařské výzdoby
69 Restoration of the sculptural decoration
Lenka Helfertová
- 73 Malířská výzdoba
74 Painted decoration
Tomáš Valeš
- 78 Průzkum a restaurování středověké Madony z Klentnice
81 Survey and restoration of the medieval Madonna from Klentnice
Markéta Pavlíková
- 86 Madona z Klentnice
86 Madonna from Klentnice
Milena Bartlová
- 89 Restaurování pozdně středověkých plastik v Muzeu přírodních dějin a archeologie při Norské technicko-přírodovědecké univerzitě v Trondheimu
91 Late medieval sculpture conservation at the NTNU Museum of Natural History and Archaeology in Trondheim, Norway /
Daniela Pawel
- 94 O nové menze
95 The new mensa
Marek Štěpán

Úvodem

Počtem obyvatel můžeme Vranov nad Dyjí zařadit spíše mezi menší obce, ale přesto se setkávám s tím, že jej mnozí lidé, i ze vzdálenějších míst, znají a rádi vzpomínají na chvíle, které zde prožili. Je tu totiž hned několik skutečností, kvůli kterým stojí za to Vranov nad Dyjí navštívit: vranovský zámek, přehrada, Národní park Podyjí a celé okolí, které osobně považuji za nejkrásnější část Moravy. K těmto magnetům můžeme bez zaváhání přiřadit i farní kostel Panny Marie Nanebevzaté. Zvláště teď po rekonstrukci provedené v letech 2009–2011 zazářil tento skvost v nové kráse. Nejenže se podařilo obnovit celý vnitřek chrámu, restaurovat fresky, štuky a oltáře, za zmínku stojí i obnovené a konečně dostavěné varhany. Došlo také k potvrzení toho, co se tušilo, totiž že celé zdivo chrámové lodi je románské, což je ještě pěkně vidět na půdě nad současným stropem kostela.

Pro farnost Vranov nad Dyjí je rekonstrukce vnitřku chrámu důvodem k velké radosti a projevům vděčnosti všem, kteří se na obnově podíleli. Počínaje těmi, kdo zajistili financování, přes jednotlivé mistry ve svém oboru, kteří odvedli skvělou práci, až po všechny ty, kteří svým drobným, ale nepostradatelným dílem přispěli ke zdaru celého projektu. Dík patří i těm, kteří nás podpořili modlitbou. Kdyby mně někdo ještě před pěti lety řekl, že je možné tak velkorysou obnovu interiéru kostela ve Vranově nad Dyjí provést, pak bych se asi jen bolestně pousmál. Vždyť zvláště finanční situace této pohraniční farnosti je velmi bídná. Ale i tentokrát se ukázalo, že Bůh dokáže psát rovně i na křivých linkách, že má na to, na co my nemáme, a že má své lidi na správných místech.

Během rekonstrukce jsme si znovu uvědomovali, že tento chrám byl postaven s jediným záměrem: K oslavě Boží.

A tak i když zde mnozí z nás najdou „perly“, které stojí za obdiv, nezůstaňme jen v postoji turistů a obdivovatelů památek, ale připojme se k těm, kteří na tomto místě chválí svého Pána. Důvodů k tomu máme jistě každý dost a díky tomuto opravenému kostelu je zde ještě jeden důvod navíc.

P. Marek Dunda
farář vranovský

Foreword

Although by the number of its inhabitants Vranov nad Dyjí ranks among smaller towns I frequently meet people even from quite remote places who know it and fondly recollect the moments they spent there. This is because there are a number of sights that make Vranov nad Dyjí worthy of a visit: the Vranov chateau, the reservoir, the Podyjí National Park and the whole of its surroundings that I take to be the most beautiful part of Moravia. Without hesitation the list of the tourist magnets can be extended by the parish Church of the Assumption of the Virgin Mary, as especially after its reconstruction undertaken between 2009 and 2011 this gem regained its shine in all its beauty. As part of this successful undertaking the whole interior of the church has been renovated, the frescos, stuccos and altars restored, and the renovated and finally completed organ also deserves a mention. It has also been confirmed what had been anticipated, that the whole wall of the church nave is of Romanesque origin which can be clearly observed in the attic above the present ceiling of the church.

For the parish of Vranov nad Dyjí the reconstruction of the church interior is a good reason to rejoice and be grateful to all who contributed to the renovation. Starting with those who provided the funding, via the building and restoration masters who delivered a great job to all those who by their small but indispensable efforts contributed to the success of the whole project. Thank you also to those who supported us with their prayers. If I had been told five years ago that it would be possible to carry out such a generous renovation of the interior of the church in Vranov nad Dyjí, I would have just sadly smiled. No wonder, as the finances in this borderland parish have always been scarce. Yet, it has been shown again that God can write straight even on curved lines and has the capacity for what we do not have and that he has people in the right places.

During the reconstruction we were repeatedly reminded again and again that this church was built with a single purpose: to celebrate God.

And so, although many of us are sure to find “pearls” to admire here, let us not remain merely in the position of tourists and cultural heritage admirers, but let us join those who in this place praise their Lord. Everybody can find enough reasons for that and thanks to the repaired church there is one more reason on top of that.

P. Marek Dunda

Vranov nad Dyjí Parish priest

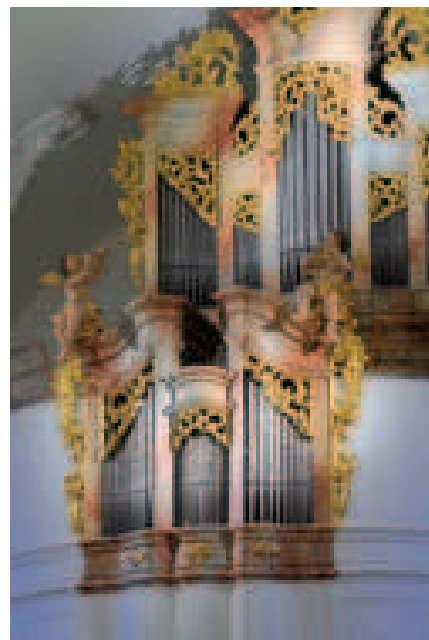
O projektu Tóny baroka – záchrana varhan a výzdoby kostela

Jan Press

Jen málo kostelů a farností v pohraničí se po letech totality probudilo k životu. Stále více přibývá v bývalých německých obcích zanedbaných opuštěných kostelů a některé z nich z nedostatku věřících ztrácí racion d'être. V lepších případech bývají tyto kostely převáděny na obce a za přispění různých fondů se transformují na obřadní síně, společenská centra či koncertní prostory. Přesto se najdou farní společnosti, která tomuto trendu vzdorují a v nepříznivých podmínkách pohraničí znovu duchovně ožívají a vytvářejí nové podmínky pro rozvoj. Mezi ně zcela jistě patří Římskokatolická farnost Vranov nad Dyjí.

Římskokatolická farnost Vranov nad Dyjí v roce 2008 uspěla ve třetí výzvě Finančního mechanismu EHP/Norska¹ a projekt Tóny baroka získal dotaci ve výši 470 156 EUR. Realizační fáze projektu Tóny baroka byla zahájena 11. května 2009 po obdržení Grant Agreement. Po ukončení výběrových řízení na restaurování varhan, mobiliáře, štuk a kamenných prvků se ve čtyřech aktivitách realizovalo:

1. Restaurování barokních štuk a omítek v lodi a presbytáři kostela a obnova elektroinstalace a osvětlení kostela.
2. Kompletní restaurování varhanního nástroje: demontáž varhanního stroje, přípravné práce a dokumentace, restaurování varhanního stroje, zpětná montáž, intonace a ladění.
3. Restaurování mobiliáře; restaurování oltářní architektury, varhanní skříně, sochařské výzdoby, obrazů, kamenných prvků kostela, restaurování barokních svícňů, restaurování středověké Madony a realizace oltářní menzy. Restaurování předcházelo stavebně historický průzkum kostela.



Varhany – pohled na kůr. Stav po restaurování. / The organ, view of the gallery; after restoration. Foto Kamil Till

Projekt „Tóny baroka – záchrana varhan a výzdoby kostela“ si klade za cíl restaurátorskou obnovu významných památkově chráněných částí kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí s důrazem na šíření znalostí o historickém kontextu a obnově těchto památek a jejich sdílení pro potřeby kulturního a duchovního rozvoje. Projekt přispívá ke zvyšování kvality života obyvatel v regionu, záchraně významné kulturní památky a výměně zkušeností v oblasti restaurátorství a varhanářství a rozvíjí bilaterální vztahy.



Štuková výzdoba – detail. Stav po restaurování. / Stucco decoration, detail; after restoration. Foto Kamil Till

Finanční mechanismy EHP (Evropského hospodářského prostoru)/Norska se zavazují přispívat ekonomicky slabším zemím v Evropském hospodářském prostoru, a to poskytováním grantů na investiční a rozvojové projekty v prioritních oblastech, jako např. ochrana a obnova kulturního dědictví, ochrana životního prostředí, podpora soudnictví, zdravotnictví či péče o dítě aj. V souladu s usnesením vlády České republiky č. 1011 z 13. října 2003 byla podepsána Dohoda¹ o účasti České republiky v Evropském hospodářském prostoru (EHP). V rámci této dohody byl zaveden i nový finanční mechanismus, jehož prostřednictvím budou státy ESVO (Islandská republika, Lichtenštejnské knížectví a Norské království) v letech 2004–2009 přispívat zemím přistupujícím do EHP na projekty v rozšířeném vnitřním trhu. Norsko bude navíc přispívat i pomocí bilaterálního, tzv. zvláštního norského finančního nástroje (Norsk finansieringsordning).

4. Výstupem této aktivity bylo uspořádání workshopu s norským partnerem, vydání brožury, CD a uspořádání závěrečné konference.

Projekt Tóny baroka byl ukončen v březnu 2011. Z hlediska historie kostela i farnosti bude tento rok snadno zapamatovatelným. Díky grantu z Norska prostřednictvím Norského finančního mechanismu, který poskytl dotaci projektu Tóny baroka, a Jihomoravskému kraji a Ministerstvu kultury ČR, kteří umožnili projekt dofinancovat z veřejných zdrojů, se podařilo obnovit barokní varhany, mobiliář a štukovou výzdobu kostela. Prostřednictvím pětidenního workshopu zaměřeného na obnovu polychromie středověké Madony z Klentnice projekt rovněž umožnil rozvinout spolupráci mezi paní Danielou Pawel z Vitenskapsmuseet Trondheim v Norsku a restaurátorkami z Akademie výtvarných umění v Praze. Podnětné diskuse vedly ke společným závěrům ve zvolených restaurátorských postupech a pohledu na finální prezentaci Madony z Klentnice. Interiér kostela se rozjasnil novým osvětlením, z bílé klenby znovu zřetelně vystupuje restaurovaná malba Zmrtvýchvstalého Krista, oltářní menza od renomovaného architekta Marka Štěpána bude v květnu biskupem brněnským slavnostně vysvěcena, a pokud jsem dobře informován, tak pan farář už přemýšlí, jak připravit projekt na obnovu venkovní fasády.

Přeji si, aby Norské fondy byly k takovýmto projektům i v dalších obdobích stejně štědré a aby se kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí stal centrem duchovního a kulturního dění na česko-rakouské hranici.

The “Sounds of Baroque – Preservation of Pipe Organ and Church Decorations” project

Only a few churches and parishes in the borderland have sprang back to life after the years of totalitarianism. The number of dilapidated and abandoned churches in what had been German communities has been rapidly increasing while some of them even have even lost their

reason d'être due to the dwindling number of believers. As a better alternative these churches have been transferred to the administration of the municipality and with the help of various funds have been transformed into ceremonial halls, community centres or concert rooms. However, there are parish communities that have defied trend and regardless of the unfavourable circumstances in the borderland have undergone a spiritual revival and have created new conditions for development. One of them is the Roman Catholic Parish Vranov nad Dyjí.

The Roman Catholic Parish Vranov nad Dyjí succeeded in 2008 in the third call by the EEA/Norway Financial Mechanism and the "Sounds of Baroque" project was awarded a grant of 470,156 EUR. The implementation phase of the "Sounds of Baroque" project commenced on 11th May 2009 after receiving a Grant Agreement. After the completion of the bidding proceedings for the restoration of the organ, the movable furnishings, stuccos and stonework the actual realization consisted of four activities:

1. Restoration of the Baroque stuccos and plaster in the nave and the presbytery of the church and renovation of the wiring and church lighting.

2. Complete restoration of the organ instrument: dismantling of the organ mechanism, preparatory work and documentation, restoration of the organ mechanism, reassembly, intonation and tuning.

3. Restoration of the movable furnishings; restoration of the altar architecture, organ case, sculpture decoration, paintings, stonework in the church, restoration of the Baroque gilded wooden candle holders, restoration of the medieval Madonna and realization of the side-altar mensa.



Pohled do presbytáře. Stav po restaurování. / View of the presbytery; after restoration. Foto Kamil Till

The project entitled "Sounds of Baroque – Preservation of Pipe Organ and Church Decorations" aims to restore the outstanding parts of the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí that are under cultural heritage protection with an emphasis on the dissemination of knowledge about the historical context and the renovation of these monuments and their use for the purposes of cultural and spiritual development. The project contributes to improving the quality of life of the people in the region, saving an important cultural heritage monument and sharing experience in the field of restoration and organ-building and develops bilateral relationships.

The restoration work was preceded by structural-historical survey of the church.

4. The outputs of these activities consisted of organizing a workshop with the Norwegian partner, the publication of a brochure, CD and the final conference.

The “Sounds of Baroque” project was completed in March 2011. From the point of view of the history of the church and parish that year will be easy to remember. Thanks to the EEA/Norway Financial Mechanism, which provided a grant to the “Sounds of Baroque” project, and the South-Moravian Region and the Ministry of Culture of the Czech Republic, which co-financed the budget from public sources, it was possible to renovate the Baroque organ, the movable furnishings and the

Based on the EEA/Norway Financial Mechanism the countries within the EEA and Norway commit to contribute to economically less developed countries within the EEA by providing grants for investment and development projects in priority areas, such as cultural heritage protection and restoration, environmental protection, support to the judicial system, health care and children's care systems, etc. In compliance with the resolution of the Czech Government No. 1011 of 13th October, 2003 Agreement 1 on the participation of the Czech Republic in the EEA was signed. Within this agreement a new Financial Mechanism was established, by means of which the countries of the European Free Trade Association (the Republic of Iceland, the Principality of Liechtenstein and the Kingdom of Norway) will contribute between 2004 and 2009 to the countries acceding to the EEA to projects within the extended internal market. Norway will also additionally contribute by means of the special bilateral Norwegian Financial Mechanism (Norsk finansieringsordning).



Anděl z kůru varhan. Stav po restaurování. / Angel from the organ loft; after restoration. Foto Kamil Till

stucco decoration of the church. Through a five-day workshop focusing on the renovation of the polychromy of the medieval Madonna from Klentnice the project also enabled developing collaboration between Mrs. Daniela Pawel from the Vitenskapsmuseet Trondheim in Norway and restorers from the Academy of Fine Arts in Prague. Expertly discussions led to reaching an agreement on choosing the restoration procedures the view of the final presentation of the Madonna from Klentnice. The church interior was illuminated by new lighting, the white vault again highlights the restored painting of the Resurrected Christ, the side-altar mensa by the renowned architect Marek Štěpán will be formally baptized by the Bishop of Brno, and if my information is correct, the parish priest is now mulling over the preparation of a project for the restoration of the church facade.

I hope that the Norwegian Funds will be equally generous to similar projects in the future and that the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí will become the centre of spiritual and cultural life on the Czech-Austrian border.

Stavební proměny kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí

Pavel Borský

Roku 1259 vydává kastelán zeměpanského hradu Vranova Vikard z Trnavy (Vykart z Thürnau) se svým zetěm Janem z Dobřan na Vranově listinu pro klášter magdalenitek v Dobřanech v západních Čechách. V této listině vystupuje mezi svědky vranovský farář Petr (*Petrus plebanus de Wrein*). Z toho usuzujeme, že zdejší kostel Nanebevzetí P. Marie s karnerem byl postaven asi v první polovině 13. století a existoval jistě v roce 1259, kdy je znám první farář. Přesnější vymezení doby stavby současný stav poznání neumožňuje. Kostel se stal farní svatyní trhové osady v podhradí, která byla povýšena před rokem 1323 na městečko.

Vzhled středověkého kostela můžeme rekonstruovat poměrně přesně. Jednalo se o plochostropou stavbu s poměrně velkou obdélnou lodí a pravoúhle ukončeným kněžištěm, které odděloval klenutý triumfální oblouk. Loď od jihu i severu osvětlovala vždy čtyři půlkruhové



Vranov nad Dyjí na indikační skice k mapě stabilního katastru z roku 1824. / Vranov nad Dyjí on an indicative sketch for the map of the stable cadastre from 1824. Moravský zemský archiv Brno.



Pohled na Vranov nad Dyjí od severu. F. B. Werner, po roce 1740. / View of Vranov nad Dyjí from the north. F. B. Werner, after 1740. Převzato z / Taken from B. Samek (ed.), Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí, Brno 2009.

ukončená úzká okénka prolomená vysoko, téměř pod stropem. Do kostela se vcházelo na jižní straně v místě dochovaného vstupu. Kostel nebyl zvenčí ani uvnitř omítnutý. Výjimkou byl presbytář, jehož interiéř byl omítnutý a vyzdobený asi malbami mariánského cyklu, z nichž se zachoval zlomek výjevu Narození Krista. Z toho lze soudit, že mariánské patrocinium nesl kostel od nejstarších dob.

Svou podobou se nijak nelišil od běžných venkovských kostelů 13. století. Neobvyklá je však sakristie. Nápadně vysoká a zahrocenou klenbou uzavřená prostora přiléhá ke kněžišti na severní straně. Byla ukončena odsazenou apsidou, v níž byl samostatný oltář. Vranovský kostel se tak řadí ke skupině farních kostelů vybavených sakristií s apsidou, které se v nevelkém počtu dochovaly v Čechách i na Moravě. Nad západní částí se asi nacházela dřevěná zvonice, která zřejmě existovala ještě na počátku 18. století. Vranovský kostel poskytoval svým farníkům v nejstarších dobách i útočiště při náhlém ohrožení. Po přistavení žebříku nebo pomocí zavěšeného provazu bylo možné z presbytáře otvorem pod stropem prolézt na půdu sakristie a odtud snad i dále do věže. Apsida s křížovou žebrovou klenbou byla k pravouhlému kněžišti přistavěna ve 14. století. Poté mohla být apsida sakristie stržena, nebo zanikla až při barokních úpravách.

Od konce 17. století až do 70. let 18. století byl chrám barokizován. Postup přestavby lze i bez písemných pramenů dosti přesně odvodit z dendrochronologického datování krovů. K výměně krovu nad lodí došlo krátce po roce 1697, kdy bylo mýceno stavební dříví. Klenulo se, jak bylo zvykem, až pod krovem. Stavba tudíž probíhala souběžně se stavbou zámeckého kostela Nejsvětější Trojice,

započatou na přelomu let 1698 a 1699. Profilace portálu nového západního vstupu do farního kostela odpovídá portálům v zámecké kapli. Zdá se, že kromě projektu zámeckého kostela vypracoval Johann Bernhard Fischer z Erlachu, který Vranov osobně navštívil v roce 1694, také projekt úpravy farního kostela v městečku pod zámkem. Přestavbu farního kostela

DENDROCHRONOLOGIE

Vědecká metoda datování založená na analyzování letokruhů dřeva. Umožňuje určit stáří dřeva, a tudíž i dobu kácení (nikoliv však užití na stavbě) s přesností na kalendářní rok.



Kostel Nanebevzetí P. Marie (detail). F. B. Werner, po roce 1740. / The Church of the Assumption of the Virgin Mary (detail). F. B. Werner, after 1740. Převzato z / Taken from B. Samek (ed.), Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí, Brno 2009.

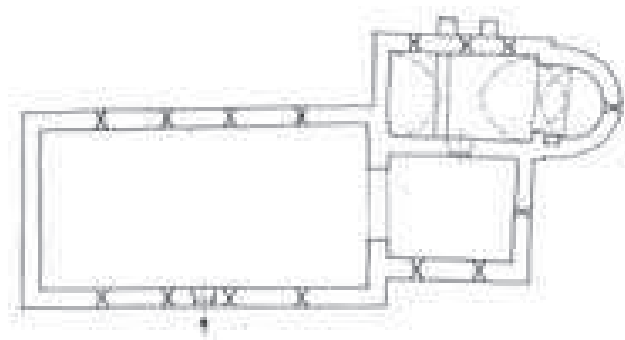


Kostel Nanebevzetí P. Marie na vyobrazení Vranova z roku 1853 (detail). / The Church of the Assumption of the Virgin Mary in an illustration of Vranov from 1853 (detail). J. Doré. Státní zámek Vranov nad Dyjí.

prováděl i hradil z titulu patronátního práva tehdejší majitel vranovského panství Michael Jan II. z Althannu (asi 1643–1702, od 1680 majitel Vranova). Pokračovalo se v ní ještě po dvě generace. Nejstarší syn Heřman Michael z Althannu nejprve rozebral starou věž nad sakristií a pořídil kolem roku 1713 novou střechu nad stále plochostropým chórem kostela a zřejmě i samostatnou střechu nad sakristií. Poté přistavěl západní věž dokončenou roku 1720. Stavbu údajně provedl místní zednický mistr Jakub Churn. Kolem roku 1767 byly vyměněny zřejmě nevyhovující střechy nad závěrem kostela a nahrazeny dochovanou jednotnou střechou. Michael Josef z Althannu, poslední z Althannů na Vranově, pak s delším odstupem nechal v roce 1778, podle dochovaného stavebního účtu, zaklenout chór a postavit nové venkovní schodiště na kruchtě v lodi. Proměnu svatyně dovršilo pořízení varhan od znojenského varhanáře Josefa Silberbauera. Účet za jejich výzdobu byl vystaven v roce 1781. Tím se podstatné kapitoly stavebních dějin kostela uzavřely.

The building history of the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí

In 1259 the warden of the landlord-owned Vranov castle, Vikard of Trnava (Vykart of Thürnau) issued, together with his brother-in-law Jan of Dobřany, a document in Vranov for the Magdalenite Convent in Dobřany in West Bohemia. Among the witnesses in the document appears the Vranov parish priest Petr (*Petrus plebanus de Wrein*). This leads us to assume



Kostel Nanebevzetí P. Marie. Rekonstrukce půdorysu kostela ve 13. století. / The Church of the Assumption of the Virgin Mary. Reconstruction of the church's ground plan in the 13th century. Skica / Sketch by P. Borský, 2009.

large, longitudinal nave and a rectangularly terminated presbytery, separated by a vaulted triumphal arch. From south to north the nave was illuminated on each side by four narrow arched windows high in the wall, almost below the ceiling. The church was entered into on the southern side where the surviving entrance is situated. There was no plaster, inside or outside, with the exception of the presbytery where the interior was plastered and probably decorated with paintings from the Marian cycle of which a fragment of the scene of the Birth of Christ has been preserved. We can thus deduce that the church had been under the patronage of the Virgin Mary from the earliest period.

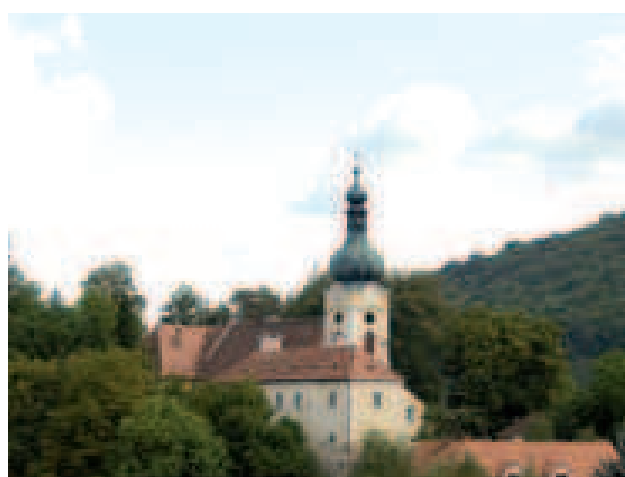
Although by its form it was no different from standard village churches in the 13th century, the sacristy is unusual. A strikingly tall room with a pointed vault adjoins the presbytery on the northern side. It was terminated by a set-back apse with its own altar. The Vranov church therefore falls into the group of parish churches furnished with a sacristy and an apse

that the local Church of the Assumption of the Virgin Mary with a chapel and ossuary may have been built in the first half of the 13th century and certainly existed in 1259 when the first parish priest was documented. A more detailed examination of the period of construction is impossible due to the scarcity of relevant data. The church became the parish sanctuary of the market settlement below the castle that was raised to the status of town before 1323.

The appearance of the medieval church can be reconstructed fairly accurately. It was a structure with a flat ceiling and a relatively



Ostrožna s kostelem Nanebevzetí P. Marie od jihozápadu. / The promontory with the Church of the Assumption of the Virgin Mary from the south-west. Foto Pavel Borský, 2009



Kostel Nanebevzetí P. Marie a fara od severozápadu. / The Church of the Assumption of the Virgin Mary and the vicarage from the north-west. Foto P. Borský, 2009

of which only few have survived in Bohemia and Moravia. A wooden bell tower probably situated above the western section is thought to have still existed at the beginning of the 18th century. In the earliest period the Vranov church served as a sanctuary for people from the parish in times of pending danger. Using a ladder or climbing up a suspended rope it was possible to scrape through an opening below the ceiling from the presbytery to the attic of the sacristy and from there maybe further up into the tower. The apse with a rib-groined vault was added to the rectangular presbytery in the 14th century. Afterwards, the apse of the sacristy may have been pulled down or it may have vanished as late as during the Baroque rebuilding.

From the end of the 17th century to the 1780s the church underwent a Baroque conversion. The progress of the works can be derived with some accuracy even without written documents using dendrochronological dating of the roof trusses. The trusses above the nave were replaced shortly after 1697, when trees were cut down for timber. Traditionally, the vault was made immediately under the trusses. The construction work was undertaken simultaneously with the building of the Church of the Holiest Trinity at the chateau, which was begun at the turn of 1698 and 1699. The profile of the portal of the new west entrance in the parish church corresponds to the small portals of the chateau chapel. It seems that apart from the design of the chateau church Johann Bernhard Fischer of Erlach, who visited Vranov in 1694, also made the plans for the conversion of the parish church in the small town below the chateau. The rebuilding of the parish church was taken care of and paid for based on the title of the patronage right by the then owner of the Vranov estate, Michael Johann II of Althann (about 1643–1702, from 1680 in possession of Vranov). The work continued for two generations. The oldest son Michael Hermann of Althann at first dismantled the old tower above the sacristy and in 1713 had a new roof built over the still flat ceiling of the church choir and probably a separate roof above the sacristy. Later, he added the western tower completed in 1720. The work is said to have been undertaken by the local master stone mason Jakub Churn. Around 1767 the probably obsolete roofs above the end section of the church were replaced with the surviving uniform roof. According to a preserved building account, Michael Josef of Althann, the last of the Althanns in Vranov, had a vault built over the choir after a long break in 1778 and new external stairs to the gallery in the nave. The conversion of the sanctuary was made complete by the purchase of an organ from the Znojmo organ builder Josef Silberbauer. The bill for its decoration was made out in 1781. This signified the closing of an essential chapter in the building history of the church.



Pozdně románské okno v jižní zdi lodi nad barokní klenbou. / Late Romanesque window in the southern wall of the nave above the Baroque vault. Foto P. Borský, 2009

Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí v kontextu středověké sakrální architektury jižní Moravy

Aleš Flídr

Tradice osídlení Vranova nad Dyjí sahá hluboko do minulosti, podle Kosmovy kroniky až k roku 1100, z těchto dob se zde však nedochovala žádná viditelná památka. Pod rozsáhlým stavebním komplexem zdejšího zámku, který má základy ve 13. století, se v úzkém skalnatém údolí řeky Dyje rozkládá městečko, v jehož centru se nalézá areál farního kostela Nanebevzetí Panny Marie a přilehlého karneru, doplněný o důstojnou budovu fary. Délka dnešní budovy vranovského kostela dosahuje téměř 40 m. Po odečtení barokního zdiva, jež tvoří korpus západní věže, zůstává z délky kostela 32 m. Tento úsek vyplňuje obdélná loď, pravouhlé kněžiště a půlkruhová apsida původního pozdně románského kostela, jehož hmota je dochována do výše koruny zdiva, a to včetně západního i východního štítu. Nad druhotně vloženou barokní klenbou jsou v podkroví vidět nejen původní středověké omítky s posledním olíčením před barokním zaklenutím, ale i románská okénka s půlkulatým záklenkem, a to po čtyřech na každé straně lodi.

Vranovský farní kostel je při současném stavu poznání největší románský kostel, vynecháme-li biskupské a klášterní projekty, na Moravě. Ani v rodícím se městském prostředí 1. poloviny 13. století dnes neznáme na moravském území kostel zmíněných rozměrů. Typ jednolodního kostela s pravouhlým kněžištěm a půlkruhovou apsidou najdeme v blízkém



Pohled na farní areál ze zámecké terasy. / View of the vicarage precinct from the chateau terrace. Foto Aleš Flídr

okolí v Jakubově u Moravských Budějovic nebo ve Vladislavi u Třebíče, na základě archeologického výzkumu do této skupiny můžeme zařadit i svatostánek ve Staré Jihlavě. Kostel tohoto typu o větší délce najdeme jedině v Pomezí, což je lokalita na české straně zemských hranic pod hradem Landštejnem. Zdejší osada vznikla příchodem německých kolonistů z přilehlého rakouského území, kteří zde postavili dnes již jen v torzu dochovaný chrám o délce 37 m. Právě v Rakousku je dochováno několik velkých románských kostelů stejného dispozičního schématu, např. v Schöngrabern, Alt-Weitra, Neupölla

či na bývalém opevněném sídle Kuenringů nad Zwettlem. I vranovský případ je s největší pravděpodobností výsledkem kolonizační vlny, jež v 1. polovině 13. století dosahovala svého vrcholu. Hrad Vranov tehdy tvořil jeden z opěrných bodů české královské moci, ve 30. letech jsou však v kastelánském úřadě písemně doloženi členové rakouského šlechtického rodu Schenků (Pincerna). Tato rodina ve službách moravských zeměpánů postupně získala řadu majetků v blízkém i vzdáleném okolí Vranova. Centrem jejich panství byl dvorec v Olbramkostelu, později nedaleko ležící hrad Šenkenberk u Vracovic. Kromě Olbramkostelu patřily Šenkům vsi



Torzo fresky v půdním prostoru nad kněžištěm. /
Fresco remains in the attic above the presbytery.
Foto Aleš Flidr

Jakubov, Dyjákovičky, a možná i Horní Břečkov. Ve všech těchto lokalitách dodnes stojí středověké kostely, na nichž lze vysledovat vazbu k vranovskému svatostánku.

Po severní straně kněžiště i apsidy vranovského kostela se rozkládá poměrně velký prostor zaklenutý valenou ve vrcholu jemně zalomenou klenbou. Tato přístavba, dnes nazývaná sakristie, je rozdělena příčkou na dvě části, a to na větší východní rozevřenou do zvláštního obdélného výklenku a na menší západní, která je osvětlena třemi drobnými pravouhlými okénky. Archeologický výzkum v roce 1990 odhalil před východní zdí základy apsidy spíše již polygonálního než půlkruhového půdorysu. Podle jemně zalomené klenby, zazděného úzkého okénka s široce rozevřenou špaletou a lomeným záklenkem v severní stěně a struktury zdiva, tvořeného z neuspořádaného lomového kamene, jde o raně gotickou přístavbu, datovanou do doby po polovině 13. století.

V letech 1256–1262/1265 je jako purkrabí na vranovském hradě doložen velice vlivný a bohatý šlechtic Vikart (Wichardus), člen rakouského rodu z Thürnau, který působil ve službách krále Přemysla Otakara II a jenž vstoupil do rodinných vazeb s mocensky nejvýše postavenou vrstvou na Moravě. Je možné, že tento muž tehdy pozvedl osadu v podhradí Vranova na trhovou ves, o čemž svědčí přítomnost karneru, jenž je typický právě pro prostředí nejstarších městeček na jižní Moravě, která vznikla jako důsledek výše zmíněné kolonizace. K románskému kostelu pak nechal přistavět mohutnou kapli, jež s největší pravděpodobností měla sloužit jako soukromá oratoř jeho rodiny. Ve zkoumané oblasti nejde o ojedinělý případ, podobné kaple šlechtického založení z 13. i 14. století najdeme v sousedství kostelů v Bílkově, Starém Hobzí, Trstěnicích, Strážově, Kralicích nad Oslavou, Českém Rudolci, Měříně nebo Mohelně, pravděpodobně i v Křižanově, Budči, Nových Sadech či Budišově.

Celá skupina těchto soukromých oratoří v rámci sakrálních staveb existuje i v Čechách, pro moravské prostředí je důležitý výskyt stejného jevu v sousedním Rakousku, odkud tradice přišla. Soukromou kapli v těsném sousedství kostela známe z této doby v přilehlé oblasti Waldviertelu, především na majetcích Kuenringů (např. Kühring, zmiňovaný proboštský



Pohled na stavbu od jihovýchodu. / View of the building from the south-east. Foto Kamil Till

kostel nad Zwettlem, areál zwettlského kláštera), ale i jinde (Langau, Rastendorf, Grosspertholz, Friedersbach, Altpolla, Pulkau). V literatuře je taktéž velmi dobře popsána celá skupina těchto staveb postavených ministeriály ve službách Babenberků na východ od Vídně (např. Himberg nebo Bad Deutsch-Altenburg).

Vranovská kaple možná měla sloužit i jako pohřební, k tomuto účelu však nebyla nikdy využita, Vikart z Trnavy byl pohřben v řádovém kostele v Drobovicích u Čáslavi, jeho synové zemřeli pravděpodobně ještě za jeho života a nezanechali potomky, neboť rod se už později v písemných pramenech neobjevil. Kaple byla farníky proměněna v sakristii a prostor v západní části asi posloužil jako křestní místo, neboť se zde až do 70. let 20. století nalézala kamenná křtitelnice, dnes

umístěná pod kruchtou v lodi kostela. Jemná výzdoba, napodobující románský obloučkový vlys, jehož záklenky jsou už ale jemně lomené, ji zařazují do doby výstavby kaple. Otázkou zůstává, k čemu měla původně sloužit západní část dnešní sakristie. Křtitelnice bývaly v raném středověku často umístovány pod panské tribuny v západní části kostela. Dnes zazděné kapsy po trámech i rozložení okének dokládají, že do zmíněného prostoru byla kdysi vložena dřevěná podlaha. Mezi kamennou zdí, oddělující východní a západní část kaple, a klenbou běží viditelná puklina, takže příčka mohla být vyzděna až později. Horní prostor tedy mohl být v okamžiku stavby zamýšlen původně jako tribuna určená pro stavebníka a jeho rodinu. Druhou variantou využití této části stavby je depozitář pro kostelní či městský majetek. I tak lze vranovskou kapli považovat v moravském kontextu za unikát, neboť její rozměry, charakter zaklenutí a existence vnitřně členité západní části nemá nejen na naší, ale pravděpodobně ani na rakouské straně hranic srovnání.

Z dochovaných vranovských středověkých památek určitě stojí za zmínku fragment malířské výzdoby viditelný na půdě v jihovýchodním koutě kněžiště, napravo od oblouku, jenž odděloval presbytář od apsidy, tedy v místě těsně pod předpokládaným plochým stropem. Zde je štětcovou červenou kresbou zachycen s největší pravděpodobností zlomek scény klanění Tří králů, přesněji horní polovina postavy Madony s Ježíškem, sedící před dřevěnou konstrukcí znázorňující chlév. Jednoduchost provedení a torzovitost dochování nám neumožňuje přesnější dataci kresby, dobu jejího vzniku můžeme klást do 2. poloviny 14. století, popřípadě na počátek století následujícího. V podlaze jižní předsíně se nalézá značně ošlapaný a poškozený středověký náhrobek, který je po obvodu lemován nápisem v gotické fraktuře a z jehož středové plochy vystupuje jemná gotická kružba a torzo štítu.



Pohled na stavbu od východu. / View of the building from the east. Foto Kamil Till

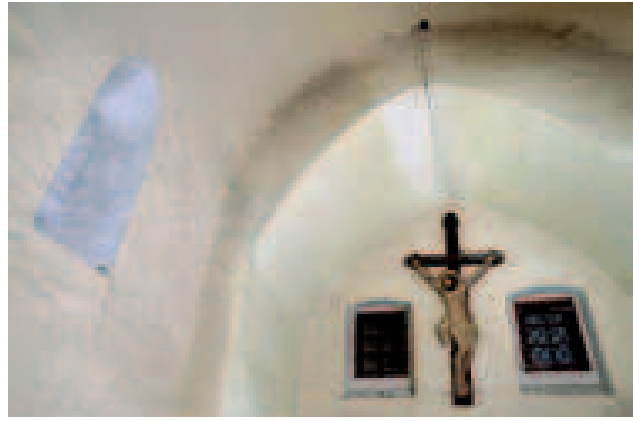
The Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí in the context of medieval sacred architecture in South Moravia

The tradition of a settlement in Vranov nad Dyjí dates far back into the past – according to the Kosmas Chronicle to the year 1100, although no visible remains have survived from that period. Below the extensive complex of buildings of the local chateau with its foundations from the 13th century, there is a small town in the narrow rocky valley of the Dyje in the centre of which is the precinct of the parish Church of the Assumption of the Virgin Mary and the adjacent chapel and ossuary, complemented by the representative building of the vicarage. The length of the present building of the Vranov church reaches almost 40 m. After we deduct the Baroque walls that form the corpus of the west tower the remaining length of the church is 32 m. This stretch is filled in by a longitudinal nave, rectangular presbytery and semi-circular apse of the original late Romanesque church, the mass of which has been preserved as high up as the crown of the wall, including the west and east gable. Above the secondarily inserted Baroque vault, in the attic, we can see the original medieval plasters with the last application before the construction of the Baroque vault and small Romanesque arched windows, four on each side of the nave.

As far as we know at this moment, Vranov parish church is the largest Romanesque church in Moravia, if we disregard bishopric and monasterial buildings. Not even the emerging urban environment of the first half of the 13th century are we today aware of a church with similar dimensions in the Moravian territory. In the environs the same type of single-nave church



Románské okénko v půdním prostoru nad lodí kostela. / Small Romanesque window in the attic above the church nave. Foto Kamil Till



Klenba východní části dnešní sakristie. / Vault of the eastern section of today's sacristy. Foto Kamil Till

with rectangular presbytery and semi-circular apse can be found in Jakubov near Moravské Budějovice or in Vladislav near Třebíč, while based on archaeological research we can also include in the same group the sanctuary in Stará Jihlava. A church of this type with an even greater length can be found only in Pomezí, which is found on the Bohemian side of the boundary between the Czech lands below Landštejn Castle. The local settlement came into being after the arrival of German colonists from the adjoining Austrian territory who built a church there, which is now preserved as a ruin some 37 m long. It is in Austria that we arrive at several preserved large Romanesque churches with the same ground plan, for example in Schöngrabern, Alt-Weitra, Neupölla or in the former fortified residence of the Kuenrings above Zwettl. In the case of Vranov it is very likely again the outcome of a colonization wave that reached a peak in the first half of the 13th century. At that time Vranov Castle was one of the strongholds of Czech royal power, although in the 1230s the warden's office has written evidence of members of the Austrian noble family of the Schenks (Pincerna). This family in the service of Moravian landlords gradually acquired many estates in the near and remote surroundings of Vranov. The centre of their estate was the residence in Olbramkostel, and later the nearby situated castle Šenkenberk near Vracovice. Apart from Olbramkostel the Schenks owned the villages Jakubov, Dyjákovičky, and probably even Horní Břečkov. In all of these localities there are surviving medieval churches with traceable links to the church in Vranov.

Along the northern side of the presbytery and the apse of the Vranov church is a fairly large space roofed over by a barrel-shaped, and on top slightly pointed, vault. This addition today called the sacristy is divided by a partition wall into two sections: a larger, eastern one opening up into a separate longitudinal niche and a smaller, western one, illuminated by three small rectangular windows. Archaeological excavation in 1990 revealed in front of the eastern wall the foundations of an apse of a polygonal, rather than semi-circular ground plan. Judging by the slightly pointed vault, walled-in narrow window with widely open rabbets and a pointed crown of arch in the northern wall and the structure of the masonry consisting of disorderly quarry stone, it is an early Gothic extension dating to a period after the mid-13th century.

Between 1256–1262/1265 we have evidence that the burgrave at Vranov Castle was a very influential and rich nobleman named Vikart (Wichardus), a member of the Austrian family of Thürnau, who was in the service of King Přemysl Otakar II and who entered into family relationships with the most powerful social stratum in Moravia. It is possible that this man raised the village below Vranov Castle to a market village, as is evidenced by the presence of a chapel and ossuary, typical of the earliest small towns in South Moravia that came into being as a result of the above-mentioned colonization. He also had a monumental chapel added to the Romanesque church which was most probably to serve as a private oratory for his family. In the examined area it is certainly not the only example – similar chapels established by the nobility in the 13th and 14th centuries can be found adjacent to the churches in Bílkov, Staré Hobzí, Trstěnice, Strážov, Kralice nad Oslavou, Český Rudolec, Měříň and Mohelno, and probably in Křižanov, Budeč, Nové Sady and Budišov.

A whole group of these private oratories with sacred buildings exists in Bohemia, but for Moravia it is important that the same phenomenon occurs in the neighbouring Austria from where the tradition arrived. Private chapels in close vicinity to the church from that period are known from the neighbouring Waldviertel region, especially in the estates of the Kuenrings (e.g. Kühring, the above-mentioned provostal church above Zwettl, the precinct of the Zwettl monastery), and elsewhere (Langau, Rastendorf, Grosspertholz, Friedersbach, Altpolla, Pulkau). In literature we have very good descriptions of a whole group of these structures built by ministerials in the service to the Babenbergs east of Vienna (e.g. Himberg or Bad Deutsch-Altenburg).

The Vranov chapel may have also served as a family vault, although it has never been used for that purpose. Vikart of Trnava was buried in the order church in Drobovice near Čáslav, and his sons probably died while he was still alive without offspring, as the family was no longer mentioned in documents from a later period. The chapel was converted by the parishioners into a sacristy and the space in the western section probably served for baptising, as until the 1970s it housed a stone baptismal font, now situated below the gallery in the church nave. Fine decoration, imitating a Romanesque arched frieze where the crowns of the arches are slightly pointed, date it to the period of the construction of the chapel. The remaining question is what was the original purpose of the western section of today's sacristy. In the early Middle Ages baptism fonts were often situated below the lords' galleries in the western part of the church. Today, the walled-in pockets which once held beams and the arrangement of the small windows confirm that a wooden floor was once inserted into this space. Running between the stone wall, separating the eastern and western section of the chapel and the vault, is a visible crack, suggesting the partition may have been built later. At the time of construction the top space might have been originally intended as a gallery for the builder and his family. The second alternative for using this part of the building is as a repository for ecclesiastical or municipal property. Notwithstanding, the Vranov chapel may be considered unique in the Moravian context as its dimensions, the vault characteristics and the existence of an internally partitioned western section do not bear comparison either with this side or the Austrian side of the border.

Among the preserved medieval heritage monuments in Vranov it is worth mentioning a fragment of painted decoration observable in the attic in the south-eastern corner of the presbytery, to the right from the arch that separated the presbytery from the apse, in the area immediately below the assumed ceiling. The drawing, made with brush-applied red paint, most probably captures a fragment from the scene of the Adoration of the Magi, or more precisely, the upper half of the figure of the Madonna with the Infant Jesus, sitting in front of a wooden structure representing a stable. The simplicity of the execution and fragmented preservation do not allow us to precisely determine the dating of the drawing, the period of its origin may fall between the second half of the 14th century and the beginning of the 15th century. On the floor of the southern ante-room is a worn-out damaged medieval gravestone, lined along its perimeter by an inscription in Gothic script and with protruding, fine Gothic tracery and the torso of a shield in the centre.

Restaurování interiérové výzdoby stěn a klenby¹

Strop chrámové lodi zdobený štukovým dekorem pochází z barokní přestavby kostela po vypálení švédskými vojsky za třicetileté války. Stavebně historický průzkum datuje provedení klenby lodi do roku 1720 a zaklenutí presbytáře kolem roku 1784. Štukový dekor s rostlinnými motivy rámuje oválná okna a přechází do stěn na oválné obrazy v lunetách stěn. Dekor je tvořen postavami andělů a stylizovaným rostlinným ornamentem. Barevnost před restaurováním byla ve dvou tónech, v okru na pasivních plochách a v bílé na vystupujícím štku a profilovaných římsách. Štuková výzdoba vykazovala deformace způsobené druhotných úpravami, stejně jako i neodborným snímáním maleb v minulosti. Povrch štku byl zbrzděn četnými zásahy nástrojů a deformován tmelením. Modelace byla zaslepena vícenásobnými náterem vápenných a hlinkových přemaleb. Na stropě byly rovněž zjevné praskliny. Smyslem restaurování měla být obnova barokního vzhledu výzdoby stěn a klenby kostela, proto také byl v realizační fázi proveden podrobný stratigrafický průzkum povrchových úprav stěn a barokní klenby Václavem Holoubkem, který provedl následující významná zjištění:

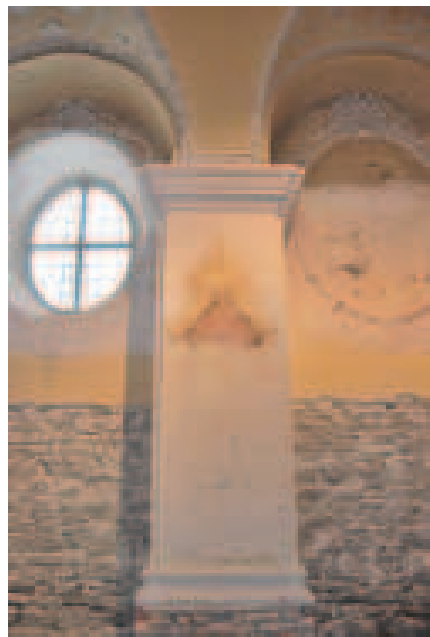


Sondážní průzkum a odběr vzorků pro stratigrafický průzkum povrchů stěn a klenby kostela. / Probing survey and the taking of samples for a stratigraphic survey of the finishes of the walls and the vault. Foto Václav Holoubek

1. Při odkryvu byly odkryty nejstarší středověké omítky s barevnými vrstvami na stěnách pocházejícími z dnes zazděných oken a také byla potvrzena existence středověké dekorativní malby po stranách kamenného sanktuária v presbytáři kostela.

2. Zaklenutí kostela probíhalo ve dvou etapách a koncept barevnosti byl založen na kombinaci dvou barev. Nejprve došlo k zaklenutí lodě (kolem 1720) a později k zaklenutí presbytáře (kolem 1784). Tuto informaci potvrzují sondy i analýzy – mikronábrusy vzorků, které

1 Text je zpracován z podkladů závazného stanoviska MěÚ Znojmo, Rozhodnutí č. 105/2009 ze dne 28. 2. 2008, Stratigrafického průzkumu povrchových úprav stěn a barokní klenby ze dne 24. 10. 2009, zpracoval Václav Holoubek a kol., a Závěrečné restaurátorské zprávy štuk, malba, červenec 2010, autor Václav Holoubek. Redakčně upraveno.



Plošný odkryv stěn a odstranění druhotných omítek. / Large area removal of the secondary plaster layers. Foto Václav Holoubek

ukázaly, že v lodi je dochováno více barevných vrstev než v presbytáři. První barevná prezentace byla zřejmě v bílém (stěny) a červeném (štuky) nátěru. Při sjednocení výzdoby celého kostela byl bílý nátěr nahrazen světle šedým a červená růžovým valérem.

3. Pod barokní omítkou se štukovou výzdobou je v klenbě ještě jedna omítková vrstva s pekováním. Barokní úprava, vyjma stavebních změn (zazdění oken), nesrovnávala plochy stěn plentováním, ale pouze tenkou omítkovou vrstvou překryla starší povrch, nerovný reliéf převážně kamenného zdiva je stále čitelný. Profilace patek pilířů je kamenná. Mladší vrstvy (převážně hlinkové) jsou na silnějším (makroskopicky) vápenném nátěru (více vrstev monochromní výmalby).

4. Stav štukové výzdoby se jeví jako kompaktní, případné defekty hmoty (praskliny, druhotná modelace) budou zřejmé až po plošném odstranění mladších vrstev.

Na základě tohoto průzkumu byl zahájen plošný odkryv starší výmalby, který identifikoval baldachýny na stěně presbytáře a na pilastrech.

Postupný odkryv prokázal výrazné statické narušení omítek v celém interiéru. V rámci obnovy ploch klenby a stěn byl na kontrolním dnu z iniciativy zástupců NPÚ, ú. o. p. Brno a MěÚ Znojmo upraven postup prací a barevná prezentace – štuková výzdoba i pasivní plochy byly obnoveny v bílé barevnosti a restaurovány, resp. rekonstruovány baldachýny na pilastrech a na pravé straně presbytáře, čelní strany pilastrů byly tónovány. Rekonstrukce baldachýnů proběhla v místech, kde již dříve byla omítka otlučena až na zdivo (pilastry na levé straně). Historická (původní) technologie štukové výmalby byla provedena technikou secco malby na vápenných omítkách a podkladové líčce. Obnova v původních technologiích nebyla vzhledem k havarijnímu stavu omítek možná. V první fázi byly kotveny nejvíce uvolněné plochy a kaverny injektovány Ledanem. Zvětralá omítka se kvůli kotvení (aby vůbec unesla sebe samu) musela konsolidovat hloubkovou paropropustnou penetrací HERBOL – IMPRÄGNIERGRUND, která zajišťuje i odolnost proti plísním. Na takto připravený podklad byla malba restaurována reverzibilním způsobem křihovou temperou.

Restaurátorská obnova byla ovlivněna zvoleným technologickým postupem, který se soustředil na konsolidaci omítek, nikoli na obnovu v původních technologiích. V intencích zvolené metody byly dotčené plochy omítek v závěrečné fázi zakryty celoplošnou výmalbou v lomené bílé. Šedě natřené pohledové strany pilastrů a malby baldachýnů naznačují barokní výmalbu.



Baldachýn na stěně presbytáře. / Baldachin on the presbytery wall. Foto Václav Holoubek



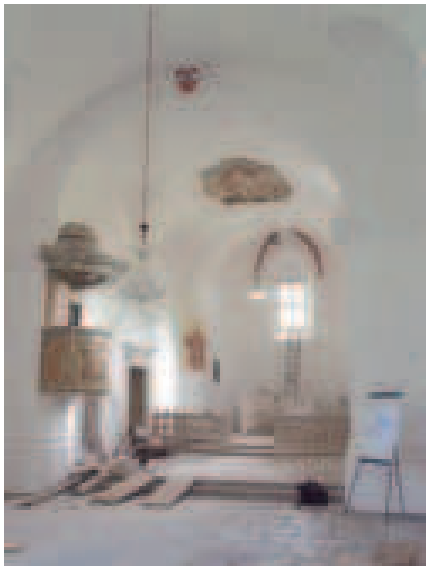
Výsledná prezentace baldachýnu. / Final presentation of the baldachin. Foto Václav Holoubek

Restoration of the interior decoration of the walls and the vault²

The ceiling of the church nave with stucco decoration goes back to the Baroque conversion of the church after it was burnt down by the Swedish troops during the 'Thirty Years' War. The structural-historical survey dates the construction of the vault in the nave to 1720 and the vaulting of the presbytery to around 1784. The stucco decoration with floral motifs lines the oval windows and continues onto the walls to the oval pictures in the wall lunettes. The decoration is made up of figures of angels and stylised plant ornamentation. The colour design before the restoration consisted of two tones, ochre in the passive surfaces and white in the raised stucco and moulded ledges. The stucco decoration exhibited deformations due to secondary alterations and incompetent removal of paint in the past. The surface of the stucco was scratched by frequent interventions by various tools and deformed as a result of filling. The modelling was suppressed by multiple coats of lime and clay overpaints. The ceiling had visible cracks. The aim of the restoration was the renovation of the Baroque appearance of the decoration of the walls and the vault in the church. As a result the implementation phase included a detailed stratigraphic survey of the finishes of the walls and the Baroque vault carried out by Václav Holoubek, who made the following important findings:

1. The removal uncovered the earliest medieval plasters with coloured layers on the walls originating from the now walled-in windows and confirmed the existence of medieval decorative painting along the sides of the stone sanctuary in the church presbytery.

2 The text has been prepared on the basis of the binding decision of the Znojmo Town Council, Resolution No. 105/2009 of 28. 2. 2008, The stratigraphic survey of the surface finishes of the walls and the Baroque vault of 24. 10. 2009, written by Václav Holoubek et al., and the final report from the restoration of stuccos and wall paints, July 2010, written by Václav Holoubek. Edited.



Pohled do presbytáře. Stav po ukončení restaurování. / View of the presbytery after completing the restoration. Foto Václav Holoubek



Pohled do lodi. Stav po ukončení restaurování. / View of the nave after completing the restoration. Foto Václav Holoubek

2. The vaulting of the church took place in two stages and the concept of the colour design was based on a combination of two colours. The nave was spanned over first (around 1720), later followed by the presbytery (around 1784). This finding is confirmed by probes and analyses – microscopic polished samples showed that there are more coloured layers preserved in the nave than in the presbytery. The first colour presentation was very likely in white (walls) and red (stuccos). After the unification of the decoration in the whole church the white paint was replaced by light grey and red with a rosy value.

3. Under the Baroque plaster with stucco decoration in the vault there is yet another plaster layer with a keyed surface *pekováním*. The Baroque conversion, apart from the structural changes (walled-in windows), did not level out the wall surfaces by *plentováním*, but instead only covered the older surface with a thin plaster layer. The uneven relief of the wall built predominantly of masonry is still discernible. The moulding of the column bases is made of stone. The later layers (mostly clay) are on a thicker (macroscopically) lime coating (multiple layers of monochrome paint).

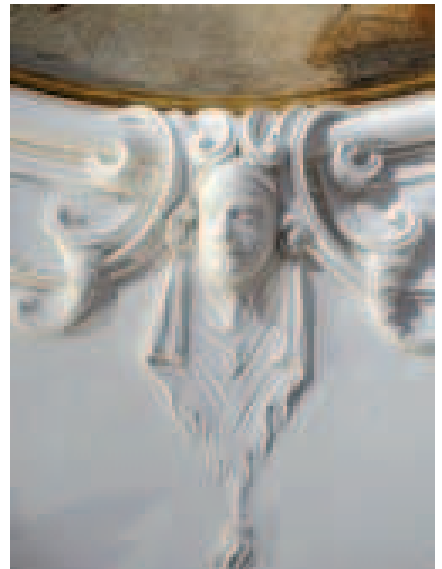
4. In terms of its condition the stucco decoration appears compact, possible defects of the mass (cracks, secondary modelling) will become obvious after large area removal of the later layers.

Based on the results of the survey the large area removal of the old paint was commenced which identified baldachins on the wall of the presbytery and on the pilasters.

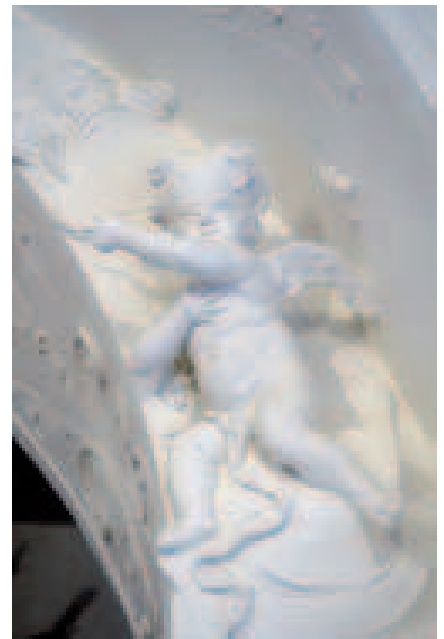
The gradual removal confirmed considerable structural disruption of the plaster in the whole of the interior. Within the renovation of the surfaces of the vault and the walls during

an inspection visit to the site the work procedure was modified on the initiative of the representatives of the NPÚ, ú. o. p. Brno (National Heritage Institute – Brno Branch) and the MěÚ Znojmo (Znojmo Municipality) and the colour presentation – stucco decoration and the passive surfaces were restored to white and the baldachins on the pilasters and the right-hand side of the presbytery were reconstructed and the facing sides of the pilasters were toned. The reconstruction of the baldachins was carried out in locations where the plaster had been knocked off to expose the masonry – pilasters on the left-hand side. The historical (original) technique of stucco decoration was made using the technique of secco painting on lime plasters and a foundation whitewash. Restoration using original techniques was impossible due to the very poor condition of the plasters. In the first phase the loose areas were anchored and caverns were injected with Ledan. To make the anchoring possible (so that the plaster would support itself) the weathered plaster had to be consolidated by deep vapour-permeable penetration with HERBOL – IMPRÄGNIERGRUND, that also ensures resistance against mould. On the prepared foundation the paint was restored in a reversible banner using size tempera.

The restoration was influenced by the selected technical procedure, which concentrated on the consolidation of the plasters, instead of renovation using original techniques. Within the intentions of the selected method the affected plaster surfaces were covered in the final phase by overall painting in off-white. The grey-painted facing sides of the pilasters and the baldachin paints are suggestive of the Baroque decoration.



Štukový rám – detail. Stav po restaurování. / Stucco frame, detail; after restoration. Foto Kamil Till



Štuková výzdoba klenby – detail. Stav po restaurování. / Stucco decoration of the vault, detail; after restoration. Foto Kamil Till

Restaurování kamenných prvků: klenební žebra a balustráda¹



Plošný odkryv vrstev na křížové klenbě v presbytáři, vyznačení statických trhlin. / Large area removal of the surface layers on the rib-groined vault of the presbytery, marking the settlement cracks. Foto Václav Holoubek



Klenební žebra – detail křížení. Stav po restaurování. / Vault rib crossing detail, after restoration. Foto Kamil Till

Klenební žebra klenby závěru presbytáře

Materiál: litavský vápenec; **technika:** kamenické opracování; **rozměry (přibližně):** celková délka žebra 1 800 cm, šířka žebra 12 cm, výška 17 cm; **forma prezentace před restaurováním:** nátěr v rámci interiéru kostela

Kamenná žebra se nacházejí v závěru kněžiště, který je zaklenut jedním polem křížové klenby. V průniku dvou diagonálních žebra je kruhový klenební svorník. Žebra mají v řezu jednoduchý tvar obdélníku s konkávně sejmутými předními hranami. Výběh žebra není zdůrazněn konzolou – čelní (vodorovná) hrana žebra je pouze konkávně sejmuta.

Kamenná žebra v presbytáři byla vzhledem k výraznému narušení statiky zajištěna a přichycena k cihlové klenbě systémem Helifix. Po dokumentaci mladších vrstev byla zvolena prezentace původní polychromie.

1 Text je zpracován z podkladů závazného stanoviska MěÚ Znojmo, Rozhodnutí č. 105/2009 ze dne 28. 2. 2008, Stratigrafického průzkumu povrchových úprav stěn a barokní klenby ze dne 24. 10. 2009, zpracoval Václav Holoubek a kol., a Závěrečné restaurátorské zprávy štuk, malba, červenec 2010, autor Václav Holoubek. Redakčně upraveno.

Chórová přepážka (balustráda)

Materiál: litavský vápenec; **technika:** kamenické opracování; **ozměry (přibližně):** křídlo balustrády – výška 78 cm, šířka 255 cm, hloubka 30 cm, střední schod – výška 14 cm, šířka 108 cm, hloubka 30 cm; **forma prezentace před restaurováním:** přírodní kámen s dochovanými zbytky historické barevné vrstvy

Kamenné zábradlí v půdorysu konvexně prohnuté směrem k lodi, uprostřed průchodem rozdělené na dvě křídla, dole spojená schodišťovým stupněm v půdorysu konvexně vypouklým (v souladu s balustrádou). Mezi hranolovými pilíři zdobenými vpadlými zrcadly stojí nakoso postavené hranolové kuželky. Madlo i práh balustrády jsou profilovány. Před balustrádou směrem k lodi kostela leží průběžný schodišťový stupeň s oblým nosem a malým ustoupením podstupnice – schody jsou spojeny železnými kleštinami zalitými do olova.

Po přeložení původní dlažby byla restaurována chórová přepážka v presbytáři. Bylo provedeno očištění, doplnění defektů umělým kamenem, jehož struktura a charakteristika je podobná okolnímu originálu. Lokálně došlo k povrchové retuši světlostálými pigmenty. Prezentace balustrády byla zvolena ve výrazu tónovaného přírodního kamene.

Postup vycházel ze schváleného konceptu restaurování, který byl formulován na základě průzkumu povrchových úprav před čištěním a vycházel i z průzkumu MgA. Petra Tůmy, který byl vypracován jako podklad k výběrovému řízení.²

Restoration of arch ribs and balustrade³

Arch ribs of the presbytery vault

Material: Litava limestone; **technology:** stonework; **dimensions (approximate):** total length of ribs 1,800 cm, rib width 12 cm, rib height 17 cm; **form of presentation before restoration:** paint as part of the church interior

The ribs are situated at the end of the presbytery which is vaulted by a single field of the cross vault. A circular apex stone is at the intersection of two diagonal ribs. The rib cross-section has a simple shape of a rectangular with concave chamfered front edges. The ribs are not emphasized by cantilevers – the facing (horizontal) edge of the rib has only concave chamfer.

Given the considerable structural disruption the stone ribs in the presbytery were secured and fixed to the brick vaulting with the Helifix system. After documenting the later layers were opted for presentation using the original polychromy.

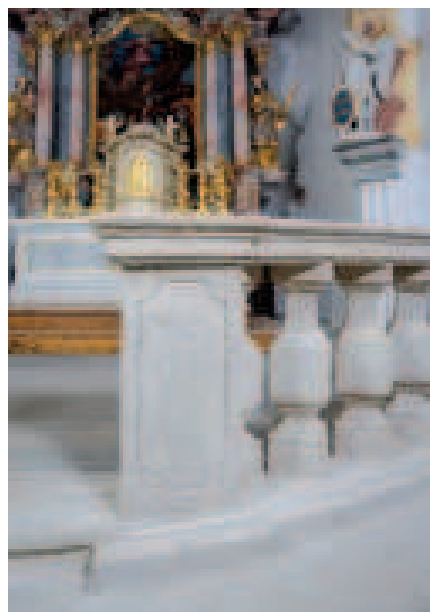
2 Realizace: Porr (Česko) a. s., Dimitrij N. Neuwirth, Václav Holoubek, Petr Roztočil

3 The text has been prepared on the basis of the binding decision of the Znojmo Town Council, Resolution No. 105/2009 of 28. 2. 2008, The stratigraphic survey of the surface finishes of the walls and the Baroque vault of 24. 10. 2009, written by Václav Holoubek et al., and the final report from the restoration of stuccos and wall paints, July 2010, written by Václav Holoubek. Edited.

Choir partition (balustrade)

Material: Litava limestone; technology: stonework; dimensions (approximate): balustrade wing – height 78 cm, width 255 cm, depth 30 cm, average step – height 14 cm, width 108 cm, depth 30 cm; form of presentation before restoration: natural stone with preserved remains of a historical coloured layer

A stone balustrade convexly curved, in top view, towards the nave, divided into two wings by a passage in the middle, at the bottom connected by a step convexly curved, in top view, in agreement with the balustrade. The obliquely standing square balusters are inserted between square columns decorated with sunken “mirrors”. The handrail and the footing of the balustrade are moulded. In front of the balustrade towards the church nave runs a continual step with a rounded nose and slightly receded riser – the steps are connected by iron ties embedded in lead.



Chórová přepážka – detail. Stav po restaurování. / Choir partition, detail; after restoration. Foto Kamil Till



Chórová přepážka. Stav po restaurování. / Choir partition, after restoration. Foto Kamil Till

After re-laying the original paving, the choir partition in the presbytery was restored. It was cleaned and any defects were filled with artificial stone, the structure and characteristics of which were similar to the original stone around them. The surface was locally retouched using light-resistant pigments.

The selected presentation of the balustrade was toned natural stone.

The procedure was based on the approved restoration concept formulated on the basis of the survey of the surface finish before cleaning and also drew on the survey carried out by MgA. Petr Tůma that served as the background for preparing the public competition documentation.⁴

4 Realization: Porr (Czech Republic) a. s., Dimitrij N. Neuwirth, Václav Holoubek, Petr Roztočil

Restaurování nástropní barokní malby – Zmrtvýchvstání Krista

Radomír Surma

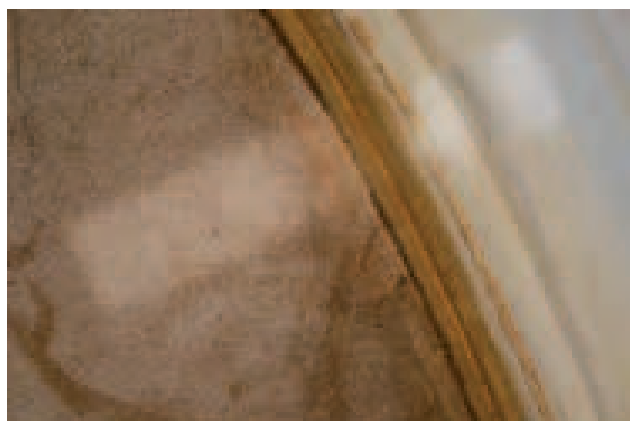
Jan Michael Fissé (* 1686 Znojmo – † 9. 1. 1732 Znojmo)

Zmrtvýchvstání Krista, 1. třetina 18. století, 327,5 × 242 cm, freska a secco-freska, restaurováno na jaře 2010

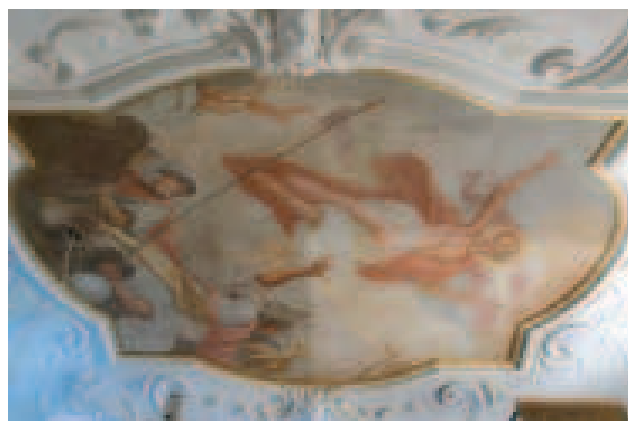
Průzkum malby před restaurováním, UV luminiscence, sondy ve vrstvách nečistot

Malba je v poměrně dobrém technickém stavu. Tektonická vertikální prasklina přes střed klenby presbytáře je stabilizovaná a podle jejího stavu a rozestupu, který je menší než 1 mm, od posledního tmelení v roce 1934 se není nutno obávat nějaké havárie. Lze však předpokládat, že stávající trhlinka do 1 mm se na fresce bude objevovat i v budoucnu po restaurování, jelikož se jedná pravděpodobně o nepatrné změny pnutí klenby vlivem změn teplot v zimním a letním období. Ostatní trhliny v malbě jsou zanedbatelné a vlastní malbu nijak neohrožují. Tmely a retuše v tektonické trhlině, na to že byly provedeny již v roce 1934, jsou nevypadané, ale v současnosti poněkud ztmavlé či částečně odpadlé a tmel přes ně prosvítá. Retuše jen částečně přechází i přes původní malbu, někde však ve větším rozsahu v šíři 2–7 cm.

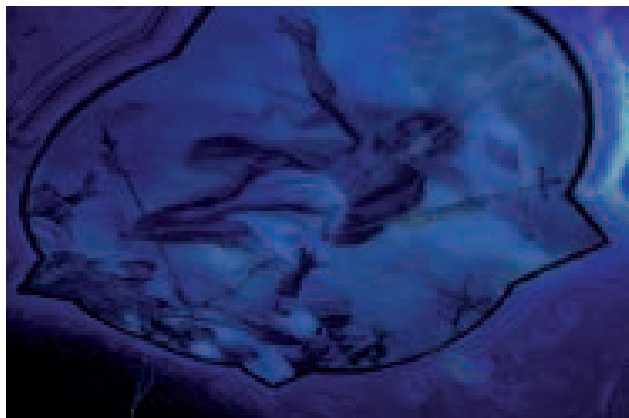
Povrch je zanesen silnou vrstvou ulpělé nečistoty na bázi dehtu ze svíček a kadidla. Množství dehtu zhruba odpovídá době od roku 1934. Barevnost je málo čitelná a nejen u chladných odstínů pozměněná. Sondážním průzkumem v sekundárních depozitech byly



Sonda ve vrstvě nečistot a přemaleb na štukovém lazurovaném rámu. / Dirt and over-paint layer probe of the stucco-decorated glazed frame. Foto Radomír Surma



Stav po očištění čtvrtiny povrchu malby. / Situation after cleaning a quarter of the painting surface. Foto Radomír Surma



UV luminiscence, povrch malby natřený polymerovaným olejem. / UV luminescence, painting surface coated with polymerised oil. Foto Radomír Surma

zaznamenány dvě různé vrstvy nečistot. Mladší vrstva je volná a nefixovaná k povrchu a lze ji snímat čistou vodou. Starší vrstva je mastná dehtová, ulpělá a snímání je možné pouze při použití optimalizovaného roztočku tenzidů a enzymů ve vodě. Vlastní malba je díky konzervaci polymerovaným olejem z roku 1934 (viz níže) vodě odolná. Malba v sondách je podstatně jasnější, v mnoha případech je barevnost pozměněná a pod nečistotou nečitelná, zejména chladné namodralé a nazelenalé odstíny s bělobou, které nejsou pod nečistotou vůbec vidět. Změna barevnosti se však týká všech barev včetně intenzivní červeně na plášti Krista, která je pod

nečistotou značně utlumená.

Podle UV luminiscence se na povrchu nachází vrstvička vosku s polymerovaným olejem či jen polymerovaný olej, který byl na povrch malby velmi pravděpodobně nanesen v roce 1934, kdy se jednalo o poměrně běžnou konzervátorskou metodu. Tato vrstvička konzervantu je však v rozsáhlých plochách narušená a v nepatrných šupinkách odpadá. Jinde je kompaktní a na povrchu, zdá se, dobře drží. V defektech odpadlé vlastní malby je vidět, že olej zasákl přes krakeluru i do podkladních omítkových vrstev.

Malba již byla v minulosti povrchově čistěna (před či při zákroku v roce 1934), a to poměrně razantně. Vystouplé struktury natažené filcované omítky jsou prodřené a v hloubkách zůstává vrstvička velmi staré nečistoty. Tento fakt není naštěstí příliš vizuálně rušivý a z restaurátorského pohledu je akceptovatelný (patina). Tato nevyvážená patina je způsobena původní nezvykle velmi hrubou omítkou s velkými zrnky písku (i přes 2 mm), která jsou od filcování povrchu vytlačena nad okolní rovinu (jedná se i o několik kamínků na cm²). Omítka je filcovaná a kamínky jsou silně vytlačeny nad rovinu povrchu proto, že natažený tzv. fajnový štuk (v tomto případě však hrubý) o tloušťce 2–5 mm je nanesen přes starší vrstvu velmi jemně hlazené omítky s bílým vápenným nátěrem (zrcadlo bylo původně prázdné bílé, viz makrofoto tektonické trhliny) a novou hrubou maltovinu pod malbu („štuk“) tehdejší řemeslník nebyl schopen tzv. utáhnout a zrnka zatlačit do roviny, ale jen filcovat, a tak se zrnka písku krouživým pohybem vytlačila nad okolní povrch. Díky této technologii má finální malba nezvykle velmi hrubý povrch a s tím spojené prodření některých partií na místech vystouplých kamínků a v prohlubních zanesenou a navíc polymerovaným olejem zafixovanou vrstvičku nečistoty, která však dává malbě velmi příjemnou „patinu“.

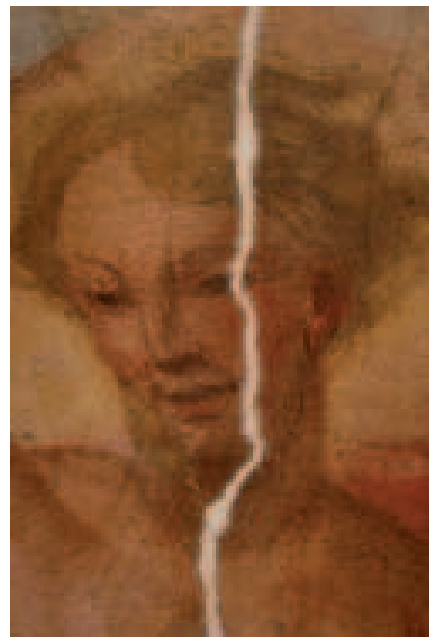
Restaurátorský záměr

Malba je pod nečistotou málo čitelná a barvy pozměněné, a proto bude nutné její očištění s revizí tmelů, retuší a povrchové konzervace. U praskliny bude vhodné provést hloubkové zpevnění.

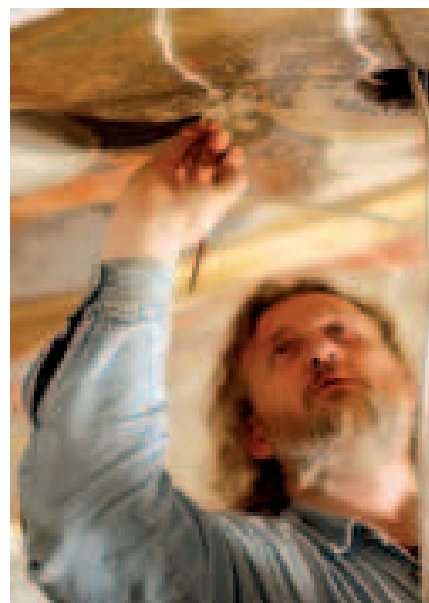
Postup restaurátorské práce na nástropní malbě

Po fotodokumentaci a průzkumu jsem přistoupil k postupnému snímání povrchových nečistot průzkumem ověřenou optimalizovanou směsí tenzidů a enzymů. Čištění bylo provedeno vatovými tampony na pinzety ve dvou časových segmentech s různou koncentrací roztoku. Konzervace polymerovaným olejem nebyla narušována a ani snímána pro její dobrou funkci a minimální barevnou změnu tónu či žloutnutí. Lokální větší nečistoty pod polymerovaným olejem byly redukovány špičkou skalpelu. Retuše a lokální přemalby temperou na tektonické trhlině a po obvodu malby (tmavě hnědá linka) byly po naměkčení tenzidem dočišťovány skalpelem. Po očištění malby má povrch barev lesklý charakter (pozorováno v protisvětle), což je způsobeno celoplošným nátěrem polymerovaným olejem pravděpodobně v roce 1934. Barvy jsou syté a výrazné a působí čerstvým dojmem teplých intenzivních barokních odstínů, a to přes dílčí povrchové poškození malby v minulosti. Odstraňování polymerovaného oleje by bylo nesmírně riskantní z důvodu možného dalšího poškození secco emulzní malby, která byla pravděpodobně před touto fixací z roku 1934 zpráškovatělá. Lze říci, že tato trvalá fixace malbě z dlouhodobého hlediska svědčí a bezpečně ji chrání, i když se v současnosti tato konzervační technika nepoužívá (pro jasné změny po aplikaci tohoto časem žloutnoucího materiálu u barevných odstínů od chladnějších k teplejším). Je možné také říci, že díky této fixaci nedošlo při současném restaurování k sebemenšímu poškození barev a struktury malby originálu. Po očištění malby byly odstraněny z tektonické trhliny veškeré tmely, které neměly bezpečnou přilnavost k hranám defektu. Ukázalo se, že cca 98 % tmelů nemá soudržnost s originálem, protože byly nanášeny bez upevnění a jen měly v tloušťce jen několik mm, přestože trhlina jde do hloubky několik centimetrů.

V této fázi byla po dokonalém vyschnutí malby a podkladu provedena fixáž a povrchové zpevnění narušené malby a narušené konzervace polymerovaným olejem. K fixaci byl použit optimální řídký roztok paraloidu. Dále byla provedena hloubková fixace a injektáž defektu tektonické trhliny, a sice upevnění omítkové vrstvy k původní omítkě s bílým vápenným nátěrem a upevnění této původní omítky ke zdivu Ledanem a akrylátovou disperzí Hydrogrund, pokud dané místo bylo uvolněné a hrozilo



Stav po očištění a vytmelení tektonické trhliny. / Situation after cleaning and filling the tectonic crack. Foto Radomír Surma



Práce na odlišitelné retuši vytmelených defektů trhlín. / Working on the discernible retouching of the filled crack defects. Foto Jakub Kmošek

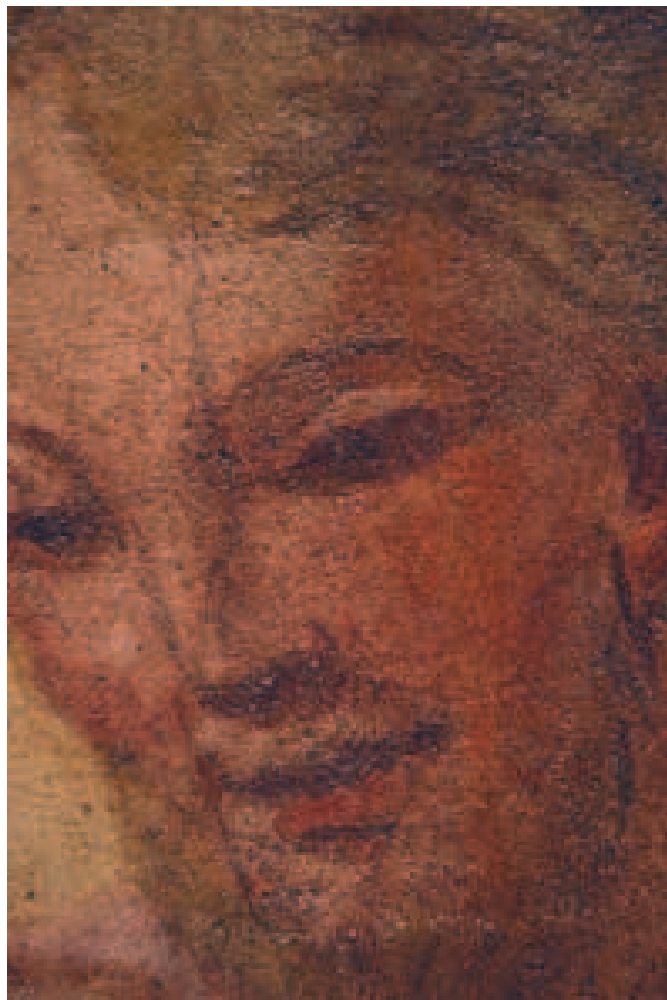
odpadnutím. Tektonická trhlinka nebyla stabilizována staticky, protože nebylo provedeno statické zajištění klenby. Podle drobné trhlinky, která se na stavu před restaurováním objevila od roku 1934, však není nutno mít přílišné obavy z náhlých posunů klenby. Drobné pohyby po restaurování však v důsledku klimatických změn, zejména vlhkosti obsažené ve zdivu a tepelné roztažnosti materiálů v ročním cyklu zima/léto, nelze vyloučit. Dá se předpokládat, že drobná trhlinka se i po restaurování po několika sezónách znovu objeví.

Právě z důvodu hluboké tektonické trhliny byl použit na vytmelení defektů trhlín lehčený šlehaný pružný tmel, který lze tmelit i do velkých hloubek defektů, protože díky šlehané struktuře a porezitě s bublinkami nedochází ke smršťování, nebo je alespoň částečně eliminováno. Tento tmel je však hladký a nelze do něj přidat hrubé ostřívo, které by napodobilo hrubě filcovaný povrch okolního originálu, protože by tmel ztratil své vlastnosti. Tato skutečnost alespoň doplněný hladký tmel jednoznačně odlišuje

od výrazně hrubého originálu. Tmel je ve finální fázi nanesen tzv. od hrany po hranu (aby nebyl překryt originál malby), takže je na některých místech mírně či více „zešikma“, protože klenba je sesedlá na každé straně trochu jinak a tento rozdíl činí místy i 1,5 mm, což je na trhlinu o šíři 3–8 mm poměrně hodně. Je možné, že při proměnlivém bočním svitu slunce do presbytáře v průběhu roku a při bočním umělém nasvětlení může docházet v těchto místech k jistým stínům trhliny, což je fakt, se kterým je nutno se smířit, nebo se pokusit jej eliminovat podélným nasvětlením klenby ve směru trhliny, nebo nasvětlením prostorovým či odraženým.

Otvor v dolní části kompozice sloužící v minulosti pro zvonění, jenž je tvořen původním do zdiva a pod omítku vsazeným dutým dřevěným válcem, byl při tmelení respektován a zachován. Dřevo bylo petrifikováno dvacetinásobným nátěrem roztoku Movilitu.

Retuš tmelených defektů a drobných rušivých defektů odpadlé barevnosti až na podkladní omítku je provedena retušovacími barvami Maimeri v odlišitelné čárkové struktuře tak, aby se tím pokud možno co nejvíce vizuálně napodobila hrubá struktura okolní omítky. Struktura



Stav po restaurování, odlišitelná struktura retuše. /
Discernible retouch structure, after restoration. Foto
Radomír Surma

„trateggia“ je však natolik jemná, že již ze vzdálenosti cca 60 cm není téměř čitelná a z podlahy presbytáře není vidět vůbec.

Na závěr byla na povrch nanесena ochranná a regenerační vrstvička závěrečného paraloiodového laku v optimální koncentraci z důvodu sjednocení stávajícího sekundárně pololesklého povrchu.

Restoration of the ceiling Baroque painting – The Resurrection of Christ

Jan Michael Fissé (* 1686 Znojmo – † 9. 1. 1732 Znojmo)

The Resurrection of Christ, the first third of the 18th century, 327.5 × 242 cm, fresco and secco fresco, restored in spring 2010

Painting survey before restoration, UV luminescence, dirt layer probes

The painting is in relatively good technical condition. The tectonic vertical crack through the middle of the vault of the presbytery is stabilized and based on its state and span of less than 1 mm from the last filling in 1934 there is no need to fear an emergency. It can be expected that the existing crack of up to 1 mm will reappear in the fresco in the future even after restoration as it is probably caused by minute changes in the stressed vault due to temperature variations in summer and winter. The remaining cracks in the painting are negligible and present no danger to the painting itself. Fillers and retouches in the tectonic crack, despite being made in 1934, are still in place, although they are presently darker and where parts of them have fallen off the filler shows through. The retouches only partly extend over the original painting, although in some locations the extent may be greater, between 2–7 cm.

The surface is covered by a thick layer of deposited dirt on the basis of tar from candles and incense. The quantity of tar roughly corresponds to the period of time from 1934. The colour scheme is difficult to discern and is modified in the cold tones and elsewhere. A probing survey registered two layers of dirt. The one which is loose can be removed by clean water, but the other, older, layer is sticky with fat tar and removal is only possible using an optimised solution of tenzids and enzymes in water. The painting itself is water resistant thanks to conservation by polymerised oil. The paint in the probes is considerably clearer, the colour is often modified and unidentifiable under the dirt, in particular the cold bluish and greenish shades with white that cannot be seen under the dirt at all, although the colour changes affect all colours including the intense red on the cloak of Christ, which has been dampened under the dirt.

UV luminescence showed that on the surface is a thin layer of wax with polymerised oil or just polymerised oil that may have been applied to the surface of the painting in 1934, when it was a fairly commonly used conservation method. However, the layer of the conservant is interrupted in extensive areas and flakes off in small scales. Elsewhere it is compact and on the

surface it seems that it sticks well. In defects with flaked-off paint it can be seen that the oil soaked into the foundation plaster layers via the crackles.

The painting was cleaned on the surface in the past (before or during the intervention in 1934), and rather vigorously as well: the protruding structures of the felt-smoothed plaster are rubbed through and a thin layer of very old dirt remains in the depths. Fortunately, it does not harm the visual impression and is acceptable from the restoration point of view (patina). This unbalanced patina is caused by unusually coarse plaster with large grains of sand (over 2 mm), that after smoothing with felt stand out above the plane of the surface (several stones per cm²). The plaster was smoothed with felt and the stones stand out conspicuously because the so-called fine stucco (in this case coarse) 2–5 mm thick was applied over an older layer or very finely smoothed plaster with whitewash (the “mirror” had originally been blank white, see the macroscopic photo of the tectonic crack) and the artisan was unable at the that time to “draw” the mortar and push the grains in level, but only smooth with felt which made the grains stand out above the surface. Thanks to this technology the final painting has an unusually rough surface. However, the related rubbed through areas in locations with protruding stones, and in addition a thin layer of dirt deposited in the depressions and fixed by polymerised oil leaves the painting with a pleasant “patina”.

Aim of the restoration

The painting is difficult to see under the dirt and the colours have changed which requires it to be cleaned with a revision of fillers, retouches and surface conservation. It will also be beneficial to reinforce the crack in depth.

Procedure of the restoration work on the ceiling painting

After photographic documentation and survey I proceeded to the gradual removal of the surface dirt with a tried and tested optimised mixture of tenzids and enzymes. The cleaning was carried out with cotton tampons in tweezers in two time segments with different solution concentrations. The conservation with polymerised oil was not interfered with nor removed due to its good function and a minimum colour change of the tone or yellowing. Local concentrations of impurities under the polymerised oil were reduced with the tip of a scalpel. Retouches and local overpainting with tempera on the tectonic crack and along the perimeter of the painting (dark brown line) were additionally cleaned with a scalpel once softened using tenzid. After cleaning the painting the surface of the paints has a glossy character (observed against a source of light), which is caused by an overall coating with polymerised oil probably in 1934. The colours are deep and striking and give a fresh impression of intense Baroque shades, despite the partial damage to the painting in the past. It can be stated that this permanent repair (removal of the polymerised oil would have been extremely risky due to possible further damage to the secco emulsion painting, that may have turned to powder) is beneficial for the painting from the long-term point of view and safely protects it, although this conservation technique has been discontinued in the present. It is also possible to say that it is thanks to this repair that the present restoration avoided the slightest damage to the colours



Zmrtvýchvstání Krista. Stav po restaurování. / The Resurrection of Christ, after restoration. Foto Kamil Till

or structure of the original painting. After the painting had been cleaned, all fillers from the tectonic crack that did not safely adhere to the edges of the defect crack were removed. It was discovered that approx. 98 % of fillers had no adherence to the original as they were applied without fixing and only in a shallow layer of a few millimetres, although the crack runs several centimetres deep.

In this phase after the painting and foundation were completely dry the disrupted paint and conservation with polymerised oil were fixed and their surface reinforced. The fixation was carried out using an optimum thin solution of paraloid. This was followed by deep fixation and injection of the tectonic crack defect, consisting of attaching the plaster layer to the original plaster with whitewash and fastening the original plaster to the masonry using Ledan and the Hydrogrund acrylic dispersion, if the particular spot was loose and about to fall off. The tectonic crack was not stabilized structurally as the vault was not structurally reinforced. Judging from a small crack that appeared before restoration compared to the condition in 1934, there is no need to worry about sudden movements of the vault. However, minor shifts after restoration due to climatic changes, in particular moisture contained in the wall and material expansion/contraction within the summer/winter annual cycle cannot be ruled out. It can be expected that a minor crack will reappear after several seasons even after restoration.

As the tectonic crack runs deep we used expanded whipped flexible filler to fill the defects. It can be applied to a considerable depth and thanks to its whipped structure and porosity with bubbles it is not prone to shrinking or it is at least partially eliminated. However, the filler is smooth and it is impossible to add coarse particles to it as the filler would lose its properties. In the final phase the filler is applied from edge to edge (so as not to cover the original material), so that in some places it is slightly or more pronouncedly “sloped” due to the differences in the vault sagging on each side of the crack and this difference may amount even up to 1.5 mm, which is quite a lot for a crack 3–8 mm wide. It is possible that with the changing side illumination by the sun in the presbytery during the year and with side illumination by artificial lighting the crack might cast something of a shade in these locations, which is a fact that either has to be put up with or can be tentatively redressed by experimenting with lengthwise illumination of the vault in the direction of the crack or spatial/reflected illumination.

The hole in the lower section of the composition that was used in the past for ringing the bell consists of a hollow wooden cylinder inserted in the original masonry and under the plaster was respected and preserved during the filling. The wood was petrified by applying twenty coatings of a solution of Movilith.

The retouching of the filled-in defects and the minor disruptive defects of colours flaked off from the foundation plaster were made using Maimeri retouching colours applied with a discernible line structure in order to visually imitate the coarse structure of the surrounding plaster, although the structure of the “trateggio” is so fine that from a distance of 60 cm it is almost unnoticeable and from the floor of the presbytery it is invisible.

In the end the surface was coated with a thin protective and regenerative layer of the finishing Paraloid varnish in an optimum concentration in order to unify the existing secondary semi-gloss of the surface.

Restaurování varhan

Dalibor Michek

Podle záznamu uvnitř nástroje je jeho autorem znojemský varhanář Josef Silberbauer a vytvořil jej roku 1778. Doba vzniku tohoto zápisu, jakož i správnost jeho sdělení zůstávají ale nejisté.

Nástroj byl podle dochovaných nápisů vícekrát opravován, v roce 1885 Franz Kurka dokonce posunul skříň hlavního stroje a pedálu směrem k oltáři.

Po demontáži a podrobném průzkumu bylo zjištěno, že vzdušnice hlavního stroje i pedálu byly přeneseny z jiných, patrně větších varhan, neznámo odkud, kdy a kým. Rovněž registratura, vzduchovody a částečně i hrací traktura hlavního stroje a pedálu nebyly původní a musely být rekonstruovány. Byla osazena nová pedálová vzdušnice s hřídelovou deskou, postavená podle Silberbauerových vzorů. Stávající vzdušnici nebylo totiž možno pro její rozměry opatřit náležitě fungující registraturou, což se u vzdušnice hlavního stroje podařilo.

Přinejmenším všechny velice kvalitní cínové píšťaly v celém nástroji jsou sourodé a mnohé také označené rokem předpokládané stavby varhan. Na velkém C kónické Flétny je dokonce vyryto, že se jedná o píšťaly pro Vranov.

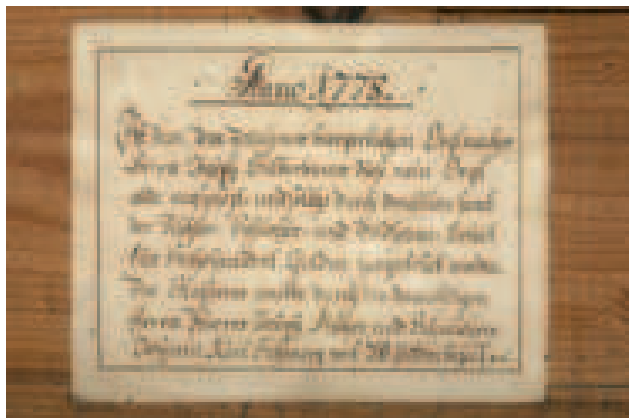
Téměř všechny zjištěné poznatky svědčí o tom, že autor nástroje, patrně Josef Silberbauer, postavil skříň hlavního stroje i pozitivu, jakož i píšťaly, tedy přinejmenším ty cínové. Dokončil však jenom pozitiv, a proto v něm disponoval čtyřstopový Principal s dvoustopovou Octavou, což by za předpokladu celých varhan postavených na stejném Principalu v hlavním stroji nedávalo smysl.

Kromě zmíněné rekonstrukce některých částí varhanního stroje bylo třeba odstranit mnohé neodborné zásahy. U manuálových klaviatur se jednalo o nepůvodní spojku, pocházející ze sedmdesátých let minulého století. Krom koncepční nesmyslnosti znamenala mimo jiné i neblahé změny v uložení kláves a kroku ventilů. A navíc byla ošklivá.

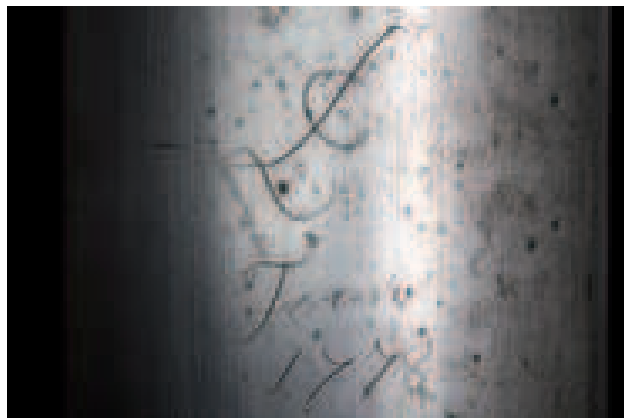
Podstatně dříve, patrně už v devatenáctém století, zchromatisoval kdosi pedál, přesněji řečeno jeho původní krátkou oktávu. Znamenalo to hrubý zásah do pedálové klaviatury, úhelníkových třmenů a vedení Stecherů pod klaviaturou. Rovněž tyto úpravy byly při restaurování odstraněny.

Na hracím stole jsme s úlevou zlikvidovali ohavné plastové štítky s názvy rejstříků a nahradili je papírovými, zhotovenými podle dobových vzorů. Pojmenování rejstříků bylo převzato z nápisů na píšťalách. Pokud nebyly nalezeny, bylo použito označení v dané době a oblasti obvyklé.

Na místě původní měchové soustavy stojící za varhanní skříň postavil Franz Kurka v roce 1885 magazinový měch s klínovým čerpačem, ke kterému byl později připojen ventilátor,



Papírová cedule na hřídelnici hlavního stroje. / Paper note on the shaft of the main division. Foto Dalibor Michek



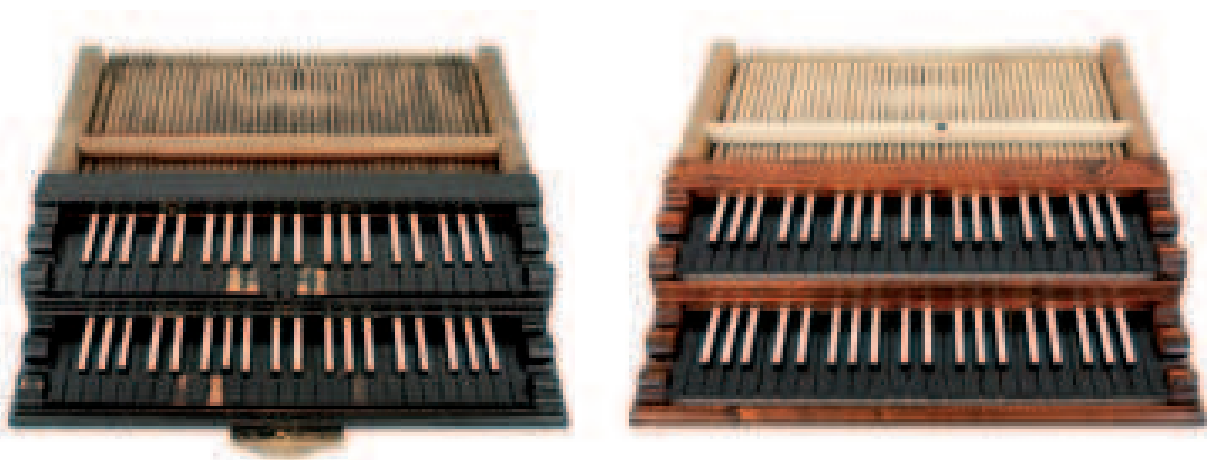
Nápis na píšťale C Principálu hlavního stroje s datací a určením pro Vranov. / Inscription on the C pipe of the Principal of the main division with dating and dedication to Vranov. Foto Dalibor Michek

umístěný velice nevhodně ve věži kostela. Tento měch byl při nynějším restaurování nahrazen klínovým vyrovnávacím měchem, regulátorem a tlumicí skříní s tichoběžným ventilátorem. Tvarosloví detailů měchu bylo převzato z dochovaných se fragmentů rancířovských měchů Ignáce Floriana Casparida, tedy předchůdce Josefa Silberbauera ve Znojmě. Žádný Silberbauerův měch se totiž, aspoň pokud je mi známo, nedochoval.

Ve vranovských varhanách zůstala zachována podstatná část píšťal. Výjimkou je osmistopová Flétna hlavního stroje, z níž zbylo jenom sedm původních píšťal velké oktávy. Ostatní, jejichž úroveň je neslušno komentovat, pocházely z doby nedávné a byly nahrazeny restaurátorskými kopiemi, respektujícími tvarosloví i použitý materiál Flétny 8' hlavního stroje varhan v Dyji (Milfronu), tedy pravděpodobně rovněž díla Silberbauera.

Kromě jiných poškození bylo mnoho píšťal zdevastováno i nepůvodním zvýšením výřezů horních labií, které zásadním způsobem ovlivňuje nasazení i barvu tónu.

U cínových píšťal byly tyto výřezy sníženy doplněním cínoolověné slitiny, pro labia dřevěných píšťal byla použita speciální pryskyřice. Tato nově vyvinutá metoda je plně reversibilní a na rozdíl od postupů používaných dříve neobyčejně šetrná.



Manuálové klaviatury před a po restaurování. / Manuals before and after restoration. Foto Dalibor Michek

Poměrně veliké bylo poškození varhan červotočem, píšťaly byly navíc v minulosti částečně polepeny papírem a natřeny červenou barvou, kterou bylo nutno odstranit. Postižené dřevěné části byly zpevněny v lázni akrylátové pryskyřice, výletové otvory byly zatmeleny voskovou směsí. Díly poškozené neopravitelně musely být rekonstruovány.

Tlak vzduchu byl po akustických zkouškách snížen na 45 milimetrů vodního sloupce, na základě výzkumu pana Petra Koukala bylo použito středotónového ladění s 1/6 komma. Cínové píšťaly s výjimkou prospektu jsou laděny Stimmhornem.

Restaurování vranovských varhan bylo z více důvodů mimořádně náročné, stálo však za to. Je to krásný nástroj, jemuž lze přát už jenom rozumné zacházení, aby mohl ještě dlouhá léta sloužit a působit radost.

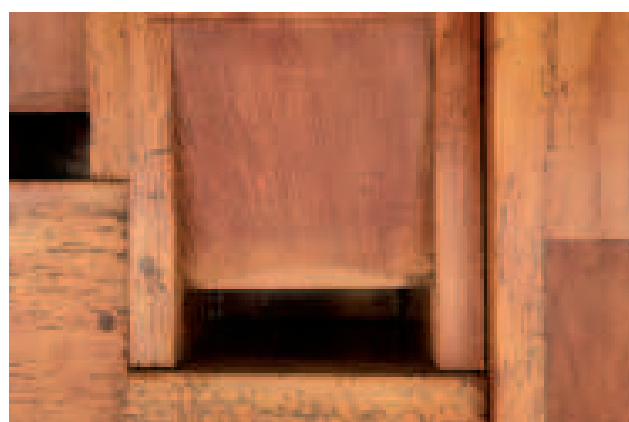
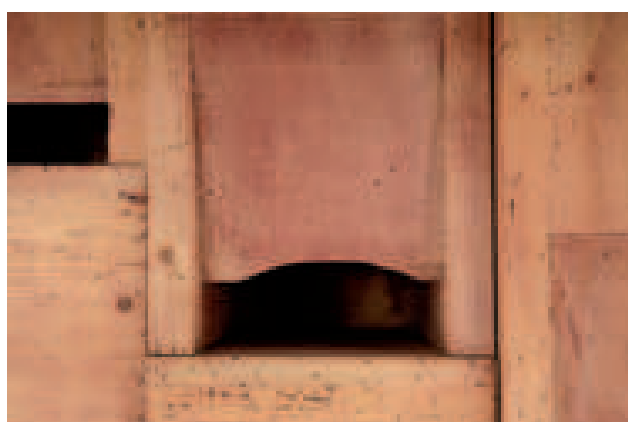
Restoration of the organ

According to the label inside the instrument it was built by the Znojmo organ builder Josef Silberbauer in 1778. However, the dating of this note and the veracity of the message remain uncertain.

Surviving inscriptions indicate that the instrument was repaired several times and in 1885 Franz Kurka even shifted the case of the Great (Hauptwerk) and the Pedal towards the altar.

After dismantling and a detailed survey it was found that the wind chests of the Great and the Pedal were transferred from another, probably larger organ, but we do not know from where, when and by whom. Also, the stop controls, wind conduits and partly the key trackers of the Great and the Pedal were not the originals and had to be reconstructed. We installed a new Pedal wind chest with a rollerboard built to Silberbauer's models. Due to the dimensions of the existing wind chest it was impossible to fit it with properly working stop controls, which we finally managed to do with the wind chest of the Great.

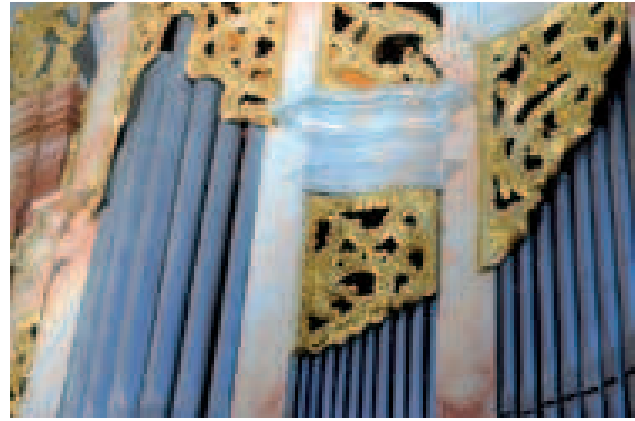
At least all of the high-quality tin pipes in the whole instrument are homogenous and many are also marked with the year of the expected building of the organ. The great C of the conical Flute even bears an engraved inscription that they are pipes for Vranov.



Labium píšťaly G Subbasu 16' před a po doplnění výřezu. / Lips of the G Subbass 16' pipe before and after the lowering of the cut-out. Foto Dalibor Michek



Panenka hřidelové desky hlavního stroje zcela zničená červotočem. / Rollerboard of the main division completely destroyed by woodworm. Foto Dalibor Michek



Varhany – pohled na kůr. Stav po restaurování. Foto Kamil Till

Most findings testify to the fact that the maker of the instrument, probably Josef Silberbauer, built the case of the main machine and the Positive, as well as the pipes, or at any rate those made of tin. However, he only completed the Positive, and as a result the four-foot Principal had only a two-foot Octave at its disposition which would not have made sense if we assume that the whole organ was built on an equally high Principal in the main division.

Apart from the reconstruction of some parts of the organ mechanism it was necessary to remove many incompetent interventions. In the manuals it involved a non-original coupler, installed in the 1970s. Regardless that it did not make sense in view of the overall concept it also introduces unsuitable changes in the positioning of the keys and the step of the valves. And last but not least it was ugly.

Much earlier, probably in the nineteenth century, somebody chromitized the pedal, more precisely its originally short octave. It meant a substantial intervention into the pedalboard, shackles and the Stecher guides under the pedalboard. These alterations were also removed during the restoration.

On the console it was with great relief that we disposed of the obnoxious plastic labels showing the names of the registers and replaced them with paper ones, made in accordance with period models. The names of the registers were taken from the inscription on the pipes. If not identified, we used the marking usual in the period and region.

In the location of the original wind system situated behind the organ case, Franz Kurka built, in 1885, a reservoir with a wedge pumping bellows, that was later connected to a blower placed rather awkwardly in the church tower. The reservoir was replaced during the present restoration by an equalizing wedge bellows, a regulator and a dampening box with a silent-operation fan. The vocabulary of the měchu details was adopted from the surviving fragments of the Rancířov bellows by Ignác Florian Casparides, who was the predecessor of Josef Silberbauer in Znojmo. As far as is known, none of the Silberbauer's bellows has survived.

The Vranov organ has a substantial number of preserved pipes with the exception of the eight-foot Flute of the Great, of which only seven original pipes of the great octave have



Varhany – pohled na kůr. Stav po restaurování. / The organ – view of the gallery, after restoration. Foto Kamil Till

survived. The other ones, the quality of which is not worth commenting on, came from a recent period and were replaced by restorer's copies, respecting the shapes and material used in the 8' Flute of the Great in the organ in Dyje (Milfron), probably another work by Silberbauer.

Aside from the assorted damage, many pipes were badly affected by the non-original raising of the upper lip cut-outs, which have a profound impact on the attack and the timbre of the tone.

In tin pipes these cut-outs were lowered by adding a tin-lead alloy, while in the lips of the wooden pipes we used special resin. This novel method is fully reversible and non-invasive compared to the procedures employed earlier.

The damage to the organ by woodworm was extensive. In addition, in the past the pipes were partly covered in pasted paper and painted red, which had to be removed. The affected wooden parts were reinforced in a bath of acrylate resin, the leak holes were stopped by a wax mixture. The parts with irreparable damage had to be reconstructed.

After acoustic tests the wind pressure was reduced to 45 millimetres of the water column, and then based on the research by Petr Koukal we used a 1/6 comma meantone tuning. The tin pipes, with the exception of the façade are tuned using a tuning cone (Stimmhorn).

The restoration of the Vranov organ was a highly challenging project due to many reasons, but it was definitely worth the effort. It is a beautiful instrument and one can only wish that it is handled with care so that it can serve its purpose and give joy for many years to come.

Restaurování varhan jako specifický problém památkové péče

Petr Koukal

Pokud bychom chtěli najít počátky varhanní památkové péče v českých zemích, pak musíme jít až do c. k. monarchie. Zájem se tenkrát soustřeďoval výhradně na historické varhanní skříně z období baroka. Tím, co bylo uvnitř, se památková ochrana nezabývala. Tento přístup, dnes pokládaný za pouhý předstupeň skutečné památkové ochrany a péče o varhany, se udržel velmi dlouho, vždyť s jeho dozvuky zápasíme i dnes: více než polovina varhan, chráněných jako movitá památka, získala tento statut jen díky své historické skříně. Výsledkem je, že na jedné straně mezi památkovými varhanami najdeme zcela podprůměrné novodobé nástroje v nádherných skříních (např. Znojmo, kostel sv. Michala), na druhé straně donedávna nebylo či dosud není chráněno několikero varhan ze 17. století, ovšem v pohledově „obyčejných“ skříních (Polná – tzv. literátské varhany, Meclov, Lančov ad.).

Ukazuje se tak, že varhany se do běžné škatulky s označením památka nevejdou – jde o znějící umělecký hudební nástroj, ne o němé výtvarné či uměleckořemeslné dílo. Jeho primární, dominantní částí je nikoliv vizuální podoba, ale zvuk. Proto je na místě pracovní označení auditivní památka (na rozdíl od památek vizuálních). Toto uvědomění (v Německu už v roce 1928) se stalo důležitým stupněm k odpovídajícímu pochopení varhan jako památky, a tím i k jejich ochraně a adekvátní obnově.

Je vhodné připomenout, že konkrétní varhany konkrétní doby stojící v konkrétní lokalitě v konkrétním prostoru jsou svým způsobem jedinečné. Takto se dostáváme k zásadnímu poznatku: památkové varhany představují případ, kdy konkrétní varhany si dodnes uchovaly ve větší či menší míře svou původní, autentickou informaci, autentickou jedinečnost. Kde lze nalézt autentickou, byť dílčí informaci i v jejich zvukové podobě, tam jde o jejich nejcennější hodnotu památkovou. Vždyť právě toto je jediné dochované svědectví, jediný autentický doklad o původní funkci varhan, o zvukové podobě hudby a hudebního života naší minulosti. Současně je to hodnota nejohroženější.

Co to znamená pro varhanní památkovou péči? Nestačí sledovat a starat se o každý hmotný detail – stejně tak je třeba u každého konkrétního nástroje prosazovat uchování a obnovu původního zvuku. Co se však pod pojmem „původní zvuk“ skrývá? Historické varhany byly a jsou znějícím hudebním nástrojem se specifickým účinkem na recipienta. Pak ovšem musíme hovořit o jejich plné hudební recepci. Právě nutnost pochopení dobové hudební recepce odlišuje varhany a další hudební nástroje od jiných památek. Pokud se tato zásada poruší, nutně dochází ke zkreslenému a mylnému chápání varhan jako památky, popřípadě nejsou



Nastavení píšťal varhan v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí. / Pipe ranks of the organ in the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí. Foto Petr Koukal



Restaurované labium varhan v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí. / Restored labium of the organ in the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí. Foto Petr Koukal

jako památka vnímány vůbec. To je případ varhaníků, kteří vidí i v historických varhanách jen pouhý hudební nástroj bez historických vazeb. Dochované varhany sloužily už po své novostavbě jako prostředek tehdejší hudební recepce, odlišné od nynější. Její samozřejmou součástí byl nejen zvuk konkrétních varhan a jejich hrací zařízení, ale i konkrétní, dobově daný herní (interpretační) způsob. Hovoříme-li v památkové péči o tzv. autenticitě památek, pak v případě varhan je tento pojem plně na místě; jeho součástí se musí stát i tzv. autentická hudební interpretace. Dochované historické varhany tak musíme nejen vnímat jako starý hudební nástroj, ale také si uvědomit, že plné poznání a uchování jejich kvalit nutně zahrnuje nutnost ochránit a umožnit jejich původní způsob herního a hudebního užití v jejich historické zvukové podobě, tj. bez novějších doplňků a změn, které by mnozí varhaníci tak rádi ponechávali či dokonce zaváděli.

Hlavním cílem památkové péče v oblasti restaurování varhan tak není jen obnova historické hmotné substance. To je pouhým prostředkem k obnově původního zvuku (tj. rejstříkové dispozice, výšky ladění, druhu teploty, hodnoty tlaku vzduchu, menzurace a intonace píšťal) a původního herního způsobu (tj. rejstříkování, prstokladu, artikulace, tempa, ornamentiky, improvizace atd.).

Ve vyspělých zemích je tento přístup uplatňován už dlouhá desetiletí, v našich podmínkách dnes konečně máme několik špičkových varhanářů-restaurátorů, kteří takto postupují a mohou se úspěšně měřit se svými zahraničními protějšky.

V oblasti samotné konzervace, petrifikace a restaurování dřevěných částí napadených červotočem (zejména píšťal) jsme si vytvořili vlastní přístup, který je dnes uznáván a přebírán i v zahraničí. Jeho podstatou je mimořádně citlivý přístup k dochovanému materiálu, kdy i vážněji napadené části

nejsou nahrazovány kopiemi, ale náročně restaurovány, se snahou zachovat maximum původní substance i s ohledem na odpovídající funkčnost. U píšťalového fondu je to mimořádně důležité. Dnes už víme, že takto složitě zachráněná píšťala si uchová velkou míru svého původního

PETRIFIKACE

Postup zpevnění narušené struktury dřeva postřiky, nátěry, injektáží, vakuovou metodou, a to buď umělými či přírodními pryskyřicemi.

zvuku, kdežto novodobá, sebelepší kopie takové píšťaly se k tomuto zvuku dokáže jen částečně přiblížit. Proto považujeme „domácí“ pojetí za citlivější a vhodnější. Rozdílnost v přístupech našeho vyspělého restaurování varhan ve srovnání s některými postupy, používanými zahraničními firmami, lze rámcově srovnat na příkladu varhan ve Vranově nad Dyjí a v Praze v kostele Nejsvětějšího Salvátora. Oba nástroje se restaurovaly ve stejné době.

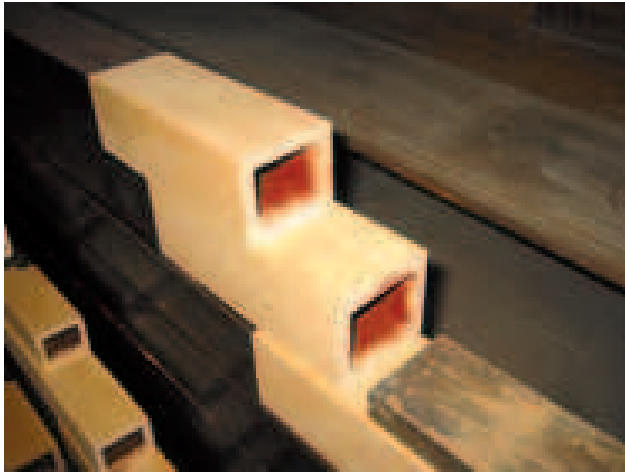
Organ restoration as a specific problem of heritage monument care

If we want to trace the beginnings of organ restoration as part of heritage monument care we have to go back to the time of the imperial and royal monarchy. At that time interest was concentrated exclusively on historical organ cases from the Baroque period. The inside was beyond the competence of monument care. This approach, now considered a mere preliminary stage of the heritage monument care for organs, lingered for quite a long period, and we struggle with its repercussions even today: more than half of the organs protected as movable heritage monuments gained this status only thanks to their historical casing. As a result, we find as listed organs some extremely sub-standard modern instruments in exquisite cases (e.g. Znojmo, Church of St. Michael), while until very recently amongst the unprotected instruments were several organs from the 17th century, albeit in “plain” cases (Polná – so-called Literate Brotherhood’s organ, Meclov, Lančov, etc.).

Clearly, organs cannot be easily pigeonholed as a heritage monument – it is a sounding artistic musical instrument rather than a silent work of art or a craftwork. Its primary and dominant aspect is not the visual appearance but the sound. The working description as an auditive monument (as opposed to visual monuments) is quite apt. This realization (in Germany since 1928) has become an important stage in the proper approach to the organ as a heritage monument and hence their protection and adequate renovation.

It should be pointed out that a particular organ from a particular period situated in a particular location is unique in itself. We thus arrive at the basic fact: listed organs exemplify cases where a particular organ has preserved to this day, to a greater or lesser extent, its original, authentic information and authentic uniqueness. Where we can find authentic information, however partial, including their sound, it is their most important value in terms of heritage monument. It is this, the only preserved evidence, a single authentic document on the original function of the organ, about the sound of the music and the musical life of our past. At the same time it is a value that is endangered the most.

What does this imply for taking care of organs as a heritage monument? Observing and taking care of every material detail is not enough – in each particular instrument there is also a need to strive to preserve and restore the original sound. What is hidden behind the term “original sound”? Historical organs have always been a sounding musical instrument with a specific impact on the recipient. We should therefore speak of their full musical perception. It is the need



Nastavení píšťal varhan v kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze. / Pipe ranks of the organ in the Church of the Holy Saviour in Prague. Foto Petr Koukal



Restaurované labium varhan v kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze. / Restored labium of the organ in the Church of the Holy Saviour in Prague. Foto Petr Koukal

to understand the musical reception at that period that distinguishes organs and other musical instruments from other heritage monuments. If this principle is ignored the unavoidable result is a biased and erroneous approach to organs as a heritage monument, or they may not be considered a heritage monument at all. This happens to be the case for organ players who see a historical organ as a mere musical instrument without any historical connotations. When first built these surviving organs served as a means of musical reception in their time which was different from that of today. Its natural component was both the sound of a particular organ including its hardware and the specific (interpretational) method of playing determined by the given period. If we talk, in respect to heritage monument care, about so-called authenticity of the heritage monuments, then in the case of organs this notion is dead on the spot; it must incorporate so-called authentic musical interpretation. Surviving historical organs should not therefore be viewed as just an old musical instrument but we also need to keep in mind that a full appreciation and preservation of their quality incorporates the necessity to protect and enable their original method of playing and musical application in their historical sound, i.e. without later additions and changes, which so many organ players prefer to leave in place or even introduced.

The principal goal of the heritage monument care with regards to restoring organs is not just the restoration of a historical material substance. This is just a means of restoring the original sound (i.e. register disposition, tuning pitch, temperament type, wind pressure values, pipe dimensioning and intonation) and the original method of playing (i.e. application of registers, articulation, tempos, ornamentation, improvisation, etc.).

While in developed countries this approach has been in place for decades, due to local circumstances we now have at last a few top organ players – restorers who proceed in this way and are fully competitive with their foreign counterparts.

With regards to the actual conservation, petrification and restoration of the wooden parts attacked by woodworm (especially the pipes) we have developed our own procedure which

is now recognized and adopted abroad. The essence is an extremely sensitive approach to the preserved material when even seriously damaged parts are not replaced by copies, but painstakingly restored in an effort to preserve the majority of the original substance with consideration to adequate function. This is of essential importance in pipes. Today we know that a pipe saved using this complicated method keeps much of its original sound while a modern copy of the pipe, however good, can only come halfway to the sound. We therefore hold the local approach to be more sensitive and suitable. The different approaches between our own sophisticated organ restoration compared to some procedures used by foreign companies can be roughly compared using the example of the organ in Vranov nad Dyjí and in Prague in the Church of the Most Holy Saviour. Both instruments were restored over the same period.

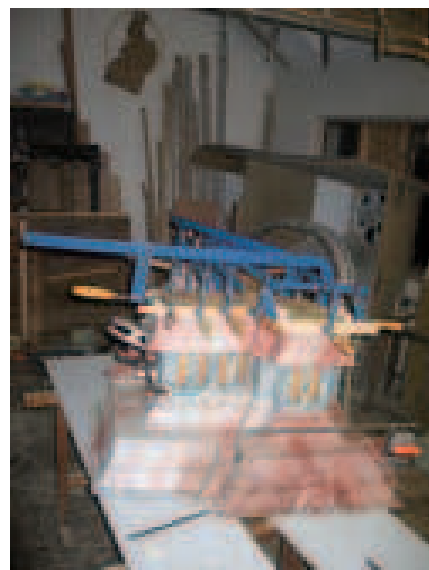
Restaurování architektury oltářů a varhanní skříně: Konstrukce a petrifikace

Pavel Hanč

Oprava mobiliáře v kostele Nanebevzetí P. Marie započala po důkladné fotografické dokumentaci rozebíráním oltářů – postupně byla uvolněna a snesena sochařská výzdoba, byly svěřeny a z rámu vyjmuty obrazy, demontovány byly zlacené dekorativní řezby a posléze byla rozebrána i celá architektura oltářů až na nosné konstrukce. Všechny části byly popsány a evidovány a po ošetření proti dřevokaznému hmyzu na odborném ozařovacím pracovišti v Roztokách u Prahy byly rozvezeny do jednotlivých specializovaných restaurátorských ateliérů.

Hlavní oltář Nanebevzetí P. Marie z let 1720–1730, se svatostánkem kolem roku 1770, je tvořen portálovou architekturou se sochařsky bohatě členěným nástavcem. Po demontáži bylo shledáno úplné rozrušení jeho nosné konstrukce dřevokazným hmyzem, po konzultaci se zástupci NPÚ bylo rozhodnuto o výrobě nové, rozměrově odpovídající té původní. Rozebrané díly byly uvolněny ve volných spojích, petrifikovány a po vyspravení byly opětovně sklíženy a zajištěny dřevěnými hřebíky. Byly doplněny degradované a chybějící části. Praskliny byly vyspraveny, trhliny ve sloupech byly zpevněny výztuhou z vnitřní strany. Jedno dno střední části bylo natolik destruováno, že muselo být nahrazeno novým. Hlavní oltářní římsa byla rovněž rozebrána ve spojích, jednotlivé díly byly vyspraveny a opětovně sklíženy. Postupně byly na korpus naklízovány jednotlivé římsy a lišty, na závěr byla přiklížena horní část za pomoci vrutů, které pak byly nahrazeny dřevěnými hřebíky. Desky nástavce byly vyspraveny, byly zpevněny klínové spoje a doplněn chybějící svlak. Před předáním na restaurování polychromie bylo vše ošetřeno přípravkem Lignofix I profi a Lignofix Top a byla provedena petrifikace napadených částí.

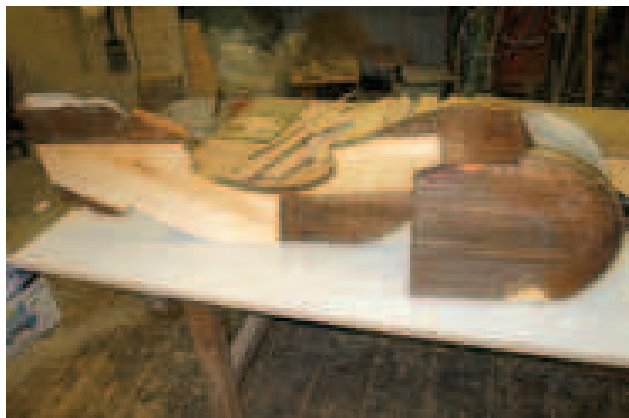
Při zpětné montáži restaurovaného oltáře byla vztyčena nová nosná konstrukce a upevněna na původní konzervovaná kovaná táhla. Ke zděné menze byly prisazeny spodní díly



Hlavní oltář. Klížení uvolněných částí hlavní římsy rozebraného oltáře. / High altar. Gluing the released parts of the main ledge of the dismantled altar. Foto Pavel Hanč

DŘEVĚNÉ HŘEBÍKY

Dříve byly štípané kónické kolíčky (často habrové, jasanové, nebo z ovocných dřevin) zatloukány do kónických otvorů vrtaných nebo zezem.



Hlavní oltář. Detail voluty v průběhu opravy. / High altar, detail of the volute during repair. Foto Pavel Hanč



Hlavní oltář. Postupné nakližování říms na konzolový díl. / High altar. Gradual gluing of the ledges to the console section. Foto Pavel Hanč

a vypodloženy tak, aby na ně mohly být postaveny konzoly. Konzoly byly propojeny střední deskou a usazeny na spodní díl. Následovalo usazení středních dílů a oltářního rámu obrazu. Poté, co byly všechny díly pevně sešroubovány mezi sebou nerezovými vruty a přichyceny k nosné konstrukci pomocí pozinkovaných kovových úchytů, byly usazeny části horní římsy a propojeny střední deskou. Nad střední desku byly na klínové spoje přisazeny desky nástavce a nad ně byla na konstrukci připevněna dvě prkna nesoucí zdobné prvky sochařské výzdoby nástavce.

Oltář sv. Jana Nepomuckého z let 1720–1730, opět portálového typu, je přisazen k vítěznému oblouku proti kazatelně. U oltáře byla v minulosti odstraněna menza a byla nahrazena jednoduchou deskou. I tento oltář byl rozeschlý, napadený červotočem, prkna byla v místech kontaktu s podlahou úplně destruována. Při opravě bylo nutno rozpadlé části dřevěné hmoty odřezat a na zdravé dřevo přelátovat nový materiál. Dále probíhaly restaurátorské truhlářské práce, obdobně jako na architektuře hlavního oltáře. Nově byla podle dochovaného obrysu na spodní části zkonstruována a ze dřeva vyrobena menza sarkofágového typu. Oltář byl usazen na místo v kostele podle otisku v kamenné podlaze.

Oltáře sv. Josefa a sv. Barbory vznikly kolem roku 1730, ale do vranovského kostela byly zavěšeny přímo na zeď nad rozměrově neodpovídající zděné menzy druhotně. V rámci restaurování byly pod oltáře zhotoveny nové, rozměrově a slohově vhodnější dřevěné menzy. Zároveň byly vyrobeny nové nosné konstrukce, které dovolují odsazení oltářů od stěny, a tím je chrání před vlhkostí.

Náročné bylo restaurování středních dílů bočních oltářů. U dílů oltáře sv. Josefa bylo přistoupeno k odstranění konkávních částí, které byly v minulosti zničeny a neodborně nahrazeny nekvalitně zpracovaným odlišným materiálem. Tyto části byly rekonstruovány podle dochovaných částí na oltáři sv. Barbory za použití některých dochovaných částí říms a lišt. Byly vyspraveny zadní desky nástavců a tam, kde došlo k úplné destrukci, byl materiál nahrazen



Oltář sv. Jana Nepomuckého. Nově zhotovená menza před polychromováním. / Altar of St. John Nepomucen. Newly built mensa before polychromy. Foto Pavel Hanč



Oltář sv. Barbory. Uvolnění konkávní části středního dílu a opětovné sklížení. / Altar of Sr. Barbara. Releasing the concave part of the middle section before re-gluing. Foto Pavel Hanč

KLÍŽENÍ

Lepení teplým kostním kličem.

novým. Byly sklíženy korpusy pilířů a na ně byly naklizeny vyspravené lišty a římsy. U sv. Barbory bylo provedeno přichycení konkávních částí k žebrům na malé kolíčky a zaklizení. Lišty, římsy a jednotlivé části byly zajištěny stejně jako původně dřevěnými hřebíky.

I horní desky oltářů s nástavci byly celkově rozloženy a jednotlivé díly opraveny. Boční pilíře byly zkroucené a seschlé, i u nich bylo provedeno prošpánování, srovnání a vyspravení prasklin. Volné lišty a římsy byly očištěny a opětovně přiklizeny a tak jako všechny původní spoje byly zajištěny dřevěnými hřebíky. Při zpětné montáži byly nové konstrukce sčepovány a zajištěny ocelovými vruty. Ke stěně jsou konstrukce přichyceny na závitové tyče, které jsou vsazeny do děr na chemické kotvy. Ve spodní části z vnitřní strany jsou na vruty přichyceny nově zhotovené přední desky menz. Na nich jsou položeny na konstrukcích desky s přední římsou, která je proti pohybu zajištěna dvěma vruty. Vyjímatelný Boží hrob u oltáře sv. Josefa je usazen na podložkách a přišroubován k nohám konstrukce a přední desce. Střední díly jsou volně položeny na deskách menz a jsou pouze přiraženy k zadním policím pod střední desky oltářů, které jsou usazeny a přišroubovány na příčky konstrukcí. Pilastry jsou připevněny ke středním deskám a ke konstrukcím tak jako nástavce. Vrutky použité ke spojům původních dílů jsou z nerezové oceli, původní uchycení na kované hřebíky není vhodné vzhledem k obtížné rozebíratelnosti.

PROŠPÁNOVÁNÍ

Vyspravení podélných trhlin ve dřevě vložením dřevěných vyhoblovaných lišt – špánů (z něm. Span – štěpina). Prohnuté a zkroucené desky se podélně přežou zpravidla do 2/3 síly materiálu, provede se srovnání přitažením k rovné podložce a do přežaných spár se vkládají a zaklízují kónické vyhoblované špánky.

Varhanní skříň s hracím stolem a pozitivem byla zhotovena Josefem Silberbauerem v roce 1778. Po demontáži varhanního stroje byla konstrukce nestabilní vlivem narušeného rámu spodního dílu, u kterého byly neodbornými zásahy při dodatečných úpravách vzduchovodů přerušeny čepy. Po konzultaci s varhanářem bylo rozhodnuto, které otvory budou zaslepeny přeplátováním a kde budou nové prostupy pro vzduchové vedení. Dřevo varhanní

architektury i konstrukce byly napadeny červotočem, jednotlivé části byly uvolněné, seschlé, místy zpevněné provizorně hřebíky. Římsy byly oštípané, jednotlivé desky popraskané.

Byl demontován hrací stůl, pozitiv a hlavní římsa varhanní skříň. Pod pozitivem kondenzovala vlhkost přiváděná vzduchem z věže, a tím zde došlo k silnému napadení červotočem. Výskyt houby se zde mykologickým průzkumem neprokázal, pouze přítomnost plísní. Prkna byla silně destruována a bylo nutné je nahradit novými. Nová prkna byla vyrobena rozměrově i zpracováním stejně jako původní. U pozitivu byly slepeny uvolněné části, římsy a lišty byly přiklíženy a zajištěny dřevěnými hřebíky. Praskliny byly prošpánovány, drobné defekty vyspraveny. Celá konstrukce z nepolychromované strany byla ošetřena přípravkem Lignofix I profi a Lignofix Top a petrifikována.

Hrací stůl byl po demontáži převezen do dílny, kde byl zbaven nečistot, uvolněné části byly zaklíženy, praskliny byly vyšpánovány. Před odvezením k obnově fládrování bylo provedeno ošetření přípravkem Lignofix I profi a Lignofix Top a petrifikace nefládrovaných částí.

Varhanní skříň byla zavětrována vzhledem k nestabilitě konstrukce spodního dílu šikmými prkny tak, aby nedošlo k jejímu zřícení a bylo možné vyspravit rámové konstrukce spodní části skříň. Jednotlivé části rámové konstrukce byly vyspraveny přeplátováním v tloušťce materiálu tak, aby nevadily návratu hracího stroje. Ve spodní části, kde byl narušen svlak konstrukce vedením vzduchovodu, bylo provedeno stuplování materiálu tak, aby mohl být vyříznut nový otvor pro vzduchovod. Přerušené čepy a svlaky spodní konstrukce v její horní části byly zafrézovány a nahrazeny novým materiálem v síle rámu. Po vyspravení jednotlivých ráků byly ráky sklíženy k sobě a zajištěny novými dřevěnými hřebíky, protože původní byly zcela rozrušeny červotočem a přetřhány pohyby uvolněné skříň. Teprve po této fixaci bylo možné odstranit zavětrování a přistoupit k opravě horní části. Rámová konstrukce horní části byla seschlá, ve spojích uvolněná, rovněž lišty a římsy byly volné. Po sklížení jednotlivých ráků a jejich zajištění dřevěnými hřebíky byly naklíženy lišty a na původní místo zpětně osazeny demontované římsy.

Po zkompletování celé skříň bylo dřevo ošetřeno opakovaným nástřikem proti dřevokaznému hmyzu a poté byla provedena petrifikace opakovaným nátěrem solakrylu.

Restoration of the architecture of the altars and the organ case: Construction and petrification

The repair of the movable furnishings in the Church of the Assumption of the Virgin Mary began after thorough photographic documentation of the dismantling of the altars – the sculptural decoration was gradually released and taken down, the paintings were unhung and removed from the frames, the gilded decorative carvings were disassembled and afterwards the whole architecture of the altars was taken to pieces down to the supporting structure. All parts were marked and recorded and after treatment against wood-damaging insects in a specialized radiation laboratory in Roztoky u Prahy they were dispatched to the different specialized restoration studios.

The high altar of the Assumption of the Virgin Mary from 1720–1730, with a sanctuary from around 1770, consists of portal architecture with an attachment divided up by rich sculptural decoration. Upon dismantling it was revealed that the supporting structure had been completely destroyed by ligniperdous insects. After consultation with NPÚ (National Heritage Institute) representatives it was decided to make a new structure with dimensions corresponding to the original. The dismantled parts were released from the loose joints, petrified and after repair they were again glued together and fixed with wooden nails. Degraded or missing parts were replaced. Cracks were repaired,



Oltář sv. Josefa. Střední díl po rekonstrukci. / Altar of St. Joseph. Middle section after reconstruction. Foto Pavel Hanč

ruptures in the columns were reinforced by braces from the inner side. One bottom piece from the central section was so damaged that it had to be replaced with a new one. The main altar ledge was also disassembled at the joints, the individual parts were repaired and then glued together. One by one the individual ledges and laths were glued onto the corpus until finally the top part was glued on with the help of screws which were then replaced by wooden nails. The boards of the attachment were repaired, the wedge joints were reinforced and the missing batten was replaced. Before dispatching for the restoration of polychromy all parts were treated with Lignofix I profi and Lignofix Top and the attacked parts were petrified.

During the re-assembly of the restored altar a new supporting structure was erected and fixed to the original conserved metal rods. The bottom parts were placed at the mensa and levelled using shims so that the cantilevers could be laid on them. The cantilevers were interconnected by means of the central panel and mounted on the bottom part. This was followed by mounting the central parts and the frame of the altar painting. After all the parts had been firmly screwed together using stainless steel screws and attached to the supporting structures by means of galvanized metal brackets, parts of the upper ledge were mounted and interconnected by means of the central panel. The panels of the attachment were mounted above the central panel by means of wedge joints and above them two boards carrying the decorative elements of the sculptural decoration of the attachment were fixed to the structure.

Altar of St. John Nepomucen from 1720–1730, of the portal type, is situated at the victory arch opposite the pulpit. In the past the mensa had been removed and replaced with a simple slab. The altar wood had shrunk from dryness, had been attacked by woodworm and the boards in contact with the floor were completely destroyed. During repair the destroyed sections of the wooden mass had to be cut off and new material was plated onto the sound wood. The cabinet-makers' restoration work then continued in a similar way to the architecture of the high altar. Based on the preserved outline in the bottom part, a new mensa of



Oltář sv. Josefa. Střední díl po doplnění. / Altar of St. Joseph. Middle section complete with additions. Foto Pavel Hanč



Varhanní skříň. Klížení rámové konstrukce. / Organ case. Gluing the framework. Foto Pavel Hanč

the sarcophagus type was modelled and made of wood. The altar was placed in location using as a guide the imprint in the stone floor of the church.

The altars of St. Joseph and St. Barbara were made around 1730, but they were hung directly from the wall of the Vranov church above the unsuitably dimensioned brick mensas much later. As part of the restoration work new, more stylish wooden mensas with more appropriate dimensions were made to be placed under the altars. At the same time new supporting structures were built to allow the altars to be set off from the wall thus protecting them from damp.

The restoration of the central parts of the side altars was a demanding task. Regarding the parts from the altar of St. Joseph it was decided to remove the concave parts that had been destroyed in the past and had been replaced without expert knowledge with a different material of inferior quality. These were reconstructed based on the preserved parts on the altar of St. Barbara and incorporated some surviving sections of the ledges and laths. The rear panel of the attachments was repaired and where completely destroyed, the material was replaced with new material. The corpuses of the pillars were glued together and the repaired laths and ledges were glued to them. In St. Barbara the concave parts were attached to the ribs using small pegs and glue. The laths, ledges and individual parts were fixed as they had been originally by wooden nails.

The top panels of the altars with attachments were completely dismantled and the individual parts repaired. The flank pillars had been twisted and shrunken by the dryness. They were reinforced using inserted wedged strips of wood, straightened and the cracks filled. Loose laths and ledges were cleaned and re-glued and, as with all the original joints, secured with wooden nails. During re-assembly the new

structures were held together by mortar-and-tenon joints and secured with steel screws. The structures are fixed to the wall by threaded rods inserted into holes with chemical anchors. In the bottom section the newly manufactured front panels of the altar tables are attached by screws from the inside. Sitting on them on structures are panels with the front ledge secured against shifting using two screws. The removable Holy Sepulchre at the altar of St. Joseph is mounted on pads and screwed onto the legs of the structure and the front panel. The central

parts are freely laid on the tops of the altar tables and they are only firmly pushed to the back shelves under the central panel of the altars, sitting and fixed by screws to the partitions of the structures. The pilasters are fixed to the central panels and to the structures in the same way as the attachments. The screws used to join the original parts are from stainless steel, the original attachment using hammered nails is not suitable due to the difficulty of dismantling.

The organ case with the console and the Positive was made by Josef Silberbauer in 1778. After dismantling the organ machine the structure became unstable due to the damaged frame in the bottom section where the tenons were broken as a result of incompetent intervention during additional modifications of the wind conduits. After consultations with an organ builder it was decided which holes would be covered by plates and where the new passages for the wind conduits would be. The wood of the organ architecture and structure

was infested with woodworm, the individual parts were loose, shrunken by dryness and in places temporarily fixed by nails. The ledges were indented and the individual panels had cracks.

The console, the Positive and the main ledge of the organ case were disassembled. It was found that dampness brought along with the air from the tower was condensing under the Positive which accounted for serious damage caused by woodworm. A mycological survey did not detect any occurrence of fungi, only the presence of mould. The boards were seriously damaged and had to be replaced by new ones. The new boards were made so that the dimensions and processing were identical to the original ones. In the Positive the loose parts were glued together, the ledges and laths were glued on and secured with wooden nails. The cracks were filled using wedged strips of wood and the minor flaws were repaired. The whole structure from the non-polychrome side was treated with Lignofix I profi and Lignofix Top and petrified.

After dismantling the console was transported to the workshop where dirt was removed, loose parts were glued together and cracks were filled using wedged strips of wood. Before being transported to renew the grain of wood it was treated with Lignofix I profi and Lignofix Top and the parts without grain were petrified.



Boční oltář sv. Barbory. Stav po restaurování. / Side altar of St. Barbara, after restoration. Foto Kamil Till

Given the unstable structure of the bottom section the organ case was braced with obliquely placed planks so that it would not collapse and to allow for framework of the bottom section of the case to be repaired. The individual parts of the framework were repaired by overplating with the plates sunken into the material so that they would not hinder the return of the playing mechanism. In the bottom section, where the batten of the structure was broken by the wind conduits, the material was patched so that a new opening for the wind conduits could be cut. The broken tenons and battens of the bottom structure in its upper section were ground down and replaced by new material in the thickness of the frame. After repairing the individual frames they were glued together and secured with new wooden nails, as the original ones were completely destroyed by woodworm and broken by the movement of the loose case. Only after fixing this was it possible to remove the bracing and continue with repairs to the upper part. The framework of the upper part had shrunk from dryness, it had loose joints and the laths and ledges were also loose. After gluing together the individual frames and securing them with wooden nails, the laths were glued on and the dismantled ledges were mounted on their original position.

After the whole case was reassembled the wood was treated by repeated spraying against ligniperdous insects and afterwards it was petrified by repeated coatings with Solakryl.

Restaurování architektury oltářů a varhanní skříně: Polychromie a zlacení

Martin Zmeškal, Lenka Helfertová

Polychromie

Na základě stratigrafického průzkumu bylo zjištěno, že pod stávající barevnou úpravou oltářů a varhanní skříně imitující mramor se nachází další barevná vrstva, pod kterou se již nalézalo pouze dřevo bez dalších známek povrchové úpravy. Po konzultaci se zástupci NPÚ, ú. o. p. Brno Mgr. Zojou Matulíkovou a prof. Milošem Stehlíkem a po porovnání barevnosti oltářní architektury a varhan bylo rozhodnuto respektovat stávající povrchovou úpravu, neboť byla provedena s cílem sjednotit barevnost mobiliáře kostela. Stávající polychromie byla uvolněná a místy opadávala. Laky byly velmi silně ztmavlé a degradované. Na vršcích architektury byla silná vrstva prachového depositu. Spodní část varhanní skříně pod středovou římsou byla mechanicky poničena rytím a psáním (především iniciálami jmen i jmény samými).

Restaurování započalo upevněním uvolněné polychromie a následně se celoplošně smývaly ztmavlé laky směsí isopropylalkoholu s toluenem. Pod nimi lokálně zůstávaly ztmavlé plochy, které se odstranily nanášením benátského mýdla rozpuštěného v terpentýnu, kterým se rovněž provádělo zamývání. Zbylé nečistoty se odstranily mechanicky pomocí skalpelu. Po vyčištění došlo k provzdušnění a odlehčení barevnosti. Tmelení se provádělo emulzním křídovým tmelem. Pouze u korpusu varhanní skříně, která se jako jediná část mobiliáře restaurovala přímo v kostele, bylo použito tmelu značky Clou, a to proto, že za vysoké relativní vlhkosti v kostele nedosychaly tmely křídové. Po vybroušení se prováděly retuše akvarelovými a temperovými barvami. Korekce savosti tmelů se prováděla damarovým lakem naředěným 1:7. Závěrečné lakování se provádělo damarovým lakem s příměsí vosku, čímž bylo dosaženo hedvábného lesku. Postament varhan po středovou římsu, zadní část pozitivu a menzy oltářů byly nalakovány odolnějším akrylovým lakem Lascaux obdobného lesku, a to po dohodě s památkovým dozorem, vzhledem k tomu, že tyto části budou velmi namáhány údržbou a provozem v kostele. Menzy u všech bočních oltářů byly nově vyrobeny. Po natrenkování kostním kličem byl křídový podklad nejprve nariplován dvěma vrstvami 12% horské křídý a posléze nariplován a nakřídován dvěma vrstvami boloňské křídý. Ta byla broušena pouze vlhkým hadříkem, aby byla co nejvěrněji zachycena

POLYCHROMIE

Barevná úprava povrchu sochařských prací, architektury a jiných výtvarných děl (pestrými barvami, zlatem či stříbrem), která dotváří jejich estetický, příp. i symbolický účinek.

RIPLOVÁNÍ

Tupování křídý štětínovým štětcem.



Zlacená hlavice z oltáře sv. Jana Nepomuckého. Stav před restaurováním. / Gilded capital from the altar of St. John Nepomucen, before restoration. Foto archiv autorů / authors' archive

bylo ovšem provedeno kvalitně, i když zjevně pochází z pozdější doby, o čemž svědčí barevnost polimentu (oranžovo-žlutý). Druhotným zlacením tak došlo k částečnému potlačení modelace řezeb, jež vzniklo přidáním další křídové vrstvy. V partiích matů bylo zlato lokálně nahrazeno práškovým bronzem pojeným v šelaku. Zlacení na mladších dílech architektury hlavního oltáře (menze a svatostánku) bylo původní. Kvalitně provedená řezbovaná výzdoba varhan měla povrchovou úpravu provedenou olejovým zlacením plátkovým metálem. Pod ním bylo průzkumem zjištěno původní barokní zlacení na lesk a mat, které bylo provedeno na červený a žlutý poliment. Svícny byly obdobně jako řezby na varhanách přezlacené olejovým zlacením plátkovým metálem. Nejprve bylo provedeno upevnění uvolněné polychromie. Vlastní snímání se provádělo rozpouštědlem olejových nátěrů Levis Vitaf. Rozpouštědlo se zamývalo acetonem nebo terpentýnem. Dočištění se provádělo emulzí lihu, acetonu a octa. Finální dočištění pro leštění achátem pak chlebovou střídkou. U svícnu bylo prováděno ještě mechanické dosnímání druhotných kříd, které byly pod olejovým zlacením a kterými byla provedena velmi nešetrně retuš a tmelení již dříve odpadlého zlacení. Místa, kde polychromie zcela chyběla, byla natrenkována kostním kličem. Následně se provedlo tmelení a křídování. Křída byla po důkladném vyschnutí vybroušena želízky a vodou. Poté se na vybroušené křídě provedlo lešování. Po zaschnutí se místa na lesk napolimentovala červeným polimentem, místa na mat polimentem žlutým. Po vyschnutí bylo provedeno zlacení na lesk a mat lihovým smáčedlem. Partie na mat byly přetaženy smáčedlem s přísadkou želatiny. U menších defektů byla provedena retuš

živost podkladu ostatních polychromií. Úprava savosti byla provedena naředěným damarovým lakem s terpentýnem v poměru 1:7. Mramorování se provádělo temperovými barvami s přísadkou akrylátu podle dochovaných částí polychromie na oltářích. Závěrečný lak byl proveden, jak je výše uvedeno, akrylátovým lakem Lascaux.

Zlacení a stříbření

Zlacení oltářní architektury, včetně menze a svatostánku hlavního oltáře, bylo uvolněné a na některých místech zcela chybělo. Částečně byla také degradována křídová vrstva vlivem vysoké vlhkosti. Samotné zlacení

POLIMENT

Podklad pro zlacení z bolusu – velmi jemné bílé, žluté nebo červené přírodní hlínky – a nejčastěji vaječného bílku (vaječný poliment); jako pojidlo může sloužit také kličová voda (kličový poliment) či mýdlo a vosk. Na vybroušený a vyleštěný polimentový povrch se pak nanáší velmi tenké kovové zlaté plátky. Pod stříbro se zpravidla používá poliment černý.

LEŠOVÁNÍ (franc. lécher – omývat)

Odstranění jemného prachu po broušení kříd. Provádí se buď velmi naředěnou kličovou vodou (kličová leš) nebo lihem s přísadkou kapky šelaku (šelaková leš). Upravuje zároveň savost kříd před polimentováním.



Zlacená hlavice z oltáře sv. Jana Nepomuckého. Stav v průběhu restaurování – křídování. / Gilded capital from the altar of St. John Nepomucen, during restoration – chalking. Foto archiv autorů / authors' archive



Zlacená hlavice z oltáře sv. Jana Nepomuckého. Stav po restaurování. / Gilded capital from the altar of St. John Nepomucen, after restoration. Foto archiv autorů / authors' archive

práškovým zlatem pojeným arabskou gumou. Patinovalo se pemzou a za pomoci skleněných vláken. Obdobným postupem se provádělo i stříbření oblaků z hlavního oltáře. Pouze patinování se provádělo vedle již zmíněných materiálů i za pomoci barevné retuše polimentem a akrylovými barvami, a to vzhledem k lepšímu zapojení k naoxidovanému stříbru. Na závěr se u stříbření provedlo závěrečné lakování zaponovým lakem proti oxidaci.

Restoration of the altar architecture and the organ case: Polychromy and gilding

Polychromy

Based on a stratigraphic survey it was found that under the existing imitation-marble colour finish of the altars and the organ case is another colour layer under which there is only wood without any further traces of finishing. After consultations with representatives of the NPÚ, ú. o. p. Brno (National Heritage Institute – Brno Branch) Mgr. Zoja Matulíková and prof. Miloš Stehlík, and after comparing the colour scheme of the altar architecture and the organ case, it was decided to respect the existing finish as it had been made with the aim of unifying the colour design of the movable furnishings in the church. The existing polychromy had come loose and was flaking in places. The varnishes had grown very dark and were degraded. On the tops of the architecture there was a thick layer of dust deposit. The bottom section of the organ case below the central ledge was physically damaged by engraving and writing (initials and complete names).

The restoration work began by fixing the loose polychromy followed by a complete cleansing of the darkened varnishes with a mixture of isopropyl alcohol and toluene. Underneath were locally remaining darker areas that were removed by applying Venetian soap dissolved in turpentine which was also used as afterwash. The remaining dirt was removed mechanically

using a scalpel. After cleaning the colours became more airy and lighter. The filling was carried out using an emulsion chalk filler. Only in the corpus of the organ case, which was the only part to be restored directly in the church, did we use Clou filler given that chalk fillers became completely dry inside the church due to the high relative moisture content. After smoothing there followed retouching with watercolour and tempera paints. The correction of the absorption capacity of the fillers was made by means of Damar varnish diluted 1:7. The final varnishing was done using the Damar varnish with an admixture of wax to achieve a silken gloss. The bottom section of the organ up to the central ledge, the rear part of the Positive and the altar mensas were varnished using the more resistant Lascaux acrylic varnish with a similar gloss after agreement with the heritage monument supervision given that these parts will be under heavy stress due to maintenance and the church functions. The mensas of the side altars had to be newly made. After soaking with bone glue the chalk foundation was first covered with two layers of 12% mountain chalk applied by dabbing and then dabbed and chalked with two layers of Bolognese chalk. This was smoothed using a wet piece of cloth only to let the underlying polychromy come alive as faithfully as possible. The correction of the absorption capacity was made using Damar varnish diluted with turpentine 1:7. The marbling was carried out using tempera paints with an admixture of acrylate based on the preserved parts of polychromy on the altars. The final varnishing was performed using Lascaux acrylic varnish.



Hlavní oltář. Stav po restaurování. / High altar, after restoration. Foto Kamil Till

Gilding and silvering

The gilding of the altar architecture, including the altar tables and the sanctuary of the high altar, was loose and in places completely missing. The chalk layer was partly degraded due to the high moisture content. The gilding itself was made to a high quality, although it obviously originated from a later period, as confirmed by the colour of the poliment (orange-yellow). The secondary gilding therefore partly suppressed the modulation of the carving that had been created by adding another layer of chalk. In the matt sections gold was locally replaced with powder bronze bonded in shellac. The gilding on later parts of the architecture of

the high altar (altar table and the sanctuary) was original. The high-quality carved decoration of the organ had been finished using oil gilding plate metal. Underneath a survey identified original Baroque gilding for shine and matt, made on red and yellow poliment. The candle holders were, just as with the organ carvings, overgilded using oil gilding plate metal. As a first step, the loose polychromy was fixed. The actual removal was carried out using Levis Vitaf oil paint solvent. The solvent was washed away with acetone or turpentine. The after-cleaning was done using an emulsion of spirit, acetone and vinegar. The final cleaning before smoothing with agate was performed using the soft part of bread. In the candle holders the work involved the mechanical after-removal of secondary chalks present under the secondary gilding which had been used rather insensitively to retouch and glue on flaked off gilding. The spots where polychromy was completely missing were soaked with bone glue. This was followed by filling and chalking. When perfectly dry, the chalk was smoothed with irons and water. Next, the smoothed chalk was treated with diluted glue-water mix. When dry the areas of shine were polimented using red poliment, and the areas of matt using yellow poliment. After drying, the gilding was then brought to shine or matt using a spirit soaking agent. Matt areas were washed with a soaking agent with an admixture of gelatine. Minor flaws were retouched using powder gold bonded with Arabic gum. Patination was made using punice and glass fibres. A similar procedure was employed in silvering the clouds from the high altar. In addition to the above-mentioned materials, patination also included colour retouches with poliment and acrylic paints to achieve better bonding with oxidized silver. The final step in the silvering process was the final application of Zapon lacquer against oxidation.

Restaurování závěsných obrazů

Romana Balcarová, Jana Michálková

Barokní závěsné obrazy v kostele Nanebevzetí P. Marie jsou instalovány převážně jako nedílná součást výzdoby oltářů. Do zlaceného rámu v hlavním oltáři je vsazen rozměrný obraz Nanebevzetí P. Marie, na bočním oltáři sv. Jana Nepomuckého na epištolní straně presbytáře je obraz světce z okruhu F. A. Maulbertsche, v nástavci s drobným obrazem Madony. Obrazy z oltářů v lodi jsou stejně jako malba na hlavním oltáři dílem neznámého autora z 1. poloviny 18. století – na levém oltáři sv. Josef podává Ježíškovi stvol lilie, na pravém je zobrazena sv. Barbora. V nástavci oltáře sv. Josefa je v bohatém zlaceném rámu zavěšen drobný oválný obraz na dřevěné desce – Útěk do Egypta, v nástavci na oltáři sv. Barbory pak protějškově výjev s P. Marií a sv. Josefem.

Samostatně jsou umístěny v bohatých štukových rámcích na evangelijní stěně presbytáře dva velké ovály s náměty Navštívení P. Marie a Narození Krista.

Všechny obrazy s výjimkou dvou oválků v nástavcích bočních oltářů jsou provedeny v olejomalbě na plátěné podložce. Kvalitou se vymyká obraz sv. Jana Nepomuckého, ostatní malby mají podobný rukopis a je pravděpodobné, že vznikly rukou stejného autora, popř. dílny. V plnosti se shoda projevila po očištění barevné vrstvy v typice tváře P. Marie z hlavního oltáře a sv. Barbory z bočního oltáře v lodi.

Obrazy byly stejně jako ostatní zařízení kostela ve špatném stavu. Plátna byla prověšená a zdeformovaná, zborcené napínací rámy již neplnily nosnou funkci, jejich lišty a střední příčky se prorýsovaly do malby na líci. Kromě obrazů sv. Barbory a sv. Josefa s Ježíškem byly všechny obrazy v minulosti nažehleny na nová plátna kleistrovým lepidlem, zkřehlý lep se místy začal oddělovat, způsoboval přílišné pnutí a následné deformace – na obrazech bylo velké množství defektů a trhlin. Barevná vrstva byla pod silným nánosem nečistot často protkána sítí plasticky výrazných miskovitých krakel. Ztmavlé a zakalené laky zkreslovaly původní kolorit. Restaurátorský průzkum (ultrafialové světlo, mikrosondy) ukázal na množství tmeľů, přemaleb a retuší.

Postup restaurátorských prací lze přiblížit popisem opravy oválného obrazu **Narození Krista** z levé stěny

OLEJOMALBA

V historickém pojetí má přesně dáno pořadí vrstev – naklížená podložka (plátno, dřevo, kovová deska) je vyrovnána bílým či barevným podkladem (tzv. šepsem), který je izolován. Následuje podmalba, malba, systém lazur a závěrečných laků. Při opravách musí být dbáno, aby při snímání nečistot a zeslabování ztmavých laků nedošlo k narušení vrstev tvořící původní výstavbu obrazu, jak se tomu v minulosti často dělo.

KLEISTR, KLEISTROVÉ LEPIDLO

Lepivá směs z klišu, škrobu, mouky a dalších přísad (např. benátského balzámu – z modřínu jižních Alp), byla používána v 19. a na počátku 20. století k nažehlení obrazu na nové plátno. Ve vlhkém prostředí bývá často zdrojem plísní na obrazech.



Narození Krista. Stav před opravou. /
The Nativity of Christ, before repair.
Foto archiv autorek / authors' archive

dalších drobnějších defektů v plátěné podložce se pak objevilo při snímání nevyhovujícího podlepujícího plátka. Po očištění malby byl obraz přelepen z líce ochranným papírovým přelepem, plátno bylo sejmuto z rámu a postupně bylo odstraňováno staré nažehlovací plátno a záplaty. Původní plátno bylo z rubové části důkladně mechanicky očištěno od starých nánosů kleistru a obraz byl vyrovnáván. Četné trhliny byly sešívány polyamidovými tavnými vlákny, v místech větších defektů bylo vsazeno lněné plátno odpovídající vazby, které bylo opatřeno i shodným podkladem. Poté byl obraz celoplošně konsolidován roztokem Bevy na nízkotlakém vakuovém stole. Protože vazba starého původního plátka již nebyla plně soudržná, bylo

KONSOLIDACE MALBY

Zpevnění barevné vrstvy, zvýšení její přilnavosti k plátěné podložce.

po vyrovnání a konsolidaci přistoupeno k nažehlení obrazu Beva gelem na nové celolněné plátno a obraz byl napnut na nově zhotovený napínací rám. Malba byla opětovně dočištěna a velké množství defektů bylo vyplněno emulzním tmelem. Tmely byly zabarveny do okrového tónu původního podkladu a povrch upraven tak, aby se nerušeně zapojily do krakelami zbrázděné struktury okolní malby. Scelující retuše rozsáhle poškozené malby byly prováděny akvarelovými barvami, po optickém sjednocení byl obraz poprvé nalakován a následovala další vrstva retuší, tentokrát pryskyřičnými barvami. Na závěr byl obraz opatřen konzervačním lakem z damarové pryskyřice s příměsí běleného včelího vosku a polymerovaného oleje a provedeny již jen malé korektury retuší barvami Maimeri Restauro. Postup prací byl písemně a fotograficky dokumentován.

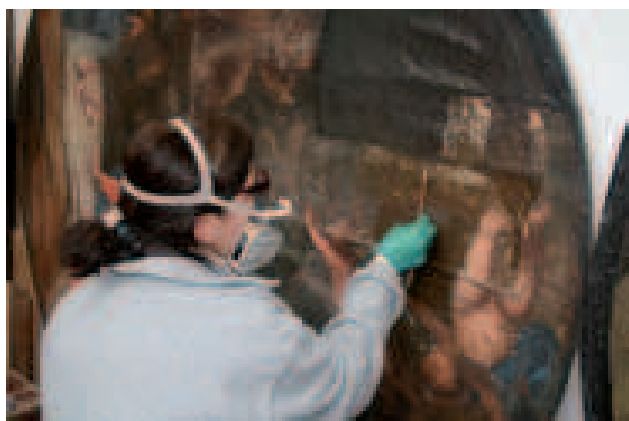
presbytáře, který patřil k nejproblematictějšími nejen svým havarijním stavem, ale zejména vrstvami celoplošných přemalob, které výrazně pozměňovaly jak barevnou skladbu, tak i modelaci tváří a draperií. Před zahájením prací byl stav obrazu důkladně fotograficky dokumentován jak v přirozeném, tak v razantním nasvícení, zkoumán byl v UV luminiscenci a také byly provedeny sondy v barevné vrstvě. Postupně byly zeslabovány vrstvy nečistot, ztmavých laků a snímány celoplošné přemalby. Při opakovaných starších opravách byly výrazně měněny nejen draperie a fyziognomie postav, ale souvisle přemalováváno bylo i celé pozadí včetně andělů v horní části obrazu. Laky a přemalby byly snímány směsí organických rozpouštědel a mechanicky dočišťovány skalpelem pod binokulární lupou. Pod přemalbami se objevilo množství rozsáhlých tmelů různého zabarvení a struktury, které bylo nutno rovněž odstranit. Rozsáhlý tmel v pravé části obrazu vyplňoval nejen defekt, ale široce překrýval i původní malbu v jeho okolí. V levé horní části pod krusťou tmelů chyběla větší plocha původního plátka, množství

KRAKELA, KRAKELÁŽ

Projev přirozeného stárnutí olejomalby; barevná vrstva je obvykle po mnoha letech protkána sítí trhlínek – krakel – jemnějších či výraznějších, které vznikly postupným sesycháním olejomalby. Mohou také vzniknout bezprostředně v důsledku technologické chyby.

Restoration of the wall-hung paintings

The Baroque wall-hung paintings in the Church of the Assumption of the Virgin Mary are mostly installed as an integral part of the decoration of the altars. Set in the gilded frame in the high altar is the large painting *The Assumption of the Virgin Mary*, in the side altar of St. John Nepomucen on the epistle side of the presbytery is a picture of a saint from the circle of F. A. Maulbertsch, with a small painting of the Madonna in the retable. The paintings from the altars in the nave, just as the painting on the high altar, are the work of an unknown artist from the first half of the 18th century – on the left-hand side altar St. Joseph hands the infant Jesus the stem of a lily, on the right-hand side is a depiction of St. Barbara. Hung in a splendid gilded frame in the retable of the altar of St. Joseph is a small, oval picture on a wooden plate – *The Escape to Egypt*, opposite in the retable of the altar of St. Barbara is a scene with the Virgin Mary and St. Joseph.



Narození Krista. Postupné snímání přemaleb chemickou cestou. / *The Nativity of Christ*. Gradual overpaint removal using a chemical method. Foto archiv autorek / authors' archive



Narození Krista. Rubová strana obrazu po sejmutí nevyhovujícího podlepení, čištění od zbytků lepů a starých záplat před scelením trhlin a doplněním chybějícího plátna. / *The Nativity of Christ*. The rear side of the painting after removal of unsuitable support, remaining glue and patches and before filling up the crackles and adding missing canvas. Foto archiv autorek / authors' archive

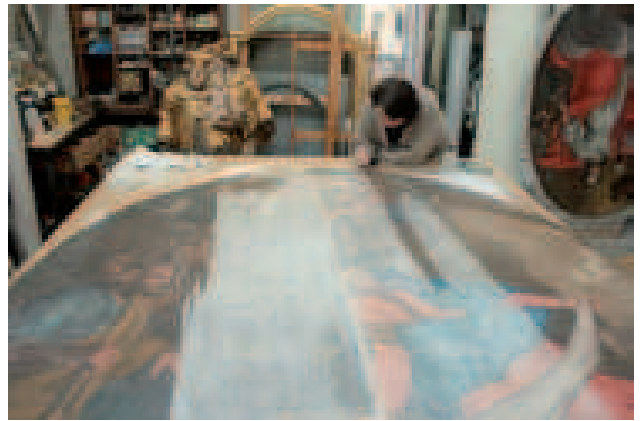
Two large ovals with the subject of the Visitation of the Virgin Mary and *The Nativity of Christ* are situated independently in richly decorated stucco frames on the evangelist side of the presbytery.

All paintings with the exception of the two small ovals in the retables of the side altars are executed as oil paintings on canvas. The picture of St. John Nepomucen is outstanding due to its high quality, the other paintings have similar brush styles and may have been made by the hand of the same author or workshop. This similarity was exposed in full after the cleaning of the coloured layer in the typing of the face of the Virgin Mary from the high altar and St. Barbara from the side altar in the nave.

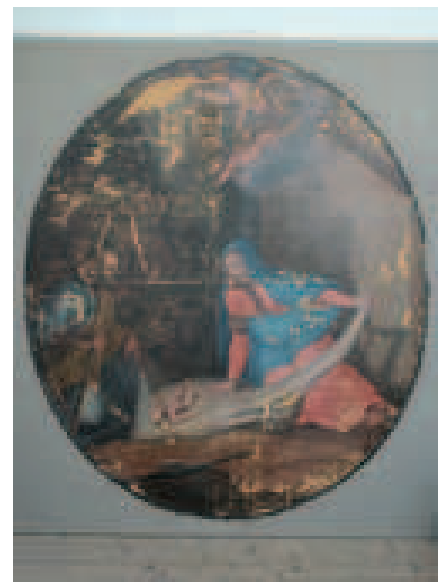
The paintings, as with the other furnishings in the church, were in poor condition. The canvases were sagging and deformed, the broken tensioning frames no longer fulfilled their supporting function, their laths and central partitions protruded from the painting on the face side. Apart from the paintings of St. Barbara and St. Joseph with the infant Jesus, all the paintings had been ironed onto

new canvases using Kleister adhesive, the fragile sticky substance had become detached and caused abnormal tension followed by deformation – the paintings had many defects and cracks. Under a thick deposit of dirt, the coloured layer was often strewn with a web of conspicuous bowl-shaped crackles. The darkened and cloudy varnishes distorted the original colouring. The restoration survey (ultraviolet light, microprobes) revealed many fillers, overpaints and retouches.

The procedure during the restoration work can be described using the example of the repair of the oval painting **The Nativity of Christ** on the left-hand side of the presbytery, which presented the greatest challenge due to its very poor state and especially the layers of complete overpainting that substantially changed the colour scheme and the modelling of the faces and drapes. Prior to commencing the work the painting was thoroughly documented by photographing both in natural and strong artificial lighting, examined in UV luminescence and by probes made in the coloured layer. The layers of dirt and darkened varnishes were made gradually thinner and the entire overpaint was removed. The previous repairs have considerably changed both the draperies and the physiognomy of the figures, but continual overpainting had also affected the background including the angels in the top upper section of the painting. The varnishes and overpaints were removed with a mixture of organic solvents and then mechanically cleaned using a scalpel under a binocular magnifying glass. Great quantities of extensive fillers of various colouring and structure that appeared under the overpaints had to be removed as well. Extensively applied filler in the right-hand side of the painting had filled up a defect and spilled over, covering the original paint around it. A considerable area of the original canvas was missing under the crust in the top left section, many other smaller flaws in the canvas emerged after the removal of the obsolete additional canvas that the original had been mounted on. After cleaning, the face of the



Narození Krista. Po konsolidaci barevné vrstvy byl odstraněn ochranný papírový přelep. / The Nativity of Christ. After consolidation of the coloured layer the protective paper cover was removed. Foto archiv autorky / authors' archive



Narození Krista. Stav v závěru opravy před retuší – dublovaný obraz byl přepnut na nově zhotovený rám, barevná vrstva očištěna, zbavena přemaleb a zpevněna, defekty vyplněny vsadkami plátna a emulzním tmelem. / The Nativity of Christ. Painting repair – before the final retouching, painting with replaced support tightened up on a new frame, coloured layer cleaned and reinforced, defects filled with canvas inserts and emulsion filler. Foto archiv autorky / authors' archive



Narození Krista. Stav po opravě před instalací do štukového rámu na evangelijní stěně presbytáře. / The Nativity of Christ. Painting repair – before mounting into the stucco frame on the evangelic side of the presbytery. Foto archiv autorek / authors' archive

painting was covered by a sticky protective paper cover, the canvas was removed from the frame and the old additional iron-mounted canvas and patches were gradually removed. On the rear side the original canvas was thoroughly mechanically cleaned of deposits of Kleister and the painting was straightened. Frequent cracks were stitched up using polyamide meltable fibers. Locations with greater defects were repaired using canvas with a corresponding weave and identical foundation applied to it. Afterwards the whole of the painting was consolidated using a Beva solution on a low-pressure vacuum table. As the weave of the old original canvas was not fully coherent, after straightening and consolidation the painting was mounted by ironing using the Beva gel on a new canvas and the painting was strung on a newly made tensioning frame. The paint was again cleaned and the great number of defects was filled with emulsion filler. The fillers were coloured to the ochre tone of the original foundation and the surface was treated so that they would seamlessly blend in with the crackles of the rugged structure of the surrounding paint. The unifying retouches of the extensively damaged paint were done using water-

colours. After an optical unification the painting was varnished for the first time, which was followed by another layer of retouches, this time with resin paints. In the end the painting was coated with a conservation varnish from Damar resin with an admixture of whitened beeswax and polymer oil and only minor corrections were made by retouches using the Maimeri Restauro paints. The work procedure was documented in writing and in photographs.

Restaurování sochařské výzdoby

Lenka Helfertová

Sochařská výzdoba kostela zahrnuje tři okruhy restaurátorské problematiky, které lze rozčlenit podle míry dochování, výskytu druhotných zásahů a technologické výstavby:

1. sochařská výzdoba hlavního oltáře
2. sochy čtyř andělů z oltářů sv. Josefa a sv. Barbory
3. sochy dvou andělů v leštěné běli v kněžišti

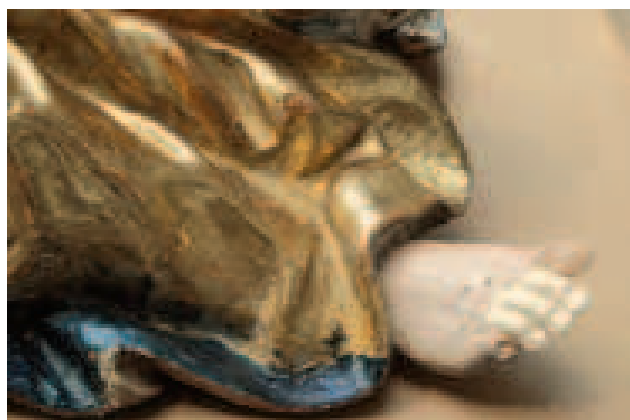
Vždy po provedení laboratorního a stratigrafického průzkumu byly prezentovány a zvažovány jeho výsledky a stanoven další postup restaurátorských prací. Všechny sochy byly v minulosti opravovány, byly přemalované, částečně překřídované a přezlacené. Dřevo bylo napadeno červotočem. V inkarnátech byly vrstvy přemaleb, pod nimi je původní polychromie na křídovém podkladu. Uvolněná polychromie byla upevněna želatinou a rybím kličem. U všech dřevořezeb byla provedena v mírném vakuu petrifikace roztokem akrylátové pryskyřice Solakryl. Čtyři dřevořezby s barevnou lazurou byly opakovaně napouštěny nátěrem ze zadní strany a injektáží, neboť nebylo možné ponechat sochy v petrifikačním roztoku, v němž lazura nabobtnávala. Po technologické pauze na vytvrzení Solakrylu byly chybějící části u všech soch vysazeny novým dřevem a dořezány.

INKARNÁT

Zbarvení lidské pleti v malbě nebo na polychromované plastice.

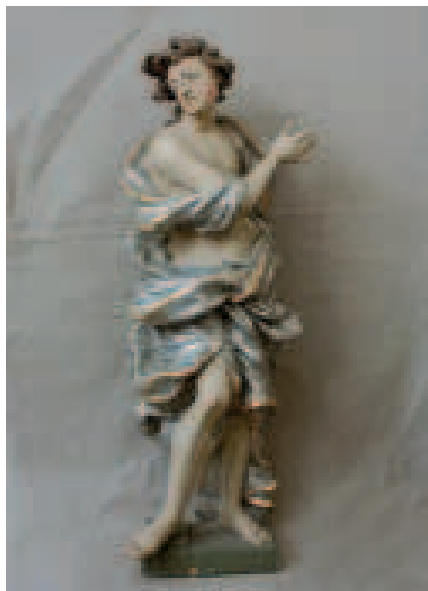
1. Sochařská výzdoba hlavního oltáře kostela Nanebevzetí Panny Marie

Sochy sv. Heřman s Ježíškem a sv. Jan Nepomucký, Bůh Otec, Kristus, klečící andělé na římsě, dřevořezby andělků na stříbrných oblacích, hlavičky andělků – putti

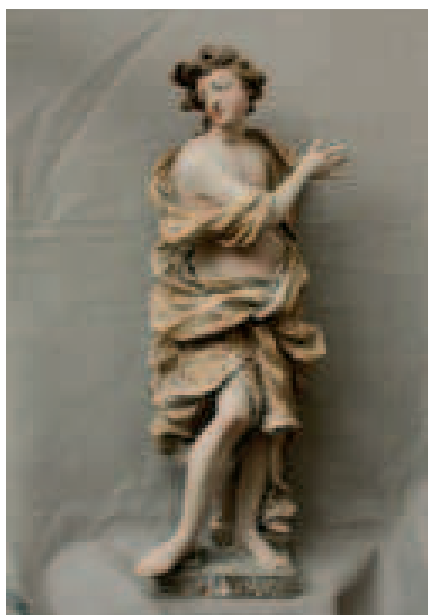


Plastika Boha Otce, dořezba chybějících prstů. / Sculpture of God the Father, additional carving of missing fingers. Foto archiv autorky / author's archive

Snímání bylo provedeno jen v partiích inkarnátů, kde nová kompaktní růžová olejová vrstva je spíše přetěrem. Honosné zlacené řešení polychromie bylo ponecháno. Byly sejmuty povrchové nečistoty a zlato vyleštěno. Nové dořezby byly nakřídovány, defekty v inkarnátu byly vytmeleny křídovým tmelem a vyretušovány akvarelem. Defekty v lazurách byly podstříbřeny, stříbro izolováno bílým šelakem a retušováno akvarelovými a pryskyřičnými barvami Maimeri. Zlaté a stříbrné plátky byly mechanicky patinovány a retušovány do původní intenzity. Aby



Anděl z oltáře sv. Barbory. Stav před restaurováním. / Angel from the altar of St. Barbara, before restoration. Foto archiv autorky / author's archive



Anděl z oltáře sv. Barbory. Snímání přemalob. / Angel from the altar of St. Barbara. Overpaint removal. Foto archiv autorky / author's archive

POLÍROVACÍ (LEŠTĚNÁ) BĚL

Bílá hmota různého složení (např. poliment, křída či kaolín s příměsí tuku), nanášená na barokní řezbu a pro napodobení mramoru leštěná achátem, často v kombinaci se zlacením.

se zabránilo oxidaci stříbra, bylo zaizolováno zaponovým lakem. Na závěr byly inkarnáty přelakovány damarovým lakem s příměsí včelího vosku.

2. Sochařská výzdoba oltáře sv. Barbory a sv. Josefa

Čtyři polychromované dřevorezby andělů, výška cca 150 cm

Sochy jsou z ruky kvalitního umělce, estetickou hodnotu výrazně snižovala novodobá úprava polychromie – stříbření hliníkem na olej, některé partie byly pojednány stříbrenkou. Na zadní straně jednoho z andělů je nápis datující opravu: *Jos. Lustig Vergolder Znaim 1905*. Křídla byla pravděpodobně odstraněna v období přestavby oltářů, kdy se k figurám z důvodu nedostatku místa nevešla. Při sondážním průzkumu bylo zjištěno, že původní polychromie byly strženy železákem a zničeny četnými hlubokými škrábanci. Nerovný povrch nebylo možné použít jako podklad pro pokládání kovových folií. V partiích stříbření byly nalezeny zbytky barevných lazur – červené a zelené.

Novodobá polychromie byla sejmuta, v partiích inkarnátů byly rýhy vytmeleny a vyretušovány. Zlacení a stříbření s lazurami bylo řešeno rekonstrukcí. K patinování nového zlacení bylo použito jemně mleté pemzy a skelných vláken. Pokud jde o stříbření, pod lazuru není možné stříbro patinovat, protože stržená fólie vytváří povrch bez odrazu a ve výsledku po nanesení lazury tmavá a tupá místa. Po nanesení červených nebo zelených olejových lazur v partiích rouch a po jejich dokonalém zaschnutí byla barevná plocha patinována pigmentem. Partie inkarnátů, vlasů a zelenavých soklů byly po retuši zakonzervovány slabým damarovým lakem s příměsí včelího vosku.

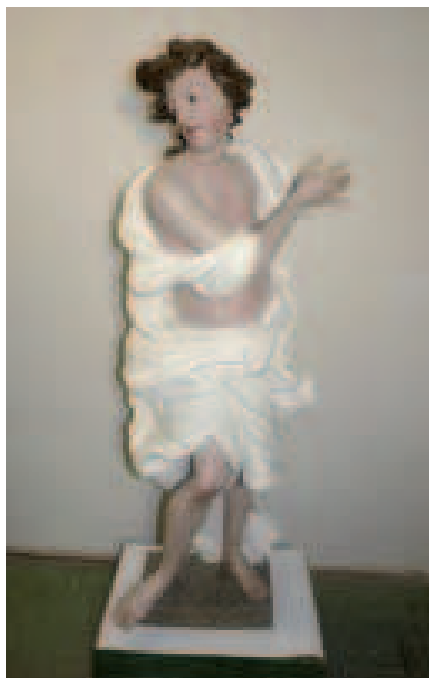
3. Solitérní plastiky dvou andělů v leštěné běli v kněžišti

Polychromované řezby, výška 130 cm

Hlavním problémem těchto krásných solitérních plastik je žalostný stav dřeva, části řezeb jsou rozpadlé na prach. I když je plasticita zkreslena silnou vrstvou křídových nátěrů, bylo upuštěno od snímání druhotné vrstvy křídování, neboť silná vrstva polychromie do jisté míry dřevorezbu jako skořápka zpevňuje. Křídla andělů jsou řezána v celku s trupem,



Anděl z oltáře sv. Josefa. Příprava na petrifikaci. / Angel from the altar of St. Joseph. Preparation for petrification. Foto archiv autorky / author's archive



Anděl z oltáře sv. Barbory. Křídlový podklad. / Angel from the altar of St. Barbara. Chalk foundation. Foto archiv autorky / author's archive

u jedné sochy se křídla vlastní vahou odlomila a byla nouzově k zádům anděla přitlučena hřebíky. Povrchová úprava olejovým nátěrem světle šedé barvy byla nápodobou polírovací běli v kombinaci se zlacením. Nejstarší zachovanou vrstvou je monochromní šedozeleň olejová barva. Štíty mají modré pozadí se zlatým nápisem *AVE MARIA* a *GRATIA PLENA*, kde se opakuje v mírně odlišných tónech kombinace ve více vrstvách. Bylo rozhodnuto, že bude snímán světle šedý přetěr a socha bude ponechána v kombinaci zlacení a leštění běl. Při petrifikaci se dlouhodobým působením toluenu oddělily rozsáhlé olejové

TRENKOVÁNÍ

(z něm. tränken – napustit, impregnovat). Napuštění dřevěné podložky 14% kličovou vodou.

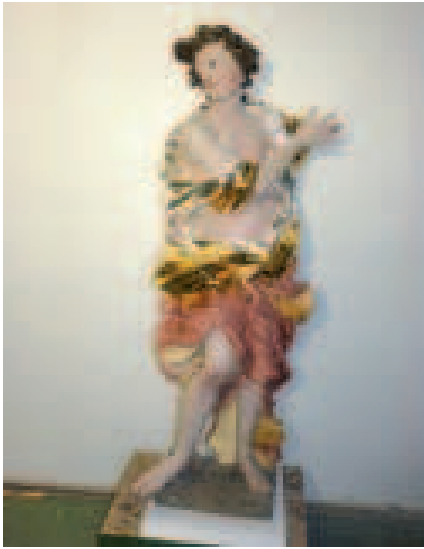
tmely, které doplňovaly rozpadlé části draperie či křídel. Nové dořezby byly natrenkovány a nakřídovány v několika vrstvách. V partii obličejů byly odhaleny části modelace kolem očí na spodní polychromii a po obnažení původní plasticity byla znovu doplněna křída do stávající síly. Zlacené části byly vyčištěny, dozlaceny a patinovány. Polírovací běl mírně lomená do šedé barvy byla připravena na bázi voskokaseinové emulze. Běl byla nanášena na akvarelem sjednocený povrch. Po úplném zaschnutí byla běl zaleštěna flanelem. Podobný technologický postup byl použit též na dřevořezbách ze svatostánku na hlavním oltáři.

Restoration of the sculptural decoration

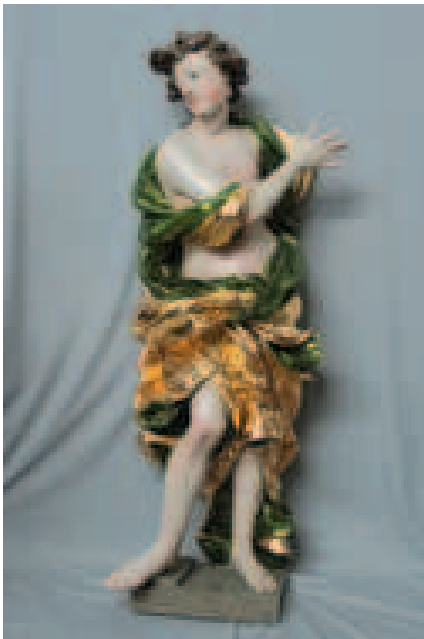
The sculptural decoration in the church encompasses three groups of restoration problems that are divided according to the degree of preservation, occurrence of secondary interventions and technological construction:

1. sculptural decoration of the high altar
2. sculptures of four angels from the altars of St. Joseph and St. Barbara
3. sculptures of two angels in polished white in the presbytery.

After each laboratory and stratigraphic examination the results were then carefully studied in order to determine the procedure of the restoration work. In the past, all sculptures



Anděl z oltáře sv. Barbory. Postup při zlacení. / Angel from the altar of St. Barbara. Gilding procedure. Foto archiv autorky / author's archive



Anděl z oltáře sv. Barbory. Stav po restaurování. / Angel from the altar of St. Barbara, after restoration. Foto archiv autorky / author's archive

had been repaired, overpainted, partly re-chalked and re-gilded. The wood had been attacked by woodworm. The incarnates contained layers of overpaint, underneath them is the original polychromy on a chalk foundation. Loose polychromy was fixed with gelatine and fish glue. All woodcarvings were petrified under moderate vacuum using a solution of the Solakryl acrylate resin. Four woodcarvings with colour glazing were repeatedly soaked with paint from the rear side and by injecting, as it was impossible to leave the sculptures in the petrification solution as it caused the glazing to swell. After a technical break to let the Solakryl harden, all the missing parts in all the sculptures were filled with new wood and carved to shape.

1. Sculptural decoration of the high altar in the Church of the Assumption of the Virgin Mary

Sculptures of St. Hermann with the Child Jesus and St. John Nepomucen, God Father, Christ, kneeling angels on the ledge, woodcarvings of angels on silver clouds, heads of putti

Removal was carried out only in the locations of the incarnates where the new compact rosy oil layer is merely recoating. The magnificent gilded design of the polychromy was left as it is. Surface dirt was removed and the gilding was polished. New woodcarvings were chalked, the defects in the incarnate were filled with chalk filler and retouched using watercolour. Defects in the glazing were silvered, the silver was isolated using white shellac and retouched with Maimeri watercolour and resin paints. The gold and silver plates were mechanically patinated and retouched to the original intensity. To prevent the silver from oxidizing it was isolated by means of Zapon lacquer. In the end, the incarnates were re-varnished using Damar varnish with an admixture of beeswax.

2. Sculptural decoration of the altar of St. Barbara and St. Joseph

Four polychrome woodcarvings of angels, height approx. 150 cm

The sculptures were made by the hand of a skilful sculptor, their aesthetic value was significantly reduced by the modern modification of the polychromy – silvering with aluminium on oil, some areas were treated with silver paint. An inscription on the rear side of one of the angels dates the repair: *Jos. Lustig Vergolder Znaim 1905*. The wings were probably



Sochařská výzdoba nástavce hlavního oltáře. Stav po restaurování. / Sculptural decoration of the attachment of the high altar, after restoration. Foto Kamil Till

removed during the rebuilding of the altars when they could not be fitted onto the figures of the angels due to a lack of space. A probe survey revealed that the original polychromy had been removed with an iron and damaged by frequent deep scratches. The uneven surface could not be used as a foundation for laying metal foils. The remains of coloured glazing – red and green – were found in the areas of silvering. The modern polychromy was removed, the scratches in the areas of the incarnates were filled and retouched. The gilding and silvering with glazing was repaired by means of reconstruction. The patination of the new gilding was accomplished by finely ground pumice and glass fibres. As far as silvering is concerned it is impossible to patinate silver under glazing as the removed foil creates a surface without reflection and as a result after applying the glazing the locations are blunt and dark. After the application of red or green oil glazing in the areas of the robes and after being completely dried the colour surface was patinated by pigment. The areas of the incarnates, hair and greenish bases were, after retouching, conserved using thin Damar varnish with an admixture of beeswax.

3. Solitary sculptures of two angels in polished white in the presbytery

Polychrome woodcarvings, height 130 cm

The main problem with these beautiful solitary sculptures is the pitiful condition of the wood, parts of the carvings have turned to dust. Although the plasticity had been suppressed



Anděl z kněžiště. Broušení křídového podkladu. /
Angel from the presbytery. Smoothing the chalk
foundation. Foto archiv autorky / author's archive

by a thick layer of chalk coatings the secondary layer of chalking was not removed as the thick layer of polychromy to some extent reinforces the shell. The wings of the angels form one piece with the body, in one sculpture the wings had broken off by their own weight and as an emergency had been fixed to the back of the angel with nails. The finish with a light grey oil paint imitated the polishing white in combination with gilding. The oldest preserved layer is monochrome greyish-green paint. The shields have a blue background with the inscriptions *AVE MARIA* and *GRATIA PLENA* where the

combination is repeated in slightly different tones in multiple layers. It was decided that the light grey re-paint would be removed and the sculpture would be left with the combination of gilding and polished white. During petrification extensive oil fillers that filled the spent parts of the drapery or wings became separated. New additional carvings were soaked with a solution of size in water and chalked in several layers. In the area of the faces parts of the modelling around the eyes on the bottom polychromy were discovered and after exposing the original plasticity the wings were made thicker to match their original thickness. The gilded parts were cleaned, re-gilded and patinated. The polishing white slightly toned to grey was prepared on the basis of a was-casein emulsion. The white was applied to a surface made uniform with watercolour. After complete drying the white was polished with flannel. A similar technical procedure was used for the woodcarvings from the sanctuary on the high altar.

Malířská výzdoba

Tomáš Valeš

Chrámový interiér není jen konstantně stálým prostorem, ale především živým organismem, který se proměňuje v závislosti na dobovém vkusu, požadavcích nejen církve, ale také samotných věřících. Všechny tyto změny se následně odrážejí i v podobě uměleckého vybavení interiérů, jež ve většině případů nemají jednotný charakter, ale jsou typickou směsicí artefaktů různé umělecké kvality vzniklých v rozdílných časových horizontech za specificky a lokálně podmíněných okolností. Nejinak tomu je i v případě vybavení kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí, který je přesnou ukázkou právě takového typu interiéru. Pokud se zvláště zaměříme na obrazovou složku tohoto chrámu, vyvstává před námi konvolut malířských děl různé kvality vzniklých v rozdílné časové škále, přičemž některým z nich byla již starší, především topografickou literaturou přisouzena autorská identita. Právě ta je však při absenci relevantních písemných pramenů velmi problematickou kategorií, kterou je potřeba podrobit důkladnější revizi.

Nejstarší zachovanou vrstvu barokních maleb datovatelných do první čtvrtiny osmnáctého století tvoří nástěnná malba Vzkříšeného Krista ve štukovém rámcu na klenbě chrámu a dále dvojice pláten zasazených do štukových rámců na boční stěně hlavní lodi s motivy Navštívení Panny Marie a Narození Páně, jejichž čitelnost byla snížena stavem zachování a přemalbami. V následujícím období vznikl obraz Nanebevzetí Panny Marie na hlavním oltáři, který byl v minulosti přiřčen ruce ve Znojmě působícího malíře Josefa Winterhaldera ml. (1743–1807), jenž dodal plátna do některých kostelů na vranovském panství (například Horní Břečkov, Starý Petřín). Hlavní oltářní plátno však vůbec neodpovídá Winterhalderovu malířskému rukopisu a kvalitativně jej lze zařadit spíše do lokální moravské produkce, nejspíše z druhé čtvrtiny osmnáctého století. Do stejné malířské vrstvy náleží také obrazy sv. Barbory a sv. Josefa s drobnými obrázky v nástavcích. Vzhledem k charakteristické typice některých tváří shodné u všech tří výše zmíněných oltářních pláten, stejně jako totožnému malířskému rukopisu, je v jejich případně zcela relevantní uvažovat o jedné autorské osobnosti, přičemž malířsky nejkvalitněji je zvládnuta chlapecká postava Ježíše na obraze sv. Josefa. Drobné obrázky malované na dřevě, umístěné v nástavcích bočních oltářů, je obtížné na základě jejich charakteru zařadit do tohoto autorského okruhu a je možné, že byly do oltářů adjustovány dodatečně.

Zcela specifické místo ve výzdobě chrámu však zastává obraz sv. Jana Nepomuckého a Panny Marie v nástavci, který byl starší literaturou vřazen do okruhu vídeňského malíře Franze Antona Maulbertsche (1724–1796). I když Maulbertschovo autorství bylo určeno spíše s ohledem na celkový charakter malby řadí ji k malířskému proudu vídeňské akademie,

je nutné tuto atribuci odmítnout a hledat autora v okruhu dalších osobností spjatých s touto institucí. Blízkost zemské hranice, množství potenciálních objednavatelů, to vše řadilo Znojemsko mezi oblíbená působiště rakouských, ve Vídni školených umělců. Temnosvitné podání pravé strany plátna v kontrastu s nasvětlenou částí s Pannou Marií, Ježíškem a sv. Janem Nepomuckým vytváří jednolitý, pevně svázaný celek. Růžové líce v obličejích Ježíšovy Matky a sv. Jana spolu s mistrně zvládnutými postavičkami andílků přidržujících mučedníkův jazyk jako symbol mlčenlivosti a krucifix s ukřižovaným Kristem na připomínku světcovy zbožnosti. Živostí barev, charakterem malby a některými detaily (Ježíšek) plátno ukazuje na kořeny spíše v uměleckém okruhu jedné z výrazných akademických malířských osobností starší generace, a to Paula Trogera (1698–1732). Jeho výtvarný projev rezonoval v určité míře nejen v tvorbě Franze Antona Maulbertsche, ale také u řady dalších více či méně poznaných malířů. Autora vranovského plátna tak můžeme hledat buď v jednom z Trogerových následovníků, který přímo recipoval jeho dílo, tím byl například Franz Anton Zoller působící v nedalekém Vratěnině, nebo v okruhu další z výrazných vídeňských osobností a Trogerových žáků Josepha Ignaze Mildorfera (1719–1775), který právě Trogerovo malířské dílo osobitě přetvářel ve vlastní a zcela specifické tvorbě. Jistou podobnost lze například shledat u obličeje Panny Marie z vranovského plátna s Mildorferovou Marií na obraze Piety (1742) původně ze St. Moritzen u Telfsu, nicméně postavám na vranovském plátně chybí „mildorferovská“ štíhlost a elegance. Sám Mildorfer ostatně také působil na Znojemsku, když pracoval pro premonstrátský klášter v Louce a ve znojemském farním chrámu sv. Mikuláše, kde vyzdobil nástěnnými malbami kapli užívanou tamním bratrstvem Dítěte Ježíš. Obraz sv. Jana Nepomuckého je nejvýznamnějším malířským dílem ve vranovském chrámu kontrastujícím se zbytkem dochované malířské výzdoby. I když zatím nemůžeme definitivně určit jeho autora, je zřejmé, že pro své dílo čerpal poučení z tvorby Paula Trogera, případně Josepha Ignaze Mildorfera.

Painted decoration

The church interior is not just a constantly stable space, but most of all it is a living organism that changes depending on the period taste and the worshippers. All these changes are then reflected in the form of the artistic furnishing of the interiors that in most cases do not have a unified style, and instead are a mixture of artefacts of varied artistic standard originating in different periods under locally specific circumstances. The above also applies to the furnishing of the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Vranov nad Dyjí, which happens to be a perfect example of this type of an interior. If we concentrate on the painterly component in the church we are faced with a collection of works of art of various standards from different periods, where some of them have already been attributed the identities of their authors by older topographic literature. Considering the absence of relevant written sources this is a highly problematic category which requires a thorough review.

The oldest preserved level of Baroque paintings, datable to the first quarter of the eighteenth century, consists of a mural of the Resurrected Christ in a stucco framework on the



Sv. Jan Nepomucký. Stav po restaurování. / St. John Nepomucen, after restoration. Foto Kamil Till



Sv. Jan Nepomucký – detail
Ježíška. / St. John Nepomucen,
infant Jesus – detail. Foto Kamil Till

vault of the church and a pair of canvases set into stucco frames on the side wall of the main nave with the motifs of the Visitation of the Virgin Mary and the Nativity of Christ, but which had been damaged by the condition of preservation and overpainting. The Assumption of the Virgin Mary on the high altar, originating from the next period, was in the past attributed to the Znojmo painter Josef Winterhalder Jr. (1743–1807), who delivered canvases to some of the churches in the Vranov estate (e.g. Horní Břečkov, Starý Petřín). However, the main altar canvas does not at all comply with Winterhalder's technique and in terms of its quality it can be classified more readily as local Moravian output, most probably from the second quarter of the eighteenth century. The paintings of St. Barbara and St. Joseph with small pictures in the retable belong to the same painterly stratum. Given the characteristic expression of some of the faces which are identical in all of the three above-mentioned altar canvases, and given their identical painterly nature, it is quite relevant in their case to consider a single author, where the best rendered in painterly terms

is the boyish figure of Jesus in the painting of St. Joseph. The small pictures painted on wood, situated in the retables of the side altars, can only be determined with difficulty, based on their characteristics, as belonging to the same artistic school and may have been added later.

A special position in the church decoration is held by the painting of St. John Nepomucen and the Virgin Mary in the retable, which older literature had attributed to the circle of the Viennese painter Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Even though Maulbertsch's authorship was determined based on the overall character of the painting, assigning it to painters from the Viennese Academy, it is necessary to refute this attribution and search for the author in the circle of other painters associated with this institution. The closeness of the land border and the great number of potential commissioners made the Znojmo region a favourite playground for Austrian artists trained in Vienna. In contrast with the illuminated section with the Virgin Mary, the Infant Jesus and St. John Nepomucen the chiaroscuro rendering of the right-hand side of the canvas forms a uniform, tightly knit whole: the rosy cheeks in the faces of the Mother of Jesus and St. John, together with the masterfully executed figures of putti holding the martyr's tongue as a symbol of discreetness, and the crucifix with the crucified Christ as a reminder of the martyr's piety. The lively colours, character of painting and some details (the infant Jesus) are more suggestive of having roots in the artistic circle of one of the outstanding academic figures of the older generation, the painter Paul Troger (1698–1732). His artistic expression resonated to some extent in the work of Franz Anton Maulbertsch, as well as many other more or less well-known painters. The artist of the Vranov canvas can thus be searched for either in one of Troger's followers, who directly recited his

work, such as Franz Anton Zoller working in the nearby Vratěín, or in the circle of another outstanding Viennese artist and Troger's pupil Joseph Ignaz Mildorfer (1719–1775), who originally recreated Troger's painterly work in his own original output. Some similarity can be found, for example, in the face of the Virgin Mary from the Vranov canvas with Mildorfer's Maria in the painting of the Pieta (1742) originally from St. Moritzen near Telfs, although the figures in the Vranov canvas lack the "Mildorferesque" slimness and elegance. After all, Mildorfer himself worked in the Znojmo region on a commission for the Premonstratensian monastery in Louka and in the Znojmo parish church of St. Nicholas, where he decorated with murals the chapel used by the local brotherhood Child Jesus. The painting of St. John Nepomucen is the most important painterly work in the Vranov church, starkly contracting with the rest of the preserved painted decoration. Although at this time it is impossible to definitively determine the artist, it is obvious that he had been informed by the works of Paul Troger and possibly Joseph Ignaz Mildorfer.

Průzkum a restaurování středověké Madony z Klentnice

Markéta Pavlíková

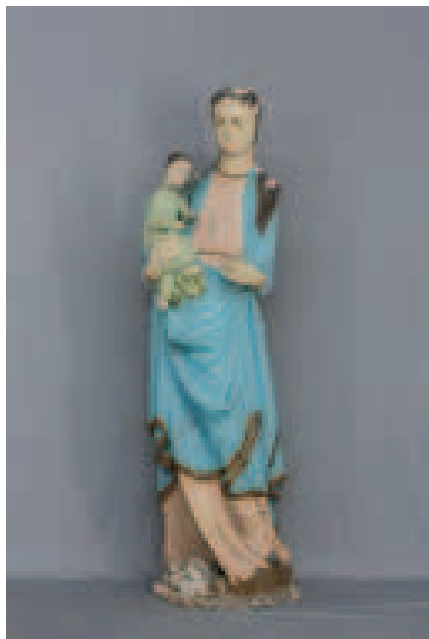
Polychromovaná dřevořezba Madony s Ježíškem pochází z jižní Moravy, její přesný původ není bohužel znám. Charakteristickými znaky kompozice draperiového schématu Madony jsou především rozevřený plášť podkasaný na obou koncích (před tělem tvoří „zástěrovitý motiv“) a přepásaný spodní šat. Výrazná je zdůrazněná vertikálnost (protažení tělesného kánonu).¹ Na hlavě měla původně prameny vlasů kryté rouškou a korunu. Ježíšek sedící Madoně na pravé ruce je celý oděn do splývavých našasených šatů.

Socha prošla mnohými úpravami. Při prvním zběžném pohledu se mohlo zdát, že se jedná o nekvalitní provinční sádrovou sochu z 19. století. Velmi primitivní polychromie v inkarnátech podrobně vykreslovala jednotlivé řasy a vytvářela dojem sádrové panenky. V partiích oděvů byla použita růžová, bleděmodrá a světle zelená hutná olejová barva. Lemy šatů byly natřeny bronzovým práškem, který časem zoxidoval. Na ramena Madony přecházely z prostovlasé hlavy široké prameny vlasů, které spíše působily jako kožešina. Modelace spodní části šatů s podstavcem byla zcela nečitelná a velmi narušená. Pod fragmenty barevných vrstev se objevovala gáza a kusy sádry. Zezadu byla socha krytá černým plátnem, které bylo pečlivě připraveno drobnými hřebíčky. Teprve při podrobnějším ohledání bylo jasné, že se jedná o středověkou dřevořezbu s mnoha nevhodnými povrchovými úpravami. Po sejmutí černého plátna ze zadní strany se objevila vydlabaná část zad s papírovým popiskem se záznamem z jedné z předchozích oprav: *renowirt von Katharina KUNDELIUS Binder – meisterin Pausram, im jahre 1900... Ferd. Lesquier. Maler in Pausram.*

Restaurovátké práce probíhaly na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru restaurování výtvarných děl malířských a polychromované plastiky prof. Karla Strettiho za odborného dohledu prof. Miloše Stehlíka a Mgr. Zoji Matulíkové. Ve škole jsou dostupné velmi kvalitní optické průzkumové metody a trezorový ateliér s vhodnými klimatickými podmínkami pro dřevěné polychromované sochy. Úzká spolupráce se studentkou šestého ročníku Petrou Navrátilovou byla velmi podnětná pro obě strany. Její hloubavý a pečlivý přístup byl velmi příkladný i pro ostatní studenty v ateliéru.

Nejprve jsme provedli RTG snímky důležitých partií sochy – horní část Madony zepředu i z boku a dolní část pláště s podstavcem. V místě uchycení levé a v dlani pravé ruky Ježíška byly velmi dobře čitelné druhotně použité továrně vyráběné hřebíky, které byly i pravidelně okolo

1 Mgr. Štěpánka Chlumská.



Madona z Klentnice. Stav před restaurováním. / Madonna from Klentnice, before restoration. Foto Markéta Pavlíková

celého vydlabaného otvoru zad. V hlavách zůstaly novodobé hřebíky po druhotném upevnění korun nebo svatozáří. Na podstavci se objevilo množství továrních hřebíků, ale i kované skoby přichycující plochou desku podstavce k soše. Projevovaly se četné sádrové doplňky v modelaci pláště, velké tmely podél hlavy a na ramenou Madony. Silná druhotná povrchová úprava na snímcích zakrývala stavbu dřeva.

Na doporučení odborných pracovníků z Národní galerie v Praze² jsme provedli průzkum celkového stavu Madony nedestruktivní metodou CT (počítačovou tomografií³). Výsledky jsou velmi podrobné. V příčných (axiálních) řezech se projevuje stavba dřeva. Z postupných řezů je možné vyčíst, z jakého bloku dřeva je socha vyřezána. Jsou znatelné i sebemenší vsazené části dřeva; podle struktury řezu se dají rozeznat doplňky z jiného druhu dřeva. Hlavy Madony i Ježíška mají vsazené nosy, což je dobře čitelné na podélných (tangenciálních) řezech. Jejich tvar byl podezřelý již při podrobné prohlídce v razantním osvětlení, ale RTG snímky změnu nezachytily. Velmi podrobně je zobrazeno nasazení rukou a hlavy Ježíška na dřevěný čep. Velmi důle-

žitá je informace o stavu poškození dřeva dřevokazným hmyzem. Nejvíce je napadena část v oblasti krku a ramenou Madony. V dolní části pláště a nohou Madony je dřevo v kritickém stavu. Objevilo se několik prasklin a míst se zcela rozdrčenou dřevní hmotou.

Pro laboratorní průzkum bylo postupně odebráno 15 vzorků. Byl porovnáván křídový podklad, který byl na většině vzorků složen z pěti vrstev přírodní křídly. Pigmenty tvořící poslední dochovanou barevnou vrstvu jsou malachit, smalt, červený okr, olovnatá běloba, rumělka, plátkové zlato a stříbro s vrstvou červeného organického laku. Výskyt smaltu v poslední dochované vrstvě svědčí o tom, že polychromie není původní, protože smalt se začal používat až po 2. polovině 16. století. Jako mezivrstva byl použit na většině ploch uhličitan vápenatý. Následovaly vrstvy obsahující pigmenty používané od 18. století – pruská modř a další od 19. století – zinková a barytová běloba, umělý ultramarín, svinibrodská zeleň. Teprve v poslední fázi restaurování byly nalezeny nepatrné fragmenty pravděpodobně původní polychromie. Na pravém boku pláště Madony, kde chybí polychromie, byl nalezen střípek se zlatem, v dolní části červených šatů je patrný fragment červeného laku na stříbře. Dřevo bylo určeno jako topolové.

Snímání přemalbových vrstev bylo postupné, aby byl zdokumentován vývoj podob Madony v čase.³ Barevné rozvržení jednotlivých partií bylo ve všech vrstvách dodrženo. Nejvýraznější byla vrstva s pruskou modří na plášti Madony. Při postupném snímání jsme zjistili i různé tvarové úpravy. Oprava Kateřiny Kundelius spočívala v zakrytí odhaleného poškozeného

2 Anna Třeštíková, akad. mal., Mgr. Štěpánka Chlumská.

3 Podrobný postup restaurátorských prací je zaznamenán v restaurátorské zprávě.



1



2



3



4



5



6

Počítačová tomografie a RTG snímek Madony z Klentnice. 1 – RTG snímek hlavy, viditelné kovové hřebíky, rozsáhlé tmely na vlasech a na ramenou; 2–6 – Počítačová tomografie: 2 – hlava (tangenciální řez), vsazený nos, suk na temeni hlavy; 3 – celek (topogram), viditelné kovové prvky; 4 – celek (tangenciální řez), čep v hlavě Ježíška, rozpadlé dřevo v dolní části; 5 – detail (axiální řez), nasazení levé ruky Madony na dřevěný čep; 6 – detail (axiální řez), nasazení pravé ruky Ježíška na dřevěný čep. / Computer tomography and an X-ray image of the Madonna from Klentnice. 1 – X-ray image of the head, visible metal nails, extensive areas of filler in the hair and shoulders; 2–6 – Computer tomography: 2 – head (tangential cross-section), mounted nose, knot at the nape of the head; 3 – overall view (topogram), visible metal elements; 4 – overall view (tangential cross-section), pin in the head of the infant Jesus, destroyed wood in the bottom section; 5 – detail (axial cross-section), mounting the left arm of the Madonna on a wooden pin ; 6 – detail (axial cross-section), mounting the right arm of the infant Jesus on a wooden pin.

dřeva jemnou gázou pokrytou vrstvou sádrového křehkého podkladu. Týkalo se to partií hlavy Madony i Ježíška, ramen, spodního šatu na hrudníku až k pasu, pravé ruky a obou postranních partií Madony. Spodní část šatů Madony i s podstavcem byla překryta celá a na mnoha místech domodelována sádrou. Zásadní zásah do vzhledu Madony byl proveden v první vrstvě přemaleb s pruskou modří (nejdříve po roce 1750), kdy byla i se dřevem odstraněna rouška i s korunou Madony. Ježíškovi byly odřezány vlasy. Výraz v obličeji a tvar nosu byly pravděpodobně změněny u obou figur. Na hlavě Madony byly pod vrstvou tmelů nalezeny záhyby roušky i se zbytky polychromie. Cíp bílé roušky s fragmenty pravidelných linek malachitu na levém rameni Madony je dochován i s jemným vrapováním zlaceného okraje. Po sejmutí přemalbových vrstev z pláště na poslední celistvě dochovanou vrstvu smaltu a malachitu jsme objevili, že polychromie na korpusu Madony je i s křídovým podkladem na silném plátně. Je zřejmé, že plátno bylo aplikováno na již velmi poškozené a červotočem napadené dřevo. V dolní části pláště překrývá bandáž odlomený záhyb. Lněné plátno je tkáno na ručním stavu, rozteč nití je pravidelná. Takto celoplošně se objevuje plátno na Pietě z Jihlavy.⁴

Po mnoha debatách o rozsahu snímání druhotných vrstev a konečného celkového vyznění díla jsme dospěli ke kompromisnímu řešení. Vzhledem k tomu, že je dřevo ztmavlé a silně napadené červotočem, je ponechána částečně úprava z roku 1900 v horní partii Madony. Spojí se tím celistvě dochovaná draperie s horní více poškozenou částí. Plášť Ježíška je fragmentárně dochován i se zlaceným dekorem kolem krku s červenou linkou uprostřed. Nepůvodní levou ručičku jsme zpět neosadili. Zjistili jsme podle křivky na zádech, že původní ručka byla napřažená směrem k obličeji Madony. Drobné fragmenty v oblasti hlavy a roušky Madony nám pomohou při rekonstrukci původní roušky. Rozhodli jsme se, že vytvoříme pro prezentaci v kostele odlietek, na kterém budou plasticky domodelovány chybějící části. Originální dílo bude pak prezentováno ve vhodných muzeálních prostorách. Při konzultacích s prof. Milenou Bartlovou jsme dospěli k poznatku, že dílo patří do skupiny nejstarších dochovaných středověkých madon.⁵

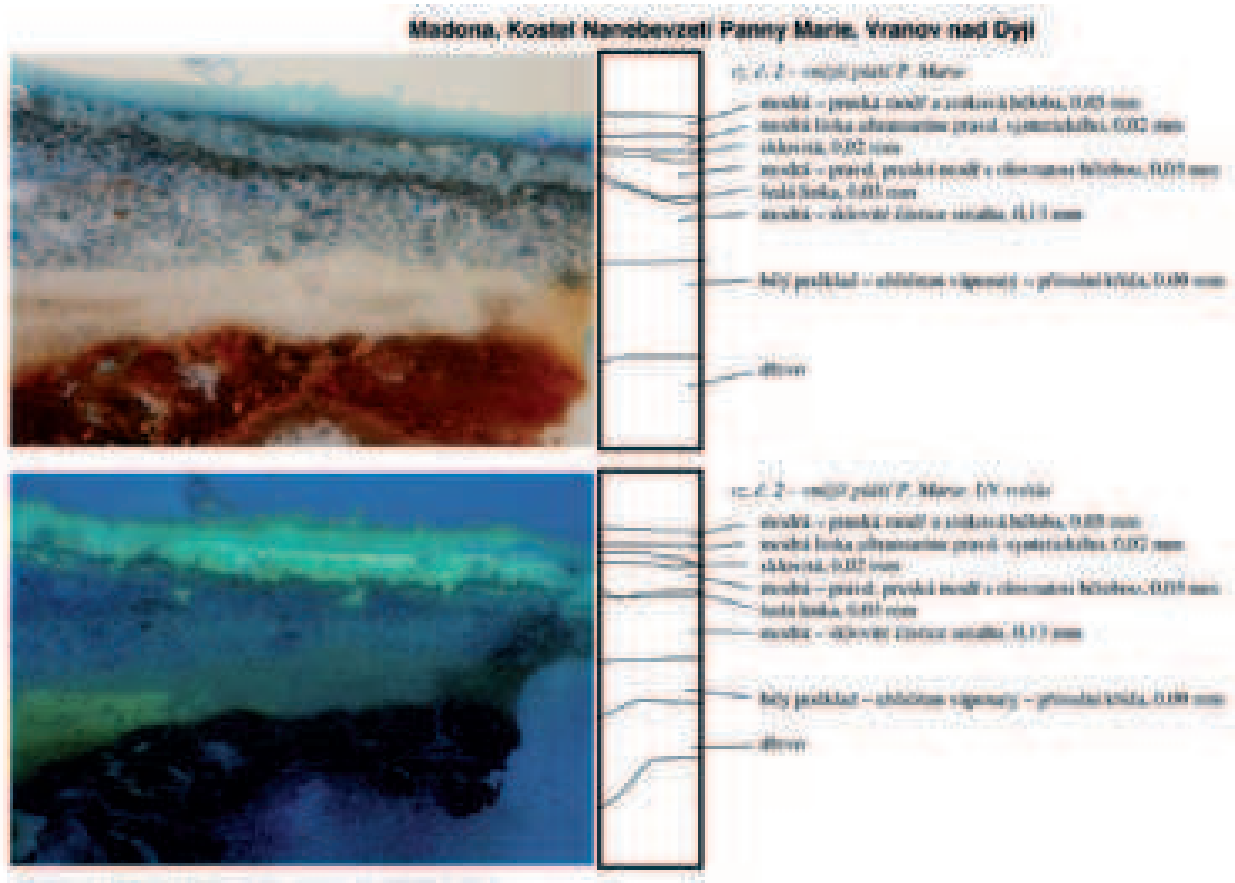
Survey and restoration of the medieval Madonna from Klentnice

The polychrome woodcarving of the Madonna with Child comes from South Moravia although its exact origin is, unfortunately, unknown. The characteristic features of the composition of the drapery scheme of the Madonna are an open mantle hitched up on both ends (forming an “apron motif” in front of the body) and a tied under tunic. The emphasised verticality (elongation of the bodily canon)⁶ is striking. Originally she had locks of hair covered by a scarf and a crown on her head. The infant Jesus sitting on Madonna’s right hand is clad in a flowing, draped garment.

4 Milena Bartlová a kolektiv, *Pieta z Jihlavy*. Jihlava 2007, s. 62.

5 Robert Suckale, *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003, s. 121–126, 291–292.

6 Mgr. Štěpánka Chlumská.



Laboratorní průzkum. Vnější plášť Madony (vzorek č. 2). / Laboratory investigation. Outer mantle of the Madonna (sample No. 2). Foto Markéta Pavlíková

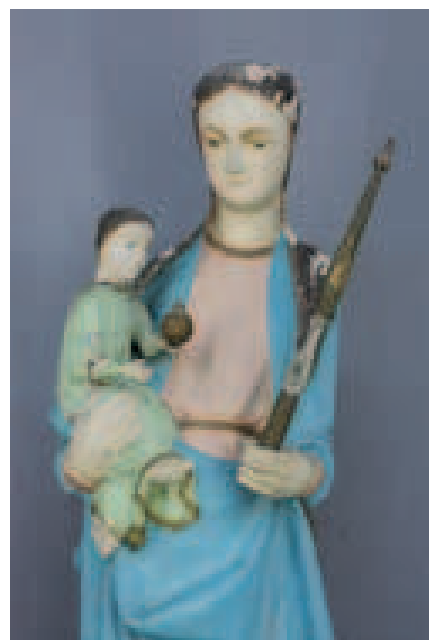
The sculpture had undergone many modifications. At a perfunctory glance it might appear that it is a substandard provincial gypsum-of-Paris sculpture from the 19th century. Very primitive polychromy of the incarnates outlined in detail the individual folds and created an impression of a plaster-of-Paris doll. In the garment areas it showed a rose, pale-blue and light-green thick oil paint. The garment hems were painted with bronze powder that became oxidized over time. Broad locks of hair flowing from the bare head of the Madonna on her shoulders looked rather like fur. The modelling of the lower part of the garment with the base was totally unreadable and seriously damaged. Gauze and pieces of plaster-of-Paris appeared under fragments of the coloured layers. At the rear the sculpture was covered with black linen, carefully fixed with tiny nails. Only after a more detailed inspection did it become clear that it was a medieval woodcarving with many inappropriate modifications to the finish. After the black linen at the rear had been removed the carved-out part at the back appeared with a paper note recording one of the previous repairs: *renowirt von Katharina KUNDELIUS Binder – meisterin Pausram, im jahre 1900... Ferd. Lesquier. Maler in Pausram.*

The restoration work was carried out at the Academy of Fine Arts in Prague in the studio of the restoration of paintings and polychrome sculptures of prof. Karel Stretti under expert supervision by prof. Miloš Stehlík and Mgr. Zoja Matulíková. The school has at its disposal high-quality optical survey methods and a “tresor” studio with controlled climatic conditions

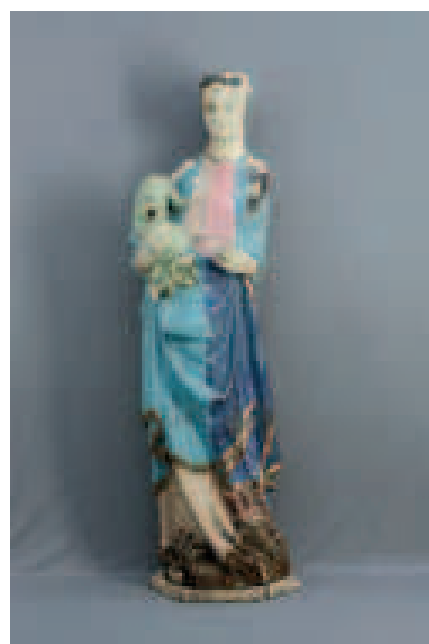
suitable for wooden polychrome sculptures. Close collaboration with a student in the sixth year Petra Navrátilová was beneficial for both parties. Her thoughtful and careful approach was also exemplary for the other students in the studio.

We started with RTG photography of the important parts of the sculpture – the upper section of the Madonna from the front and the sides and the lower part of the mantle with the base. In the area of the left hand and the palm of the right hand where she holds the infant Jesus we could clearly observe secondarily used factory-manufacture nails that were also regularly positioned around the whole carved-out hole in the back. The heads had remaining modern nails from the secondarily fixing of the crowns or halos. The base revealed a great number of factory-made nails and hammered clamps attaching the flat slab of the base to the sculpture. The sculpture was shown to have frequent plaster-of-Paris additions in the modelling of the mantle, large filled areas along the head and on the shoulders of the Madonna. The thick secondary finish in the photographs hid the structure of the wood.

Following recommendations by researchers from the National Gallery in Prague⁷ we carried out a survey of the overall condition of the Madonna using a non-destructive CT method (computer tomography⁸). The results are very similar. The (axial) cross-sections show the structure of the wood. From a series of cross-sections it is possible to decipher the block of wood that the sculpture was carved from. Inserted parts of wood, however small, are clearly discernible; the structure of the cross-section can indicate additions from a different type of wood. The heads of the Madonna and the infant Jesus have implanted noses, which are easily discernible on longitudinal (tangential) cross-sections. Their shape seemed suspicious even during closer inspection in bright light, but the RTG photographs failed to capture the change. The mounting of the hands and the head of the infant Jesus on a wooden pin is pictured in great detail. The information concerning the degree of damage caused



Madona z Klentnice. Stav před restaurováním. / Madonna from Klentnice, before restoration. Foto Markéta Pavlíková



Postupné snímání přemalob. / Overpaint removal in stages. Foto Markéta Pavlíková

7 Anna Třeštíková, akad. mal., Mgr. Štěpánka Chlumská.

8 Faculty Hospital in Motol – The Clinic of Imaging Methods UK 2 LF, MUDr. Jiří Lisý, CSc.



Madona z Klentnice. Stav po restaurování. / Madonna from Klentnice, after restoration. Foto Markéta Pavlíková

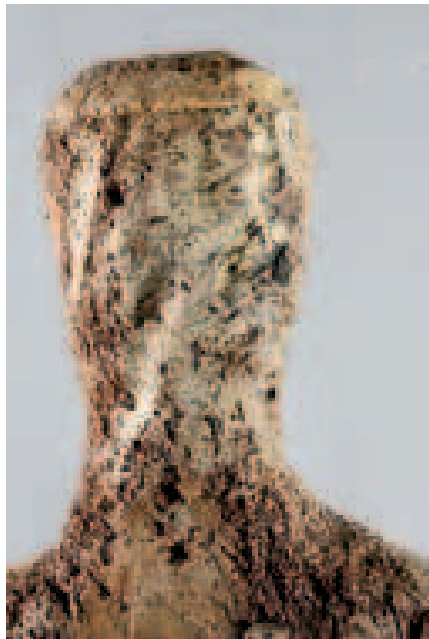
by ligniperdous insects is essential. The greatest damage occurred in the area of the neck and shoulders of the Madonna. In the lower part of the mantle and legs of the Madonna the wood is in a critical state. A number of cracks and spots with completely crushed wooden mass were revealed.

A total of 15 samples were gradually taken for laboratory examination to compare the chalk foundation, which in most samples consisted of five layers of natural chalk. The pigments forming the last surviving coloured layer are malachite, enamel, red ochre, leaded white, vermilion, plate gold and silver with a layer of red organic lacquer. The occurrence of enamel in the last surviving layer provides evidence that the polychromy is not original as enamel began to be used after the second half of the 16th century. The intermediate layer used on most surfaces was calcium carbonate. The following layers contained pigments used from the 18th century – Prussian blue and others from the 19th century – zinc and barite white, artificial ultramarine, Schweinfurt green. It was not until the last phase of the restoration that we discovered minute fragments of probably original polychromy. On the right-hand side of the mantle of the Madonna, where polychromy is missing, we found a shard with gold, in the lower part of the red garment we can distinguish a fragment

of red lacquer on silver. The wood was determined as poplar.

The removal of the overpaint layers was gradual in order to document the development in the appearance of the Madonna over time.⁹ The colour arrangement of the different parts was adhered to in all layers. The most striking was a layer with Prussian blue on the mantle of the Madonna. After removal that was performed in stages we discovered various modifications affecting the shape. The repair by Katharina Kundelius consisted in covering the exposed damaged wood by fine gauze with a layer of brittle plaster-in-Paris foundation. This was applied to the areas of the head of the Madonna and the infant Jesus, shoulders, the under tunic on the chest down to the waist, right arm and both sides of the Madonna. The lower part of the garment of the Madonna including the base was covered as a whole and in many places was additionally modelled using plaster-of-Paris. A substantial intervention in the appearance of the Madonna was made within the first layer of overpainting with Prussian blue (after 1750 at the earliest), when the headscarf and the crown of the Madonna were removed together with wood. The hair of the infant Jesus was cut off. The facial expression and the shape of the nose were probably modified in both figures. The folds of the scarf with remaining polychromy were found on the head of the Madonna under a layer of fillers. A tail of the white scarf with

9 The detailed procedure of the restoration work is recorded in the restoration report.



Stav po sejmutí přemaleb a tmelů. Hlava Madony zezadu, zbytky záhybů roušky s fragmenty polychromie. / Situation after overpaint and filler removal. Head of the Madonna from the rear, remains of headscarf pleats with polychromy fragments. Foto Markéta Pavlíková

cloak of the infant Jesus has been fragmentarily preserved including the gilded decoration around the neck with a red line in the middle. The non-original left arm was not re-mounted. Based on the curve of the back it was found that the original arm reached out to the face of the Madonna. Small fragments in the area of the head and the scarf of the Madonna will enable us to reconstruct the original scarf. We decided to create a cast model for presentation in the church on which the missing parts will be additionally modelled. The original work will be appropriately presented in a museum. After consultations with prof. Milena Bartlová we agreed that the work belongs to the group of the oldest surviving medieval Madonnas.¹¹

fragments of regular malachite lines on the left shoulder has been preserved including the fine pleating of the gilded hem. After removal of the overpaint layers from the mantle down to the last completely preserved layer of enamel and malachite we discovered that the polychromy on the corpus of the Madonna together with the chalk foundation is on thick linen. Apparently the linen had been applied to seriously damaged and woodworm-infested wood. In the lower part of the mantle the bandage covers a broken-off pleat. The flaxen linen had been woven on a manual loom, the span of the threads is regular. Linen applied over the whole surface appears on the Pietà in Jihlava.¹⁰

After many debates concerning the extent of the removal of the secondary layers and the final appearance of the sculpture, we arrived at a compromise solution. Given that the wood is very dark and seriously attacked by woodworm, we partly stuck with the modification from 1900 in the upper section of the Madonna. This will achieve a unity between the completely preserved drapery with the upper, more damaged part. The



Stav po sejmutí přemaleb. Spodní část šatů Madony, ulomený cíp draperie kryje polychromie a plátěná bandáž. / Situation after overpaint removal, broken-off drapery tail covered by polychromy and canvas bandage. Foto Markéta Pavlíková

10 Milena Bartlová a kolektiv, *Pieta z Jihlavy*. Jihlava 2007, p. 62.

11 Robert Suckale, *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003, pp. 121–126, 291–292.

Madona z Klentnice

Milena Bartlová

Madona byla nalezena nedaleko Mikulova, její přesná provenience zůstane nejspíš neobjasněná. Jediné, co můžeme soudit o jejím původu, je skutečnost, že socha zřejmě neprošla moderním uměleckým obchodem a se značnou pravděpodobností pochází z pohraničního regionu mezi jižní Moravou a Dolními Rakousy.

Sochu je nejspíše možné datovat do doby zhruba kolem roku 1290. To je v rámci českých dějin umění poměrně zajímavá datace, protože ze 13. století a doby kolem a po roce 1300 máme u nás dochováno jen málo památek – a situace není o mnoho lepší ani v Rakousku, do jehož příběhu dějin umění je Madonu z Klentnice možné stejně dobře také zasadit.

Sochu Madony lze přesvědčivě zařadit do širší skupiny dřevěných soch, které jsou odvozeny od inspirativního vzoru monumentální sochy Madony ve Sv. Štěpánu ve Vídni (tzv. Dienstbotenmadonna). Tento velice módní a populární typ stojících mariánských soch se zhruba během půl století rozšířil v celé Evropě, a to jednak pomocí kreseb, jednak díky exportu slonovinových sošek. Typické je lukovité prohnutí figury, odvozené právě ze slonovin, které se ale přenášelo i na monumentální skulptury. Hmotné a vizuálně bohaté zpracování dolních dvou třetin figury soustřeďuje pohled diváka na horní, tvarově mnohem klidnější část sochy. Ta představuje jakoby prostorovou „ikonu“ a jejím centrem je postava Ježíška. Důležitou roli hraje rozehrání dynamiky linie barevně odlišného lemu Mariina pláště.

Řezbář, který Madonu z Klentnice vytvořil, snad měl za sebou zkušenost z práce v dílně vedené severoitalskými kameníky, kteří koncem 70. let 13. století vytvořili v Budíně (dnes Budapešť) náhrobek sv. Markéty Uherské. Její kvalita je dobrá, nikoli ovšem prvotřídní, jde o sochu spíše lokálního významu. Z hlediska českých dějin umění je ale zajímavá tím, že zaplňuje dosud poměrně prázdnou epochu před dobou kolem roku 1330, kdy se v království i v markrabství plně prosadili Lucemburkové a paralelně k tomu začala sochařství dominovat nová kamenická huť u sv. Štěpána ve Vídni.

The Madonna from Klentnice

The Madonna was found near Mikulov but her exact provenance may be difficult to discover. The only thing we can assume regarding her origin is the fact that it is not thought to have been part of the modern trade in works of art and very likely originates from the border region between South Moravia and Lower Austria.

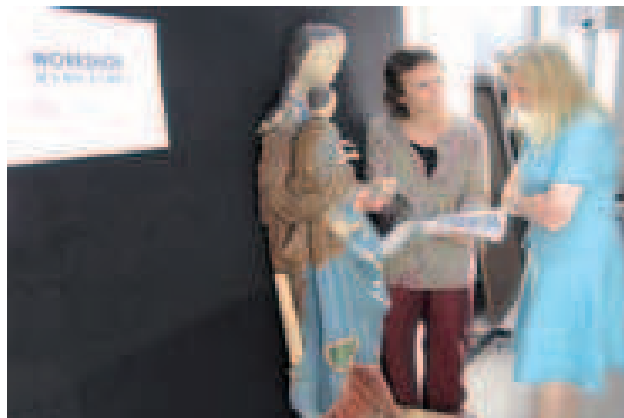


Madona z Klentnice. Stav po restaurování. / Madonna from Klentnice, after restoration.
Foto Markéta Pavlíková

The sculpture can most probably be dated to the period around the year 1290. This is dating is very interesting in the context of Czech history as only a few artefacts come from the 13th century and the period around the year 1300 – and the situation is not much better in neighbouring Austria. After all, the Madonna from Klentnice could be part of the story of their art history as well.

The Madonna sculpture can be justifiably classified in the broad group of wood sculptures derived from the inspirational model of the monumental sculpture of the Madonna in St. Stephen's Cathedral in Vienna (so-called Dienstbotenmadonna). This very fashionable and popular type of standing Marian sculpture spread within half a century throughout Europe, either via drawings or the export of ivory sculptures. The typical arch-like curve of the figure derived from ivory was also transposed to monumental sculptures. From the visually rewarding rendering of the mass of the lower two thirds of the figure the view of the observer is directed to the upper, much quieter part, of the sculpture. It represents a spatial "icon" centred around the figure of the infant Jesus. An important role is played by the play of the dynamics of the differently coloured hem of Mary's mantle.

The wood-carver who created the Madonna from Klentnice might have gained experience in a workshop led by stonemasons from Northern Italy, commissioned at the end of the 1270s with making the tomb of St. Margaret of Hungary in Buda (now Budapest). Its quality is good, although not first-rate. It is a sculpture of more or less local importance. However, it is significant in regard to Czech art history for filling a rather empty epoch before 1330 when the Kingdom of Bohemia and the Margravate of Moravia went under the reign of the Luxembourgs and simultaneously sculpting came under the dominance of the new stonemason workshop at St. Stephen's Cathedral in Vienna.



Snímek z workshopu zaměřeného na obnovu polychromie Madony z Klentnice. / Photo from a workshop dedicated to the restoration of polychromy of the Madonna from Klentnice.

Restaurování pozdně středověkých plastik v Muzeu přírodních dějin a archeologie při Norské technicko-přírodovědecké univerzitě (NTNU) v Trondheimu

Daniela Pawel

Církevní sbírka NTNU – Muzea přírodních dějin a archeologie (Norwegian University of Science and Technology – Museum of Natural History and Archaeology) v Trondheimu je třetí největší sbírkou v Norsku.

Sbírka obsahuje přes 600 předmětů z interiérů kostelů středního a severního Norska. Nejstarší z nich pocházejí z 11. století a nejmladší se datují do století osmnáctého. Zejména středověké oltářní obrazy, sochy a práce z kovu se vyznačují vysokou uměleckou kvalitou.

V expozici je v rozlehlém sále vystaveno přes 200 církevních předmětů. Výstavní sál má kontrolované stabilní klima a odpovídající světelné podmínky.

Plastika sv. Kateřiny z oltáře kostela ve Vardø (Finnmark, Norsko) může sloužit jako příklad celkového postupu restaurování polychromovaných plastik na restaurátorském pracovišti Muzea přírodních dějin a archeologie při NTNU v Trondheimu.

Plastika sv. Kateřiny, datovaná do roku 1460, je součástí oltáře z kostela ve Vardø. Na základě umělecko-historického výzkumu byl jako místo původu oltáře stanoven Lübeck v Německu. Stylové charakteristiky oltáře a tří soch, které jsou jeho součástí, ukazují na jejich vznik kolem roku 1460. Oltář v roce 1871 darovalo město Vardø do sbírky Muzea přírodních dějin a archeologie v Trondheimu, a proto je od roku 1871 vnímán více jako výstavní předmět než jako předmět sloužící k uctívání v kostele.

Před vlastním restaurováním je plastika podrobena důkladnému technologickému průzkumu, zaměřenému na materiál, povrchovou úpravu a technologie použité při tvorbě plastiky. Zvláště cenné bývají stopy nástrojů vzniklé při vyřezávání a malování. Průzkum se provádí jak při běžném osvětlení, tak prostřednictvím rtg, infračerveného i ultrafialového snímkování. Většina informací pochází z mikroskopického průzkumu, také při použití silného bočního zdroje. Polární mikroskopie a rentgenová fluorescence pomáhají identifikovat pigmenty a vlastnosti různých kovů.

ULTRAFIALOVÉ SVĚTLO

Spektrum světla, ve kterém je možné pozorovat vrchní vrstvy malby (laky a přemalby) tak, jak nám to běžné denní světlo neumožňuje.



Sv. Kateřina z Vardø. Stav před restaurováním. / St. Catharine from Vardø before conservation. Foto archiv autorky / author's archive

Po určení materiálu a technologie je stanoven restaurátorský postup, přičemž rozhodující roli hraje stav plastiky, daný stárnutím a změnami v průběhu doby.

V roce 1871, kdy se plastika dostala do Muzea přírodních dějin a archeologie v Trondheimu, byla tedy už více než 400 let stará, a tak je přirozené, že v průběhu tolika let byla čištěna. V kostelech se svítilo svícemi a ty jsou zdrojem sazí. Lze předpokládat, že svíce byly umístěny blízko oltáře, a tak nepřekvapí, že se na něm nacházejí poškození charakteristická pro tento případ. Zvláště rozsáhlé zlacení a stříbření muselo vypadat ve světle svící nádherně.

První snímky plastiky zhotovené pro muzeum ukazují výrazné stopy po čištění a přemalbách: na koruně, obličejích, vnitřku pláštěnky, na rukou, na rukojeti meče a částečně na podstavci. Chyběly čtyři úchyty koruny, dva z hřebů na kole a horní část rukojeti meče. Na povrchu byla patrná místa odřená při necitlivém čištění. Přemalba je silně oprýskaná, zejména na obličejích, což dodává plastice poněkud smutný výraz.

Na zlacení vnějšku pláštěnky a na stříbru meče je patrný nános lepu, v němž je hustá síť prasklin. Napětí ve vrstvě lepu je tak silné, že tato vrstva se z pokoveného povrchu odlupuje. V důsledku napětí ve vrstvě přemalby nebo lepu, stejně jako v důsledku klimatických podmínek a následných změn v rozměrech dřeva jsou jak podklad, tak i malba a po-

kovené oblasti oprýskané, nebo se začínají odlupovat. Plastika je tedy ohrožená a restaurování je naprosto nezbytné.

Prvním krokem v procesu restaurování plastiky sv. Kateřiny z oltáře ve Vardø bylo zpevnění, které muselo být provedeno skrze prach, saze a vrstvu přemalby, což je u trojrozměrných předmětů zvláště nesnadné. Většina úkonů při zpevňování probíhala za pomoci mikroskopu. Zpevňovacím médiem byl jeseteří klič v koncentraci 3 nebo 5 %. Všechna přemalba byla sejmuta pod mikroskopem. Z velké většiny bylo sejmutí provedeno mechanicky skalpelem. Na některých částech musela být přemalba změkčena roztokem vody a etanolu v poměru 1:1. Roztok byl aplikován pomocí vatových tyčinek a zakrátko byla pod mikroskopem vrstva sejmuta pomocí skalpelu. Roztokem vody a etanolu v poměru 1:1 byla také do velké míry redukována stará vrstva lepu na zlacených a stříbřených plochách. Silné vrstvy lepu bylo možné po změkčení zvednout skalpelem dříve, než se roztok dostal k vrstvě kovu. Vlasy plastiky byly příliš křehké, a proto byly zpevněny a velmi jemně očištěny. Mimořádně obtížné a časově náročné bylo snímání azuritové vrstvy, jelikož jak přemalba, tak původní azuritová malba byly zdrsňelé.

Restaurování plastiky sv. Kateřiny bylo příležitostí k podrobnému technologickému průzkumu.. Stav původního dřeva i povrchové vrstvy kovů a barvy byl dobrý, zvláště vezmeme-li v úvahu, že oltář byl přes 400 let v kostele vystaven působení klimatu. Chlad a jistě i velmi nízká vlhkost ovzduší během zimy jej uchránily před napadením hmyzem. Jen na jedné z desek oltáře byly viditelné dírký, ale byly starší než samotný oltář, deska tedy byla použita pro oltář druhotně. Plastika sv. Kateřiny nebyla dřevokazným hmyzem vůbec zamořena. Je také pozoruhodné, že v průběhu své existence trvající 550 let byla socha přemalována pouze jedinou vrstvou, a to jen částečně. Některé menší detaily dnes chybí. Jde o části, které byly i původně k soše připevněny zvláště.

Oltář s plastikou sv. Kateřiny je vystaven v muzeu. Restaurování se omezilo pouze na zpevnění, čištění a sejmutí přemalby, protože rekonstrukce chybějících částí a doplnění neúplných vrstev kovu a malby byly shledány jako nežádoucí. Plastika tak představuje ryzí a viditelný doklad běhu dějin.

Late medieval sculpture conservation at the NTNU Museum of Natural History and Archaeology in Trondheim, Norway

The religious art collection of the Norwegian University of Science and Technology – Museum of Natural History and Archaeology in Trondheim is the third largest in Norway.

The collection contains over 600 objects from church interiors from Central and Northern Norway. The earliest church objects are from the 11th century and the most recent date from the 18th century. In particular, medieval altarpieces, sculptures and metalwork are of high artistic quality.

Over 200 church objects are on display in one large room at the exhibition. The exhibition room has a regulated stable climate and appropriate light conditions.

The sculpture of St. Catherine from the altarpiece of the church in Vardø, Finnmark, Norway serves as an example for the general procedure of polychrome sculpture conservation in the conservation laboratory of the Norwegian University of Science and Technology – Museum of Natural History and Archaeology in Trondheim.

The sculpture of St. Catherine has been dated to 1460 AD. The sculpture is part of an altarpiece from the church in Vardø. This altarpiece has been attributed, through art historical examinations, to the town of Lübeck, Germany. Stylistic characteristics date the altarpiece and the containing three sculptures to around 1460 AD.

In 1871 the town of Vardø donated the altarpiece to the collection of the Museum of Natural History and Archaeology in Trondheim. Since 1871 it has been an exhibition piece rather than a sacred object.

Before the conservation process starts, the sculpture undergoes thorough technical examination. This includes the material of the sculpture and its decoration, as well as the techniques



Sv. Kateřina z Vardø. Stav po restaurování. / St. Catharine from Vardø after conservation. Foto archiv autorky / author's archive

used for producing the sculpture. Traces of carving and painting tools are especially valuable. The examination is executed in normal light conditions, with the use of x-ray, infrared and ultraviolet reflection photography. Most information is gathered from examination under a microscope, also with the use of extreme sidelight. Polar microscopy and x-ray fluorescence help to identify pigments and different metal qualities.

When the materials and techniques have been identified, a conservation treatment is defined. The condition of the sculpture is important for the choice of the conservation treatment. The condition depends on alterations throughout time.

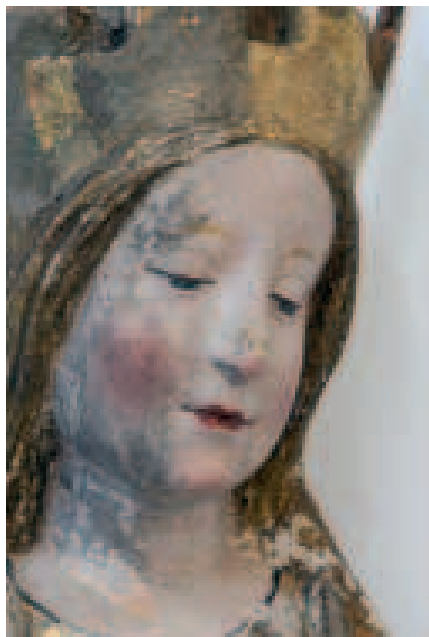
In 1871 the altarpiece with the sculpture of St. Catherine got to the Museum of Natural History and Archaeology in Trondheim. At that time, the sculpture was over 400 years old and it seems natural that during so many years the sculpture had been cleaned. Churches used candles for illumination and these produce soot. We can assume that candles were placed close to the altarpiece and characteristic damage from candles placed too close can be seen on the altar. Especially the extensive metal decorations must have looked

beautiful in candlelight.

The first pictures taken for the museum show excessive cleaning traces and over-painting of the crown, the face, the inside of the cape, the hands, the sword handle and partly the stand. Four tacks of the crown were missing, as well as two of the spikes from the wheel and the upper sword handle. The surface showed areas with abrasions from strong cleaning. The over-painting is flaking badly especially on the face and gives therefore a somewhat sad impression.

The gilded cape exterior and the silver of the sword have a glue coating that shows an excessive crack pattern. The tension in the glue layer is so high that the glue is peeling off the metal surface. Through the tension in the overlaying paint and glue, as well as through climate changes followed by changes in the wood dimensions, the ground, paint and metal areas show flaking or the beginning of flaking. The original is therefore endangered and conservation is essential.

Consolidation represented the first step in the conservation process of the sculpture of St. Catherine from the Vardø altarpiece. The consolidation had to be executed through dust, soot and the over-painting layer. Another difficulty was the three dimensionality of the sculpture. Most of the consolidation process was undertaken with the aid of a microscope. The consolidation medium was sturgeon glue in a concentration of 3 or 5 %. All areas with over-painting



Sv. Kateřina z Vardø. Detail hlavy z průběhu restaurování. / Detail of the head of St. Catharine during conservation. Foto archiv autorky / author's archive

were uncovered under the microscope. For the most part, uncovering was executed mechanically with a scalpel. In some parts the over-painted layer had to be softened with a solvent. The solvent was a 1:1 mixture of water and ethanol. The solvent mixture was applied with a cotton stick and after a short while removed with a scalpel under the microscope. The old glue layer over the gold and silver was strongly reduced with a 1:1 solvent mixture of water and ethanol. Thick layers of glue could be softened and lifted up with a scalpel before the solvent reached the metal layer. The hair was especially fragile and was therefore consolidated and only very lightly cleaned. The uncovering of the azurite areas was difficult and extremely time-consuming, since both the over-painting and the original azurite layer were coarse.

During the conservation of the sculpture of St. Catherine the techniques could be studied thoroughly. The condition of the original wooden support and the decoration layer of metal application and paint layers were good; especially taking into account that the altarpiece had been kept in a church without climate regulation for more than 400 years. The cold and in winter certainly quite dry air has also kept away insects. Just one board of the altarpiece showed old insect holes and these holes were older than the altarpiece itself, since the board was used secondarily for this altarpiece. The sculpture of St. Catherine was never infested with wood-eating insects.

It is also noticeable that the sculpture was just partly over-painted and also with only one layer during its 550-year history. Some minor details are missing today. All of the parts now missing were originally fixed separately.

The altarpiece with the sculpture of St. Catherine is on display at the museum. The conservation could stop after the consolidation, cleaning and uncovering. The reconstruction of the missing parts and the reintegration of the missing metal and paint areas were not seen as desirable. The sculpture presents a clear and visible testimony to a long history.

O nové menze

Marek Jan Štěpán

Předešlá menza byla do presbytáře kostela provizorně umístěna v osmdesátých letech dvacátého století a byla celodřevěná. Vzhledem k současným liturgickým souvislostem a požadavkům daným dokumentem *Sacrosanctum consilium* bylo nutné se s touto situací s provizorním obětním stolem důstojně vypořádat, a to hlavně v odpovídajícím materiálovém provedení. Proto jsem navrhl menzu novou kamennou.

Myšlenkový koncept nové menzy vychází z historie a tvarosloví kostela. V rámci projektu jsem prostudoval stavebně-historický průzkum a inspiroval se hlavní hmotovou fází kostela – stylem románským. Tvar menzy rovněž vychází z obdobných středověkých prvků v kostele, jsou tu však i další roviny vnímání. Menza svým materiálem shodným s výdlažbou (šedý vápence) jakoby z ní vychází – je s ní opticky spojena. Reliéf písma menzy svou profilací rezonuje s mělkými barokními štukami klenby. Ze tří stran je na ní proveden vodorovný vystouplý zaoblený nápis. „On je náš kněz, náš oltář, náš pravý a jediný beránek, on všechno s tebou smířil.“ Bronzový kruhový pendentiv u styku s podlahou symbolizuje přetavení – obět. Odděluje tak místo symbolizující Poslední večeři.

Menza má čtvercový půdorysný tvar o straně 110 cm, její výška je 100 cm. Je fakticky složena z kamenného bloku z šedého vápence velikosti 110 × 110 × 80 cm, jemně se zužujícího směrem dolů, na bronzovém pendentivu o průměru 74 cm a výšce 20 cm. Horní plocha kamene a vystupující části reliéfu jsou leštěny, boky jsou provedeny se stopou jemného kamenického opracování. Do menzy jsou zasazeny ostatky.



Nová kamenná menza pro kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově. / New stone mensa for the Church of the Assumption of the Virgin Mary. Foto Marek Štěpán



Návrh nové menzy pro kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově. / Design of the new mensa in the Church of the Assumption of the Virgin Mary.



Popiska popiska Popiska popiska Popiska popiska Popiska popiska Popiska popiska

The new mensa

The previous mensa was temporarily placed in the presbytery of the church in the 1980s and was made completely of wood. Given the current liturgical contexts and the requirements set by the *Sacrosanctum consilium* document it was necessary to come to terms with the situation regarding the temporary sacrificial table in a dignified manner, principally using adequate material for the execution. As a result I proposed using a new mensa made of stone.

The ideological concept of the new mensa is based on the history and the stylistic vocabulary of the church. As part of the project I studied the results of the structural-historical survey and became inspired by the main building phase of the church's mass – the Romanesque style. The shape of the mensa is also based on similar mediaeval elements in the church, but with additional levels of perception involved. Material-wise (grey limestone) the mensa is identical with the floor pavement and seems to arise from it – they are optically united. By its profiling the relief of the mensa script resonates with the shallow Baroque stuccos of the vault. On three sides it features the horizontal, raised, rounded inscription – “He is our priest, our altar, our true and only lamb, he reconciled everything with you.” The circular bronze pendentive in contact with the floor symbolizes melting – a sacrifice. It thus separates a place symbolizing the Last Supper.

The mensa is a square shape with sides 110 cm long and its height is 100 cm. It consists of a 110 × 110 × 80 cm stone block of grey limestone, slightly narrowing downwards, on a bronze pendentive 74 cm in diameter and 20 cm high. The top surface of the stone and the raised sections of the relief are polished, the sides bear fine traces of stonemason's work. The relics are enclosed in the table.

TÓNY BAROKA

SOUNDS OF BAROQUE

Záchrana varhan a výzdoby kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Vranově nad Dyjí
Preservation of Pipe Organ and Church Decorations of the Church of the Assumption
of the Virgin Mary

Vychází při příležitosti konference konané v Brně a ve Vranově nad Dyjí 2.–3. března 2011.
Published on the occasion of the conference held in Brno and Vranov nad Dyjí, 2–3 March,
2011.

Pořadatelé konference / Conference organizers

Římskokatolická farnost Vranov nad Dyjí, Národní památkový ústav, ú. o. p. Brno
a Moravská galerie v Brně / Roman Catholic Parish Vranov nad Dyjí, National Heritage
Institute – Brno Branch and the Moravian Gallery in Brno

Autoři textů / Authors of texts

Romana Balcarová, Milena Bartlová, Pavel Borský, Marek Dunda, Aleš Flídr, Lenka
Helfertová, Petr Koukal, Dalibor Michek, Markéta Pavlíková, Daniela Pawel, Jan Press,
Radomír Surma, Marek Štěpán, Tomáš Valeš, Martin Zmeškal

Editor

Jan Press

Redakční spolupráce / Editorial cooperation

Alena Benešová

Překlady / Translations

Miloš Bartoň, Alan Windsor

Grafický návrh, sazba a tisk

Metoda, spol. s r. o.

norway
grants

The logo graphic for Norway Grants consists of two overlapping curved lines, one red and one blue, forming a partial circle.The logo for Jihomoravský kraj features a stylized sun or arc in yellow and green above a blue arc.

Jihomoravský kraj

The logo for Ministerstvo kultury is a circular emblem with a stylized 'C' shape in the center, composed of blue, red, and yellow segments.

**MINISTERSTVO
KULTURY**