

Šeferisová Loudová, Michaela

Bohatá pokladnice konceptů a idejí : ikonografické programy a jejich tvůrci v období baroka na Moravě

Opuscula historiae artium. 2012, vol. 61 [56], iss. 2, pp. 134-155

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126381>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Bohatá pokladnice konceptů a idejí

Ikonografické programy a jejich tvůrci v období baroka na Moravě*

Michaela Šeferisová Loudová

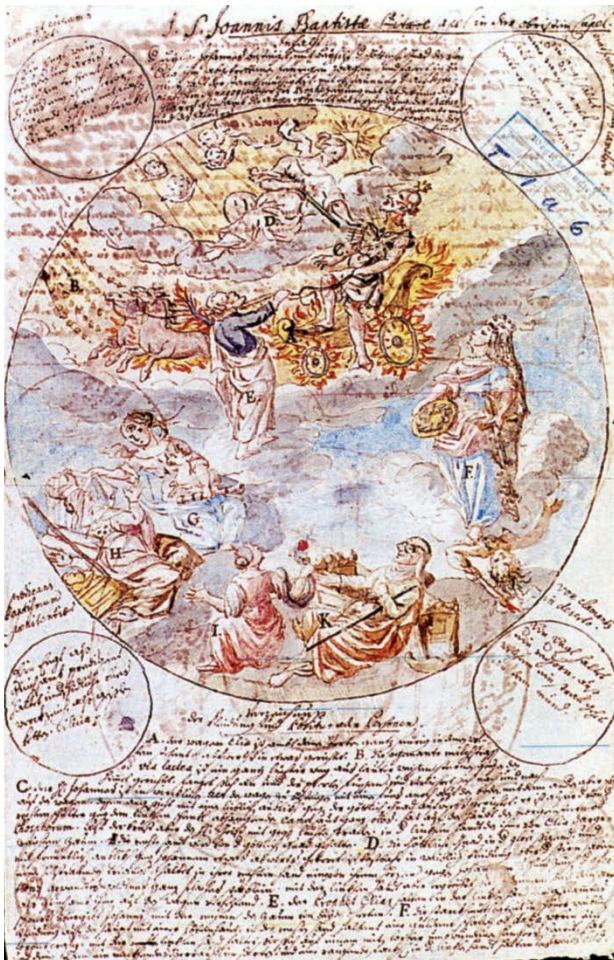
Following the model of Austrian and German art history, this study summarises the results of the research that has been carried out up till now on iconographic programmes in Moravia and the artists who created them. On the basis of the facts that we have at our disposal so far, an attempt is made to formulate more precisely the questions linked to our knowledge and interpretation of Baroque concepts (conchetta), and indicates the direction that further research into this fascinating but complex field of Baroque art might take. Special attention is paid to contemporary published descriptions and interpretations of the wall paintings that Franz Anton Maulbertsch made for the Premonstratensian canonries in Louka near Znojmo and the Strahov district of Prague. The aim of these descriptions, which were published from the mid-1760s onwards, was to explain the content of Maulbertsch's paintings, especially those whose themes were already a reaction to the ideas of the Enlightenment.

Key words: Iconography; iconology; concetto, concettismo; wall painting; Central Europe; Franz Anton Maulbertsch

Mgr. Michaela Šeferisová Loudová, PhD.
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno /
Department of Art History, Masaryk University Brno
e-mail: loudova@phil.muni.cz

Skutečnost, že umělecké výzdobě barokní architektury vždy předcházela pečlivá myšlenková příprava, je známa již dlouho. Jejím hmatatelným dokladem se pro nás dnes staly zachované písemné koncepty – *conchetta*, jež obsahovala ideovou osnovu budoucí umělecké realizace, zejména nástěnných maleb. Zpravidla je zhotovovali či nechávali zhotovovat svými uměleckými poradci objednavatelé, poté ji předkládali provádějícím umělcům. Výjimkou však nebyli ani učené umělci, kteří byli sami schopni *conchetta* sestavovat. Vedle těchto konceptů – *concett*, označovaných synonymy ideový či ikonografický program, nacházíme i další písemné prameny s ikonografickým obsahem, jež se od *concett* odlišují. Jsou to rukopisy, fungující jako popisy či výklady již vzniklého uměleckého díla. Tyto texty jsou dnes někdy zaměňovány s *conchetti*, jejich účel byl však jiný: měly za úkol popsat již vzniklé umělecké dílo a vysvětlit jeho význam. V řadě případů měly být vydány tiskem jako reprezentativní publikace včetně grafických reprodukcí popisovaného díla, mnohdy však k zamýšlenému uveřejnění nedošlo. Třetí skupinu představují již tiskem vydané popisy a výklady, nazývané také dobové tištěné (ikonografické) programy. Vznikaly od 17. století a měly často podobu již zmíněných reprezentativních alb s bohatým grafickým doprovodem. Jejich cílem bylo objasňovat význam umělecké výzdoby včetně nástěnných maleb širokému publiku. V našem prostředí jsou však známy až popisy a výklady maleb Franze Antona Maulbertsche, vznikající od poloviny šedesátých let 18. století v kanoniích premonstrátského řádu v Louce u Znojma a v Praze na Strahově.

Dějiny umění jako vědecká disciplína nejdříve znamenaly prvotní ikonografické koncepty – *conchetta*, jimž byla věnována pozornost již na počátku 20. století. Poprvé na existenci tohoto specifického a pro interpretaci barokní nástěnné malby neocenitelného pramene upozornil Hans Tietze, jenž v roce 1912 uveřejnil zachované písemné programy několika významných freskových realizací, mezi



1 – Ambros Ruepp, „Inventio“ k fresce Wolfganga Andrease Heindla Jan Křtitel a Eliáš na klenbě první boční kaple v levé boční lodi v kostele benediktinského kláštera v Niederalteich, kolem 1719. Archiv kláštera Niederalteich, inv. č. T1a6

nimi i program maleb ke čtyřem polím v bočních lodích jezuitského kostela v Brně.¹ Ke concettům se později znovu vrátil Kurt L. Schwarz, který v roce 1937 doplnil Tietzeho poznatky a pokusil se také o první novodobé teoretické vymezení pojmu concetto. Koncept či ideový program, jenž Schwarz přirovnal k libretu operního díla, není popisem ani vysvětlením díla; je jeho integrální a primární součástí, není však uměleckým dílem sám o sobě.² Od padesátých let 20. století se v rámci svých rozsáhlých ikonologických studií věnoval ikonografickým programům, jejich vzniku a podobě Wilhelm Mrazek,³ v posledních letech vydal dvě důležité souhrnné statě o concettismu Hermann Bauer.⁴ Ani v moravském dějepisu umění se nejednalo o téma neznámé. Jeho důkladné studium, i když nevyužitě v publikační činnosti, dokládají poznámky brněnského profesora dějin umění Iva Krška (1922–1993), tužkou připsané na okrajích Mrazkovy *Ikonologie der barocken Deckenmalerei* z roku 1953, uložené od roku 1959 v knihovně Semináře dějin umění.⁵ První odborné texty zabývající se ikonologickými otázkami však byly uveřejněny později, teprve až v polovině devadesátých let přináší toto téma do dějin barokního umění na Moravě v souvislosti se studiem díla Martina Antonína Lublinského-

ho profesor brněnského Semináře Jiří Kroupa.⁶ Současný živý badatelský zájem brněnských a olomouckých historiků umění o dílo Lublinského a jeho žáka Dionysia Strausse, umělců činných rovněž v roli concettistů a uměleckých poradců, vypovídá nejen o stálé vědecké přitažlivosti tohoto tématu, ale především o nutnosti jeho dalšího a hlubšího poznání.⁷ V našem prostředí doposud nevznikla studie, která by po vzoru rakouského a německého dějepisu umění⁸ sumarizovala výsledky dosavadního bádání o conceptech a jejich tvůrčích činných či zásahnuvších na Moravu a která by posloužila jako výchozí bod pro další bádání. Proto se nyní o takové shrnutí pokusme, jeho cílem však nebude pouze shromáždění dosud známých faktů, ale také přesnější formulace některých zatím jen naznačených otázek, které studium a interpretaci barokních conceptů provázejí, a načrtnutí směru dalšího výzkumu v této velmi poutavé, ale složité oblasti barokního umění.⁹

I. Concetta a concettisté – příklady a otázky

Koncepty – concetta, objevující se v dobových pramenech také pod označením *conceptus pingendi, argumentum, invention* nebo *idea*,¹⁰ měla nejčastěji podobu psaného textu. Na jeho konci nacházíme v některých případech podpis provádějícího umělce, jenž tímto způsobem stvrzoval, že své dílo provede podle tohoto jemu předloženého a objednavatelem schváleného ideového konceptu. Někdy byl text pro lepší srozumitelnost doplněn kresbami, náčrtky nebo schématem klenby. Výjimečným příkladem takového konceptu jsou zachované kolorované perokresby doprovázené rozsáhlým popisem, které vytvořil v letech 1718–1719 učený kazatel benediktinského kláštera v bavorském Niederalteichu Ambros Ruepp. [obr. 1] Kresby byly určeny malíři Wolfgangu Andreasi Heindlovi (1693–1757) a představovaly ikonografický program malířské výzdoby hlavních klášterních prostor – kostela a knihovny.¹¹ [obr. 2] Většina dochovaných conceptů vznikla pro nástěnné malby, případně jiná malířská díla, stejným způsobem však byla navrhována i sochařská výzdoba. To dokládá početný soubor kreseb Martina Antonína Lublinského, které představují ideové návrhy soch a sousosí pro výzdobu sala terreny kroměřížského zámku a Květné zahrady – Libosadu v Kroměříži, zhotovené na objednávku olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteinu-Castelkorna v letech 1687–1690. Náměty jednotlivých soch, vycházející z antické mytologie a Ovidiových *Metamorfóz*, vysvětlují latinská jména zobrazených postav nebo personifikací a krátké latinské příписy, umístěné buď na soklech, nebo po stranách navrhovaných soch a sousosí.¹² [obr. 3]



2 – Wolfgang Andreas Heindl, Jan Křtitel a Eliáš, freska na klenbě první boční kaple v levé boční lodi, 1720/1721. Niederalteich, klášterní kostel benediktinů

Pozoruhodné je rovněž *conchetto* z pera pražského sochaře Ignáce Františka Platzerera (1717–1787) k sochařské výzdobě štítu knihovny budovy s tzv. Filosofickým sálem v premonstrátském klášteře v Praze na Strahově, dokončené v roce 1783. [obr. 4] Platzerův koncept, jehož hlavní myšlenkou je oslava císaře Josefa II. a připomenutí jeho zásluh o vznik knihovny, má charakter poznámek, v nichž si sochař zaznamenal požadavky stavebníka Filosofického sálu, opata Václava Mayera.¹³ Již z těchto několika málo příkladů vyplývá, že ikonografické programy, které máme nyní k dispozici, se navzájem odlišují. Některé byly koncipovány jako psaný ideový program (*conchetto* v užším slova smyslu), určený provádějícímu umělci. Sestavoval jej zpravidla objednavatel či jeho učený poradce, případně sám umělec, disponující patřičným vzděláním, a text mohl být, jak ukazuje příklad pátera Rueppa, doprovázen i kresbami, jejichž umělecká úroveň však nebyla obvykle příliš vysoká. Platzerův příklad rozšiřuje tuto skupinu konceptů o ikonografické poznámky – záznam ideového programu; sám sochař s největší pravděpodobností jeho autorem nebyl, pouze si jej zaznamenal a použil jako podklad pro svou práci. Koncepty, vytvářené umělci, jsou, nejedná-li se o schematické náčrtky, naopak umělecky kvalitními výtvarnými návrhy, které jsou doplněny pouze krátkým textem – vysvětlujícími poznámkami nebo kratším či delším komentářem. K tomuto typu se řadí

i zmíněné Lublinského návrhy k výzdobě biskupských stavebních podniků v Kroměříži. U výtvarných návrhů doprovázených vysvětlivkami byla většinou osoba umělce a konceptora totožná, vedle Lublinského patřil k takto vzdělaným umělcům na Moravě také jeho žák Dionysius Strauss.

Další otázkou provázející studium *conchetto* je jejich vztah k výsledné realizaci. Srovnáme-li počet dochovaných rozsáhlých a ikonograficky náročně pojatých freskových maleb, u nichž téměř s jistotou můžeme předpokládat existenci písemných ideových programů, a počet konceptů, jež se zachovaly, zdá se, že koncepty, předávané malířům, se po skončení práce jako již nepotřebné ničily. Konceptů k nástěnným malbám či jiné umělecké výzdobě, jež byla realizována a zůstala zachována doposud, je totiž dochováno poměrně málo, dnes máme k dispozici spíše koncepty a návrhy, jež byly objednavatelem odmítnuty nebo nebyly realizovány, případně koncepty dnes již neexistujících dekorací, zaniklých při požárech nebo pozdějších přestavbách. Výzkumy rovněž ukazují, že některé rukopisy, pokládané za *conchetto*, určená umělci jako ideová osnova jeho díla, jsou ve skutečnosti již přepracovanými a upravenými *conchetto*, určenými k publikování. Takovým konceptem, u něhož bylo rozpoznáno, že je textem určeným k vydání, nikoliv *conchetto* v užším slova smyslu, je například i rukopis významného *conchetto*tisty císaře Karla VI. Conrada Adolpha von

3 – Martin Antonín Lublinský, **Návrh alegorického sousoší, Flora trestající líné zahradníky, kresba, 1687–1690.** Nezvěstné (odcizeno), původně Vědecká knihovna Olomouc, J II 51711 (album č. 40), list č. 35

Albrecht, zachycující či spíše interpretující freskovou výzdobu Dvorní knihovny vídeňského Hofburgu, kterou vytvořil v letech 1726–1730 dvorní malíř Daniel Gran (1694–1757). Teprve pečlivé srovnání Granových fresek a Adolphova „conchetta“, jež je součástí známého Codexu Albrecht z Rakouské národní knihovny ve Vídni, odhalilo řadu nesrovnalostí mezi textem a obrazem a ukázalo, že Adolphův text má poněkud odlišnou funkci, než se doposud soudilo. Není původním concettem, jež se ztratilo, ale jeho přepracovanou variantou, která vedle popisu Granovy malby přináší také její interpretaci. Rukopis vznikl jako podklad pro plánované uveřejnění, to se však již neuskutečnilo.¹⁴

Zvláštní postavení mezi ideovými programy zaujímají tištěné dobové výklady. Jejich nejčastější funkcí byla reprezentace objednavatele a jeho aktivit v umělecké oblasti (takovým tiskem se měl stát i Adolphův výklad maleb ve Dvorní knihovně), ale také, zejména u sakrálních staveb, jakými byly klášterní či poutní kostely, poučení věřících a posílení jejich víry a zbožnosti. Tyto tisky, určené širokému okruhu čtenářů, respektive diváků, byly sestavovány na základě concetta a někdy byly ilustrovány grafickými reprodukcemi popisovaného prostoru a jeho umělecké výzdoby. Ve střední Evropě bylo zvláště bohatě vypraveným tiskem například grafické album Salomona Kleinera a Jeremiase Jacoba Sedelmayra *Eigentliche Vorstellung der vortrefflichen und kostbaren Kaiserlichen Bibliothec / Dilucida repraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae Caesareae* (Víděň 1737)¹⁵, které vzniklo, jak se nyní nově soudí, jako konkurenční podnik zamýšlené publikace Conrada Adolpha von Albrecht, již jsme zmínili výše.¹⁶ Velké grafické reprodukcce Granovy *Apoteózy Karla VI.* na klenbě kupole Dvorní knihovny pak následně posloužily jako předloha a inspirace pro několik dalších malířů, kteří použili některé motivy či dokonce celé části kompozice ve svém vlastním díle, příznačně většinou opět při výzdobě knihovnických sálů.¹⁷ Výrazným počinem tohoto typu v českých zemích bylo grafické album Justa van den Nypoorta zachycující Květnou zahradu v Kroměříži, jež vyšlo na objednávku olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteinu-Castelkorna v roce 1691.¹⁸

V prostředí klášterů vydávaly dobové výklady pod názvy „*Historische Erklärung*“ či „*Historische Beschreibung*“ od poloviny šedesátých let 18. století premonstrátské kanonie v Louce u Znojma a v Praze na Strahově. Jejich cílem bylo objasňovat obsah a význam malířské výzdoby klášterních prostor, avšak, jak ještě ukážeme, vztah popisu k vlastní malbě mohl být poměrně volný a text do jisté míry na malbě nezávislý.¹⁹

Další dosud neznámé koncepty uveřejněné v posledních letech ukazují, že počet zachovaných ideových progra-



mů, sestavených pro umělecké realizace na území českých zemí, není ještě konečný. V roce 2010 byl publikován opis části italského dopisu, obsahující návrh ideového programu starší vrstvy malířské výzdoby hlavního, dnešního Sněmovního sálu na zámku v Kroměříži.²⁰ Autor dopisu, datovaného dodatečným přípisem do roku 1691, je zatím hypoteticky spatřován v osobě italského malíře Paola Paganioho (1655–1716), jenž v roce 1674 pracoval pro olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteinu-Castelkorna na malířské výzdobě interiérů kroměřížského zámku, později zničené při požáru v roce 1752.²¹ Korespondence opata cisterciáckého kláštera v Sedlci u Kutné Hory Jindřicha Snopka s malířem Janem Jakubem Steinfelsem (1651–1730) z roku 1705 zase dokazuje, že i známé prameny se mohou znovu stát předmětem interpretace. Dva Steinfelsovy doposud nepovšimnuté a nezpracované návrhy, přiložené k malířovým dopisům opatovi, představují Steinfelse jako zdatného konceptora, který vytvořil dvě varianty sofistikovaného, avšak nerealizovaného programu pro malířskou výzdobu klenebních polí závěru sedleckého klášterního kostela.²²

Autory konceptů, jak jsme již naznačili, byli sami objednavatelé, jejich poradci nebo vzdělaní umělci. K nejslavnějším uměleckým poradcům patřili historici, antikváři a právníci, činní zejména na panovnických dvorech, jako byli Conrad



4 – Ignác František Platzer, **Sochařská výzdoba průčelí knihovní budovy s tzv. Filosofickým sálem**, 1783.
Praha, klášter premonstrátů na Strahově

Adolph von Albrecht a jeho předchůdce na vídeňském císařském dvoře Carl Gustav Heraeus (1671–1725), či učení jezuité Claude-François Menestrier (1631–1705), pracující mimo jiné pro francouzského krále Ludvíka XIV., a Emanuele Tesauro (1592–1675), který působil v Turíně, avšak jehož radu si vyžádali i bavorští kurfiřti při prvním vybavování zámku Nymphenburg u Mnichova (1666). Ideové programy vytvářeli rovněž básníci, k nimž se řadí například Pietro Metastasio (1698–1782), tvůrce ikonografického konceptu malby Gregoria Guglielmiho v Aule tzv. Staré univerzity ve Vídni (1755). Jako autoři concett se uplatňovali také umělci, většinou malíři, kteří disponovali dostatečným vzděláním na to, aby se sami mohli zapojit do navrhování ideové osnovy budoucí malby.²³ Proslulým učeným malířem tohoto typu (*pictor doctus*) byl již uvedený Daniel Gran, autor concetta pro malbu v knihovně kláštera St. Florian, kterou podle jeho návrhu namaloval v roce 1747 jeho současník Bartolomeo Altomonte. Později Gran výrazně zasáhl do ideového programu své vlastní malby v císařském sále v Klosterneuburgu.²⁴ Na Moravě vytvářeli koncepty pro své mateřské kláštery malíři Lublinský a Strauss, Lublinský však pracoval i pro další klášterní komunity a světské objednavatele. Vedle vzdělaných malířů, kteří sami byli členy řádů, působili při výzdobě klášterů jako concettisté, jak se všeobecně soudí, rovněž objednavatelé, tedy představení klášterů, případně vzdělaní členové řádů (knihovníci), neboť zpravidla pouze oni měli v klášterní komunitě potřebné vzdělání pro tak náročný úkol. Jejich jména dnes známe z klášterních análů či

jiných pramenů, přímé doklady o jejich činnosti concettistů však v českých zemích většinou postrádáme. K této skupině vzdělaných tvůrců ikonografických programů se řadí i vzpomínaný kazatel Ambros Ruepp z bavorského Niederalteichu.

Další otázka, jež se týká osobností concettistů, je otázka finanční (či jiné) odměny vyplácené za vytvoření konceptu. Toto téma v českém prostředí nastolují zachované písemnosti pražské metropolitní kapituly, jejíž knihovní sál vyzdobil v roce 1725 malíř Jan Ezechiel Vodňanský (1673–1758). [obr. 5] Ze zápisů z pravidelných zasedání kapituly se totiž dovídáme o „panu Franckovi“, jemuž mělo být podle rozhodnutí ze 17. srpna 1725 odevzdáno 50 zlatých za koncept výzdoby pro knihovnu: „*pro conceptibus ad bibliothecam compositis*“.²⁵ Zaznamenáno bylo tedy nejen jméno konceptora, kterým byl s největší pravděpodobností pražský historik a genealog Michal Adam Franck z Franckensteinu (1657–1728), ale poprvé v českých zemích se tu setkáváme také se zprávou o honoráři vyplaceném za sestavení concetta. Franckovo odborné zaměření se výrazně projevilo ve skladbě výzdobného programu, jehož významnou část tvoří portrétní galerie pražských kanovníků, doprovázená erby a vysvětlujícími nápisy. O erudici tohoto muže svědčí také emblémy, které zjevně nejsou převzaty z dobových emblematických příruček, ale byly vytvořeny na základě jejich důkladného studia a hlubokých znalostí dobové obrazové symboliky. Franckův příklad zůstává zatím ojedinělý, ukazuje však, že ideový koncept byl velmi důležitou a nedílnou

součástí vzniku malby, vytvořenou cíleně vybraným odborníkem, a proto byl také náležitě finančně ohodnocen.

II. Tvůrci ikonografických konceptů na Moravě a) Martin Antonín Lublinský

Podívejme se nyní blíže na situaci na Moravě v období 17. a 18. století. Prvním, kdo v moravském prostředí vytvářel ideové návrhy uměleckých děl a jehož jméno máme doloženo, byl již vícekrát zmíněný olomoucký malíř, umělecký poradce a tvůrce ikonografických programů Martin Antonín Lublinský (1636–1690).²⁶ Lublinského umělecká činnost byla neobyčejně rozsáhlá a zasahovala téměř do všech oborů malířské tvorby. Přitom byla neoddělitelně spjata s vytvářením ideových programů, které bylo založeno na vynikajícím vzdělání a znalostech soudobé ikonografie, ikonologie a emblematicky, což potvrzuje i Lublinského obsáhlá knihovna a bohatá sbírka kreseb doložená v jeho vlastnictví. Tato část malířovy tvorby však stála poměrně dlouho stranou zájmu historiků umění, teprve Jiří Kroupa se jako první pokusil zhodnotit Lublinského ikonologickou tvorbu a nově s jeho dílem spojil i ideové koncepty významných moravských klášterů. Kromě programu umělecké výzdoby

malířova mateřského kláštera augustiniánů-kanovníků v Olomouci, která zcela zanikla, se Lublinský pravděpodobně podílel také na celkové koncepci cisterciáckého kláštera na Velehradě a klášterního areálu hradiských premonstrátů, pro něž poté vytvořil dnes ztracené obrazy na boční oltáře klášterního kostela.²⁷ Jako ikonolog však zasáhl i do světské oblasti, jeho služby si vyžádal moravský zemský hejtman hrabě František Karel Liebssteinský z Kolowrat při koncipování umělecké výzdoby místností „královského Tribunálu“ v prostorách brněnské Nové radnice, kam Lublinský dodal další svůj obraz s námětem *Alegorie Spravedlnosti*, zachovaný ve sbírkách Moravské galerie v Brně (1682).²⁸ Jeho ikonologicko emblematické zaměření se promítlo i do námětu dvou obrazů s tématem *Alegorie malířství* (1672, Moravská galerie v Brně) a personifikacemi *Sochařství a architektury* (1673 ? , obrazárna arcibiskupského zámku v Kroměříži), jež je možné chápat jako jakousi Lublinského osobní devízu či vizuálně ztvárněný program jeho umělecké činnosti, ostatně oba obrazy, jak se zdá, namaloval bez přímé objednávky a ponechal si je u sebe až do své smrti.²⁹

Významným pramenem, který dokládá Lublinského tvorbu ikonologických programů a na něž opět poukázal Jiří Kroupa, je dopis opata cisterciáckého kláštera v Lubuši

5 – Jan Ezechiel Vodňanský, *Malířská výzdoba klenby s ústřední scénou Bůh Otec sesílající Moudrost*, olejová tempera, 1725. Praha, Pražský hrad, knihovni sál kapitulního děkanství (Mladotův dům)



zaslaný v roce 1685 Lublinskému. V něm je Lublinský oceňován právě pro svou schopnost „poskytnout z bohaté pokladnice svého nadání koncept a ideje“ („conceptus ac ideas“).³⁰ Na této formulaci je důležité si povšimnout výslovného odlišení ideje, tedy myšlenky, nápadu, a konceptu, tedy pojetí či ztvárnění této myšlenky do podoby uměleckého konceptu. Za tímto odlišením je třeba hledat pojem invence, pojem v baroku stěžejní, jenž vyjadřoval originalitu nikoliv forem či výtvarného provedení, ale obsahové náplně uměleckého díla.³¹ Z dopisu lubušského opata tak vyplývá, že Lublinský byl nejen vynikající inventar, tedy tvůrce originálního obsahového pojetí, ale byl také schopen své myšlenky vtělit do konceptu určeného již provádějícím umělcům. Takové dělení tvůrčí práce konceptora není přirozeně možné vždy, neboť obě složky se zpravidla spojovaly v myšlenkové činnosti jediné osoby, nacházíme však příklady, u kterých lze autora invence (ideje) a autora konceptu rozlišit dosti zřetelně. Při plánování již zmíněné malířské výzdoby knihovny v klášteře St. Florian zaslal probošt Johann Georg Wiesmayr učenému malíři Danielu Granovi svou představu – invenci nadepsanou „*Conceptum bibliothecae*“ se žádostí o vypracování návrhů výzdoby. Podle proboštovy „ideje“ měl být na klenbě knihovny vytvořen trojdílný obraz představující *Connubium Virtutis ac Scientiae* (*Sňatek Ctnosti a Vědy*). Malíř doporučil proboštovi nedělit klenební plochu na více obrazů, ale vytvořit obraz pouze jeden pokrývající celou plochu klenby, a velmi detailně vypracoval koncept tohoto obrazu, který byl určen třetí osobě, provádějícímu malíři Bartolomeovi Altomontemu.³² Zachovaný dopis z Lubuše nám tedy odkrývá jednak teoreticko-filosofické pozadí vzniku barokních konceptů založených na pojmu invence, jednak odhaluje mechanismus procesu jejich vzniku. Tím se dostáváme k poslední tezi, již Jiří Kroupa v souvislosti s ikonologickým dílem Lublinského vyslovil, a to je myšlenka znovuzkřížení umění na Moravě ve druhé polovině 17. století.³³ Obnova umění po třicetileté válce je ve střední Evropě spojována zejména s italskými umělci, kteří přicházejí do Zápallí, kde jsou na rozdíl od domácích umělců schopni uspokojit požadavky vysoce postavených objednavatelů nejen na formu, ale také obsah umělecké výzdoby jejich nově budovaných reprezentativních sídel. A právě v této situaci „obnovování umění“ se objevuje Lublinský, disponující rozsáhlým ikonologickým vzděláním a schopný nabídnout svým objednavatelům „ideje a koncepty“, tedy invenčně ztvárnit obsahovou stránku jimi objednávaných děl. Tato jeho schopnost poté rovněž vysvětluje společenskou pestrost skupiny jeho objednavatelů, sahající od absolventů univerzit přes představené klášterů až po moravského zemského hejtmana a olomouckého biskupa. Ačkoliv výzkum emblematické složky Lublinského díla již značně pokročil, jistě by v budoucnu



bylo zapotřebí pokusit se precizněji formulovat podobu jeho účasti na některých stavebních a uměleckých podnicích (nejstarší vrstva umělecké výzdoby kláštera Hradisko u Olomouce, nedochované původní návrhy na výzdobu chrámu na Sv. Kopečku u Olomouce³⁴, „invence“ pro salm-neuburský zámek v Tovačově³⁵ ad.), případně blíže ozřejmit předpokládaný vztah jeho invenční činnosti k teorii moderní aristotelské rétoriky – „concettisma“, jejímž tvůrcem se stal v roce 1654 Emanuele Tesauro ve svém spisu *Il Cannocchiale Aristotelico*.³⁶

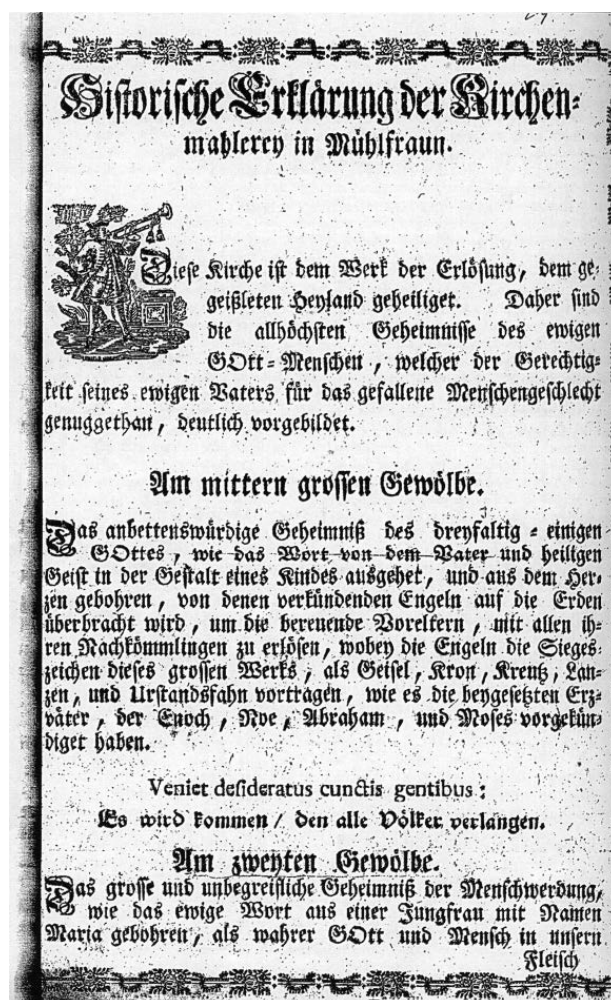
b) Dionysius Strauss

Žákem Martina Antonína Lublinského byl druhý z obou významných konceptorů a uměleckých poradců doložených na Moravě, malíř a člen premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce Dionysius Strauss (1660–1720). Rozsah jeho činnosti ukázal na základě studia pramenů, především análů hradiského kláštera a dobové korespondence, již ve čtyřicátých letech 20. století Augustin Neumann.³⁷ Strauss sice ve své době nedosáhl takového věhlasu jako jeho učitel, ačkoliv se na rozdíl od něj školil dokonce přímo v Itálii, přesto však jeho koncepty uměleckých dekorací patří k důležitým ikonologickým pramenům na Moravě. Straussovo postavení, mnohem skromnější, než jaké zaujímal Lublinský, způsobila zcela jistě omezená míra Straussova uměleckého nadání, jež příliš ne-

rozvinul ani italský pobyt, a také to, že své koncepty vytvářel převážně pro jediného objednavatele, svůj mateřský klášter na Hradisku a jeho venkovské rezidence.

Straussova díla, výtvarně spíše průměrná, si tedy zaslouhují pozornost především pro své obsahové pojetí a spolu s malířovými zachovanými ideovými koncepty nám umožňují rekonstruovat způsob, jakým Strauss při koncipování obsahové složky uměleckých děl postupoval. Se Straussovým jménem se pojí jedna z etap výzdoby jeho domovského kláštera na Hradisku u Olomouce, pro jehož prostory vytvářel ikonografické programy určené pro jiné umělce nebo svá vlastní malířská díla po návratu z Itálie zhruba od poloviny devadesátých let 17. století. Téměř s jistotou mu můžeme připisat koncept výzdoby refektáře (1696), kapitulní kaple P. Marie Sněžné (jejíž nástěnné malby provedené olejem jsou možná jeho vlastním dílem, 1696), knihovního sálu, pro jehož výzdobu si podle Cerroniho přivezl Strauss některé návrhy již z Itálie (1702, 1704) a patrně také tzv. Andělského schodiště (počátek devadesátých let ?). Jeho dílem byla i pozoruhodná ikonografie dnes zaniklých maleb na vnějšku centrální klášterní věže (1697) a lze předpokládat, že zasáhl i do podoby umělecké výzdoby klášterního kostela a sakristie v prvních dvou desetiletích 18. století, přičemž zřejmě navázal na starší koncept svého učitele Martina Antonína Lublinského.³⁸ Některé Straussovy invence však byly uplatněny i po jeho smrti. „Genealogické“ grisaillové malby na stěnách předsálí před hlavním sálem prelatury z počátku třicátých let 18. století, dovozuující příbuzenství sv. Norberta a spoluzakladatelky kláštera Eufemie, byly nepochybně inspirovány grafickým doprovodem genealogického spisu Bernarda Wankeho *Seminarium olivarum sive consanguinitas sancti Norberti* (1701)³⁹, který podle Straussových návrhů vyryl Wenzel Bernard Neysser. Nápadná shoda námětů v grisaillových medailonech umístěných kolem Trogerovy malby *Kristova kázání na hoře a zázračného nasycení zástupů* (1731) na klenbě hlavního sálu prelatury s náměty scén doplňujících hlavní výjev v jídelně premonstrátské rezidence ve Vřesovicích včetně méně obvyklé scény s celníkem Zacheem či velmi blízká tematika Handkeho malby (1727–1731) na stropě zimní jídelny ve východním křídle prelatury a ústřední malby vřesovické jídelny naznačuje, že předsálí prelatury nemuselo být jediným místem, kde mohly být Straussovy koncepty využity znovu i v pozdějším období. Vždyť právě ikonografické programy hradiských venkovských rezidencí v Šebetově, Konici a Vřesovicích byly jako jediné písemně zaznamenány v albu kreseb z okruhu římského malíře Carla Marattiho označeném *Marat Icones*, které si Strauss opatřil v Itálii a postupně jej doplňoval grafickými listy, vlastními kresbami a písemnými záznamy svých konceptů.⁴⁰ Pro obě skupiny konceptů

– rekonstruované koncepty umělecké výzdoby hradiského kláštera i písemné záznamy konceptů provedených či pouze navržených pro prostory klášterních rezidencí – je příznačné množství biblických citátů v latině, jež Strauss s oblibou používá a jež se stávají v podobě nápisových pásek charakteristickým motivem nástěnných maleb vytvořených podle jeho návrhů. Vedle biblických citátů se setkáváme také s motty, která Strauss nečerpal z Bible, ale evidentně koncipoval sám na základě své erudice a v souvislosti s výpovědí konkrétního ideového programu. Například malířskou a sochařskou výzdobu knihovního sálu na Hradisku završil v ústředním klenebním zrcadle mottem „*Discitur verbo sapientia uno*“ / „*Moudrost se učí jedním slovem*“ – Kristovým jménem. Pro Straussovy koncepty je dále typické užití jednoho klíčového slova, které se v různých formách opakuje v citátech či přímo na malbách v nápisových páskách a které koresponduje s funkcí dekorovaného prostoru. V hradiské knihovně je to výraz „*verbum*“ – slovo, potažmo Kristovo jméno, jež je základem vědění a vzdělanosti, na malbách v kapitulní kapli P. Marie Sněžné slovo „*nix, nivis*“ – sníh, které odráží patrocinium kaple. Jak ukazují ikonografické poznámky v albu *Marat Icones*,



7 – Historische Erklärung der Kirchenmahlerey in Mühlfraun.

Tištěný program k výzdobě poutního kostela Bičovského Spasitele v Dyji u Znojma, kolem 1774/1775

postupoval Strauss podobně také při sestavování programů malířské výzdoby venkovských rezidencí. Malby provedené v jejich prostorách však většinou zanikly a možnost konfrontovat Straussův ideový koncept s výslednou realizací máme pouze v případě slavnostního sálu v Šebetově, vyzdobeného zatím autorsky neurčenými nástěnnými malbami s námětem přátelství. I když byly Straussovy ikonografické koncepty v albu *Marat Icones* nedávno podrobeny detailní analýze Kateřinou Dolejší a Janou Zapletalovou, vyvolávají spolu se zachovanou uměleckou výzdobou hradiských rezidencí další otázky. K nim patří nejen otázka autorství a datace vzniku maleb, ale také otázka zdroje Straussovy inspirace a poučení, jež zcela jistě nelze redukovat pouze na biblické texty. To ostatně dokládají i malířovy výpisky v albu, pořázené z díla Athanasia Kirchera *Obelisci Aegyptiaci interpretatio hieroglyphica* (1666), či záznam osobních devíz římských císařů od Karla Velikého po Karla VI. Důvod Straussova studia hieroglyfiky a jeho zájmu o římské císaře prozatím neznáme, vysvětlení by však mohl přinést bližší pohled na univerzitní teze a grafické listy, které navrhoval, případně efemérní dekorace vytvořené u příležitosti světských slavností, jejichž existenci ve Straussově díle naznačil již Cerroni a poté Augustin Neumann.⁴¹ Závěrem dodejme, že ani ostatní Straussova díla, ať již malby, kresby,

grafiky nebo ideové programy, vytvořené pro hradiský klášter nebo Sv. Kopeček, nebyly ještě zhodnoceny v širším kontextu premonstrátské ikonografie a ikonologie, jejíž specifická podoba, formovaná na počátku také Martinem Antonínem Lublinským, byla na Hradisku pěstována již od šedesátých let 17. století.

c) Členové řádů a představení klášterů

Vedle Lublinského a Strausse, dvou výrazných tvůrců ikonografických programů na Moravě, se z pramenů postupně vynořují i jména dalších konceptorů, o jejichž invenčních schopnostech se dovídáme z krátkých dobových poznámek nebo pozdějších záznamů. K těmto concettistům, pocházejícím převážně z církevního prostředí, patří i P. Henricus Mehrer, profesor rétoriky v brněnské koleji jezuitů, jež je podle výpovědi pramenů autorem zachovaného písemného programu pro malby čtyř klenebních polí v bočních lodích jezuitského kostela v Brně.⁴² Nástěnné malby podle jeho konceptu namaloval německý malíř Felix Anton Scheffler (1701–1760) a není vyloučeno, že i Schefflerova ostatní fresková výzdoba chrámu, datovaná do poloviny čtyřicátých let 18. století, byla navržena Mehrerem. Pro další bádání není bez zajímavosti otázka, jak

8 – Franz Anton Maulbertsch, **Nástropní malba v prostředním velkém poli s Alegorií spasení**, 1778.

Dyje u Znojma, kostel Bičovaného Spasitele





9 – Franz Anton Maulbertsch, **Modello k nástrojnmu obrazu v knihovně bývalého premonstrátského kláštera v Louce u Znojma, 1778.**
Augsburg, Deutsche Barockgalerie

se do ikonografie maleb promítlo Mehrerovo vzdělání na poli rétoriky a do jaké míry byly v obrazech uplatněny rétorické principy, jezuiti obecně hojně využívané v malbě i grafice.⁴³

Dalším konceptorem, známým však na rozdíl od Henrica Mehrera nikoliv ze soudobého pramene, ale z pozdější zprávy, je rektor piaristické koleje v Kroměříži v letech 1749–1760 Jeremias a Matre Dolorosa (Jeremias Saudny; 1702–1768), údajně autor konceptu freskové výzdoby knihovnických sálů na kroměřížském zámku.⁴⁴ Na jeho podíl na vzniku maleb poukazuje stručná zpráva z roku 1893, podle níž byla objednávka na malbu v knihovně zámku učiněna u malíře Josefa Sterna (1716–1775) v srpnu 1757 „nach den erstatteten Vorschlägen des Piaristen-Rektors“.⁴⁵ Starší literatura označuje Jeremiasa Saudneho za velmi vzdělaného a moudrého muže, který studoval teologii a kanonické právo v Mikulově a ve Vídni a který se díky své vzdělanosti těšil důvěře a úctě olomouckých biskupů, mimo jiné i objednavatele Sternových maleb Leopolda Friedricha z Egkhu (1758–1760).⁴⁶ O blízkém vztahu olomouckých biskupů a kroměřížských piaristů vypovídá i to, že kroměřížští piaristé již od roku 1699 spravovali biskupskou knihovnu uloženou na zámku v Kroměříži. Nevyřešeno zatím zůstává, zda Jeremias Saudny zasáhl také do konceptu malby Franze Antona Maulbertsche v Lenním sále, namalované rovněž v roce 1759, a neprovedené, avšak písemným konceptem doložené výzdoby jídelny, dnešního Sněmovního sálu, jejíž malířská výzdoba byla v pozměněné podobě realizována až za Egkhova nástupce, biskupa Maxmiliána z Hamiltonu (1761–1776). Vzhledem ke shodným ikonografickým motivům i celkovému pojetí zachovaných fresek ve velkém

knihovnickým sále a v Lenním sále a maleb navrhovaných pro jídelnu se zdá, že ikonografický program výzdoby hlavních prostor zámku skutečně vytvořila jedna osoba, již bychom mohli zatím hypoteticky spatřovat právě v představeném kroměřížských piaristů, Jeremiasu Saudnem.

Nedávno publikovaná korespondence, týkající se námětů maleb pro klenby benediktinského klášterního kostela v Rajhradu u Brna, znovu dokládá, že představení klášterních domů byli velmi dobře obeznámeni s otázkami ikonografie a ikonologie a aktivně zasahovali do obsahové náplně uměleckých děl, která objednávali pro své kláštery.⁴⁷ Rajhradský příklad navíc ukazuje, že mezi preláty a představenými klášterů docházelo k vzájemným poradám, směřujícím v tomto případě k výběru nejvhodnějšího tématu pro nástěnné malby v chrámu, jejichž výtvarné provedení bylo svěřeno brněnskému malíři Janu Jiřímu Etgensovi (1691–1757). Avšak ani Etgens nebyl pouhým vykonavatelem přání rajhradského probošta, ale sám se podílel na obsahové náplni maleb, přičemž si vyžádal dokonce konzultaci u svého kolegy, v korespondenci bohužel nejmenovaného malíře, působícího tehdy v Neapoli. Přesto, že tyto okolnosti Etgensovy rajhradské zakázky, zachycené v dochovaných dopisech, působí ojediněle, představovaly patrně běžnou praxi a je pravděpodobné, že další studium pramenů přinese ještě jiné podobné příklady.

d) Učení umělci a umělečtí poradci

Concettisté či umělečtí poradci na Moravě však nemuseli nutně pocházet pouze z církevních kruhů. Mezi uměleckými

poradci knížete Leopolda Ignáce z Dietrichsteinu (1698–1708) zaujímal zřejmě nejdůležitější místo francouzský zahradní architekt a designér a restaurátor tapiserií činný od roku 1688 ve Vídni Jean Trehet (1654–1723). V Dietrichsteinových službách působil po celou dobu jeho vlády, patrně již od Leopoldova nástupu na knížecí trůn v roce 1698. Zabýval se nejen úpravami zahrady Leopoldova sídla ve vídeňském Rossau a zámku v Mikulově, ale také nákupem obrazů, porcelánu a dalších uměleckých předmětů určených do interiéru mikulovského zámku a knížecího paláce ve Vídni na Herrengasse.⁴⁸ Ačkoliv nemáme prozatím přímý doklad o jeho případných zásazích do podoby děkanského kostela Nanebevzetí P. Marie v Polné, která patřila rovněž Dietrichsteinům, víme, že na konci roku 1706 se v celkovém vyúčtování za jeho služby u knížete od roku 1699 objevuje i položka „za Polnou“.⁴⁹ [obr. 6] Prameně doloženy jsou jeho časté cesty mezi Vídní, Mikulovem a Polnou, jež vykonával spolu s dalšími umělci pracujícími pro knížete (například v roce 1707 cesta s malířem Jonase Drentwettem do Polné), a dále „invence“ a „modely“, například návrhy sloupových hlavic určených do Mikulova, podle nichž byly poté zhotoveny vzorové hlavice.⁵⁰ Treheta zaměstnávali také Questenberkové, pro něž v roce 1715 navrhl zámecký park v Jaroměřicích se sítí kanálů a zahradním divadlem na ostrově. V roce 1725 se podílel na úpravách zámeckého parku v Židlochovicích.

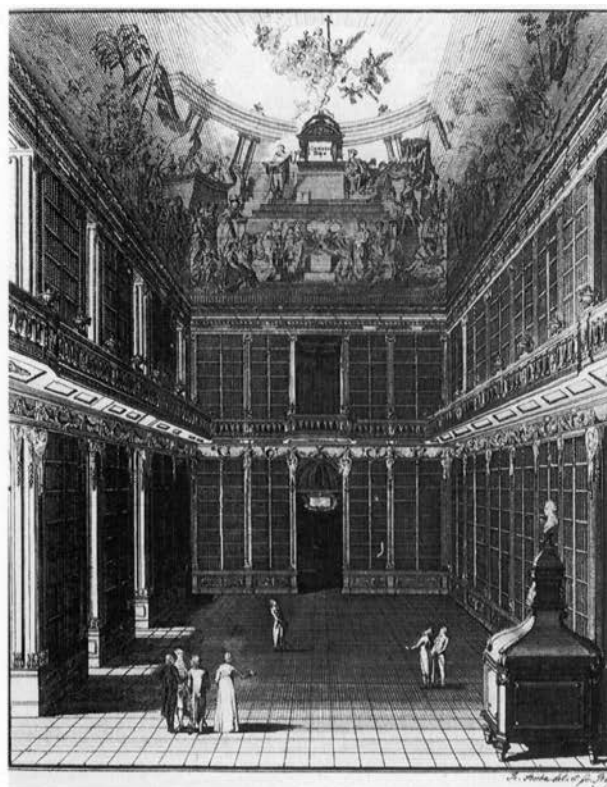
Trehetovým nástupcem ve službách Questenberků i židlochovických Sinzendorfů se stal v evropském kontextu zřejmě nejvýznamnější concettista Conrad Adolph von Albrecht (1681–1751). Od konce dvacátých let a ve třicátých letech 18. století navrhoval pro Jana Adama z Questenberku (1699–1752) interiéry jaroměřického zámku. Podle jeho plánů probíhaly v roce 1729 štukatérské práce, později výmalba tanečního sálu a hlavního sálu (galerie), k němuž se patrně vztahuje účet z roku 1736 na 300 zlatých, dokládající, že práce concettistů a uměleckých poradců byla honorována.⁵¹ Z výzkumů Aloise Plichty vyplývá, že se Albrecht zabýval také církevní tematikou, malíř František Antonín Findt (1692–1731) zhotovil podle jeho konceptu obraz *Stvoření světa* na hlavním oltáři zámeckého kostela sv. Markéty v Jaroměřicích.⁵² Podobně jako Trehet dodával i Conrad Adolph von Albrecht svému zaměstnavateli umělecká díla, doloženy jsou sochy Múz a „medaile či antikvity“, které v roce 1732 posílal do Jaroměřic. Zhotovoval také architektonické a sochařské návrhy a v roce 1738 se měl vyjádřit k hudbě a libretu opery inscenované v zámeckém divadle v Jaroměřicích.⁵³ O jeho významném postavení u Jana Adama z Questenberku a účtů, jíž se u něj těšil, vypovídá i Albrechtův portrét od anonymního malíře z roku 1733, zachovaný na jaroměřickém zámku.⁵⁴ V církevním prostředí se na Moravě Conrad Adolph von Albrecht uplatnil jako spolupracovník významných rakouských architektů Josefa Emanuela Fischera z Erlachu a Franze Antona Pilgrama při budování premonstrátského kláštera v Louce u Znojma. V roce 1748

Albrecht Louku osobně navštívil, aby posoudil Pilgramovy architektonické plány. Zda zasáhl Albrecht i do konceptu výzdoby kláštera, však zatím nevíme.⁵⁵

Jan Adam z Questenberku zaměstnával v Jaroměřicích vedle řady dalších umělců i malíře Gabriela Müllera, jenž pro něj pracoval, jak vyvozuje z pramenů Alois Plichta, také jako umělecký poradce.⁵⁶ Jeho konkrétní činnost v této oblasti není přesně známa, můžeme jej však i přesto zařadit k poměrně početné skupině učených malířů, které jejich vzdělání předurčovalo ke spoluúčasti či dokonce tvorbě ikonografických konceptů malířských děl, ať již vlastních nebo jejich malířských kolegů.

Takovým malířem byl i nejvýznamnější střeoevropský malíř druhé poloviny 18. století působící rovněž na Moravě Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). V moravském prostředí se zachovaly dva písemné programy k Maulbertschově plánované, ale již neuskutečněné výmalbě velké jídelny, pozdějšího Sněmovního sálu, na zámku olomouckých biskupů v Kroměříži. Smlouva mezi malířem a biskupem Leopoldem z Egkhu na výzdobu sálu byla uzavřena v listopadu roku 1760 a zhruba do téže doby můžeme klást i vznik obou konceptů, z nichž byl nakonec vybrán evidentně ten, jehož dodržení Maulbertsch stvrdil svým podpisem.⁵⁷ Podle tohoto schváleného konceptu měla ústřední scéna představovat Saturna připevňujícího na obelisk slávy portréty biskupových předchůdců a na vrchol obelisku portrét vládnoucího biskupa Egkha. Biskupovu oslavu měly dále doplňovat čtyři „poezie“ – scény z Ovidiových *Metamorfóz*, alegorie čtyř denních dob a k zaplnění místa ještě další „*Neben-Poësien*“.⁵⁸ Pozoruhodné je, že concetto výslovně uvádí Maulbertsche jako inventora některých partií budoucí malby: „*In der Mitte des Saales zwischen diesen jetzt gemeldeten vier Poësien, könnte die von dem H: Maulbertsch projectirte Allegorie deren vier Tageszeiten, nembl: des Morgens, Mittags, Abends, und der Nacht eingeschaltet [...]*“.⁵⁹ Na základě této formulace se můžeme domnívat, že malíř sám zasahoval i do obsahové složky díla, na jejíž koncepci se zřejmě podílel.⁶⁰ Jak jsme uvedli již výše, otázka autorství ikonografického programu reprezentativních prostor kroměřížského zámku není ještě zcela vyřešena. Jako jeho hlavní ideový tvůrce připadá prozatím v úvahu rektor piaristické koleje v Kroměříži Jeremias Saudny, jenž měl podle zprávy z roku 1893 navrhnout výzdobu knihovního sálu. V souvislosti s malbami v jídelně byl však novodobou historií umění jako inventor jmenován i ceremoniář olomouckých biskupů Egkha a Hamiltona, švagr významného osvícence Josefa Sonnenfelse a pozdější královéhradecký biskup Jan Leopold Hay (1735–1794).⁶¹

Podobně jako Maulbertsch mohl do ideových programů svých děl tvůrčím způsobem zasahovat i Maulbertschův žák Josef Winterhalder ml. (1743–1807). Tyto úvahy vyvolávají především ikonografické glosy, jimiž malíř opatřil dvě ze svých kreseb ze sbírek Moravské galerie v Brně (obě před 1770).⁶² Kresbu starozákonního krále Davida před ar-



10 – Historische Beschreibung der vom Anton Maulbertsch [...] am Bibliotheksgewölbe der königlichen Prämonstratenserordens=Kanonie, am Berge Sion zu Prag, im Jahr 1794, in einem zusammenhängenden Platfond in Fresko dargestellten Kalkmahlerey.

Tištěný program k výzdobě knihovny – tzv. Filosofického sálu premonstrátského kláštera v Praze na Strahově, 1797

chou úmluvy komentuje v dolní části listu krátký text, který ve zhuštěné formě podává ideový program nakreslené scény: David zde představuje převora, zřejmě objednavatele díla, patrně představeného kartuziánského kláštera v Králově Poli u Brna Athanasia Gottfrieda, předměty kolem Davida symbolizují přednosti ctnostného převora a povinnosti spojené s jeho úřadem. Na zadní stranu této kresby nadepsané „Conceptes“ si Winterhalder zapsal řadu povětšinou méně častých ikonografických témat ze Starého a Nového zákona, antické mytologie, historie a literatury a náměty z oblasti křesťanské alegorie a emblematicky, jež doprovodil velmi stručnými interpretacemi jejich významů. Nezodpovězenou otázkou zůstává, zda je malíř sám autorem těchto ikonografických poznámek, nebo zda si pouze zaznamenal cizí návrhy či koncepty. Pro záznamy cizí invence by svědčila druhá Winterhalderova kresba z Moravské galerie, jež zachycuje personifikace tří ze sedmi darů Ducha svatého (*Septem Dona Spiritus Sancti*) – Dar Rozumu, Dar Rady a Dar Vědy, a to podle známé grafické předlohy Johanna Georga Bergmüllera (1688–1762), vydané před rokem 1747. Čtvrtý dar, Dar Moudrosti, si malíř na kresbu zaznamenal na základě vyobrazení této personifikace v Bergmüllerově albu pouze v podobě slovního přípisu.

Kresba Darů Ducha svatého byla nejdříve spojována s Winterhalderovými nástěnnými malbami z roku 1790 v soudní a radní síni Staré radnice v Brně.⁶³ Nedávno objevený písemný program maleb však přinesl novou interpretaci.⁶⁴ Základním motivem malířské výzdoby sálu je spravedlivé posuzování, potažmo soud, a odkrývání pravdy a spravedlnosti, jež je vztaženo k osobě panovníka, exemplu ctností a vynikajících vlastností, od něhož se celý výzdobný program odvíjí. Písemný text programu, který máme nyní k dispozici, je nazván příznačně „Deutung“, tedy Výklad, z čehož lze usoudit, a potvrzují to i formulace textu, že se nejedná o *conpetto* předkládané umělci, ale vysvětlující popis maleb, sestavený zřejmě bezprostředně po jejich vzniku. Můžeme rovněž předpokládat, že objednavatel, tedy městští radní, plánovali vydání Výkladu tiskem, což ostatně na konci 18. století v souvislosti s proměnami obsahové náplně uměleckých děl, poznamenané novými (nejen osvěcenskými) myšlenkami, nebylo nijak výjimečné. Tvůrce programu, pracující mimo jiné i s neobvyklým námětem čtyř temperamentů, jejichž vyváženost podporuje spravedlivé jednání, je zatím spatřován v osobě radního Franze Rauschera, jeho autorství však není spolehlivě doloženo. Drobné odlišnosti mezi textem zachovaného Výkladu a podobou Winterhalderových maleb jsou v tomto případě

vysvětlovány stavem dochování jednotlivých výjevů, které byly v průběhu času ochuzeny o některé detaily; část scén se nedochovala vůbec. Jak ale uvidíme dále, odchylky mezi textem tištěných výkladů a malířskými díly, k nimž byly vydávány, se nemusejí zakládat pouze na nedochovaných partiích obrazů, ale mohou vypovídat i o obecnějších skutečnostech, především funkci těchto výkladů ve vztahu k jejich recipientům.

Na závěr připomeňme poslední ze známých Winterhalderových ikonografických textů, a to jeho vlastní výklad nástěnných maleb („*Deutung*“ z doby kolem roku 1799), které provedl na objednávku biskupa Jánose Szilyho v letech 1798–1800 v katedrále v uherském Szombathely.⁶⁵ Popis maleb, zničených za druhé světové války, sepsal Winterhalder na základě concetta, jež mu bylo objednavatelem předloženo, a doplnil jej o výklad některých vedlejších partií, kterými původní koncepci sám obohatil. Nejednalo se však o zásadní zásahy, spíše doplnění či rozvinutí biskupova ideového programu.⁶⁶

Zvláštní, doposud málo poznanou skupinu učených umělců na Moravě představují italští malíři. Přicházejí od druhé poloviny 17. století, aby zde uspokojili požadavky místních zejména šlechtických objednavatelů na reprezentaci jejich nově nabytého mocenského postavení, jež se projevilo v náročných stavbách, vybavovaných štukovými dekoracemi a rozsáhlými freskovými cykly. Na začátku tohoto textu již zmíněný, teprve nedávno objevený a publiko-

vaný opis části dopisu adresovaný olomouckému biskupovi Karlu II. z Liechtensteinu-Castelkorna, obsahující návrh ikonografického programu malířské výzdoby hlavního – Sněmovního sálu na kroměřížském zámku, naznačuje, že součástí jednání mezi objednavatelem a provádějícím umělcem mohl být i ideový návrh budoucí realizace vytvořený malířem. Dopis byl napsán italsky a dodatečně datován rokem 1691. Za jeho autora je považován italský malíř Paolo Pagani, který v roce 1674 zdobil interiéry zámku v Kroměříži, zaniklé při požáru roku 1752. Do období devadesátých let, kam spadá i zachovaný opis dopisu, jsou kladeny dochované Paganiho malby ve třech sálech kroměřížské sala terreny (1690–1692),⁶⁷ není tedy vyloučeno, že se malíř ve stejné době zabýval i konceptem výmalby hlavního sálu. Ve svém dopise předkládá Pagani biskupovi návrh na malbu s iluzivní architekturou, do níž budou zasazeny personifikace Věčnosti a Nesmrtelnosti, oslavující biskupův velkolepý stavební podnik – kroměřížskou rezidenci.⁶⁸ Nema-lou přitažlivost pro současný dějepis umění má nyní nejen uměleckohistorické zhodnocení Paganiho návrhu a pokus o jeho zasazení do malířovy tvorby, ale také mapování proměn ve výtvarné a obsahové koncepci malířské výzdoby sálu, k níž se dochovaly, jak už bylo ostatně uvedeno, rovněž dvě varianty concetta z roku 1760, určené malíři Franzi Antonu Maulbertschovi. Uskutečnění výmalby nakonec ještě téhož roku zabránila smrt objednavatele biskupa Leopolda

11 – Franz Anton Maulbertsch, **Modello k nástropnímu obrazu v knihovně – tzv. Filosofickém sále premonstrátského kláštera v Praze na Strahově**, 1793. Praha, Strahovská obrazárna, inv. č. O 697



z Egkhu. Stávající malířské dekorace stropu, svěšené Egkhovým nástupcem Maxmiliánem z Hamiltonu roku 1769 malíři Františku Adolphu z Freenthalu (1721–1773), nám pak umožňují sledovat změny ideového programu a výtvarného pojetí obrazů až na samý sklonek barokní epochy.

Druhým zatím známým italským ikonografickým programem sestaveným pro malířské dekorace vytvořené na Moravě je ideový program nástěnných maleb Andrey Lanzaniho (1641–1712) v zahravném casinu zámku ve Slavkově.⁶⁹ Tento text zachovaný v podobě rukopisu je pro nás o to cennější, že Lanzaniho malby, za něž malíř dostal zapláceno na začátku roku 1700, se nedochovaly, neboť casino muselo ustoupit dalším plánovaným stavbám v zahradě, a to ještě v první polovině 18. století. Fresky představovaly oblíbený a často zobrazovaný příběh Amora a Psýché, vycházející, jak uvádí program, z málo známého básnického zpracování mýtu Ercola Udineho, které vyšlo v Benátkách v roce 1617. Nadpis programu „*Descrittione delle Pitture fatte dal S. Andrea Lanzani [...]*“ před nás znovu staví otázku funkce těchto textů, neboť naznačuje, že se nejedná o původní koncept malířské výzdoby – *concetto*, ale popis již hotového díla, jež pro objednavatele říšského vicekancléře Dominika Ondřeje hraběte Kounice (1674–1705) sepsal, jak se soudí, sám Andrea Lanzani.⁷⁰ Není vyloučeno, že podobný *Popis* existoval i k zachovaným Lanzaniho malbám s motivy z Ovidiových *Metamorfóz* a antické mytologie v západním zahradním křídle zámecké budovy, na kterých Lanzani pracoval souběžně s malbami v casinu až do roku 1703. Lze si představit i možnost, že tyto *Popisy* měly být posléze vydány tiskem, možná v podobě reprezentativního alba, jako tomu bylo u jiných významných stavebních podniků předních šlechticů, jakými byla galerie v městském paláci Liechtensteinů ve Vídni⁷¹ nebo zámek Belvédér prince Evžena Savojského.⁷² K vydání takového tisku by však Kounicové jistě přistoupili až po dokončení celé rezidence a její výzdoby, k tomu ovšem se změnou stavebníka a z důvodu nedostatku financí již nedošlo. V souvislosti s italsky psanými rukopisy ideových programů, ať už návrhů typu *concetto* nebo popisů sestavených *ex post*, je třeba připomenout ještě jeden důležitý aspekt výzkumu, a to nejen textů italských. Tímto aspektem je důkladná analýza textových pramenů, neboť textový rozbor může zpřesnit závěry uměleckohistorického a historického zkoumání, a tím napomoci při interpretaci ikonografických programů a potažmo uměleckých děl samých. V této oblasti se nabízí mezioborová spolupráce s filologickými obory, například klasickou filologií nebo literární vědou.

III. Dobové tištěné programy

V moravském prostředí se zachovaly celkem tři tiskem vydané ideové programy: výklad nástropních obrazů v refektáři a knihovním sále bývalého premonstrátského kláštera v Louce u Znojma a maleb na klenbě v poutním kostele

Bičovaného Spasitele v Dyji. Všechny byly sepsány louckými premonstráty a všechny byly věnovány popisu a výkladu fresek, které na jejich objednávku namaloval proslulý vídeňský malíř Franz Anton Maulbertsch. S těmito tisky se pojmí popis Maulbertschova nástropního obrazu v knihovním, tzv. „Filosofickém“ sále v premonstrátské kanonii v Praze na Strahově, neboť tento sál, jak je dobře známo, vznikl jako pietní replika později zcela zničené loucké knihovny, včetně Maulbertschovy malby na klenbě, jen s drobnými změnami opakující klenební obraz z Louky. Existence těchto tisků není pro dějiny umění ničím novým, hojně byly využívány zejména pro rekonstrukci podoby zaniklých nástěnných maleb v louckém klášteře. Přitom pozornost historiků umění poutaly především popisy knihovních sálů, louckého a strahovského, jež byly mezi sebou srovnávány a konfrontovány se zachovanými malbami na Strahově s cílem postihnout významové posuny v ikonografickém programu obou Maulbertschových fresek. Tyto dobové výklady, vycházející z původních *concett*, avšak více či méně také interpretující popisovanou freskovou výzdobu, ovšem nejsou pouze pramenem poskytujícím představu o ikonografii dnes zaniklých malířských děl. Jednou z dalších otázek, na něž mohou odpovědět, je vztah textu (popisu, výkladu) a malby, k níž se vztahuje. Tento aspekt dobových tištěných programů byl naposledy podrobně zkoumán na příkladu Maulbertschova klenebního obrazu ve strahovské knihovně a jejího popisu, s nímž byly malby pečlivě srovnány s přihlédnutím k výkladu již neexistující malby v knihovním sále v Louce.⁷³ Tato komparace přinesla zjištění, že popis se v řadě detailů neshoduje s realizovanou malbou a tudíž není pouhým popisem či výkladem malířského díla, ale spíše jeho interpretací, jež může být čtenářem vnímána nezávisle na malbě; je do jisté míry samostatným celkem, s malbou jen volně spojeným. Jistá samostatnost textu a obrazu, jež má své důvody, jak uvedeme dále, poté přirozeně nastolila otázku funkce těchto dobových tisků. Toto téma bude vyžadovat další výzkum, který by se měl soustředit již nikoliv toliko na uměleckohistorickou problematiku, ale měl by být zaměřen i na širší historický kontext celé zakázky a okolnosti jejího vzniku, přitom je jistě žádoucí provést rovněž textový rozbor těchto tisků. Přestože je takový výzkum teprve na začátku, můžeme již nyní vyslovit následující předběžné závěry.

Výklad freskové výzdoby poutního kostela Bičovaného Spasitele v Dyji u Znojma vyšel pod názvem *Historische Erklärung der Kirchenmahlerey in Mühlfraun*,⁷⁴ poprvé zřejmě těsně po dokončení maleb, jež jsou nejnověji datovány léty 1774–1775.⁷⁵ [obr. 7, 8] Pod textem je uvedeno jméno provádějícího malíře Franze Antona Maulbertsche, ideovým tvůrcem byl však nejspíše tehdejší opat loucké kanonie Gregor Lambeck (1764–1781), případně Gerlach Hengel (1711–1784), představený louckého špitálu pro nemocné a přestárlé řeholníky, jenž na výzdobu kostela daroval část svého soukromého majetku. Pro Maulbertschovo autorství

ideového programu nemáme zatím dostatečnou oporu. Jeho jméno v tištěném *Výkladu* zřejmě plnilo funkci signatury, která se na malbách samých nenachází, a současně stvrzovalo malířovo výhradní autorství fresek, na nichž se ovšem podíleli také jeho další spolupracovníci, mezi nimi i Josef Winterhalder ml. Důvodem, proč bylo Maulbertschovo jméno připojeno k výkladu maleb, byla jistě i svého druhu reklama⁷⁶ – loučtí premonstráti se tímto hrdě hlásili ke skutečnosti, že malby v dyjském kostele, spadajícím pod jejich správu, vytvořil věhlasný a vysoce oceňovaný malíř, zaměstnáváný i císařským dvorem ve Vídni. Ideový program, nazvaný *Erklärung – Výklad*, podává stručný výklad nástěnných maleb na čtyřech klenebních polích kostela včetně překladu latinských biblických citátů, které ve formě nápisových kartuší doprovázejí jednotlivé výjevy. Příznačná snaha o stručnost a srozumitelnost *Výkladu* a současně jeho devocionální charakter jasně ukazuje, že tisk byl určen pro širokou obec věřících – poutníků, kteří se do Dyje přicházeli poklonit zázračné soše Bičovaného Spasitele. Devocionální funkce tisku, jež vedla k jeho opakovanému vydávání ještě ve druhé polovině 19. století v návaznosti na provoz poutního místa, jej zcela jednoznačně odlišuje od tištěných výkladů dalších maleb v prostorách louckého a strahovského kláštera. Tím se ocitá spíše v blízkosti poutnické literatury a tištěných kázání, která také někdy obsahovala popisy umělecké výzdoby poutních kostelů či odkazy na ni s cílem zprostředkovat a prohloubit náboženský prožitek poutníků pomocí vizuální argumentace barokního obrazu.⁷⁷

Tištěnému *Výkladu* fresek v dyjském kostele předcházelo vydání *Výkladu* malířské výzdoby louckého refektáře. *Historische Erklärung der Kalkmalerey in Fresko, welche in dem Stift Bruck an der Taya auf dem Gewölbe des dasigen Speisesaales in drei zusammenhängenden Platfonds Anton Maulperstsch ... verfertigt hat*⁷⁸ bylo vydáno zřejmě opět krátce po zhotovení nástropního obrazu Franzem Antonem Maulbertschem v roce 1765. Ačkoliv malba sama zanikla, její výtvarnou podobu můžeme rekonstruovat díky Maulbertschově vlastní přípravné skice k ústřední scéně s personifikacemi vyjadřujícími „neúnavnou práci a snažení“ louckých premonstrátů (Rakouská galerie ve Vídni) a dvěma malířským záznamům zbývajících dvou výjevů, jež si podle Maulbertschových skic nebo již hotové fresky pořídil kolem roku 1784 (nebo kolem roku 1792) Josef Winterhalder ml.⁷⁹ Tato *ricorda*, nacházející se dnes v Národní galerii v Praze, představují Alexandra Makedonského, jak se pokořuje veleknězi jeruzalémského chrámu, a Založení louckého kláštera vévodou Otou IV. v roce 1190. Jak upozornil již dříve Lubomír Slavíček, trojdílné členění klenebního obrazu odpovídá třem ze čtyř základních kategorií invencí, které ve svém vlivném a rozšířeném díle *Het Groot Schilderboek* (Amsterdam 1707) formuloval holandský malíř a teoretik Gérard de Lairesse. Podle Lairessových závěrů je scéna *Založení louckého kláštera* pravou historií (*wahre Geschichte*),

výjev s Alexandrem, jenž je obrazem rozumu dávajícího rozpoznat slepému pohanství pravého Boha, slouží k morálnímu či etickému poučení (*Sitten-Lehre*) a třetí, ústřední alegorická oslava řádu, je příkladem hieroglyfické invence, pracující pouze s personifikacemi, symboly a emblémy.⁸⁰ Není bez zajímavosti, že se trojdílné schéma nástropní fresky připomíná i v názvu *Výkladu*. Možná mělo být takto zdůrazněno právě ukotvení ideového programu louckého refektáře v umělecké teorii, i když po výtvarné stránce nešlo v polovině šedesátých let 18. století o řešení nijak aktuální (od realizace tří nástropních obrazů namísto jednoho v knihovně kláštera St. Florian odrazoval učený malíř Daniel Gran objednavatele svého concetta opata Wiesmayra již v roce 1747). Závěrem dodejme, že na rozdíl od ostatních tištěných výkladů si jedině tento tisk všímá také olejových obrazů na stěnách refektáře, obrazu sv. Norberta (zachované *Vidění sv. Norberta*, dnes na hlavním oltáři dominikánského kostela ve Znojmě?) a dnes nezvěstného portrétu „druhého zakladatele“ kláštera opata Šebestiána Freytaga z Čepiroh (1573–1585). Portrét visel na stěně pod výjevem *Založení kláštera Otou IV.* a doplňoval tak „galerii“ slavných předchůdců, zaslouživších se o rozkvet kláštera.

Při srovnání Maulbertschovy skici a Winterhalderových druhotných záznamů výsledné realizace s textem *Výkladu* nezaznamenáváme žádné výrazné odlišnosti. Text popisuje postupně všechna tři pole, přičemž u ústřední alegorické malby několik personifikací pouze vyjmenovává bez uvedení jejich atributů či jiného bližšího komentáře. Zřejmě ještě nebylo třeba podrobně vysvětlovat jednotlivé postavy nebo jejich atributy, jež by se mohly ve svém významu odchylovat od ustálené ikonografie, jako tomu bylo později u maleb v loucké a strahovské knihovně. Odtud pramení také stručnost *Výkladu*, jenž ve svém závěru zdůrazňuje prostřednictvím obvyklých personifikací, vzdělaným současníkům pravděpodobně snadno srozumitelných, zejména duchovní úsilí louckých premonstrátů. Toto v baroku obvyklé obsahové vyvrcholení ikonologické koncepce, završené personifikací Božské Prozřetelnosti, spolu s jejím zakotvením v dobové umělecké teorii formulované Lairessem naznačuje, že ideový program malířské výzdoby refektáře vycházel z tradičních ikonologických pravidel (to však nevyklučuje přítomnost osvícenské myšlenky o síle a moci rozumu, promítající se do výkladu postavy Alexandra). Tiskem vydaný *Výklad* tedy měl, alespoň pokud můžeme soudit v této fázi výzkumu, na prvním místě funkci reprezentativní, za níž teprve následovala funkce výkladová. Upomínal na slavné založení kláštera Otou IV., přes matku spřízněným, jak vzdvihoval, s rodem Wittelsbachů, v postavě Alexandra přinášel morální exemplum rozumu rozpoznávajícího pravého Boha a končil oslavou řádu a jeho činnosti v Louce.

Jinak tomu bylo s *Výkladem* klenebního obrazu v louckém knihovním sále. [obr. 9] Zatímco konceptorem malby v refektáři byl patrně uměnímilovný opat kláštera

Gregor Lambeck, ideový koncept pro knihovnu, výrazně osvícensky orientovaný, sestavil tamní premonstrát a knihovník Řehoř Norbert Korber rytíř z Korbornu (1749–1843). Několikastránkový tisk *Historische Erklärung der Kalkmahlerey in Fresko, welche in dem königlichen Stift Bruck an der Taja der regulirten Chorherren von Prämonstrat, auf dem Gewölbe des dasigen Büchersaals, dessen Durchmesser in der Länge 19. in der Breite 9. Klafter enthält, in einem einzigen zusammenhängenden Platfond Anton Maulbertsch k. k. Kammermahler, Mitglieder, und Rath der Wiener Akademie der Künsten im Jahre 1778. Herbstmonates fertigget hat* byl vydán ve Znojmě ihned po dokončení maleb v roce 1778.⁸¹ Jeho rozsah byl dán jednak monumentalitou klenebního obrazu samého, jednak potřebou vysvětlit význam postav a atributů, jež sice v řadě případů vycházely z předchozích ikonografických zvyklostí, znamenaly však nyní něco jiného. Názorným příkladem významového posunu je personifikace Lásky s obvyklým doprovodem malých dětí, nyní však představující nikoliv Lásku křesťanskou ve smyslu Caritas, ale nově Lásku k učení (*Liebe zum Lernen*). Tyto proměny ve významu tradičních motivů jsme proto dnes schopni postihnout právě pouze díky zachovanému *Výkladu*. Jeho funkcí tedy bylo v první řadě vyložit a objasnit zobrazené, jinak by malba nebyla srozumitelná, a to nejen nám, kteří se dnes pokoušíme o její rekonstrukci, ale ani soudobým divákům. Samozřejmě nelze opomenout ani funkci reprezentativní, společnou všem těmto tiskům, která se i zde projevila uvedením Maulbertschova jména v názvu *Výkladu*, včetně jeho titulu komorního malíře a členství ve vídeňské umělecké akademii. K těmto informacím byly nově připojeny rozměry monumentálního sálu, přičemž bylo zdůrazněno, že klenbu pokrývá tentokrát pouze jediný freskový obraz. Stejně jako *Výklad* maleb v refektáři byl i tento tisk zřejmě určen vzdělanému publiku – návštěvníkům kláštera, členům sesterských klášterů, učencům a také vzdělaným umělcům, jimž vysvětloval význam a smysl námětů zcela nově koncipované nástěnné malby v knihovně. Mohl sloužit jako předmět hovorů v učené společnosti a malířům objasňoval nové či spíše novým způsobem užití ikonografické motivy.⁸²

Je-li *Výklad* Maulbertschovy malby v knihovně sálu v Louce konfrontován s několika kreslířskými záznamy dílčích partií kompozice, které si v době rušení louckého kláštera pořídil opět Josef Winterhalder ml., zdá se, že se od nástropního obrazu nijak neodchyloval. Pokud dnes můžeme soudit, sledoval jednotlivé scény přesně tak, jak byly na klenbě vyobrazeny, a doprovázel je vysvětlujícím komentářem. Jinak tomu však bylo u *Popisu* klenebního obrazu v knihovně sálu strahovské kanonie. *Historische Beschreibung der vom Anton Maulbertsch k. k. Kammermahler, Mitglieder der Wiener und Berliner Akademie am Bibliotheksgewölbe der königlichen Prämonstratenserordens=Kanonie, am Berge Sion zu Prag, im Jahr 1794, in einem zusammenhängenden Platfond in Fresko dargestellten Kalkmahlerey* vyšlo v Praze v roce 1797, tedy až

tři roky po dokončení maleb. [obr. 10] Tato časová prodleva zřejmě způsobila, že původní *Popis* strahovského bibliotekáře a historiografa Bohumíra Jana Dlabače (1758–1820), zachovaný v rukopise a koncipovaný jako podklad pro vydání tiskem⁸³, doznal proměny, a v tištěné podobě se posunul více do interpretační roviny s výraznými ohlasy na soudobé politické události. Dlabačov rukopis, vycházející z louckého *Výkladu* k tehdy ještě existující malbě v knihovně sálu v Louce a z dnes nezachovaného konceptu (conchetta) strahovské malby, vznikl zřejmě paralelně s Maulbertschovou freskou a až na drobné výjimky se velmi přesně shoduje s výslednou realizací. [obr. 11] U tištěného *Popisu*, kde bychom takovou shodu očekávali tím spíše, tomu tak není. *Popis* je pojat jako samostatné literární dílo, na vlastní malbě do jisté míry nezávislé, přičemž není důležitá naprostá shoda textu s popisovaným klenebním obrazem a zohlednění všech jeho detailů, ale dosavadními znalostmi filosofie a náboženství podložené poutavé vyprávění o pokroku lidského ducha. Můžeme se tedy domnívat, že *Popis* nesloužil (pouze) jako průvodce po strahovské knihovně, jistě byl určen i k četbě mimo vizuální kontakt s freskou. Navíc plnil opět funkci reprezentativní: jednak oslavoval stavebníka knihovny opata Václava Josefa Mayera (1779–1800), který ve zdech strahovského kláštera zachránil dílo svého spolubratra opata Lambecka, loucký knihovní sál, jednak dění na fresce aktualizoval v návaznosti na politické události živé v době vydání obou *Popisů*. Výsledkem této aktualizace byly pasáže oslavující císaře Františka II. jako ochránce země před výbojnou Francií vedenou Napoleonem, oproti Dlabačovu *Popisu* dodatečně spojené s personifikací Vytrvalosti.

Zvláštěností strahovského *Popisu* je dále to, že vyšel také v latinské verzi, jež byla oproti německé variantě navíc rozšířena o rozsáhlé poznámky s komentářem ke všem popisovaným postavám.⁸⁴ Autorem této reprezentativní publikace, určené jen vybranému okruhu vzdělanců, byl téměř nepochybně, jak ukázal poslední výzkum, stavebník sálu strahovský opat Mayer, a proto se jeho autorství jeví jako pravděpodobné i u kratší německé varianty.⁸⁵ Výrazně reprezentativní funkci obou variant *Popisu* dokládá také jméno stavebníka a objednavatele Maulbertschova freskového obrazu, nyní uvedené již přímo v názvu *Popisu*, v německé verzi v následující formulaci: [provedeno] *Unter Wenzel Joseph Mayer, Abten zu Strahof und Mühlhausen, königlichen Almosenier, und im Königreiche Böhmen Prälaten*. Reprezentativní charakter obou tisků konečně potvrzuje i skutečnost známá z pramenů: původně mělo být vytištěno pouze 200 exemplářů, a to na drahém velínovém papíře.⁸⁶ Jakému okruhu čtenářů byly tištěné *Popisy* určeny, naznačuje v tomto případě konkrétněji Winterhalderův dopis guberniálnímu úředníkovi Janu Petru Cerronimu z 25. února 1800. Z dopisu vyplývá, že Cerroni, zabývající se dějinami umění na Moravě, se u Winterhaldera informoval na tištěný *popis* maleb ve strahovské knihovně. Winterhalder mu píše, že tištěný *popis* může mít sochař Ondřej Schweigl

nebo „*Bralat von Obrowitz*“, opat premonstrátského kláštera v Brně-Zábrdovicích, Michal Daniel Marave, žijící po zrušení svého kláštera v bývalé klášterní rezidenci ve Křtinách.⁸⁷ Popisy tedy byly předávány nebo posílány představeným sesterských klášterů, jistě sloužily i jako drobné dárky pro významné návštěvníky kanonie a byly i vítaným zdrojem inspirace pro učené umělce, jakým byl například vzdělaný brněnský sochař Ondřej Schweigl.

IV. „Konec ikonologie“

„Konec ikonologie“, tedy odklon od komplikovaných ideových programů realizovaných především v nástěnné malbě, jenž byl doprovázen ze strany diváků neporozuměním velkým barokním alegoriím, lze v moravském prostředí sledovat pouze v omezené míře. Přirozeně jej můžeme vztáhnout k závěrečné etapě barokní nástěnné malby, kdy fresky postupně ustupují jiným druhům malířské výzdoby interiéru, až jsou na počátku 19. století odsunuty zcela stranou. Kritiku ideových programů, jejich složitosti, nerosozumitelnosti či nevhodnosti, je možné spolehlivě postihnout pouze na základě pramenného výzkumu, který se však v tomto případě jeví jako poměrně obtížný, neboť je třeba jej zaměřit na značně širokou škálu pramenů, sahající od oficiálních dokumentů až po soukromou korespondenci, a to v dosti dlouhém časovém úseku poslední čtvrtiny 18. století. Jediným známým pramenem proto zatím stále zůstávají poznámky a komentáře, zachované k malířské výzdobě Sněmovního sálu, původní jídelny biskupského zámku v Kroměříži. Malby zde prováděl, jak již bylo řečeno, od roku 1769 na objednávku biskupa Maxmiliána Hamiltona František Adolph z Freenthalu. Klasicistně orientovaná malířská výzdoba sestávající ze tří Adolphových monumentálních pláten připevněných na klenbu sálu se stala terčem kritiky jak pro své výtvarné provedení, tak pro náměty, které zobrazovala. Učený brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) v první polovině osmdesátých let 18. století sice chválil „šťavnatě teplé provedení“ a oceňoval, že kompozice „dopřává oku klidné spočinití“, kriticky se však vyjadřoval k mytologické tématice, jež je prý pro sídlo duchovního hodnostáře příliš světská.⁸⁸ Malíři Ignáci Chambrezovi (kolem 1758–1842) se nelíbily ani figury ani téma maleb: „*die Figuren sind dort ohne Leben und Geist, sitzend auf eiskalten Wolken*“, „*diese für eines geistlichen Oberhauptes Speisesaal nicht passende Komposition von Göttern und Nymphen macht keinen guten Effekt*“.⁸⁹ Oba umělci se tedy shodují na tom, že zobrazení antických božstev se nehodí pro jídelnu vysoce postaveného církevního hodnostáře, přitom, jak jsme uvedli dříve, koncept vytvořený za Hamiltonova předchůdce Leopolda z Egkhu právě s mytologickými výjevy počítal. Ostatně Adolphovy obrazy vycházejí právě z této starší koncepce, i když jejich formální pojetí se již nese v duchu nastupujícího klasicismu. Zdá se tedy, že právě ve výpovědi

Schweigla a Chambreze se skrývá ono nepochopení ideového programu, jeho návaznosti na ostatní freskové malby v reprezentativních místnostech zámku a také nepochopení principu dekora, požadujícího soulad mezi malbou a funkcí dekorovaného sálu, v tomto případě prostoru určeného ke stolování, zábavě a odpočinku.⁹⁰ Naopak zastáncem Adolphovy malby se stal osvěcensky orientovaný ceremoniář biskupa a pozdější královéhradecký biskup Jan Leopold Hay. Podle jeho slov chtěl biskup Hamilton „*dle svého dobrého, láskyplného srdce přátelům, kteří jej navštívili, jejich pobyt příjemnit a dle hlasu svého svědomí chtěl požehnání vyplývající mu z jeho biskupství zase svému biskupství vrátit ...*“⁹¹ Kritizovanou ikonografií maleb tedy Hay patrně vnímal nejen jako vhodnou pro jídelnu (a tudíž si stále byl vědom tradiční teorie dekora?), ale ospravedlňoval ji navíc biskupovým záměrem příjemnit touto výzdobou svým přátelům pobyt v jeho rezidenci. Toto Hayovo vyjádření později vedlo k vyslovení hypotézy, kterou jsme již připomněli, a sice že Hay byl autorem ideového programu Adolphových maleb v jídelně a možná i maleb v ostatních reprezentativních místnostech zámku.⁹²

Ačkoliv v závěru našeho přehledu hovoříme (logicky) o „konci ikonologie“ na Moravě pozdního 18. století, výzkum ideových konceptů u nás je naopak v některých směrech teprve na počátku. Nastínili jsme zde řadu otázek, jejichž studium by v budoucnu mělo prohloubit naše dosavadní znalosti v této poutavé oblasti barokního umění. Závěrem připomeňme alespoň ty nejdůležitější.

V obecné rovině je třeba přesněji vymezovat a vysvětlovat pojmy, jež jsou v této souvislosti užívány a často zaměňovány jako synonyma (ideový koncept, ideový / ikonografický program, *conchetto*) a pečlivě odlišovat koncepty určené provádějícím umělcům od rukopisů sloužících jako podklad pro pozdější vydání tiskem. Žádoucí je rovněž provádět textové rozborů zachovaných rukopisů a tisků (ve spolupráci s filologickými obory) a v neposlední řadě nadále pokračovat v archivním průzkumu, případně průzkumu grafických sbírek a sbírek starých tisků, jenž přináší nejen nové objevy na poli ikonologie, ale může u již známých ideových programů výrazně přispět k objasnění, jak byly tyto texty vytvářeny a jaká byla jejich funkce. V případě konkrétních osobností nejvýznamnějších „moravských ikonologů“ Lublinského a Strausse, jejichž dílo bylo v tomto směru již vícekrát zkoumáno, by se pozornost badatelů měla nyní obrátit k celkovému zhodnocení jejich činnosti, měly by být pojmenovány a charakterizovány obecné rysy jejich ikonologických programů a zasazeny do středoevropského kontextu. A konečně, stále zajímavou skupinou ideových programů zůstávají dobové tiskem vydané popisy a výklady zejména malířských děl, které v prostředí louckého a strahovského kláštera dosahují pozoruhodné podoby reprezentativních tisků poznamenaných či reagujících na myšlenky osvícenství.

Původ snímků – Photographic Credits: 1, 2: repro: Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*, Regensburg 1997, obr. 14, 15; 3: repro: Jiří Kroupa (ed.), *Ars naturam adiuans. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 73; 4: repro: Taťána Petrasová, Helena Lorenzová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890* (III/1), Praha 2001, obr. 5; 6: Seminář dějin umění FF MU – Tomasz Zwyrtke; 7: repro: Zora Wörgötter, Jiří Kroupa (eds.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005, s. 78; 6, 8: Ústav dějin umění AV ČR – Martin Mádl; 9, 10: repro: Karl Möseneder, *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Wien-Köln-Weimar 1993, obr. I, s. 207; 11: repro: Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, ed. Gerbert Frodl – Michael Krapf, Wien 2006, obr. 288

Poznámky

* Studie vznikla v rámci výzkumného záměru Masarykovy univerzity MSM0021622426 *Výzkumné středisko pro dějiny střední Moravy: prameny, země, kultura*.

¹ Hans Tietze, Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken, *Jahrbuch der kunstgeschichtlichen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XXX, 1911–1912, s. 1–28.

² Kurt L. Schwarz, Zum ästhetischen Problem des „Programms“ und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XI, 1937, s. 79–88.

³ Wilhelm Mrázek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, Wien 1953. – Idem, Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich: Versuch einer Typologie, in: *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*, Salzburg 1983, s. 195–201.

⁴ *Concettismo*, in: Hermann Bauer, *Barock: Kunst einer Epoche*, Berlin 1992, s. 183–216. – *Die Konzepte*, in: Hermann Bauer, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München – Berlin 2000, s. 18–31. K procesu vzniku nástěnných maleb viz též Manfred Koller, Wandmalerei der Neuzeit, in: Oskar Emmenegger – Albert Knoepfli – Manfred Koller – André Meyer, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 2 – Wandmalerei, Mosaik*, Ditzingen 1990, s. 213–398. – Hermann Bauer, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München–Berlin 2000. – Franz Niehoff (ed.), *Mit Kalkül & Leidenschaft. Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei I–II (Katalog)*, Landshut 2003.

⁵ Kniha má signaturu U – I – 4, na jejím titulu je tužkou připsáno „došlo 17. II. 59“.

⁶ Jiří Kroupa, Znovuvzkříšení umění. Emblematika v díle Antonína Martina Lublinského, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 51, 1995, s. 67–72. Podruhé uveřejněno pod názvem Znovuvzkříšení umění: emblematika v díle Antonína Lublinského, in: Jiří Kroupa, *Umělci, objednatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006, s. 223–241. – Idem, *Idea ac conceptus: Premonstratensian Monasteries in Moravia of the Baroque Epoch as a „Bel composto“ in the Countryside*, *Opuscula historiae artium* F 43, 1999, s. 7–23.

⁷ Leoš Mlčák, K ikonografii barokní umělecké výzdoby premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce, *Průzkumy památek* IX, 2002, č. 1, s. 3–30. – Milan Togner, *Antonín Martin Lublinský, 1636–1690*, Olomouc 2004. – Kateřina Dolejší – Leoš Mlčák, Poznámky k malířské výzdobě šebetovské rezidence v albu hradiského konventuála Dionýsa Strausse, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (edd.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, s. 507–520. – Jana Zapletalová, *Marat Icones*, Dionýsius Strauss a koncepty výzdoby sídel hradiských premonstrátů, *Umění* LVII, 2009, s. 218–235. – Milan Togner – Jana Zapletalová, *Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660–1720)*, Olomouc 2010. – Michaela Šeferisová Loudová, Klášter Hradisko a ikonografický program jeho umělecké výzdoby, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. 2/Katalog*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2010, s. 251–264.

⁸ Sibylle Appuhn-Radtke, Allegorie und Emblem, in: Josef Pauser – Martin Scheutz – Thomas Winkelbauer (edd.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein Exemplarisches Handbuch*, Wien – München 2004, s. 975–981.

⁹ V našem přehledu se zaměříme především na ikonografické koncepty interiérové výzdoby a ideové koncepty architektury. Návrhy pro efemérní architekturu a přechodné dekorace, koncepty slavností, ohňostrojí apod.,

jež tvořily nedílnou součást „concettisma“ a tudíž i činnosti významných evropských konceptorů, byly sice v moravském prostředí rovněž zkoumány, tato oblast však již překračuje rámeček této studie.

¹⁰ Mrázek, *Studien zur Ikonologie* (pozn. 3), s. 196.

¹¹ Ernst Guldan, *Wolfgang Andreas Heindl*, Wien – München 1970, s. 87–126.

¹² Zachovaný soubor zřejmě není úplný, podle Milana Tognera obsahoval ještě další, dnes nezachované kresby. K souboru patří rovněž kresba Čtyř světadílů zachycených jako lovci, která není dílem M. A. Lublinského. Jejím autorem je zřejmě zatím neznámý italský umělec, neboť připojený komentář je psán v italštině; viz Milan Togner, Kresbební návrhy A. M. Lublinského pro výzdobu sala terreny a zahrad kroměřížského zámku, in: Jiří Kroupa (ed.), *Ars naturam adiuans. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 69–79. – Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Receptce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009, s. 110–123 (zde uvedena veškerá dosavadní literatura).

¹³ Milada Vilímková, Ikonologický příspěvek k výzdobě průčelí Filozofického sálu knihovny Strahovského kláštera, *Strahovská knihovna XX/XXI*, 1985–1986, s. 291–296.

¹⁴ To, že některé části Codexu Albrecht, konkrétně program Dvorní knihovny, byly určeny k uveřejnění, naznačil již Hans Tietze (pozn. 1; s. 8–9), později tuto skutečnost uvedl Edwin P. Garretson, Conrad Adolph von Albrecht. Programmer at the Court of Charles VI, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 24/25, 1980/1981, s. 19–92. K Adolfově programu Dvorní knihovny nyní podrobně Werner Telesko, Die Deckenmalereien im „Prunksaal“ der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum *Albrechtscodex* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI., *Ars*, 43, 2010, 2, s. 137–153.

¹⁵ Walther Buchowiecki (ed.), *Salomon Kleiner – Eigentliche Vorstellung der vorflichen und kostbaren Kaiserlichen Bibliothec (Dilucida representatio magnificentiae et sumptuosae Bibliothecae Caesareae)*, Wien 1737 (Wienerisches Welttheater: Das barocke Wien in Stichen von Salomon Kleiner, Bd. 1), Graz 1967.

¹⁶ Telesko (pozn. 14).

¹⁷ Michaela Šeferisová Loudová, „Merkwürdige Thaten [...] besonders aber die Erbauung der Bibliothec“. Die Deckengemälde der Bibliothekssäle des Schlosses in Kroměříž/Kremsier und ihr Bezug zu den Fresken der Wiener Hofbibliothek, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXI, 2007, 4, s. 590–608 (zde uvedeny další příklady přejímání motivů z Granovy fresky). V tomto přehledu ponecháváme stranou rozsáhlou oblast francouzských ilustrovaných tisků, vydávaných k umělecké výzdobě zejména profánních staveb ve Francii; jejich charakter byl výrazně reprezentativní. Zde připomeňme pouze neobyčejně vlivné grafické album zachycující malířskou a sochařskou výzdobu tzv. Schodiště vyslanců (Escalier des Ambassadeurs) v zámku Versailles, jež se stalo předlohou a inspirací pro řadu dalších realizací včetně schodiště würzburgské rezidence s proslulou freskou Giovannio Battisty Tiepola; viz např. Peter Stephan, „Im Glanz der Majestät des Reiches“. Tiepolo und die Würzburger Residenz. *Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock*, 2 Bd., Weißenhorn 2002, s. 203–211.

¹⁸ Ondřej Zatloukal, *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže / Historical Gardens at Kroměříž*, Olomouc 2004, s. 18–43. – *Kroměříž. Květná zahrada 1691. – Flower Garden Kremsier*, Kroměříž 2008.

¹⁹ Michaela Šeferisová Loudová, „Duchovní vývoj lidstva“ na klenbě Filozofického sálu strahovské kanonie, in: *Brána vědění. Filozofický sál Strahovské knihovny*, Praha 2010, s. 18–41. (Anglická verze: Eadem, „The Spiritual Development of Humanity“ on the Ceiling of the Philosophical Hall at the Strahov Canonry, in: *The Gate of Knowledge. Philosophical Hall of the Strahov*

Library, Prague 2010, s. 20–45. Zkrácená verze: Eadem, „Duchovní vývoj lidstva“ na klenbě Filozofického sálu strahovské kanonie, *Zpravodaj STOP. Časopis Společnosti pro technologie ochrany památek* 13, 2011, č. 3, s. 41–58.)

20 Jiří Sehnal, Ideový návrh na výzdobu velkého sálu kroměřížského zámku z roku 1691, *Vlastivědný věstník moravský* 2010, 1, s. 24–28. (Zde pouze edice konceptu, na umělecko-historické zhodnocení a zasazení do kontextu ostatní interiérové výzdoby zámku tento koncept zatím čeká.)

21 Miltová (pozn. 12), s. 91.

22 Štěpán Vácha, Fresky Jana Jakuba Steinfelse v klášterním kostele v Sedlci ve světle písemných pramenů, in: Radka Lomičková (ed.), *Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700*. Mezinárodní symposium, Kutná Hora 18. – 20. září 2008, Praha 2009, s. 547–571.

23 Požadavek na vzdělání umělce, který má být schopen navrhovat i obsahovou náplň svého díla, explicitně vyjádřil ve svém teoretickém díle například španělský barokní malíř a freskař Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 1715 (1. vyd.); viz Bauer 2000 (pozn. 4), s. 20.

24 Bauer, Concettismo (pozn. 4), s. 183–188. – Bauer, Die Konzepte (pozn. 4), s. 20. – Appuhn-Radtke (pozn. 8), s. 979–980.

25 Antonín Podlaha – Karel Fiala, Bývalý dům děkana metropolitní kapitoly na Hradě Pražském, *Památky archeologické a místopisné XXIII*, 1908–1909, sl. 402, pozn. 5. – Michaela Šeferisová Loudová – Pavel Suchánek, Zahradu učené moudrosti. Malířská výzdoba knihovny svatovítské kapituly na Pražském hradě, in: *Orbis artium* (pozn. 7), s. 463–485.

26 Ivo Krsek, Malířství, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Váňa, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 113–115. – Togner (pozn. 7) (zde uvedena dosavadní literatura). Naposledy viz Milan Togner, Barokní malířství v Olomouci a Leoš Mlčák, Barokní grafika v Olomouci, in: Jakubec – Perůtka (pozn. 7), s. 214–215 a 369–370. Lublinského univerzitním tezí se jako první soustavně věnovala Petra Zelenková, *Martin Antonín Lublinský jako inventor grafických listů. Pohled do středoevropské barokní barokní grafiky druhé poloviny 17. století*, Praha 2011.

27 Kroupa, Idea ac conceptus (pozn. 6), s. 7–13. – Kroupa, Znovuvzkříšení umění (pozn. 6), s. 238.

28 Kroupa 2006 (pozn. 6), s. 232–236.

29 Kroupa 2006 (pozn. 6), s. 225–230.

30 Kroupa 1999 (pozn. 6), s. 7. – Kroupa 2006 (pozn. 6), s. 223.

31 Bauer, Concettismo (pozn. 4), s. 183–184.

32 Tietze (pozn. 1), s. 4–6, 20–23. S. Appuhn-Radtke aplikovala na trojici tvůrců fresky v knihovně rétorické pojmy soudobé umělecké teorie „inventio, dispositio, elocutio“, kterým v procesu vzniku malby odpovídají proubošť Wismayr, Gran a Altomonte; viz Appuhn-Radtke (pozn. 8), s. 980.

33 Jiří Kroupa, Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Moravě doby barokní, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790* (kat.), Moravská galerie v Brně – Musée des Beaux-Arts Rennes, Brno – Rennes 2003, s. 46. – Kroupa, Znovuvzkříšení umění (pozn. 6), s. 224, 238–239.

34 Této problematice bude věnována jedna z kapitol připravované monografie Martin Mádl (ed.), *Tencalla. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2012 (v tisku).

35 Kroupa, Znovuvzkříšení umění (pozn. 6), s. 238.

36 Bauer, Concettismo (pozn. 4), s. 189–195. – Kroupa, Znovuvzkříšení umění (pozn. 6), s. 224.

37 Augustin Neumann, *Ze slavné doby malířství moravského baroka: Dionysius Friedrich Strauss, premonstrát a malíř moravského baroka*, Brno 1944. – Štěpánka Bielešová, Římský obraz pátera Dionýse, *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci* 2005, č. 290, s. 43–47. Naposledy ke Straussovi viz Togner (pozn. 26), s. 215. – Mlčák (pozn. 26), s. 370–371.

38 Straussovi je rovněž připisován koncept malby Jana Michaela Fissého na klenbě kaple Jména P. Marie v ochozu poutního kostela na Sv. Kopečku (malba naposledy datována mezi léta 1719–1720); viz Kateřina Dolejší, in: Jakubec – Perůtka (pozn. 7), s. 274–275, č. kat. 116.

39 Leoš Mlčák, in: Jakubec – Perůtka (pozn. 7), s. 345–346, č. kat. 220.

40 Dolejší – Mlčák (pozn. 7). – Zapletalová (pozn. 7). – Togner – Zapletalová (pozn. 7).

41 Cerroni hovoří o „alegorických kusech“ zhotovených u příležitosti oslav sňatku císaře Josefa I. v roce 1699 a narození jeho syna Leopolda Josefa

v roce 1700, Neumann o „transparentech“ umístěných „v oknech poblíž nové věže na oslavu narození císařského prince“ 11. listopadu 1700 [Leopold Josef se narodil 29. října, zemřel však již následujícího roku 4. srpna]; viz Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österr. Schlesien I–III* 1807, rukopis uložený v Moravském zemském archivu v Brně, G 12, I–34, fol. 275r. – Neumann (pozn. 37), s. 40.

42 Tietze (pozn. 1), s. 7–8, 24–25. – Václav Richter, Archivní materiál k ikonologii, *Umění XII*, 1964, s. 636–639. – Appuhn-Radtke (pozn. 8), s. 977–978. – Marcela Vondráčková, *Felix Anton Scheffler (1701–1760)*, (disertační práce, FF UK), Praha 2005. – Eadem, Felix Anton Scheffler a malířská výzdoba jezuitského kostela Nanebevzetí P. Marie v Brně, in: Petronilla Cemus (ed.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006 II*, Praha 2010, s. 1409–1429. – Petra Drbalová, *Ad maiorem Dei gloriam. Umělecká výzdoba jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně*, (diplomová práce, FF MU), Brno 2010. – Eadem, *Ad maiorem Dei gloriam. Ikonografie nástěnných maleb v interiéru jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně*, in: *Památková péče na Moravě / Monumentorum moraviae tutela* 2011 (v tisku).

43 Do budoucna se nabízí rovněž téma ikonologických programů jezuitských sakrálních staveb na našem území obecně, kterému doposud nebyla historiky umění věnována pozornost. K jezuitským programům jednotlivých staveb v Čechách viz Pavel Preiss, Das ikonographische Programm der Jesuitenkirche St. Niklas auf der Prager Kleinseite, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, s. 269–287, 399–402. – Petra Nevimová, Ikonografický program původní výzdoby jezuitského kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě, *Umění XLV*, 1997, s. 186–201. Pro úplnost připomeňme edici latinského popisu maleb na poklonách umístěných na poutní cestě z Brna do Tuřan, který zřejmě v roce 1666 sepsal některý z členů brněnské jezuitské koleje; viz Václav Richter, Příspěvek k barokní ikonografii, *Akord* 1935, č. 3, s. 45–48, s. 80.

44 Michaela Loudová, „Hortus episcopi debet esse sacra biblia“: Knihovní sály zámku v Kroměříži – příspěvek k ikonografii maleb Josefa Sterna, in: *Opuscula historiae artium* F 47, 2003, s. 33–34. – Šeferisová Loudová (pozn. 17), s. 608.

45 Karl Lechner, Die fürst-erzbischofliche Bibliothek zu Kremsier, in: *Mitteilungen der dritten (Archiv-) Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* II, 1893, s. 223. Josef Stern v roce 1757 pracoval v kostele kroměřížských piaristů, malby v knihovně sálech zámku vytvořil v letech 1759 a 1760.

46 Jaroslav Schaller, *Kurze Lebensbeschreibungen jener verstorbenen gelehrten Männer aus dem Orden der frommen Schullen*, Prag 1799, s. 111–112. Kromě toho je rovněž spojován s ikonografickým programem piaristického kostela sv. Jana Křtitele v Kroměříži; viz Metoděj Zemek – Jan Bombera – Aleš Filip, *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631–1950*, Prievidza 1992, s. 134.

47 Jiří Kroupa, Rajhradský chrám v prouboštské korespondenci 18. století, *Opuscula historiae artium* F 50, 2006, s. 66–72.

48 Heslo Trehet, Jean, in: Hans Vollmer (ed.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* XXXIII, Leipzig 1939, s. 370. – Václav Richter, Excerpta z dietrichsteinského mikulovského archivu, in: *SPFFBU*, F 13, 1969, s. 55–66. – Václav Richter – Ivo Krsek – Miloš Stehlík – Metoděj Zemek, *Mikulov*, Brno 1971, s. 162–163, passim. – Petr Fidler, Příspěvky ke slovníku umělců a řemeslníků na Moravě v 17. a 18. století – II, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 19–20, 1975–1976, s. 128, 136. – Zdeněk Kudělka, Jean Trehet a Leopold Dietrichštejn, ibidem, F 26–27, 1982–1983, s. 87. – Petr Czajkowski, Trehet, Jean, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006, s. 790. – Michaela Šeferisová Loudová – Filip Plašil, *Architektonická perla Dietrichstejnů v Polně. Umělecko-historický průvodce prohlídkovou trasou děkanským kostelem Nanebevzetí Panny Marie*, Polná 2012, s. 2, 4.

49 Richter – Krsek – Stehlík – Zemek (pozn. 48), s. 177.

50 Ibidem, passim.

51 Petr Fidler, Příspěvky ke slovníku umělců a řemeslníků na Moravě v 17. a 18. století – I, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 18, 1974, s. 78–79. K Albrechtovu působení v Jaroměřicích souhrnně Alois Plichta, Historické základy jaroměřického baroka, in: Idem (ed.), *O životě a umělcích. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752*, Brno 1974, s. 145–149.

52 Alois Plichta, Questenberkové a Jaroměřice nad Rokytnou, *Umění XXVIII*, 1980, s. 161–162.

53 Fidler (pozn. 51), s. 78–79.

54 Plichta (pozn. 51), obr. č. 48. Na přelomu dvacátých a třicátých let působil Albrecht také na zámku v Židlochovicích, tato jeho činnost však není doposud podrobněji popsána, zmiňuje ji Alois Plichta, ibidem, s. 147.

55 Plichta (pozn. 51), s. 147–148. – Jiří Kroupa, Premonstrátský klášter Louka – chrám Šalamounův, in: Petr Kroupa – Jiří Kroupa – Lubomír Slavíček – Josef Unger, *Premonstrátský klášter v Louce. Dějiny – umělecká výzdoba – ikonologie*, Znojmo 1997, s. 77. – Lubomír Slavíček, F. A. Maulbertsch a malířská výzdoba letního refektáře v Louce, in: ibidem, s. 95–96. – Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost*, Brno 2006², s. 191.

56 Plichta (pozn. 51), s. 302–305. – Plichta (pozn. 52), s. 160, 162. Plichta považuje Müllera za uměleckého poradce na základě Müllerovy účasti na schůzce stavitelů, kterou svolal hrabě Questenberk v roce 1720 do Vídně a kde se projednávala stavba kostela a přestavba zámku v Jaroměřicích. Jak dále uvádí Plichta, G. Müller je totožný s malířem stejně znějícího jména Gabrielem Müllerem, zv. Kupecky-Müller (nar. 1688 v Ansbachu, zemřel v Norimberku, datum není známo); viz Hans Vollmer (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* XXV, Leipzig 1931, s. 228. Kupecky-Müller byl žákem a pomocníkem Jana Kupeckého ve Vídni a Norimberku. Podle Plichty se oba malíři, Jan Kupecký a Gabriel Müller setkali právě v Jaroměřicích v roce 1718, kde Müller Kupeckému pomáhal; viz Plichta (pozn. 52), s. 162. Petr Fidler uvádí na základě studia pramenů, že Müller pracoval u Questenberka jako „dvorní malíř“ v letech 1715–1720; viz Fidler (pozn. 51), s. 86.

57 Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc (dále jako ZAO, Olomouc), fond Ústřední ředitelství arcibiskupských statků Kroměříž, F 30/21–3, kart. 1713, fol. 5–7 (Maulbertschem signovaný koncept, určený pro provedení); fol. 3–4 (druhý koncept); Viz Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži I*, 1925, s. CXVIII–CXX; s. CXIX, pozn. a.

58 Se signovaným concettem se nedávno podařilo spojit kresbu ze sbírky Ratjen, nyní v National Gallery of Art ve Washingtonu, zachycující ústřední výjev Saturna, resp. Herkula připevňujícího biskupův portrét na obelisk slávy; viz Michaela Šeferisová Loudová, Maulbertsch and Stern in Kroměříž – on the history of two drawings, *Acta historiae artium* L, 2009, s. 95–105 (zde uvedena další literatura k oběma konceptům).

59 ZAO, Olomouc, F 30/21–3, kart. 1713, fol. 6v.

60 Ve stejné složce, v níž se nacházejí oba zachované koncepty, je uložen také dosud nepublikovaný anonymní a nedatovaný program, který se patrně vztahuje opět k výzdobě jídelny: „Wichtigste Eigenschaften/ und Abbildung eines grossen Fürsten./ Bestehend in Weisheit, Gerechtigkeit, Mässigkeit,/ wie auch Milde, Großmuth und Freygebigkeit./ zu etlichen Haupt-Historien vorgestellt, als/ nemlich/ 1mo = die Weisheit/ den auf seinem prächtigen Thron sitzenden/ Salomon, wie die Königin von Saba mit/ ihrem Gefolg derselben Weisheit bewundert./ 2do = die Gerechtigkeit/ das Eid des Junii Bruti wider die Tarquinier/ von wegen der Lucretia./ 3tio = die Mässigkeit/ den das Wasser ausschüttenden David./ 4to = die Milde/ Assuerus mit seinen aus spendenden Gastmahl/ mit Esther./ 5to = die Großmuth/ Scipio Affricanus, wie er die schöne Affrica-/ nerin ihrem Bräutigam giebet./ 6to = die Freygebigkeit/ des Octaviani Augusti;“ viz ZAO, Olomouc, F 30/21–3, kart. 1713, inv. č. 12885, fol. 133.

61 Pavel Škranc, Sněmovní sál kroměřížského zámku, in: Jiří Kroupa, *Umění doby osvícenství. Střední Evropa 1760–1810*, Katalog výstavy, Kroměříž 1984, s. 22. Škranc vyslovil tuto domněnku na základě úvah Jiřího Kroupy; Jiří Kroupa, Prameny k výzdobě Sněmovního sálu kroměřížského zámku, *Zpravodaj Muzea Kroměřížska*, 1980, září, s. 27–29. Naposledy Kroupa 2006 (pozn. 55), s. 48.

62 Jiří Kroupa, Osvícenství a jeho protipól – poznámky k námětům skic Josefa Winterhaldera ml., *SPFFBU*, F 34–36, 1990–1992, s. 117–131. – Lubomír Slavíček, „...mit guten allegorischen Gedanken“. K ikonografii dvou kreseb Josefa Winterhaldera ml., *Opuscula historiae atrium*, F 46, 2002, s. 77–90. – Lubomír Slavíček – Tomáš Valeš, „...mit guten allegorischen Gedanken“ Ikonographische Anmerkungen und Konzepte im Schaffen von Josef Winterhalder d. J., in: Lubomír Slavíček (ed.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler*, Langenargen – Brno 2009, s. 253–261.

63 Kroupa 2006 (pozn. 55), s. 196–197. Tato v českých zemích ne příliš frekventovaná ikonografie byla na Moravě a ve Slezsku v nástěnné malbě uplatněna, alespoň pokud je zatím známo, pouze ve Fulneku v klášterním kostele

augustiniánů-kanovníků, kde grisaillové malby s tímto námětem provedl na klenbě při vstupu do kostela v roce 1760 Josef Ignác Sadler; viz Michaela Šeferisová Loudová, „Teologie psaná malířským štětcem.“ Ikonografie malířské výzdoby kostela Nejsvětější Trojice ve Fulneku, in: Jiří Kroupa – Martina Miláčková – Leoš MLČÁK (edd.), *Josef Ignác Sadler 1725–1767*, Olomouc 2011, s. 54–64.

64 Tomáš Valeš, Josef Winterhalder d. J. (1743–1807) – Maulbertschs bester Schüler, in: Slavíček (ed.) (pozn. 62), s. 112–117. – Slavíček – Valeš (pozn. 62), s. 258, 261–262.

65 Anna Jávora, Josef Winterhalder d. J. in Ungarn, in: Slavíček (ed.) (pozn. 62), s. 147. – Slavíček – Valeš (pozn. 62), s. 262–264.

66 Jedním z argumentů pro invenční schopnosti Josefa Winterhaldera ml. jsou vedle dobových komentářů jeho tvorby také osobnosti malířových učitelů, sochaře Josefa Winterhaldera st. a malířů Josefa Sterna a Franze Antona Maulbertsche, kteří věnovali nemalou pozornost i obsahové stránce svých děl. Otázky, v jaké podobě a do jaké míry se tak dělo, se pokouší zodpovědět rozsáhlá literatura zabývající se dílem Winterhaldera st. a Maulbertsche, proto se krátce zastavme pouze u osoby Josefa Sterna (1716–1775). Jedinou oporou pro tvrzení o Sternových invenčních schopnostech je zápis jeho žáka J. Winterhaldera ml., jenž Sterna vysoce oceňuje pro jeho vzdělání: „Maler Stern, war Er unter allen die ich gekant am meisten belesen, in deutlichen allegorien jederman kenbahr, universal Historiker.“ Tento záznam by Sterna hypoteticky předurčoval i k vytváření ideových programů či spolupráci na jejich vzniku, avšak ikonografická analýza jeho malířského díla dosud neprokázala, že by se Stern podílel na obsahové náplni svých obrazů. Viz Josef Winterhalder d. J., Mährische Künstler in Znaim und Umgebung, in: Jan Petr Cerroni, *Sammlung über die Kunstsachen vorzüglich Mähren*; Moravský zemský archiv Brno, G 11, č. 60, fol. 20r., cit. podle Lubomír Slavíček – Tomáš Valeš, „Das übrige wird Monsieur Schweigl besser wissen“. Die Anmerkungen Josef Winterhalders d. J. über Barockkünstler in Znaim und Umgebung aus dem Jahr 1800, in: Slavíček (ed.) (pozn. 62), s. 274. K dílu J. Sterna Michaela Loudová, Malíř Josef Stern (1716–1775) (diplomová práce FF MU), Brno 2000. – Michaela Loudová, Von Graz nach Brünn. Der Barockmaler Josef Stern (1716–1775), *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* XCIV, 2003, 1, s. 133–148.

67 Miltová (pozn. 12), s. 121.

68 Sehnal (pozn. 20), s. 25–26.

69 Miltová (pozn. 12), s. 135–143 (zde uvedena veškerá dosavadní literatura).

70 Program poprvé přepsala a přeložila Cecilie Jahodová, *Dějiny obrazů v bývalém Kaunickém zámku ve Slavkově*, disertační práce FF MU, Brno 1932, s. 8–10. Edice včetně překladu viz Jana Zapletalová, „Fantasioso frescante“. Interpretace nástěnných maleb Andrey Lanzaniho ve Slavkově u Brna, *Umění* LV, 2007, s. 128–129 (zde mylně uvedeno, že se jedná o nově objevený pramen).

71 Popis („Descrizione completa“) maleb Antonia Bellucciho a Andrey Lanzaniho z roku 1704 sepsal retrospektivně na způsob průvodce Vincenzo Fantí, tiskem byl vydán roku 1767; viz Appuhn (pozn. 8), s. 983.

72 Reprezentativní obrazové album umělecké výzdoby zámku (ovšem bez popisu ikonografie nástropních obrazů) vytvořil Salomon Kleiner; Hans Aurenhammer (ed.), *Salomon Kleiner, Das Belvedere in Wien, Wien 1731–1740*, (Wienerisches Welttheater – das barocke Wien in Stichen), Graz 1969.

73 Šeferisová Loudová (pozn. 19).

74 Tisk byl reprodukován, přepsán a přeložen in: Zora Wörgötter – Jiří Kroupa (edd.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005, s. 78–83 (Michaela Loudová). Známá jsou ještě další dvě vydání ideového programu z druhé poloviny 19. století; viz Radka Miltová, „Historische Erklärung der Kirchenmahlerey in Mühlfraun.“ Ikonografický program nástěnných maleb poutního kostela v Dyji, in: ibidem, s. 98, pozn. 2. – Radka Miltová – Tomáš Valeš, Franz Anton Maulbertsch a malby poutního kostela Bičovaného Spasitele v Dyji, *Památková péče na Moravě / Monumentorum moraviae tutela* 2011 (v tisku) (zde uvedena dosavadní literatura). Za laskavé poskytnutí příspěvku děkuji jeho autorům.

75 Monika Dachs, „... pro decoratione Ecclesiae Mühlfraunensis“. Úvahy nad datováním a dějinami motivů nástropních fresek v poutním kostele v Dyji, in: Wörgötter – Kroupa (pozn. 74), s. 63–66. – Miltová – Valeš (pozn. 74).

76 Miltová (pozn. 74), s. 98, pozn. 8. – Miltová – Valeš (pozn. 74).

77 Pavel Suchánek – Michaela Šeferisová Loudová, Zázraky sv. Liboria v Jesenci. Ke vztahu barokního obrazu a homiletiky, *Opuscula historiae artium* 60, 2011, č. 2, s. 92–109.

78 Citováno podle Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, Budapest 1960, s. 247–248, dokument XXXIII (zde jako zdroj uvedeno *Moravia* 1849, s. 359).

79 Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Bd. 1, Wien 1980, s. 326–327, č. kat. 193. – Lubomír Slavíček, Franz Anton Maulbertsch und Joseph Winterhalter. Zur Ausschmückung des Sommerrefektoriums im Prämonstratenserklöster in Klosterbruck bei Znaim, *Acta historiae artium* XXXIV, 1989, s. 221–226. – Slavíček (pozn. 55), s. 94. – Lubomír Slavíček, Katalog der ausgestellten Werke von Josef Winterhalter d. J., in: Slavíček (ed.) (pozn. 62), č. kat. G 24, č. kat. G 25.

⁸⁰ Slavíček (pozn. 55), s. 94.

⁸¹ Částečná edice viz Garas (pozn. 78), s. 257–258, dokument LXXI. Dosavadní literatura k tématu souhrnně viz Šeferisová Loudová (pozn. 19).

⁸² I k fresce v loučeckém knihovním sále se zachovala Maulbertschova skica (*modello* ve sbírkách Německé barokní galerie v Augsburgu, zachycující rozvrh celé malby) a Winterhalderovy kresby podle originální Maulbertschovy malby (Moravská galerie v Brně, soukromý majetek v Bamberku, dříve Opaava, sbírka Lassmann). Literatura uvedena in Šeferisová Loudová (pozn. 19).

⁸³ *Beschreibung Der Kalkmahlerey in Fresko, die in dem neuaufgeführten Büchersaale des Königl. Prämonstratenserordens Stiftes Strahow in Prag in einem einzigen Platfond Anton Maulbertsch K. K. Kammermahler, Mitglied und Rath der Wiener Akademie, wie auch Mitglied der Königl. Preußischen Kunstakademie in Berlin, im Jahre 1794. gefertigte*, in: *Manuscripta Varii argumenti a variis conscripta. Collecta autem per me Godefridum Joann. Dlabacz Praemonstratensem Strahoviensis*. A. D. 1798, SK, DD II 3.

⁸⁴ *Historico-philosophica descriptio picturae novae bibliothecae fornici inductae in Canonia strahoviensi canonicorum praemonstratensium Pragae in Monte Sion ab Antonio Maulbertsch, academiae artium vindobonensis et berolinensis sodali, cura et impendiis Wenceslai Josephi Mayer, abbatis Sionei et Milovicensis, regii elemosynarii, et inelyti regni Bohemiae, praelati, Pragae*, typis viduae Elsenwanger, factore Antonio Petzold, 1797. Oba *Popisy* v plném znění publikoval Karl Möseneder, *Franz Anton Maulbertsch: Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Wien – Köln – Weimar 1993, německá verze s. 207–227, latinská verze s. 229–260.

⁸⁵ Evermod Gejza Šidlovský, O. Praem., Vznik Filosofického sálu Strahovské knihovny, in: *Brána vědění. Filosofický sál Strahovské knihovny*, Praha 2010, s. 17.

⁸⁶ Cyril Straka, Vznik filosofického sálu knihovny Premonstrátů na Strahově (Na paměť 800letého jubilea založení tohoto řádu), in: *Knihy a knihovny*, Praha 1920, zvl. otisk, s. 13.

⁸⁷ Tomáš Valeš, Jan Petr Cerroni a „neznámý“ rukopis o dějinách vídeňské akademie výtvarných umění, in: *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska* 2007, Sborník z 16. odborné konference Olomouc, 13. –14. listopadu 2007, Olomouc – Brno 2008, s. 156–157.

⁸⁸ Citováno podle Škranc (pozn. 61), s. 23. Originální znění: „*Obschon diese Malerei vermäg der allzu poetischen weltlichen Erfindung etwas übertrübened für einen gtlichen Saal hat, ist dennoch wegen seiner angenehmen saftigen warmen Haltung, guter leichter Ordinarung un Zeihung zu schätzen. Der hintere Grund drückt die natirliche Collierite Figuren gut hervür und gübt dem Auge ein ruhuges Stehenbleiben.*“; Cecilie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren, *Umění XX*, 1972, s. 175. K činnosti učeného umělce Ondřeje Schweigla naposledy souhrnně Pavel Suchánek, Učený umělec – Příklad Ondřeje Schweigla, in: Jiří Malíř a kol., *Člověk na Moravě ve druhé polovině 18. století*, Brno 2008, s. 136–146.

⁸⁹ Ignaz Chambrez, Nachlaß eines mährischen Künstlers zur Belehrung seiner Söhne, in fünf Heften,... *Schriften der hist.-statis. Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft...* IX, 1856, s. 367.

⁹⁰ Adolphovy obrazy v biskupské jídelně byly v uměleckých kruzích zřejmě hojně diskutovány. Ostrou kritiku na jejich adresu pronesl i biskupský architekt František Antonín Křoupal von Grünenberg, jak zaznamenal A. Breitenbacher: „[...] a biskupský inženýr von Grünenberg byl by se málem dostal do konfliktu se samým biskupem pro jakýsi výrok o biskupovi vzhledem k malbám, nejspíše po stránce estetické, ne-li morální.“; viz Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1925, s. 79, pozn. b). Tato kritika však byla, na rozdíl od hodnocení nezúčastněných Schweigla a Chambreze, výsledkem sporu mezi Grünenbergem a Adophem o podobu výzdoby sálu; viz Jiří Kroupa, Materiál k dějinám baroku na Moravě, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 32/33*, 1988/1989, s. 92.

⁹¹ Citováno podle Kroupa, Znovuvzkříšení umění (pozn. 55), s. 49.

⁹² Viz pozn. 61. K dobovému hodnocení Adolphových maleb nejnověji viz Pavel Suchánek, *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013 (v tisku).

SUMMARY

A rich treasury of concepts and ideas. Iconographic programmes and their creators in Moravia in the Baroque period

Michaela Šeferisová Loudová

The study examines the iconographic programmes of artistic decorations, in particular wall paintings, in Central Europe in the Baroque period. First of all, there are the written concepts – *concetta* – which contained an outline of the ideas for the planned work of art and were presented to the artist or artists who executed the work, and which are also referred to by the synonyms programmes of ideas or iconographic programmes. Further written sources exist with an iconographic content, which differ from *concetta*. These are manuscripts functioning as descriptions or interpretations of works of art that have already been completed. In many cases it was intended that they would be published, but eventually this did not occur. A third group represents published descriptions and interpretations, also referred to as contemporary printed (iconographic) programmes. These are found from the seventeenth century onwards and often took the form of representative albums with lavish illustrations. Their aim was to elucidate the meaning of artistic decorations, including wall paintings, to a broader public. The study, which is intended to serve as a starting point for further research, is divided into four parts. Firstly the form of the *concetta* is examined, together with how they came to

be preserved, their relationship to the final form of the work, the circle of those who made them, and the question of fees for their authors. The second part focuses its attention on creators of iconographic programmes in Moravia. Sub-chapters recall the well-known *concettisti* Martin Anton Lublinský (1636–1690) and Dionysius Strauss (1660–1720), but less well-known or so far unknown members of religious orders and superiors of monasteries are presented, who also created programmes of ideas for works of art (such as the Rector of the Piarist college in Kroměříž Jeremias Saudny), as are artistic advisors or artists who were themselves involved in planning the subject-matter of their work (for example Jean Trehet /1654–1723/, Conrad Adolph von Albrecht /1681–1752/, Franz Anton Maulbertsch /1724–1796/, and Josef Winterhalder the Younger /1743–1807/). On the basis of the facts known so far about these people who developed concepts for works of art, new questions are formulated, indicating the direction that can be taken by further research. The third part concentrates on the contemporary published descriptions (published under the title of *Historische Beschreibung*) and interpretations (*Historische Erklärung*) of the wall paintings that Franz Anton Maulbertsch created for the Premonstratensian canonries in Louka near Znojmo and the Strahov district of Prague. These descriptions, some of which react to the ideas of the Enlightenment, show among other things that the relationship of the description to the painting itself could be relatively free, and the text could be to a certain extent independent of the painting. The final part considers briefly the “end of iconology” at the close of the eighteenth century and summarises possibilities for future research.

Figures: **1** – Ambros Ruepp, “*Inventio*” for Wolfgang Andreas Heindl’s fresco *John the Baptist and Elijah* on the vault of the first side chapel in the left-hand aisle of the church of the Benedictine monastery in Niederalteich, ca. 1719. Archive of Niederalteich monastery, inv. no. T1a6; **2** – Wolfgang Andreas Heindl, *John the Baptist and Elijah*, fresco on the vault of the first side chapel in the left-hand aisle, 1720/1721. Niederalteich, monastery church of the Benedictines; **3** – Martin Antonín Lublinský, *draft for an allegorical sculptural group, Flora Punishing the Lazy Gardeners*, drawing, 1687–1690. Missing (stolen), originally in the Research Library in Olomouc, J II 51711 (album no. 40), sheet no. 35; **4** – Ignác František Platzer, *sculptural decoration of the façade of the library building with the “Philosophical Hall”*, 1783. Prague, Premonstratensian monastery in Strahov; **5** – Jan Ezechiel Vodňanský, *painting decorating the vault with the central scene God the Father Sending forth Wisdom*, oil tempera, 1725. Prague, Prague Castle, library hall of the capitular deanery (Mladotův dům); **6** – Polná, *the deanery church of the Assumption of Our Lady, 1700–1707*. View looking towards the high altar; **7** – *Historische Erklärung der Kirchenmahlerey in Mühlfraun*. Printed programme on the decoration of the pilgrimage church of the Scourged Saviour in Dyje near Znojmo, ca. 1774/1775; **8** – Franz Anton Maulbertsch, *ceiling painting in the large central bay with an Allegory of Salvation*, 1778. Dyje near Znojmo, church of the Scourged Saviour; **9** – Franz Anton Maulbertsch, *modello for the ceiling painting in the library of the former Premonstratensian monastery in Louka near Znojmo*, 1778. Augsburg, Deutsche Barockgalerie; **10** – *Historische Beschreibung der vom Anton Maulbertsch [...] am Bibliotheksgewölbe der königlichen Prämonstratenserordens=Kanonie, am Berge Sion zu Prag, im Jahr 1794, in einem zusammenhangenden Platfond in Fresko dargestellten Kalkmahlerey*. Printed programme on the decoration of the library (the “Philosophical Hall”) of the Premonstratensian monastery in the Strahov district of Prague, 1797; **11** – Franz Anton Maulbertsch, *modello for the ceiling painting in the library (the “Philosophical Hall”) of the Premonstratensian monastery in the Strahov district of Prague*, 1793. Praha, Strahov Gallery, inv. no. O 697