

Kozieł, Andrzej

Mezi reklamou a komemorací : signatury slezských malířů v období baroka

Opuscula historiae artium. 2010, vol. 59 [54], iss. 1-2, pp. 42-51

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115792>

Access Date: 16. 02. 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.

Mezi reklamou a komemorací

Signatury slezských malířů v období baroka

Andrzej Koziel

The article discusses the signatures of painters active in the Silesian region during the Baroque period. Signatures were seen as a kind of commercial registered trade mark, or also as a kind of advertisement for the artist and his workshop. It was also one of the means by which artists hoped to gain recognition on the local artistic market: in Silesia, one of the wealthiest regions of Central Europe, this promotional strategy was used by a whole series of artists of various nationalities who had arrived in the region, and eventually local artists also had to react to this challenge. Through their signatures, too, the artists stressed the intellectual side of their work, giving information about their own share in the conception of the work that was signed. Silesian painters sometimes also saw their signature as a kind of personal statement – it could for example be used to express their personal relationship to the scene that was painted. Many artists further saw their signature as a means of preserving their name in the memory of future generations.

Key words: Silesia, Baroque painting, signatures, workshop practice, Michael Willmann, Georg Wilhelm Neunhertz

Dr. hab. Andrzej Koziel
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski /
Department of Art History, University of Wrocław
e-mail: akoziel@adm.uni.wroc.pl

Přestože zvyk signovat umělecká díla je všeobecně považován za jeden z nejdůležitějších rysů novodobé emancipace umělců, samotné signatury – jejich obsah, forma a funkce – představují jeden z nejméně prozkoumaných tematických okruhů dějin umění. Vznikají sice různé typy databází se signaturami, například ve slovnících umělců nebo v monografiích, věnovaných jednotlivým autorům, nicméně signatura je stále vnímána především jako jednoduchý „pomocný nástroj“, s jehož pomocí lze zjistit a prověřit, kdo je autorem uměleckého díla. Není mnoho prací, které překračují tento úzký rámec. Patří k nim zejména průkopnická studie Michaela Liebmana o sociologických aspektech značení děl umělci 15. a 16. století,¹ semiotická studie Jean-Clauda Lebensztejna a Clauda Gandelmana,² nedávno vydaná práce Alberta Dietla o signaturách středověkých umělců v Itálii³ a další články věnované této problematice.⁴ Škoda, že zatím není k dispozici více podobně zaměřených prací, neboť vnímání signatury výhradně jako značky, která vypovídá o pravosti díla, může zastínit celou řadu jiných významů, které v sobě signatura uměleckého díla zahrnuje. Alespoň část tohoto „skrytého bohatství“ lze ukázat na příkladu vybraných, převážně dosud nepublikovaných signatur malířů, působících v barokním období na území Slezska.

Na začátek si položíme otázku, jak často zdejší malíři svá díla signovali? Odpověď může být různá, závisí na technice, kterou jednotliví autoři používali a na typu malířské zakázky, kterou měli vytvořit. Zatímco v případě velkých freskových dekorací na klenbách a na stěnách kostelů, klášterů a zámků⁵ se signatury objevují přibližně na 70% děl, u olejových obrazů je toto procento mnohem nižší. Obvykle byly signovány velké obrazy určené pro hlavní oltáře farních kostelů slezských měst a klášterních chrámů v menších obcích.⁶ Signatury se objevují rovněž na některých vybraných dílech některých obrazových cyklů, například na souboru obrazů s legendou sv. Augustina na opěradlech chórových lavic v klášterním kostele augustiniánů v Zaháni,⁷ nebo na části dodnes zachovaných barokních portrétů a obrazů, určených k výzdobě interiérů zámků a paláců, případně

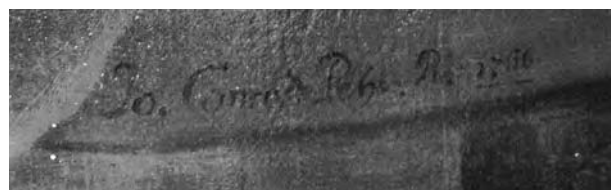
k zařazení do jejich obrazových sbírek. Příkladem mohou být obrazy *Zvířata v krajině* (1708) od Ernsta Wilhelma Bernhardiho ze zámku Książ (nyní Vratislav, Národní muzeum),⁸ nebo zátiší z roku 1714 od Philippa Sauerlanda (dnes Ham-burk, Hamburger Kunsthalle).⁹

Poměrně zřídka se se signaturami setkáváme na malbách umístěných na emporách protestantských kostelů, na epitafních či devočních obrazech, nebo na plátnech bočních oltářů. V těchto případech patří signovaná díla spíše k výjimkám, jak to dokládá plátno *Sv. František z Pauly uzdravuje nemocné* (1716) Johanna Conrada Pohla na bočním oltáři kostela sv. Antonína ve Vratislavi,¹⁰ [obr. 1] nebo devoční obraz *Svatá Rodina jako Stvořená Trojice*, jehož autorkou je Anna Elisabeth, dcera Michaela Willmanna.¹¹

Nejvíce signatur najdeme bezpochyby na obrazech, které ve Slezsku vytvořili příchozí umělci, a to nejen ti, kteří zde jako Johann Michael Rottmayr z Vídně, Cosmas Damian Asam z Mnichova, nebo Václav Vavřinec Reiner a Petr Brandl z Prahy působili pouze přechodně, ale také ti z nich, kteří ve Slezsku zůstali delší dobu či dokonce trvale. Johann Claessens z Antverp, který se usadil před rokem 1694 v Nise a působil zde jako dvorní malíř vratislavského biskupa Františka Ludvíka Falcko-Neuburského, signoval téměř všechny svoje obrazy, které se dochovaly do dnešní doby. [obr. 2] Podobně postupoval i další antverpský malíř Johann Frans de Backer, který kolem roku 1724 přesídlil z Prahy do Vratislavi a stal se dvorním malířem stejného biskupa. Téměř každou svou slezskou freskovou realizaci označil rovněž Felix Anton Scheffler, který do Slezska doputoval v roce 1729 z Mnichova společně se svým bratrem Christophem Thomasem. Většinu obrazů nezapomněl opatřit signaturou ani Jeremias Joseph Knechtel, narozený v České Kamenici, který se do Slezska přestěhoval na přelomu 17. a 18. století spolu se svou rodinou a usadil se v Lehnici, druhém největším slezském městě. Označeny jsou rovněž všechny dosud známé práce Philippa Sauerlanda z Gdaňska a krajinomalby Christiana Johanna Bendelera z Quedlinburgu, který si jako místo svého působení v roce 1713 zvolil Vratislav.

Stejně jako cizí umělci postupovali i místní, například autor řady freskových dekorací, Willmannův vnuk Georg Wilhelm Neunhertz, či vratislavský cechovní mistr Johann Jacob Eybelwieser. Tento mimořádně plodný Willmannův následovník byl autorem cyklu obrazů, na nichž najdeme přímo „záplavu“ signatur. Téměř každý ze čtrnácti obrazů Křížové cesty, které Eybelwieser vytvořil v roce 1730 pro farní kostel Nejsvětější Trojice v biskupském Javorníku a které se dnes – zapomenuty a poškozeny – nacházejí v místním hřbitovním kostele, byl opatřen rozměrnou, ba monumentální signaturou.¹² [obr. 3]

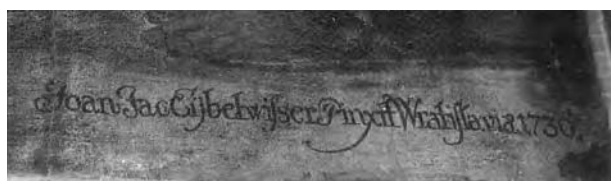
Naproti tomu jsou známy rovněž případy některých významných mistrů, kteří svá díla neznačili. Je tomu tak u Carla Dankwarta, malíře švédského původu, který se na Moravě vyučil umění fresky a od roku 1686 působil ve Slezsku, aby později dosáhl velkého úspěchu na území



1 – Johann Conrad Pohl, *Sv. František z Pauly uzdravuje nemocné* – signatura, 1716. Vratislav, klášter paulínů



2 – Johann Claessens, *Svatá Rodina* – signatura, 1701. Ząbkowice Śląskie, farní kostel sv. Anny.



3 – Johann Jacob Eybelwieser, *Křížová cesta IV* – signatura, 1730. Javorník, hřbitovní kostel



4 – Michael Willmann, *Nanebevzetí P. Marie* – signatura, 1681. Varšava-Pyry, farní kostel sv. Petra a sv. Pavla

polského království. Přestože byl velmi ceněným freskařem a dokonce získal čestný titul dvorního malíře polského krále, na žádném ze svých slezských děl nezanechal svůj podpis. Prozatím jediným známým obrazem nesoucím jeho signaturu je plátno *Smrt sv. Barbory* na hlavním oltáři jezuitského kostela ve Znojmě na jižní Moravě.¹³ Signatury chybí rovněž na některých prestižních a monumentálních dílech objednaných biskupy, například na freskové výzdobě kaplí sv. Alžběty a Božího Těla, zvané též Kurfirťská vratislavské katedrály, jejichž autory jsou Ital Giacomo Scianzi, dvorní malíř a architekt vratislavských biskupů, respektive Carlo Carlone, další z italských malířů působících na území habsburské monarchie.¹⁴

Navzdory těmto zjištěním však můžeme tvrdit, že malíři, kteří pracovali ve Slezsku, svá díla signovali poměrně často. Samozřejmě není možné tuto situaci srovnávat se situací malířů 17. století, činných v Nizozemí, kteří pracovali



5 – Georg Scholtz mladší, **Portrét vřatavské měřské rady** – detail se signaturou, 1668. Vřatav, radnice

v podmínkách volného trhu, kdy signatura měla funkci jakési výrobní a obchodní značky, a proto byli nuceni většinu svých prací signovat.¹⁵ Obraz vystavený k prodeji, který si mohl zakoupit kterýkoli náhodný klient, musel být opatřen obchodní značkou. Ta se stala zárukou původnosti a tržní hodnoty díla. Ve Slezsku byla situace na uměleckém trhu naprosto jiná. Zdejší umělci totiž obvykle nepracovali pro volný trh, ale pro konkrétního objednavatele a otázka autorství díla byla nejčastěji precizně formulována ve smlouvě, uzavírané mezi objednavatelem a umělcem. Potvrzují to mnohé ze zachovaných dokumentů tohoto typu. Existence smlouvy pak z právního hlediska činila samotnou signaturu jako důkaz původnosti díla již zbytečnou. Navíc umístění signatury na obrazech nebylo od malířů vyžadováno ani tehdejšími cechovními ustanoveními, na rozdíl od zlatníků či cínařů, kteří měli povinnost svá díla označovat. Není proto pochyb, že slezští umělci, kteří svá díla signovali, tak nečinili pouze proto, aby stvrdili své autorství. Položme si tedy otázku, proč své výtvořiny signovali?

Ačkoliv signatura, nacházející na obraze, je všeobecně dávana do souvislosti s umělcovými intelektuálními kvalitami a aspiracemi, v barokním Slezsku dle všeho rozhodovala o tom, zda signatura bude na umělcově díle umístěna,

především komerční hlediska. Signatura byla tak chápána jednak jako určitý druh obchodní značky, jednak i jako určitá forma reklamy umělce a jeho dílny. Výmluvný příklad takovéto „značkové strategie“ představují obrazy nejvýznamnějšího slezského malíře Michaela Willmanna, který – jak známo – dovršil své umělecké vzdělání v Amsterdamu kolem roku 1650. Willmann sice nesignoval svá díla tak často, jako jeho nizozemští kolegové – z jeho zhruba 180 dodnes zachovaných autentických olejových obrazů je pouze 34 podepsáno, – přesto však napodoboval jejich marketingovou praxi. Willmannova signatura měla obecně krátkou „štítovou“ formu: *ML. Willman*, k níž bylo často připojeno ještě datum vzniku díla. [obr. 4] Podstatné je, že forma signatury jako výrobní značky a současně umělcovy reklamy byla uplatňována v umělcových autoportrétech – jak v malovaném (1682), tak v grafickém (1675), inspirovaném podobným dílem Rembrandtovým z roku 1648.¹⁶ V této formě a funkci se signatura objevuje rovněž na Willmannových leptech, které vytvořil podle vybraných obrazů, představujících jeho prestižní zakázky, mj. podle *Nanebevzetí Panny Marie* z hlavního oltáře cisterciáckého klášterního kostela v Lubuři (nyní Varšava-Pyry, farní kostel sv. Petra a sv. Pavla).¹⁷ Signatura byla chápána jako logo dílny a sám Willmann dbal o to,

aby nebyla měněna, dokonce ani po jeho smrti. Jeho syn byl pokřtěn stejnými jmény Michael Leopold a právě jeho Willmann ve své závěti uznal za uměleckého dědice a odkázal mu celou dílnu.¹⁸ Po předčasné smrti Michaela Willmanna mladšího, který po návratu ze studia v Itálii zemřel zřejmě na venerickou chorobu pouhé tři dny po otcově smrti, se dílny v Lubuši ujal Willmannův nevlastní syn Jan Kryštof Liška. Je příznačné, že na žádném z děl, které pod jeho vedením malířská dílna vytvořila, nezanechal svou signaturu, která by se lišila od signatury jeho slavného otčima.

Podobně jako Willmann postupoval i krajinář Christian Johann Bendeler, usazený ve Vratislavi.¹⁹ Signatury, které můžeme spatřit na všech dosud známých obrazech tohoto mistra, mají rovněž krátkou formu *Ch. Bendler* nebo *Ch. Bendler fec.*, jež byla doplňována datem vzniku díla. Používání této „štitové“ formy, kterou Bendeler při signování svých děl uplatňoval, vyplývalo jistě z faktu, že tento umělec pracoval téměř bez výjimky pro potřeby vratislavských soukromých sběratelů. Signatura byla v tomto případě chápána jako označení původnosti děl tohoto autora, jenž byl neobyčejně populární a vyhledávaný mezi milovníky uměleckých děl. Bendeler byl soudobými kronikáři považován za největšího umělce, který působil ve Vratislavi. V první polovině 18. století se ve vratislavských malířských sbírkách nacházelo asi čtyřicet obrazů tohoto umělce, což byl počet, kterým se nemohl pochlubit žádný jiný ze slezských malířů.

Zatímco Willmannova signatura byla krátká a ne příliš výrazná a malíř ji umísťoval spíše na méně viditelných partiích obrazu, jiní umělci používali signatury mnohem složitější, které chápali jako určitý druh textové reklamy. Jejich signatury se často nacházely v exponované části obrazu, měly obvykle značné rozměry a byly dobře viditelné dokonce i z větší vzdálenosti. Příkladem podobné propagace své osoby může být monumentální *Portrét vratislavské městské rady*, namalovaný 1668 Georgem Scholtzem mladším, který se nachází na vratislavské radnici. Umělcova signatura, umístěná vpředu na lavici, [obr. 5] má velikost téměř stejnou jako portréty tváří jednotlivých radních.²⁰ Shodné řešení se objevuje i na Claessenových pracích, například na monumentálním obraze *Svatá Rodina* na hlavním oltáři farního kostela sv. Anny v Żąbkowicích Śląských,²¹ [obr. 2] nebo na rozměrném plátně *Oplakávání Krista*,²² [obr. 6] dnes již zapomenutém a zničeném. To bývalo kdysi vystavováno během Velikonočního týdne na hlavním oltáři opatského kostela v Křesoboru a zakrývalo dokonce obrazy samotného Willmanna, nacházející se na tomto oltáři. Rozměrnou a dokonale viditelnou signaturu zanechal také Josef Adam Schoepf na svém jediném známém díle ve Slezsku – na freskové výzdobě malé kaple sv. Jana Nepomuckého u benediktýnského klášterního kostela v Luboměři.²³ [obr. 7] Podobně postupoval i Johann Jacob Eybelwieser, a to nejen v již zmíněné Křížové cestě z farního kostela v Javorníku, ale také na jiných svých pracích, například na freskových malbách

v letním sále prelatury kláštera křížovníků s červenou hvězdou ve Vratislavi, kde zanechal velkou signaturu na obraze *Umučení sv. Petra*.²⁴ [obr. 8] Umělcův monogram *JE* se dodatečně objevil ještě na malbě *Umučení sv. Ondřeje*.

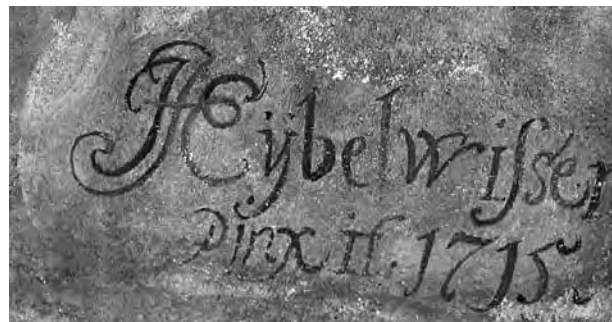
Chápání signatury jako jisté formy „propagování sebe samého“ vedlo umělce často k tomu, že se vedle jejich jména a příjmení objevovaly ještě doplňující „reklamní“



6 – Johann Claessens, **Oplakávání Krista** – signatura, 1699. Křesobor, kostel sv. Josefa



7 – Joseph Schoepf, **fresková malba** – signatura, kolem 1740. Luboměř, kaple sv. Jana Nepomuckého



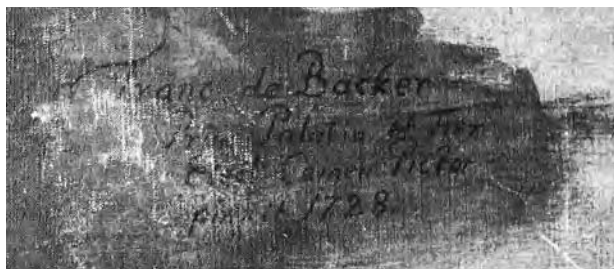
8 – Johann Jacob Eybelwieser, **Umučení sv. Petra** – signatura, 1715. Vratislav, klášter křížovníků s červenou hvězdou, letní sál prelatury



9 – Jeremias Joseph Knechtel, **Sv. Hedvika** – signatura, 1720. Stará Kopernia, farní kostel sv. Hedviky



10 – Johann Frans de Backer, **Zázračné uzdravení dítěte** – signatura, 1725. Vratislav, kaple bl. Česlava



11 – Johann Frans de Backer, **Sv. Anna učí Marii se sv. Jáchymem** – signatura (přepsaná), 1728. Vratislav, Vratislavská metropolitní kurie



12. Felix Anton Scheffler, **fresková malba** – signatura, 1732. Zámek Książ, Maxmiliánův sál



13 – Petr Brandl, **Nanebevzetí P. Marie** – signatura, 1731–1732. Křesobor, opatský kostel Nanebevzetí P. Marie

informace. V případě, kdy práce vznikla v jiném městě, bylo často uváděno ještě místo, kde umělec žil, provozoval svou dílnu a byl plně k dispozici případným klientům. Tímto způsobem na sebe upozorňovali jak známí tvůrci, například Cosmas Damian Asam z Mnichova,²⁵ tak i místní umělci, kteří stáli z profesního hlediska na nižším stupni, kupříkladu Tobias Willmann z Lehnice, autor polychromie vyřezávaného křížku ve farním kostele v Miłoradzicích,²⁶ Jeremias Joseph Knechtel, usazený v tomto městě, tvůrce řady obrazů určených pro farní kostel sv. Hedviky ve Staré Kopernii,²⁷ [obr. 9] nebo vratislavský malíř Johann Heinrich Kynast, který vytvořil freskovou výzdobu kaple sv. Marie Magdalény v cisterciáckém klášterním kostele v Henrykowě.²⁸ Již zmíněný Johann Frans de Backer, přestože se usadil a působil ve Vratislavi, připojoval z marketingových důvodů ke svému příjmení v signaturách ještě latinský název Antwerp, svého rodného města a vynikajícího uměleckého střediska.²⁹ [obr. 10] Čím významnější bylo centrum, z něhož umělec pocházel, tím více a lépe bylo vnímáno jeho profesní postavení. Zdá se, že De Backer byl na tuto věc zvláště citlivý. Na obraze *Sv. Anna učí Marii se sv. Jáchymem* z cisterciáckého klášterního kostela v Lubuši (v současnosti Vratislavská metropolitní kurie) použil signaturu, která zdůrazňuje jeho titul dvorního malíře vratislavských biskupů,³⁰ [obr. 11] a vypovídá, že dosáhl nejvyššího možného postavení v hierarchii umělců ve Slezsku.

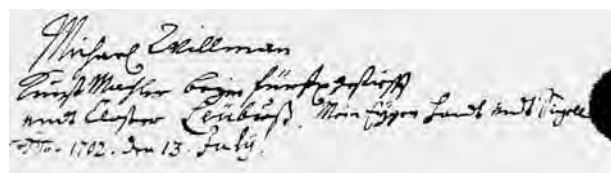
O tom, že tento způsob používání signatur měl svůj význam, svědčí četné případy „vylepšování“ původu ze strany umělců. Tak se například Felix Anton Scheffler v signatuře freskové malby, kterou vytvořil v roce 1732 v Maxmiliánově sálu na zámku Książ, označil za umělce, pocházejícího z Prahy,³¹ [obr. 12] hlavního města České Koruny a věhlasného uměleckého střediska. Tuto skutečnost však žádné další prameny nepotvrdily a dementuje to ostatně i sám autor, který návrh grafického portrétu objednavatele fresek knížete Conrada Maximiliana von Hochberg (Vratislav, Národní muzeum), který vznikl ve stejné době, podepsal již „pouze“ jako „Vratislavan“.³² Když se Scheffler 15. srpna 1732 ženil ve Svídnici s Marií Barborou Heigel, dcerou bratra známého svídnického malíře, vystupoval jako *Mahler zu Breslau*.³³

Stejně tak se i Michael Willmann, pro něhož bylo usazení v provinčním Lubuši – po deseti letech cestování a pobytech v Amsterdamu a v Praze – velkým kompromisem, jistě záměrně ve svých signaturách vyhýbal uvádění místa svého působení.³⁴ I proto na návrzích grafických ilustrací proslavené modlitební knížky *Scherzhaffter Leib= und Kreutz=Weeg* uvedl dokonce místo Lubuše Vratislav,³⁵ což neodpovídalo skutečnosti. V tomto v případě však ovšem nelze vyloučit, že mohlo jít o omyl rytce, který neznal dobře topografii Slezska a jako místo Willmannovy práce prostě uvedl hlavní město tohoto regionu.

V signatuře se umělcům nabízela nezřídka možnost prezentovat se jako všestranně vzdělaní intelektuálové a tvůrci.

Jazykem převážné části signatur, jež se nacházejí na slezských dílech, se proto stala latina, která byla všeobecně považována za jazyk elit a vnímána jako prestižnější jazyk, než jakým byla každodenní němčina. Navíc latinský jazyk signatur byl obvykle spojován s kurzívou a někdy dokonce kapitálním písmem, které ve svých signaturách používal mj. Claessens, [obr. 2, 6] nebo Petr Brandl na monumentálním obraze *Nanebevzetí Panny Marie*, [obr. 13] namalovaném v roce 1732 pro hlavní oltář opatského kostel v Křesoboru za astronomickou částku 3 000 florénů.³⁶ Zatímco novogotické písmo používané obvykle v německy psaných textech bylo uplatňováno obzvláště v každodenní komunikaci a v běžných textech, kurzíva spojovaná s latinským písmem byla naopak obecně dávána do souvislosti s elitními humanistickými hodnotami a se stále větší společenskou prestiží a uznáním. Uživatelé kaligrafie, tzv. „pěkného písma“, byli obdivováni stejně jako básníci a Carl van Mander ji nazval dokonce „uměním desáté Múzy“.³⁷ Naopak kapitální písmo vyvolávalo asociace spojené s antickými nápisy na římských historických památkách a rovněž připomínalo signatury velkých uměleckých osobností typu Rafaela, Tiziana či Rubense. Ti sice jen zřídka signovali svá díla, ale pokud ano, používali právě „antické“ kapitální písmo.³⁸ Jak hodně záleželo slezským mistrům na tom, aby byli v očích veřejnosti vnímáni jako vzdělaní humanisté, ukazuje srovnání signatur, zapsaných kurzívou nebo latinskými kapitálkami s jejich zachovanými dopisy, v nichž téměř bez výjimky používali němčinu psanou novogotickým písmem, stejně jako v případě podepisování smluv. [obr. 14] Soudě podle zachované Willmannovy korespondence s opatem cisterciáckého kláštera v Sedlci u Kutné Hory Heinrichem Snopkem,³⁹ nebo nedávno objevených umělcových dopisů, adresovaných hraběti Kryštofu Václavu Nosticovi,⁴⁰ Willmann vůbec nepoužíval a pravděpodobně ani neznal latinu.

Tím, že se umělci prezentovali jako představitelé elitní kultury latinského jazyka, vyzdvihovali invenční stránku své tvorby a záměrně ji zdůrazňovali i ve svých signaturách. Část zachovaných podpisů slezských mistrů obsahuje totiž vedle slova *pinxit* nebo *fecit*, odkazujících k provedení



14 – Podpis Michaela Willmanna, fragment smlouvy, 3. července 1702. Třeboň, Státní oblastní archiv

díla, také výraz *invenit*, jež informoval o koncepční přípravě obrazu, která předcházela vlastní malířské realizaci. Tuto formu použili zcela v souladu se svým postavením dvorní malíři vřatislavského biskupa: Johann Claessens na již zmínovaném křesoborském *Oplakávání Krista* [obr. 6] a Felix Anton Scheffler na freskové dekoraci na klenbě v refektáři cisterciáckého kláštera v Lubuši.⁴¹ [obr. 15] Podobně však svá díla signovali rovněž místní cechovní umělci, například Franz Heigel ze Svidnice na freskách v kapli sv. Anny ve Starých Bogaczovicích,⁴² [obr. 16] Johann Heinrich Kynast na obraze *Křesťus v domě Marie a Marty* v kapli sv. Marie Magdalény v Henrykowě,⁴³ či Joseph Hoecker a Johann Nepomuk Kumpfle na freskových malbách ve filiálním kostele sv. Martina v Bycení.⁴⁴ Tato podoba signatury, jednoznačně rozlišující koncepční fázi od realizační, prezentovala jejich autory jako zástupce malířství, chápaného nejen jako řemeslo, ale především jako svobodné umění, jako uměleckou činnost, založenou na teorii a znalostech, jedním slovem – jako intelektuální tvorbu, vyrůstající ze společného základu – z *arte del disegno*. V případě vřatislavských cechovních umělců to splývalo se snahou o emancipaci malířské profese a jejího odloučení od řemeslníků, což se nakonec podařilo až 19. prosince 1736, kdy se malíři oddělili od truhlářů, pozlacovačů a sklomalířů a vytvořili samostatný cech.⁴⁵

Podobný přístup, kterým slezští malíři vyjadřovali velkou prestiž a postavení malířské profese, je někdy vedl k tomu, že signaturu chápali jako výraz jakési osobní výpovědi. Signatura se tak stávala neklamným znamením uměl-



15 – Felix Anton Scheffler, fresková malba – signatura, 1733. Lubuš, cisterciácký klášter, refektář

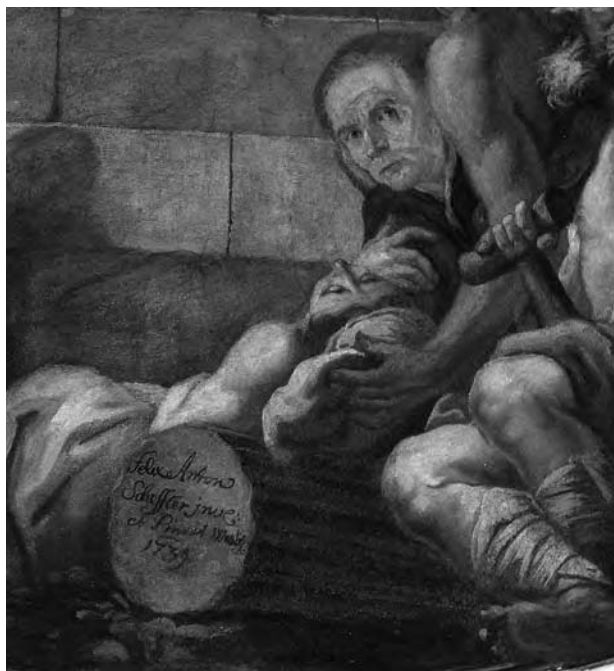


16 – Franz Heigel, fresková malba – signatura, 1736. Staré Bogaczowice, kaple sv. Anny

covy přítomnosti ve scéně zobrazené na obraze. A mnohdy vyjadřovala i autorův osobní vztah k ní. Willmann na obraze *Utrpení sv. Filipa a sv. Jakuba*, který vznikl na objednávku opata Snopka pro kostel těchto světců v Sedlci u Kutné Hory, umístil svůj monogram *M W* na obojek psa, čímž symbolicky vyjádřil svou spoluúčasť na mučednické scéně



17 – Cosmas Damian Asam, *Adorace Immaculaty* – signatura, 1733. Lehnické Pole, benediktýnský kostel



18 – Felix Anton Scheffler, *Kristus uzdravuje nemocné* – signatura a kryptoportrét, 1739. Vratislav, Vratislavská univerzita, bývalá lékárna

a současně pokoru a věrnost svým podporovatelům. Scheffler se v již zmíněné fresce v lubušském klášteře podepsal na kamenném bloku vedle kotvy, symbolizující Naději, a v sousedství samotného Krista, tak jako by se chtěl ocitnout v kruhu osob, zázračně nasycených Vykupitelem. Ještě výrazněji jsou umělcovy záměry zřejmé ve freskové výzdobě Maxmiliánova sálu na zámku Książ, která je umístěna v ústředním rizalitu a zpracovává neobyčejně přitažlivé téma zdrojů uměleckých inspirací.⁴⁶ Uprostřed zobrazené scény se nachází Pallas Athéna s Pegasem nad horou Helikón, sídlem Múz, a kolem nich ve skupinkách devět Múz rozmístěných před krajinným pozadím. Scheffler svou signaturu, doplněnou výrazem *invenit* umístil poblíž Múzy Polyhymnie, která pije vodu z pramene, tryskajícího na úpatí hory Helikón, z pramene básnických inspirací. Naopak Asam své fresky v klášterním kostele v Lehnickém Poli signoval na podstavci malované sochy Immaculaty pod postavou anděla s Ježíškem, [obr. 17] jako by se tímto způsobem chtěl začlenit mezi klečící postavy adorující Vykupitele a tím zdůraznit svou všeobecně známou zbožnost.

Osobitý akcent signaturám dodával v některých případech připojovaný umělcův kryptoportrét. Tento postup zvolil například Felix Anton Scheffler, když se znázornil mezi zázračně uzdravenými ve scéně *Kristus uzdravuje nemocné* v bývalé lékárně jezuitské univerzity ve Vratislavi na malbě, opatřené navíc umělcovou monumentální signaturou.⁴⁷ [obr. 18] Podobně postupoval i Cosmas Damian Asam, který svou fresku v Lehnickém Poli podepsal podruhé – což je méně obvyklé – pod vyobrazením člověka, vstávajícího ve scéně Ukřížování z hrobu, [obr. 19] jako by tímto způsobem předjímal své vlastní zmrtvýchvstání a život věčný.

Obvykle se však osobní očekávání slezských umělců na jejich obrazech tak často neprojevovala a pokud ano, týkala se ne tolik spásy duše, jako spíše naděje na uchování památky jejich jména a zapamatování jejich uměleckých aktivit do budoucnosti. Poukazuje na to nejen skutečnost, že umělci působící ve Slezsku svá díla často signovali, ale také to, že své signatury na obrazech umísťovali jako by na trvalé, nejčastěji kamenné podklady. Tak postupoval mimo jiné Eybelwieser na fresce ve vratislavském klášteře křížovníků nebo také Scheffler na malbách v Książu nebo v Lubuši. Navíc signatury situované na kamenných prvcích měly mnohdy formu monumentálního nápisu vytesaného v kameni; tento způsob použil mj. Georg Wilhelm Neunhertz ve své jedinečné freskové výzdobě sálu klášterní knihovny augustiniánů v Zaháni.⁴⁸ [obr. 20] Takovou „věčnou“ formu umělcova podpisu získal například obraz Johanna Claessense v Ząbkowicích, kde byla signatura „vytesána“ na přední straně kamenného stupínku, na němž se scéna odehrává, nebo na Brandlově křesoborském obraze. Zde se takto pojednaný umělcův podpis objevuje na stěně sarkofágu, z něhož byla Marie na nebe vzata. Malovaná signatura, tím že použila antické majuskulní písmo, napodobovala nápis vytesaný



19 – Cosmas Damian Asam, **Ukřižování**, detail, 1733. Lehnické Pole, benediktýnský kostel



20 – Georg Wilhelm Neunhertz, **fresková malba** – signatura, 1736. Zaháň, klášter augustiniánů, knihovna

do kamene (*scriptura monumentalis*), který – jak ukazovaly římské architektonické památky a náhrobky opatřené nápisy – dokázal na věky zachovat památku o takto poctěných osobách.

Zkoumaná problematika, byť založená pouze na vybraných slezských příkladech z období baroka, jasně ukazuje, že signatury není možné chápat pouze jako značky, potvrzující autentičnost uměleckého díla. Představovaly nepochybně integrální součást autorovy výpovědi, mnohdy promyšlený odkaz, který je pro nás dnes bohatým zdrojem informací, mj. o uplatňovaných tržních mechanismech a v neposlední řadě i o umělcových intelektuálních aspiracích. Připomenuté signatury lze nezdědky považovat za autorovu osobní výpověď o jeho duchovním vztahu ke znázorněnému vyobrazení, výpovědi, která se většinou neobjevuje v žádném z jiných typů pramenů, vztahujících se k umělci.

Poměrně velké množství signatur umělců dochovaných na dílech, které vznikly na objednávku, jejich různorodé formy a funkce evidentně ukazují, že se podpis stal rovněž jedním z prostředků, který měl umělci pomoci

získat uznání na místním uměleckém trhu. Slezsko jako jeden z nejbohatších regionů střední Evropy lákal po staletí umělce různých národností a v období baroka to byli právě příchozí umělci, mj. Michael Willmann z pruského Královce, Felix Anton Scheffler z bavorského Mnichova, Christian Johann Bendeler z Quedlinburgu, Jeremias Knechtel z České Kamenice, či Johann Claessens a Johann Frans de Backer z Antverp ve vzdáleném Nizozemí, kteří rozhodovali o atmosféře místního malířského prostředí. Časté signování svých děl a chápání signatur jako jistého druhu reklamy se stalo jedním z nejjednodušších a neefektivnějších prostředků, jak zdůraznit svou přítomnost na místním uměleckém trhu. Fakt, že tuto strategii používali příchozí umělci, měl za následek, že i místní tvůrci, například Johann Jacob Eybelwieser, Tobias Willmann nebo Georg Wilhelm Neunhertz, byli nuceni na tuto výzvu zareagovat. Tvrdý boj o nové objednavatele obrazů probíhal rovněž na poli signatur a malíři, působící ve Slezsku, se řídili, jak se zdá, jednoduchým pravidlem: „Signuji, tedy jsem“.

Z polštiny přeložila Jana Wojtucka

Původ snímků – Photographic Credits: 1–3, 6–8, 10, 12–14, 18, 20 – Andrzej Koziel; 4, 11 – Jerzy Buława; 5 – Anna Jezierska; 9 – Adam Raciborski; 15, 17, 19 – Martin Mádl; 16 – Grzegorz Zajaczkowski

Poznámky

¹ Michael J. Liebmann, Die Künstlersignatur im 15.–16. Jahrhundert als Gegenstand soziologischer Untersuchungen, in: Peter H. Feist – Ernst Ullmann – Gerhard Brendler (ed.), *Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranach d. Ä., Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972*, Berlin 1973, s. 129–134.

² Jean-Claude Lebensztajn – Claude Gandelman, The Semiotics of Signatures in Painting: A Peircian Analysis, *American Journal of Semiotics* 3, 1983, s. 73–108.

³ Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens 1–4*, Berlin 2009.

⁴ Viz mj. Peter Cornelius Clausen, Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie, in: Karl Clausberg – Dieter Kimpel – Hans-Joachim Kunst – Robert Suckale (ed.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur und Sozialkunstgeschichte*, Giessen 1981, s. 7–34. – Philipp Fehl, Dürer's Literal Presence in his Pictures: Reflections on his Signatures in the *Small Woodcut Passion*, in: Matthias Winner (ed.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, s. 191–244. – Ann Jensen Adams, Rembrandt [f]ecit. The Italic Signature and the Commodification of Artistic Identity, in: Thomas W. Gaehtgens (ed.), *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen*

- Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992, Bd. 2, Berlin 1993, s. 581–594. – Philipp Fehl, Death and the Sculptor's Fame: Artists' Signatures on Renaissance Tombs in Rome, *Biuletyn Historii Sztuki* 59, 1997, s. 196–217. – Lubomír Konečný, Joris Hoefnagel's „emblematic” signature reconsidered, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61, 1998, s. 267–272. – Karin Gludovatz, Caravaggios Blutsbrüderschaft: der Subtext der Signatur in der Enthauptung des Johannes von 1608, in: Christine Lindinger – Nikolaus Hellmayr (ed.), *Das Fach Kunstgeschichte und keine Grenzen? 10. Österreichischer Kunsthistorikertag, 30. September – 3. Oktober 1999, Universität Innsbruck*, Wien 2000, s. 141–147. – Creighton Gilbert, A preface to signatures (with some cases in Venice), in: Mary Rogers (ed.), *Fashioning identities in Renaissance art*, Cambridge 2000, s. 79–87. – Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007. – Martin Zenck – Tim Becker – Raphael Woebis (ed.), *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, München 2008.
- ⁵ Například v benediktýnském klášterním kostele v Lehnickém Poli, v reprezentativním plesovém sále, zvaném Maxmiliánovým sálem na zámku Książ nebo v malé kapli sv. Marie Magdalény u klášterního kostela v cisterciáckém opatství v Henrykowě.
- ⁶ Jako příklady můžeme uvést: františkánský klášterní kostel sv. Doroty, sv. Václava a sv. Stanislava ve Vratislavi (obraz *Umučení sv. Doroty* signován: *Jo: Conradt / Pohl. Pint: 1716*), nebo cisterciácký klášterní kostel sv. Hedviky a sv. Bartoloměje v Třebnici (obraz *Nanebevzetí Panny Marie* je značen: *P. C. DE BENTUM PINXIT. ANNO 1748*; viz Beata Lejman, *Philip Christian Bentum, malář šlápského baroku*, Warszawa 2008, s. 213, kat. č. 27).
- ⁷ Dvojitá signatura: *Jeremias Knechtel / Pinxit 1747*.
- ⁸ Signatura: *Ernst Wilh: Bernhardt / Fecit / Anno 1708*. Viz Marek Pierzchała – Ewa Houszka – Beata Lejman – Piotr Łukasiewicz, *Malarsztwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów*, Wrocław 2009, s. 296, kat. č. 267 (autor hesla: Marek Pierzchała).
- ⁹ Signatura: *Phil. Saurland fecit Anno 1714. den. 9 Februar*. Viz Piotr Oszcza-nowski, Philipp Sauerland – zapomniany malarz gdańského i wrocławskiego baroku, *Porta Aurea* VI, 1998, s. 130.
- ¹⁰ Signatura: *Jo: Conrad Pohl Pin: 1716*.
- ¹¹ Signatura: *A. Elisabet Willman / pinx:*.
- ¹² Signatura: *Joan: Jac: Eybelwiser Pinxit Wratislaviae 1730*. se nachází na obrazech č. II–VIII, XI, XII a XIV. Viz Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, č. kat. M. 7.1. Na všech signovaných obrazech se vedle podpisu umělce nachází nápis objednavatele: *Aut: Et Promot: W.J.A. Nat. Jauern p.t. Wratisl. Ao. 1730 Fundator D.G.A. Nat. Jauern p.t. in Belgio Düsseldorfii*.
- ¹³ Anna Ptak-Gusin, Kilka uwag o szwedzkim malarzu Karlu Dankwarcie i jego sygnowanym obrazie ze sceną Śmierci św. Barbary w kościele św. Michała w Znojmie, in: Jan Harasimowicz – Piotr Oszcza-nowski – Marcin Wiślocki (ed.), *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową / On the Opposite Sides of the Baltic Sea. Relation between Scandinavian and Central European Countries*, 1, Wrocław 2006, s. 287–301.
- ¹⁴ Günther Grundmann, *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt am Main 1967, s. 24–29, 45–47.
- ¹⁵ Například ze 103 obrazů od Rembrandta z let 1632–1642 se signatury objevují v 90% děl; viz Adams (pozn. 4), s. 581.
- ¹⁶ Viz Andrzej Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, s. 7, obr. 2.
- ¹⁷ Viz Andrzej Kozieł, Sztuka i promocja sztuki. O funkcji akwafort Michaela Willmanna, in: Mateusz Kapustka – Andrzej Kozieł – Piotr Oszcza-nowski (ed.), *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, Wrocław 2003, s. 339–351.
- ¹⁸ Srov. *Herrn Michael Willmanns Testament*, in: Ernst Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau [1934], s. 151.
- ¹⁹ Andrzej Kozieł, The forgotten star of painting collections in Wrocław (Breslau), or a few words about life and works of Christian Johann Bendeler (1688–1728), in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (ed.), *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, s. 219–233.
- ²⁰ Signatura: *Anno 1668 / pinxit / Georg Schultz*. Viz Anna Jezierska, *Wrocławska Rada Miejska w portretach Georga Scholtza Młodszego*, Wrocław 2008, s. 83.
- ²¹ Signatura: *IOAN. CLAESSENS. INV. ET FECIT. 1701*.
- ²² Signatura: *CLASSENS / INVEN: ET FECIT. / 1699*.
- ²³ Signatura: *J. A. Schöpff*.
- ²⁴ Signatura: *JJEybelwiser. / Pinxit. 1715*.
- ²⁵ Signatura: *Cosmas Damia. Asam / Von Pairi... Michen* na hlavní freskové malbě v benediktýnském klášterním kostele v Lehnickém Poli.
- ²⁶ Signatura: *Tobias Willmann / Mahler und Bürger / in / Liegnitz / 1681*. Tento umělec nebyl v příbuzenském vztahu s lubušským Willmannem.
- ²⁷ Obraz *Sv. Hedvika* signován: *Jeremias Knechtel Pinxit / Lignity Tempol. 1720*.
- ²⁸ Signatura: *J. Kynast von Breslau / mahlte es An: 1760*. Viz Zuzanna Mikołajek, Kaplice wschodnie kościoła cystersów w Henrykowie jako wyraz nowych zadań społecznych śląskich klasztorów mniszych w czasach baroku, *Quart* 4 (14), 2009, s. 30–47.
- ²⁹ Například signatura: *Joan. Franc. de. Backer / Fecit. Antverpiensis. 1725* na obraze *Zázračné uzdravení dítěte bl. Česlavem* v kapli bl. Česlava, Vratislav.
- ³⁰ Signatura: *Franc. de Backer / Princ Palatin et Trev / Elect. Camer Pictor / pinxit 1728*.
- ³¹ Signatura: *Felix Anton Scheffler / Invenit de Praga. / 1732*.
- ³² Signatura: *F: Ant: Scheffler Pinxit et Deli: Wratislaviae 1732*.
- ³³ Arcidiecézní archiv ve Vratislavi, kniha sňatků farnosti sv. Stanislava a sv. Václava ve Svidnici, sign. 305f. Srov. Rainer Sachs – Grzegorz Wojturski, Między inwencją a wzniósłą konwencją, czyli o życiu i inspiracjach malarza świdnickiego Franza Heigela, in: Bogusław Czechowicz (ed.), *Dziedzictwo artystyczne Świdnicy*, Wrocław – Świdnica 2003, s. 134.
- ³⁴ Willmann jen jednou uvedl v signatuře místo svého bydliště – na obraze *Smrt sv. Barbory* (Národní muzeum ve Vratislavi): *Michael Willman Lube ... MDCLXXXVI*. Viz Pierzchała – Houszka – Lejman – Łukasiewicz (pozn. 8), s. 249, kat. č. 185 (autor hesla: Marek Pierzchała).
- ³⁵ Srov. Kozieł (pozn. 16), s. 305–321.
- ³⁶ Signován: *PETRVS BRANDL pinxit / Anno 1732*. Viz Andrzej Kozieł, Peter Brandl w Krzeszowie. Znane fakty, nieznanne obrazy, in: Mateusz Kapustka – Andrzej Kozieł – Piotr Oszcza-nowski (ed.), *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 341–356.
- ³⁷ Srov. Adams (pozn. 4), s. 585–586.
- ³⁸ Ze 156 obrazů od Rafaela se signatury objevují jen na 14 dílech (viz Harold Wethey, *The Paintings of Titian*, sv. 3, London 1975, s. 246–248), ze 341 obrazů od Tiziana jen 80 je signováno (viz Gilbert /pozn.4/, s. 82), Rubens signoval jen 5 obrazů (viz Adams /pozn.4/, s. 581).
- ³⁹ Srov. Kozieł (pozn. 16), s. 126n.
- ⁴⁰ Lubomír Slaviček, Michael Willmann und Christoph Wenzel von Nostitz, *Umění* LV, 2007, 3, s. 237–240.
- ⁴¹ Signatura: *Felix Antonius Scheffler. / Invenit et Pinxit Wratisl: / 1733*.
- ⁴² Signatura: *H: Heigel Fecit Inv 1736*. Viz Rainer Sachs – Grzegorz Wojturski, *Franz Heigel, ein schlesischer Barockmaler*, Wrocław 2000, s. 8.
- ⁴³ Signatura: *J. Kynast invent: et pinx: / Wratisl: An: 1761*.
- ⁴⁴ Signatura: *Josephus Hoecker et Johannes / Nepom: Kumpffel. Invent: / et pinx: 1774*. Viz Edyta Patro, Joseph Hoecker i Johann Nepomuk Kumpffle, dekoracja freskowa, 1774, Byczyń, kościół filialny pw. św. Marcina, in: *www.drogibaroku.org*.
- ⁴⁵ Alwin Schultz, *Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler (1500–1800)*, Breslau 1882, s. 10.
- ⁴⁶ Ewa Grochowska-Sachs, Das ikonographische Programm des barocken Umbaus der Schloss- und Parkanlage Fürstenstein in Schlesien, in: Rainer Sachs (ed.), *Amator Scientiae. Festschrift für Dr. Peter Ohr*, Breslau 2004, s. 205–234.
- ⁴⁷ Signatura: *Felix Anton / Scheffler inve: / et Pinxit Wratisl: / 1739*.
- ⁴⁸ Signatura: *Neuhertz / fecit / Ao 1736 / die 15 aprilis*. Viz Anna Dobrzycka, *Jerzy Wilhelm Neuhertz. Malarz śląski*, Poznań 1958, s. 45, obr. 33.

Between publicity and commemoration.

The signatures of Silesian painters in the Baroque period

Andrzej Koziel

The article deals with the signatures of painters active in the Silesian region during the Baroque period. The largest number of signatures is to be found on paintings made by artists who had come to Silesia from elsewhere, such as Johann Michael Rottmayr, Cosmas Damian Asam, Wenzel Laurenz Reiner, Petr Brandl, Josef Adam Schoepf, Johann Claessens, Johann Frans de Backer, Felix Anton Scheffler, Jeremias Joseph Knechtel, Philipp Sauerland, and Christian Johann Bendeler. The same approach was adopted by local artists such as Georg Scholtz the Younger, Tobias Willmann, Franz Heigel, Georg Wilhelm Neunhertz, Johann Jacob Eybelwieser, and Johann Heinrich Kynast. Signatures were seen on the one hand as a kind of commercial registered trade mark, and on the other as a kind of advertisement for the artist and his workshop. An example of the “trade mark strategy” behind the use of signatures can be found in the paintings of the most prominent Silesian painter Michael Willmann and of the landscape artist Christian Johann Bendeler. Signatures were often found in a prominent part of the painting, were usually quite large, and were quite visible even from a considerable distance. The idea of signatures as a certain form of “self-promotion” often led artists to include additional “publicity” information in addition to their Christian name and surname, such as the place where they lived, had their workshop, and could be contacted by potential customers. Signatures were likewise used by artists to present themselves as intellectuals – the majority of them were written in Latin, usually in italics, and sometimes even

in capital letters. Artists often deliberately emphasised the intellectual side of their work and used the term *invenit* in their signature to draw attention to the phase of preparing the concept of the work that was signed – the court painters of the Bishop of Breslau and local guild painters signed their works in this way. Silesian painters sometimes saw signatures as a sort of personal statement, as well – the signature thus became a kind of trace of the artist’s presence in the actual scene in the painting, and the place where the painting was signed expressed the artist’s personal relationship to the scene that was depicted. Signatures sometimes acquired a particular eloquence through the addition of a crypto-portrait of the artist. In general, however, the personal expectations of Silesian painters in relation to their paintings concerned the hope that their names and artistic activities would be remembered by posterity. This is shown not only by the very fact that artists working in Silesia often signed their works, but also by the fact that they often placed their signatures on a durable, most frequently stone, base.

The relatively large number of signatures that have been preserved on works and the varieties of their forms and functions show that signatures, too, became one of the means by which artists hoped to gain recognition on the local artistic market. For centuries Silesia, as one of the wealthiest regions in Central Europe, attracted artists of various nationalities, and during the Baroque period it was those artists who came to the region from elsewhere who played the decisive role in creating the atmosphere of the local artistic milieu. Frequently signing one’s works became one of the simplest and most effective ways of emphasising one’s presence on the local artistic market. The fact that artists coming from elsewhere adopted this strategy forced the local artists to react to this challenge, too. The fierce competition in the struggle to gain new commissions was played out on the level of signatures, too, and it would appear that painters working in Silesia acted on the simple principle: “I sign, therefore I am”.

Figures: 1 – Johann Conrad Pohl, **St. Francis of Paola Heals the Sick**, signature, 1716. Wrocław, Pauline monastery; 2 – Johann Claessens, **The Holy Family**, signature, 1701. Ząbkowice Śląskie, parish church of St. Anne; 3 – Johann Jacob Eybelwieser, **The Ninth Station of the Cross**, signature, 1730. Javorník, cemetery church; 4 – Michael Willmann, **The Assumption of Our Lady**, signature, 1681. Warsaw-Pyry, parish church of St. Peter and Paul; 5 – Georg Scholtz the Younger, **Portrait of a Wrocław Town Councillor**, detail with signature, 1668. Wrocław, town hall; 6 – Johann Claessens, **Lamentation over the Dead Christ**, signature, 1699. Krzeszow, church of St. Joseph; 7 – Joseph Schoepf, **fresco painting**, signature, ca. 1740. Lubomierz, chapel of St. John of Nepomuk; 8 – Johann Jacob Eybelwieser, **The Martyrdom of St. Peter**, signature, 1715. Wrocław, monastery of the Knights of the Cross with the Red Star, summer hall of prelatute; 9 – Jeremias Joseph Knechtel, **St. Hedwig**, signature, 1720. Stara Kopernia, parish church of St. Hedwig; 10 – Johann Frans de Backer, **The Miraculous Healing of a Child by Blessed Ceslaus**, signature, 1725. Wrocław, chapel of Blessed Ceslaus; 11 – Johann Frans de Backer, **St. Anne teaching Mary with St Joachim**, signature (overwritten), 1728. Wrocław, Wrocław Metropolitan Curia; 12 – Felix Anton Scheffler, **fresco painting**, signature, 1732. Książ Chateau, Maxmilian Hall; 13 – Peter Brandl, **The Assumption of Our Lady**, signature, 1731–1732. Krzeszow, abbey church of the Assumption of Our Lady; 14 – **Signature of Michael Willmann**, detail of contract, 13 July 1702. Třeboň, State district archive; 15 – Felix Anton Scheffler, **fresco painting**, signature, 1733. Lubiąż, Cistercian monastery, refectory; 16 – Franz Heigel, **fresco painting**, signature, 1736. Staré Bogaczowice, chapel of St. Anne; 17 – Cosmas Damian Asam, **The Adoration of the Immaculata**, signature, 1733. Legnickie Pole, Benedictine church; 18 – Felix Anton Scheffler, **Christ Healing the Sick**, signature and crypto-portrait, 1739. Wrocław, Wrocław University, former pharmacy; 19 – Cosmas Damian Asam, **The Crucifixion**, detail, 1733. Legnickie Pole, Benedictine church; 20 – Georg Wilhelm Neunhertz, **fresco painting**, signature, 1736. Zagań, Augustinian monastery, library