

Šeferisová Loudová, Michaela

**"Erwähl wie die Sonne, schön wie der Mond" : ikonografický program maleb minoritského kostela v Krnově**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2007, vol. 56, iss. F51, pp. [5]-37*

ISBN 978-80-210-4657-3

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110500>

Access Date: 02. 12. 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.

MICHAELA ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ

**„ERWÄHL WIE DIE SONNE, SCHÖN WIE DER MOND“  
Ikonografický program maleb minoritského  
kostela v Krnově\***

Nástěnné malby v minoritském kostele Narození P. Marie v Krnově procházejí od roku 1998 rozsáhlou obnovou.<sup>1</sup> Restaurátorské práce, nacházející se nyní ve stavu těsně před dokončením, přinesly několik nových, pro český dějepis umění závažných poznatků. Stylový rozbor obnovených maleb přesvědčivě ukázal, že autorství Josefa Sterna (1716–1775), jemuž byla tradičně připisována výzdoba celého chrámového interiéru, je nutno omezit pouze na fresku v presbytáři, která je ostatně malířem signována a datována rokem 1766. Ostatní malby na klenbách a stěnách lodi a bočních lodí, které se od Sternova malířského rukopisu stylově zřetelně odlišují, byly na základě formální analýzy a nepřímých archivních dokladů připisány Františku Antonínu Šebestovi-Sebastinimu (1724–1789) a datum jejich vzniku posunuto do období kolem roku 1780.<sup>2</sup> Kromě nově navržené atribuce a datace malířské výzdoby lodí umožnila provedená obnova maleb také rekonstrukci ikonografického programu, jehož výklad dříve znesnadňovalo množství přemaleb a nečistoty usazené na klenbách.

Základní body ikonografického programu malířské výzdoby krnovského kostela minoritů naznačil již roku 1951 Ivo Krsek.<sup>3</sup> Jeho stručný a tudíž poněkud zjednodušující výklad opakovaný další literaturou<sup>4</sup> vytváří dojem jednoduchosti

---

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

<sup>1</sup> K průběhu restaurátorských prací viz Michaela Šeferisová Loudová, *Obnovený Stern – objevený Sebastini? K autorství fresek v minoritském kostele v Krnově*, *Opuscula historiae artium*, F 50, 2006, s. 100.

<sup>2</sup> Viz Šeferisová Loudová (pozn. 1).

<sup>3</sup> Ivo Krsek, *Cyklus fresek v minoritském kostele v Krnově*, *Slezský sborník* 49, 1951, s. 79–80.

<sup>4</sup> Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* II, Praha 1999, s. 212. – Michaela Loudová, *Malíř Josef Stern (1716–1775)*, magisterská diplomová práce FF MU, Brno 2000, s. 120–125 (zde bylo naznačeno, že ikonografie maleb je bohatší než jak se obvykle uvádí, kvůli stavu zachování ji však nebylo možno uspokojivě interpretovat). – Marie Schenková in: Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 69–70. – Dalibor Prix, in: Dušan Foltýn et al., *Encyklopedie moravských*

a prvoplánové srozumitelnosti programu, avšak odhalení četných, pod přemalbami nezřetelných detailů, ukazuje naopak na složitost a mnohovrstevnatost obsahového poselství maleb. Písemná podoba programu – *concetto*, jehož existenci lze takřka s jistotou předpokládat, se však jako v mnoha jiných případech ztratilo nebo bylo zničeno, nezůstává tedy, než se pokusit o jeho rekonstrukci pouze na základě dochovaných maleb. Rovněž autor programu zůstává neznámý, pravděpodobně jím byl představený kláštera nebo některý ze vzdělaných členů řádu.<sup>5</sup>

Osou programu jsou scény ze života P. Marie, které tematicky rozvádějí mariánské symboly a starozákonní mariánské předobrazy na klenbách a stěnách bočních lodí. Na klenbě presbyteria je umístěna, v souladu s patrociniem kostela, ústřední scéna obdélníkového formátu *Narození P. Marie*, nesoucí Sternovu signaturu a datum 1766. [obr. 1, 2] Výjev je zasazen do blíže neurčeného interiéru, jenž se otevírá nad stavbou mostu či brány v popředí. Šedavá architektura a různobáň a smetanově zbarvená oblaka vytvářejí pozadí pro žluté, modré, červené, fialové a olivově zelené akcenty zobrazených figur. Pozornost malíře je soustředěna na postavu rodičky, sv. Annu spočívající na lůžku, a její děťátko v péči žen, které se chystají novorozeně vykoupat. Vousatý muž v červené čepici spěchající po schodech do ložnice je zřejmě Jáchym, manžel Anny. Scéna narození P. Marie, vždy uvozující obrazové cykly Mariina života, nemá oporu v kanonických biblických textech; jejím pramenem jsou apokryfní *Protoevangelium Jakubovo* a *Legenda aurea*.<sup>6</sup> Ikonografická podoba výjevu je odvozena od scény *Narození Krista*, užívající motiv matky ležící na lůžku. Výjev zpravidla doplňuje skupinka ošetřovatelek, které přebírají péči o právě narozené dítě. Josef Stern tento motiv rozvíjí připojením dívky s košem v náruči, která chvatně vystupuje po vysokých schodech za Jáchymem. Radostnou událost narození Ježíšovy matky takřka vždy doprovázejí andělé v oblacích, v Krnově je jim vyhrazeno místo po boku Boha Otce, který k sobě s široce otevřenou náručí symbolicky přijímá novorozeně. Postava Boha Otce je zachycena v prudkém podhledu, ve víru olivově zelené a fialové draperie rozpoznáme pouze linii natažených paží a pod nimi profil charakteristické bělovousé tváře. Tato odvážná perspektivní zkratka má svůj původ patrně v díle Paula Trogera (1698–1762), a sice v zobrazení Boha Otce na oltářním obraze *Smrt sv. Josefa* ve farním kostele v dolnorakouském Plattu Zellern-dorfu (1739–1742). Trogerův expresivní výraz je však ve Sternově verzi po převezení do freskové techniky poněkud oslaben.<sup>7</sup> Na *Narození P. Marie* navazuje

*a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 379.

<sup>5</sup> Možná kvardián kláštera P. Folner (†20. května 1780); viz Šeferisová Loudová (pozn. 1), s. 102, pozn. 21.

<sup>6</sup> Viz Géza Jászai, *Geburt Mariens*, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (dále jen *LCI*) II, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, sl. 120–125. – Eduard Sebald, *Geburt Mariens*, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (ed.), *Marienlexikon herausgegeben im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E. V.* (dále jen *Marienlexikon*) II, St. Ottilien 1989, s. 602.

<sup>7</sup> K obrazu se zachovala skica dnes uložená v Landesmuseum Joanneum ve Štýrském Hradci; obraz vznikl podle Trevisaniho obrazu v římském kostele S. Ignazio; srov. Wanda Aschenbrenner – Paul Schweighofer, *Paul Troger. Leben und Werk*, Salzburg 1965, s. 102–103, obr.

samostatná scéna oslavy Mariina jména na pozadí malé iluzivní kupole na klenbě chóru přímo nad oltářem. [obr. 1] Ve vrcholu kupole je umístěn medailon s Mariiným monogramem obklopený anděly.

Hlavní scénu Mariina příchodu na svět a oslavy jejího jména obklopují čtyři ženské personifikace vyobrazené nad krycími deskami dvou párů pilastrů, jež člení stěny kněžiště. Svými malířskými kvalitami, především bohatstvím uplatněných barev a jejich odstínů, se vyobrazené ženy nejvíce blíží postavám čtyř ctností na klenbě zámecké kaple v Kroměříži, které představují trojici teologických ctností, doplněnou personifikací *Síly*. Není zcela jasné, kdy přesně kroměřížské malby vznikly, zpravidla jsou kladeny do období šedesátých let 18. století, tedy do doby Sternova působení v Krnově.<sup>8</sup> Krnovské figury byly Ivo Krskem považovány za kardinální ctnosti,<sup>9</sup> později je literatura souhrnně nazývá křesťanské ctnosti, vyhýbá se však jejich konkrétní identifikaci.<sup>10</sup> První z nich na jižní stěně kněžiště má podobu zralé ženy s hnědými, vzadu sepnutými vlasy propletenými červenou stužkou. Žena je oděna v bílé haleně a růžovo-zlatavém šatu, který zdobí tmavomodrá stuha, v dekoltu upevněná zlatou broží, a levicí k sobě tiskne beránka. [obr. 3] Beránek Boží je nejrozšířenějším symbolem Krista majícím oporu v mnoha pasážích Bible. Z nich získalo stěžejní význam přirovnání Krista k beránku Božímu snímajícím hříchy světa (J 1, 29) a přirovnání k beránku bez poskvrny, jehož krev má vykupitelskou moc (1 P 1, 18–20).<sup>11</sup> Existuje však doklad také pro mariánskou interpretaci obrazu beránka. Je jím pasáž z apokryfního testamentu dvanácti patriarchů, která hovoří o panně, z níž vyšel neposkvrněný beránek, a stanul po její levici jako lev. „*A všechna divoká zvířata na něj zaútočila, ale beránek nad nimi zvítězil a rozpráší je.*“<sup>12</sup> V tomto textu nejistého původu se beránek objevuje jako protiklad moci a síly podobně jako v Apokalypse. V barokní emblematické je beránek obrazem mírnosti a nevinnosti, vyskytuje se rovněž jako symbolické vyjádření pokory, pravověrnosti a obraz dobrých křesťanů.<sup>13</sup> Umístění Sternovy malby ani její výtvarné pojetí nenazna-

91. – Wolfram Köberl, Beobachtungen zu Trogers Kompositionen, *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 38/39, 2005, obr. s. 635.

<sup>8</sup> Kaple byla vysvěcena 1766; k malířské výzdobě kaple viz Loudová (pozn. 4), s. 103–108; motiv čtyř žen v pestrých šatech s příslušnými atributy se ve Sternově díle objevuje již na počátku padesátých let, kdy vznikala čtveřice kardinálních ctností ve cviklech klenby zámecké kaple v Borotíně; viz *ibidem*, s. 35–38.

<sup>9</sup> Krsek (pozn. 3), s. 79. Údaj přebírá Schenková (pozn. 4), s. 69.

<sup>10</sup> Samek (pozn. 4), s. 212.

<sup>11</sup> Viz Hans Feldbuch, Christussymbolik, in: Ernst Gall – Ludwig H. Heydenreich (ed.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (begonnen von Otto Schmitt)* (dále jen RDK) III, Stuttgart 1954, sl. 723–725. – Martin Hasitschka, Lamm, in: *Marienlexikon* IV, 1992, s. 14–16.

<sup>12</sup> Testament Josefa, jedenáctého syna Jákoba a Ráchel 19, 8 (citováno podle *The Testament of the Twelve Patriarchs, From The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament* by R. H. Charles, vol. II, Oxford Press; <http://www.earlychristianwritings.com/text/patriarchs-charles.html>, vyhledáno 3. 7. 2006). Viz též *Marienlexikon* IV, 1992, s. 16.

<sup>13</sup> Red., Lamm, Lamm Gottes, in: *LCI* III, 1971, sl. 14. – Arthur Henkel – Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, sl. 542–544.

čují, zda má být chápána v obecné rovině jako obraz *Pokory*, jedné ze ctností pravého křesťana, či zda se vztahuje přímo k osobě P. Marie. Obě obsahové složky se pravděpodobně prolínají – symbolické zobrazení *Pokory* / *Humilitas* odkazuje k P. Marii, jež je současně vzorem této ctnosti.

Protějškem *Pokory* / *Humilitas* je žena v bělostném šatu s věncem z bílých lilí na hlavě, jež si právě kolem pasu váže lososově růžový pás. Přes levé předloktí má zachycen cíp tmavomodré draperie splývající v bohatých záhybech kolem těla. [obr. 4] Věncem mající podobný význam jako koruna je mimo jiné symbolem spojení s Kristem a také odkazem na svatební věnec.<sup>14</sup> Pás je bezprostředně spojen s P. Marií, neboť podle apokryfních zpráv shodila P. Marie z nebe svůj pás, nyní jednu z nejdůležitějších mariánských relikvií, apoštolu Tomášovi na důkaz svého nanebevzetí.<sup>15</sup> Význam, který byl pásu P. Marie připisován, vychází z tradice úcty prokazované pásu vestálky Claudie Quinty. Claudia svým pásem přitáhla do přístavu loď ztroskotanou na mělčině, a obstála tak ve zkoušce cudnosti, již byla podrobena podobně jako vestálky Tuccia a Aemilia. Díky své čistotě a neposkvrněnosti byly vestálky přirovnávány ke křesťanským pannám a chápány jako analogie k panenskému mateřství P. Marie.<sup>16</sup> Ve spojení s bílým šatem a věncem z lilí na krnovské malbě je možno tuto personifikaci interpretovat jako symbolický obraz *Čistoty* / *Castitas*, opět inspirovaný čistotou a neposkvrněností P. Marie.

Vedle ženy s beránkem je usazena další z personifikací, zlatovlasá dívka v olivovém šatu s bílými rukávy a růžovofialovou draperií. V prstech pravé ruky drží zlatý prsten, na hlavě má věnec z červených růží a na krku šňůru perel. [obr. 5] Zobrazení připomíná ikonografický motiv P. Marie jako nevěsty Ducha svatého, jenž vzniká v baroku a je častý zvláště v rakouských zemích a v jižním Německu.<sup>17</sup> Obvykle má formu busty a představuje ověnčenou Matku boží, jak si tiskne k hrudi holubici Ducha svatého.<sup>18</sup> Také motiv prstenu není v barokním malířství ničím mimořádným. V kontextu blízkém krnovské malbě se objevuje na fresce Hanse Georga Asama z doby kolem roku 1684 v bavorském Benediktbeuernu, na níž holubice Ducha svatého přináší v zobáčku prsten dívky obklopené anděly

<sup>14</sup> Heinrich Laag, Kranz, in: *LCI* II, 1970, sl. 558–560. – Friederike Tschochner, Krone, in: *Marienlexikon* III, 1991, s. 685–690.

<sup>15</sup> Friederike Tschochner, Gürtel Mariae, in: *Marienlexikon* III, 1991, s. 54, viz též Gürtel, Gürtelspende, ibidem, s. 55–56.

<sup>16</sup> Oskar Holl, Vestalinnen, in: *LCI* IV, 1972, sl. 457.

<sup>17</sup> Martin Lechner, Maria, Marienbild, in: *LCI* III, 1971, sl. 200, sl. 201–202, obr. 24. Pojetí P. Marie jako nevěsty Ducha sv. se objevuje již v 5. století a vychází z 35. verše 1. kap. Lukášova evangelia – předpovědi Ježíšova narození (ikonografické téma *Zvěstování P. Marii*), toto pojetí se však do období baroka neuplatnilo jako samostatný ikonografický motiv; srov. Hermann Bauer – Bernhard Rupprecht (ed.), *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* (dále jen *CBD*) I, München 1976, s. 520. K motivu věnce viz Tschochner (pozn. 14), s. 685–690.

<sup>18</sup> V 18. století se v jižním Německu uplatňuje zvláštní varianta tohoto motivu, v níž Duch svatý nabývá podoby člověka a je zobrazen jako ženich s holubicí na prsou (např. farní kostel Nanebevzetí P. Marie v Schongau v Horním Bavorsku, freska v presbytáři; Matthäus Günther, 1748); viz *CBD* I, 1976, s. 520–522, obr. s. 521.

s krucifixem. Obraz symbolizující spojení duše s bohem doprovází vysvětlující nápisová páska s latinským textem: „*Ut habeas quod diligas*“ [„*Abys měl to, co bys mohl milovat*“].<sup>19</sup> Atributy krnovské personifikace, věnec a prsten, tedy postavu určují jako nevěstu, jež byla již od středověku vykládána jako obraz duše milující boha.<sup>20</sup> Perlový náhrdelník odkazuje k perlorodce, dalšímu z četných mariánských symbolů, a představuje zřejmě opět narážku na spojení obecně chápáné personifikace s Bohorodičkou, tentokrát ve smyslu P. Marie jako vzor duše oddané bohu.<sup>21</sup> Perla sama o sobě je chápána jako symbol křesťanské věrouky, nebeského království a Krista.<sup>22</sup> V emblematice se obraz perlorodky doprovázený nápisem „*Ros sole foecundus*“ [„*Rosa sluncem požehnaná*“] vykládá jako symbolické vyjádření milosti Boží seslané čisté duši.<sup>23</sup>

Čtveřici ctností uzavírá ztělesnění *Víry / Fides* v podobě ženy s plachetkou na hlavě, jež je jedním z jejích hlavních atributů.<sup>24</sup> [obr. 6] Její šat tvoří zlatavý živůtek, modrá sukně s dlouhou bílou zástěrou a červený plášť. V levici přidržuje trojúhelník s božím okem uprostřed, symbol Nejsvětější Trojice.<sup>25</sup> Trojúhelník ovíjí had zakousnutý do vlastního ocasu, tradiční symbolický obraz věčnosti,

<sup>19</sup> Otto Gillen, *Bräutigam und Braut*, in: *LCI* I, 1968, sl. 321–322, obr. 7. Zvláštní ikonografický typ představuje obraz sv. Anny a Jáchyma, kteří pozvedají svou dceru Marii v podobě dítěte zavinitého v plenkách s věncem hvězd kolem hlavy. Dítě hledí k nebi, kde se vznáší holubice Ducha svatého, která přináší v zobáku prsten. Nad hlavou malé Marie se objevuje nápis MARIA, který andělé korunují věncem z bílých růží. Věnec a holubice s prstenem v zobáku odkazují na P. Marii jako nevěstu Boží a jsou narážkou na její panenské mateřství (farní kostel sv. Markéty v Pfrombachu; Joseph Unterleutner, 1763); viz *CBD* VI, 1998, s. 284, s. 283, obr. B.

<sup>20</sup> Gillen (pozn. 19), sl. 319.

<sup>21</sup> Mušle ukrývající perlu byla jako mariánský symbol užita např. v malířské výzdobě filiálního kostela sv. Gabina v bavorském Unterweikertshofenu (malby připisány Josephu Krenauerovi, dat. kolem 1710/1711), kde se objevuje na čtyřech emblémech vztažených k hlavní scéně *Korunování P. Marie*. P. Marie je zde chápána jako mušle, jež zrodila perlu – syna Božího; podle Filippa Picinelliho je perla symbolickým obrazem panenství P. Marie; srov. *CBD* V, 1996, s. 266–273, zvl. s. 270–271, obr. Da–Dd. Perlová mušle může být též narážkou na Neposkvrněné početí P. Marie (dříve klášterní, nyní farní kostel Nalezení sv. Kříže v Pollingu; Johann Baptist Baader, 1766); viz *CBD* I, 1976, s. 454, obr. A<sup>2</sup>. Mušle s perlou znamenající oplodnění z nebes se vykládá i jako obraz *Zvěstování* (poutní kostel P. Marie, královny růžence v Marienbergu, Martin Heigl, 1764); viz *CBD* IX, 2003, s. 138, s. 136, obr. I–a. Ve stejném významu byl obraz otevřené mušle, v níž pod slunečními paprsky vzniká perla, připojen ke scénám *Zvěstování sv. Anně a Jáchymovi a Narození P. Marie* v poutní kapli sv. Anny v Annabrunnu (autor neznámý, 1757/1759); viz *CBD* VIII, 2002, s. 29, s. 30, obr. 2.

<sup>22</sup> Angelo Lipinský – red., *Perle*, in: *LCI* III, 1971, sl. 393–394.

<sup>23</sup> Henkel – Schöne (pozn. 13), sl. 733. Podle Picinelliho je zavřená mušle ukrývající perlu též obrazem *Pokory / Humilitas*, která může být vztažena na jednu z mnišských ctností, případně symbolizovat klauzuru; viz *CBD* VIII, 2002, s. 282, obr. O – zavřená mušle v moři doprovázená nápisem „*Optima quaeque latent*“ [„*To nejlepší je vždy ukryto*“] (kostel Nanebevzetí P. Marie ve Walkersaich, J. N. Miller, 1750).

<sup>24</sup> Gosbert A. Schüßler, *Fides* II: Theologische Tugend, in: *RDK* VIII, 1987, sl. 773–830.

<sup>25</sup> Ernst Kreuzer, *Fides*, in: *LCI* II, 1970, sl. 31–34. – J. J. M. Timmers, Dreieck, in: *LCI* I, 1968, sl. 525.



zde znamená věčné trvání křesťanské víry.<sup>26</sup> V případě této personifikace přímý odkaz k osobě P. Marie chybí.

Personifikace ctností spojených s křesťanskou vírou jsou poměrně častou, přesto však dosud málo poznanou součástí ikonografických programů chrámových interiérů v českých zemích. Jsou uplatňovány při výzdobě presbytáře nebo doprovázejí scény na klenbě chrámové lodi, z výtvarného hlediska mají podobu vznešených žen v bohatých oděvech s atributy nebo jsou provedeny technikou grisaille a nahrazují tak sochařskou výzdobu, někdy bývají doprovázeny vysvětlujícími nápisy.<sup>27</sup> Význam těchto personifikací se pohybuje v rovině morálních exemplů a křesťanských hodnot jako takových a jejich vztah k figurálním scénám oslavujícím zpravidla Nejsvětější Trojici, P. Marii, světce či světice se zdá být poměrně volný. Dokladem toho, že ani krnovské personifikace nejsou vztaženy výlučně k P. Marii, ale odkazují k vybraným křesťanským ctnostem obecně, mohou být analogické obrazy na klenbě presbytáře piaristického kostela sv. Jana Křtitele v Kroměříži. Kolem ústředního obrazu andělů s uťatou hlavou sv. Jana Křtitele jsou v iluzivních kruhových výklencích umístěny čtyři křesťanské

<sup>26</sup> Heslo: Ewigkeit, in: *RDK VI*, 1974, sl. 617–639.

<sup>27</sup> Na Moravě např. blíže neurčené grisaillové personifikace „*církevních Ctností*“ na druhém klenebním poli benediktinského klášterního kostela v Rajhradu u Brna (Jan Jiří Etgens, 1726–1729; srov. Ivo Krsek in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 477–472; naznačení interpretace viz Martin Mádl, Heiligenkreuz-Gutenbrunn – Rajhrad – Řevnice: Tři výjimky z pravidel barokní nástěnné malby, in: *Verba volant, scripta manent. Příspěvky z kolokvia o kresbě a grafice Anně Rollové k narozeninám*, Praha 2006, s. 21, pozn. 26), „*alegorie křesťanských ctností*“ v lunetách lodi minoritského kostela sv. Janů v Brně malované technikou grisaille (Jan Jiří Etgens, 1733; srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska I, A–J*, Praha 1994, s. 176), grisaillové personifikace ctností opatřené nápisy v kupoli chrámu sv. Markéty v Jaroměřicích nad Rokytnou (Karel František Tepper, 1737; srov. Jiří Uhlíř, *Karel František Tepper, západomoravský barokní malíř, 1682–1738*, Třebíč 2002, s. 58; naposledy Markéta Zbránková, *Malířská výzdoba zámku a kostela v Jaroměřicích nad Rokytnou*, magisterská diplomová práce FF MU, Brno 2006). Zvláštní ikonografický typ představuje *Madona s personifikacemi křesťanských Ctností* na třetím poli severní boční lodě jezuitského kostela v Brně. Trůnící Madona s Ježíškem je tu vyobrazena podle dochovaného konceptu jako učitelka (nebo též škola neboli umění) Ctností, které jsou v počtu dvaceti tří shromážděny na stupních trůnu, *Stálost* se vznáší v oblacích. Mezi těmito personifikacemi najdeme některé krnovské postavy – *Pokoru* s beránkem a *Cudnost* s pásem (Felix Anton Scheffler, 1744); Marcela Vondráčková, Felix Anton Scheffler a malířská výzdoba jezuitského kostela Nanebevzetí P. Marie v Brně, příspěvek přednesený na mezinárodní konferenci *Bohemia Jesuitica 1556–2006. Jezuité v Českých zemích / Jesuits in Bohemia*, Praha / Prague 25.–27. 4. 2006. Za laskavé poskytnutí textu příspěvku děkuji jeho autorce. V souvislosti s tématem křesťanských ctností jsou pozoruhodné dva obrazy *Ctností jako plodů Ducha svatého* v předsíni mnichovského kostela sv. Ducha (Josef Ignaz Schilling, Johann Weiß st., kolem 1750). První dodnes zachovaný obraz představuje *Naději* (kotva, vavřínová ratolest), *Čistotu* (závoj, lilie, šlape po Amorovi), *Zbožnost* (hořící svíce, maska pod nohami), *Statečnost/Sílu* (brnění, vavřínový věnec); podobně jako v Krnově je zobrazena Víra se závojem a žezlem s božím okem a *Mírnost /Pokoj* s beránkem a vavřínovou ratolestí. Nezachovaný protějšek zobrazoval podle Waltera Bruggera (*München, Katholische Stadtpfarrkirche Heilig Geist*, Regensburg 2002, s. 10) *Uměřenost*, *Moudrost*, *Radost*, *Spravedlnost* a *Milosrdenství*.

ctnosti, podobně jako v Krnově dosud neidentifikované.<sup>28</sup> Dvě z nich se shodují s krnovskými postavami *Čistoty* a *Duše zaslíbené Bohu*. Obraz *Čistoty* / *Castitas* je překvapivě zcela identický: také v Kroměříži má podobu ženy v bílém, s liliovým věncem na hlavě, která si kolem pasu ovinula dlouhý bílý pás. Druhá z kroměřížských personifikací v olivovém šatu a červené draperii drží v jedné ruce prsten, ve druhé ruce položené na torzu sloupu přidržuje vavřínovou snítku. Prsten, atribut uplatněný také v Krnově, představuje zaslíbení, spojení duše s Bohem. Vavřín symbolizuje věčné a nepomíjivé, je rovněž znamením vítězství Krista.<sup>29</sup> Motiv trvání zdůrazňuje připojený sloup, častý symbol stálosti či pevnosti a síly, zde neochvějnosti ve víře.<sup>30</sup> Tato personifikace tedy může být variantou vyobrazení *Duše milující Boha*. Pozoruhodný je také příbuzný kolorit kroměřížských a krnovských postav, v případě *Čistoty* je užit stejný barevný kontrast bílého šatu a tmavomodré draperie.<sup>31</sup> Malby v Kroměříži prováděl v letech 1750–1755 brněnský malíř Jan Jiří Etgens (1691–1757). Po jeho smrti v lednu 1757 dokončil malířskou výzdobu chrámu Josef Stern, který tak měl možnost důkladně se seznámit s malbami svého předchůdce. Není tedy vyloučeno, že použil některé Etgensovy výtvarné motivy ve svém pozdějším díle v Krnově.<sup>32</sup> V závěru tvorby se Josef Stern ke krnovským personifikacím znovu vrátil, a to ve svém posledním díle, freskové výzdobě kostela milosrdných bratří v Brně, dokončené podle signatury a datace roku 1771. V kněžišti ve dvou naproti sobě umístěných iluzivních výklencích zobrazil malíř dvojice ctností, jejichž atributy i způsob ztvárnění odpovídají starším personifikacím na klenbě krnovského presbytáře. I v Brně je vyobrazena *Čistota* s věncem lilí na hlavě, přidržující si dlouhý pás uvázaný pod řadry. [obr. 7] Vedle ní je usazena žena v prostém šatu, obracející se gestem pozvednutých paží k Bohu, u jejích nohou leží sáček s vysypanými penězi, zjevná připomínka jednoho z řeholních slibů, slibu chudoby. Na protější jižní straně je spolu s *Pokorou*, která drží na klíně beránka, vyobrazena *Poslušnost* / *Oboedientia*, zachycená ve stejné pozici jako krnovská *Víra*, jejím atributem je tzv. váha („vahadlo“), sloužící k upevnění a přenášení dvou věder s vodou. [obr. 8] Zdá se tedy, že Sternovým úkolem v klášterním kostele milosrdných bratří v Brně bylo namalovat personifikace tří řeholních slibů, chudoby, čistoty a poslušnosti, doplněné o pokoru.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Samek 1999 (pozn. 4), s. 248–249.

<sup>29</sup> Red., Lorbeer, in: *LCI* III, 1971, sl. 106.

<sup>30</sup> Wilhelm Messerer, Säule, in: *LCI* IV, 1972, sl. 54–56.

<sup>31</sup> Třetí postava ve světle zeleném šatu a zlatavém plášti má na hrudi vyobrazen sluneční kotouč a v ruce drží zrcadlo, představuje patrně *Moudrost* / *Prudentii*. Poslední čtvrtá personifikace je oděna do růžového šatu a fialového pláště, v pravici pozdvihuje zlomenou svíci, symbol smrti, levicí přidržuje meč, kterým byl Jan Křtitel st'at, představuje zřejmě mučednickou smrt světce. K symbolice svíce viz např. Wolfgang Menzel, *Christliche Symbolik* I, Regensburg 1856, s. 472–473.

<sup>32</sup> Srovnání freskového díla Jana Jiřího Etgense a Josefa Sterna v Kroměříži viz Loudová (pozn. 4), s. 50–54.

<sup>33</sup> Samek 1994 (pozn. 27), s. 209 se o personifikacích nezmiňuje. K personifikaci *Poslušnosti* viz Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. Mario Praz, Milano 1992, s. 317–318 (dalšími atributy této



Povšimneme-li si blíže uspořádání jednotlivých obrazů na klenbě krnovského presbyteria, zjistíme, že personifikace ctností, o jejichž určení jsme se právě pokusili, lze chápat nikoliv jako čtveřice ctností významově rovnocenných, ale jako dvě samostatné, navzájem se doplňující dvojice. První dvě personifikace *Pokora / Humilitas* a *Čistota / Castitas* jsou umístěny přibližně uprostřed delších stran obrazu *Narození P. Marie*, mohou být tedy vztaženy přímo k osobě P. Marie a odkazovat na ctnosti s ní zpravidla spojované. Zbývající dvě ženy představující *Duši zaslíbenou Bohu* a *Víru* jsou namalovány po stranách malé iluzivní kupole s Mariiným monogramem přímo nad hlavním oltářem. Tyto postavy je možno vysvětlit jako ztělesnění stěžejních pojmů křesťanství s univerzální platností: víry v Boha, který je věčný, a zaslíbení duše věřícího člověka Bohu. V kontextu funkce dekorovaného prostoru, kterým je konventní chrám minoritského řádu, personifikace vyjadřují ctnosti, jež mají členové řádu pěstovat a jejichž dodržování jim řehole předepisuje, tedy pokoru či poslušnost (*humilitas*) a čistotu (*castitas*). Druhé dvě personifikace představující křesťanskou víru a duši zaslíbenou Bohu mohou v souladu s posláním řádu, které spočívá mimo jiné v péči o věřící, připomínat členům řádu povinnost přijímat zpovědi a konat kázání.<sup>34</sup>

Ikonografický program dále pokračuje na klenbě hlavní lodi a bočních lodí, které svými malbami pokryl František Antonín Šebesta-Sebastini ve druhé etapě malířské výzdoby chrámu následující po velkém požáru konventu v roce 1779. Klenbu hlavní lodi Sebastini rozčlenil pomocí malovaného štukového dekoru, jenž tvoří orámování pro tři velká klenební zrcadla vyplněná figurálními výjevy. [obr. 9] Nejblíže k chóru, před triumfálním obloukem, je v kruhovém poli umístěna scéna *Uvedení P. Marie do chrámu*. Literární oporou tohoto námětu je podobně jako v případě *Narození P. Marie* apokryfní *Protoevangelium Jakubovo* a *Legenda aurea*. Podle nich Anna před narozením své dcery Marie učinila slib, že pokud budou její modlitby vyslyšeny a narodí se jí dítě, o něž ve svých modlitbách prosí, zasvěti je Bohu. Když byly Marii tři roky (podle jiné verze sedm, resp. deset let), byla svými rodiči Annou a Jáchymem přivedena do chrámu, kde zůstala mezi ostatními „chrámovými pannami“ až do svého zasnoubení s Josefem.<sup>35</sup> Drobné, křehce působící postavy jsou rozestaveny na stupních před chrámovou architekturou, které vlevo dominuje mohutný sloup, symbol pevnosti a stálosti ve víře. Jeho protějškem je velká květinová váza vnášející do výjevu výrazný prvek dekorativnosti. V horní části se na pozadí těžké rozevláté tmavozelené drape-

ctností jsou krucifix a nápisová páska „SVAVE“). K řádovým slibům viz S. Mayer – L. Köster, Orden, Ordensstand, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* (dále jen *LThK*) VII, Freiburg im Breisgau 1962, sl. 1197–1199. – H. Gross – G. Dümpelmann – A. Krimmel, Gelübde, in: *LThK* IV, 1960, sl. 640–642.

<sup>34</sup> H. Rohrmeier, Minoriten, in: *LThK* VII, 1962, sl. 431–433. – L. Hardick, Franziskaner, in: *LThK* IV, 1960, sl. 277. V dolní části stěn presbytáře krnovského kostela jsou vyobrazení čtyři evangelisté se svými obvyklými atributy. Pod těmito malbami byla během restaurování nalezena rytá podkresba představující květinové vázy. Vztah obou vrstev nebyl dosud objasněn a rovněž nebylo zatím rozhodnuto, v jaké podobě budou tyto partie restaurovány.

<sup>35</sup> Karsten Falkenau, Tempelgang Mariae, in: *Marienlexikon* VI, 1994, s. 369–370. – Silke Egbers, Tempeljungfrau, in: *Marienlexikon* VI, 1994, s. 370–372.

rie vznášejí andělé. Centrum kompozice tvoří tři postavy, sv. Anna provázející P. Marii a velekněz Zachariáš, jenž je vítá na prostranství před chrámem. P. Marie v červenorůžových šatech vystupuje nebojácně k majestátně vyhlížejícímu veleknězi, který je oděn do tradičního liturgického roucha s efódem na prsou. Anna ve fialových šatech a s plachetkou na hlavě jemně pobízí svou dceru ve výstupu po mohutných stupních chrámu. Přijetí P. Marie do chrámu se odehrává za přítomnosti zástupu diváků, mezi nimiž je výtvarně zdůrazněna postava muže při levém okraji v červeném plášti a s modrým turbanem na hlavě. Rozvířená draperie šatu naznačuje, že muž, patrně manžel sv. Anny Jáchym, který bývá této scéně přítomen, právě přispěchal k chrámu, aby mohl být svědkem Mariina přijetí veleknězem. Mezi P. Marií a veleknězem je vidět postavu s holubicí, připomínku obětování P. Marie, k němuž došlo paralelně s jejím vstupem do chrámové služby.<sup>36</sup>

Kompoziční rozvržení obrazu prozrazuje znalost velkoryse komponovaných pateticky vyznívajících scén počátku 18. století, avšak formální pojetí je zcela jiné. Formy architektury i figur jsou zdrobnělé, pestrý kolorit i řada detailů má již rokový charakter, který vynikne zejména při srovnání se Sternovým obrazem *Narození P. Marie* v presbytáři. Malířský rukopis Sebastiniho charakterizují vedle svébytného nakládání s draperiemi, které často postrádají logickou vazbu na figuru, i anatomické nepřesnosti a zjednodušení tvaru, které se nejvíce projevuje v malbě tváří. Malíř opakuje stále stejný typ ženské tváře postrádající výraz, mění se pouze barva vlasů a úhel, z jakého je tvář zachycena. Neobratnost malíře je patrná zejména na malbě profilů, které vyznívají tvrdě a tupě, a při zobrazování pokrývek hlavy sv. Anny a žen v jejím doprovodu. Sternovo *Narození P. Marie* naopak ukazuje snahu odlišit jednotlivé postavy žen propracováním jejich tváří, které jsou podány mnohem citlivěji a s řadou detailů, jakými jsou šátky, závoje, složité účesy, náušnice. V malbě mužských tváří se Sebastini poučil Sternovým pojetím: výrazné fyziognomické znaky Sternových postav, trčící vousy a obočí a zahnutý nos, ještě více zdůraznil a přetvořil do expresivní zkratky. Posun směrem ke zjednodušení a současně poněkud naivní expresivita vynikne zvláště nápadně při srovnání tváří Jáchyma na *Narození P. Marie* a muže v modrém turbanu (snad také Jáchyma) ve výjevu Mariina vstupu do chrámu.

Druhé pole ve tvaru čtyřlístu představuje scénu *Navštívení* (L 1, 39–56), [obr. 9] která je již od 6. století obsažena ve všech podrobnějších mariánských cyklech.<sup>37</sup> Setkání P. Marie s Alžbětou se počítá k sedmi radostem P. Marie a je vnímáno jako důležitý okamžik propojení příběhů Ježíše a sv. Jana Křtitele. Obě hlavní postavy malíř umístil na stupně schodiště před honosný palác s výraznou římsou, jež podpírá sloup s korintskou hlavicí, vedle něj je vidět další prvky členité architektury, pilastr s jónskou hlavicí a v pozadí arkádu ukončenou zábradlím s kuželkovou balustrádou. Alžběta je oděna v růžovém šatu a mátově zeleném plášti se zlatým vzorem, který jí v mohutných záhybech zahaluje dolní polovinu těla,

<sup>36</sup> Franz Baumeister – Konstantin B. Kallinikos, *Opferung Mariens*, in: *Marienlexikon* IV, 1992, s. 697–699.

<sup>37</sup> Friederike Tschochner, *Heimsuchung*, in: *Marienlexikon* III, 1991, s. 117–121.

na hlavě má šedobílou plachetku. Na partii Alžbětiny tváře zachycené z profilu a na plachetce, jež je namalována spíše za hlavou než na hlavě, jsou opět patrné obtíže, s jakými se malíř zjevně potýkal. Alžběta sestupující ze schodů bere do dlaní ruce P. Marie, obě ženy si vroucně hledí do očí. Ježíšova matka oděná v červené a bílé má v záhradě fialový šátek vlající ve větru a na hlavě slaměný klobouk. Za ní jako její doprovod stojí dívka s červenou pentlí ve vlasech a zlatavé sukni s modrým lemem, přidržující růžový raneček, zřejmě odkaz na vykonanou cestu. Postavy P. Marie i její průvodkyně mají výrazný rokokový charakter, zvláště slaměný klobouk vytváří dojem galantní pastýřské scény, který umocňuje květinová váza umístěná na vysokém soklu při pravém okraji obrazu a zeleň v průhledu za ním. Motiv setkání se opakuje na vrcholu schodiště s kovovým zábradlím, kde se potkávají Zachariáš a sv. Josef. Manžel Alžběty, Zachariáš, je zahalen do zlatavého pláště, který naznačuje jeho postavení chrámového velekněze, na hlavě má červenou čepici lemovanou kožešinou. K němu přistupující sv. Josef se opírá na znamení vykonané pouti o poutnickou hůl, jeho oděv tvořený fialovou tunikou a chladně žlutým pláštěm je o poznání chudší. Dole pod schodištěm malíř připojil dvě postavy mužů syté okrového inkarnátu a tmavě modrou draperii vlající přes okraj obrazu, jejich kompozičním protějškem je skupina andělů v oblacích. Figury mužů v tmavých draperiích mají zřejmě pomoci vytvořit dojem prostorové hloubky v obraze, podobné řešení malíř využil i na předcházejícím výjevu Mariina vstupu do chrámu. Ačkoliv celek působí vyváženě, při bližším pozorování jsou zřejmé nedostatky zejména v anatomickém utváření postav, pro něž je příznačné zjednodušení až jistá naivita provázená zálibou v detailu.

Vyvrcholením celého cyklu je *Nanebevzetí P. Marie* ve třetím a posledním poli hlavní lodi.<sup>38</sup> [obr. 9] Symetricky ke scéně *Uvedení P. Marie do chrámu* autor zvolil opět kruhový formát, avšak výjev tentokrát komponoval nikoliv pro pohled od vstupu do chrámu, ale pro pohled věřícího, který chrámový interiér opouští. Při odchodu z chrámu, kdy se zrak věřícího naposledy obrací ke klenbě, byl návštěvníkům kostela připomenut stěžejní moment ze života P. Marie, její nanebevzetí.<sup>39</sup> Výjev má opět nepřehlédnutelný rokokový charakter. P. Marie je tu vyobrazena jako líbezná dívka s kulatými růžovými tvářemi a malými plnými rty, jež s radostí vzhlíží k nebi, kam ji vynášejí andělé. Při dolním okraji scény jsou kolem prázdného hrobu shromážděni apoštolové doprovázející Bohorodičku svými pohledy. Postavy apoštolů, zejména jejich tváře, se staly pro malíře vhodnou příležitostí ukázat své malířské dovednosti při zachycení vousaté mužské tváře z různých úhlů. Ve srovnání s ženskými profily v předchozích scénách zvládl Sebastini tento úkol o poznání přesvědčivěji, přičemž nezapřel inspiraci vousatými stařeckými typy Josefa Sterna. Nadpozemské nanebevzetí a pozemské seskupení apoštolů kolem hrobu spojuje bílý rubáš, který jeden z andělů vytahuje z tumby, a červené růže, jež malý anděl sype z oblaků dolů. Při horním okraji rámu andělé odhruňují

<sup>38</sup> Ulrike Liebl, *Himmelfahrt Mariae*, V. Kunstgeschichte, in: *Marienlexikon* III, 1991, s. 205–208.

<sup>39</sup> K tělesným figurám a pohybu jakožto bohoslužebným projevům viz např. Milan Salajka, *Křesťanská bohoslužba*, Praha 1985, s. 59–64; na s. 61: „Účastník ‚jde‘ z bohoslužeb, aby se neslo poselství světu.“

těžký purpurový baldachýn zdobený trásněmi, který propůjčuje výjevu ráz divadelní scény s kulisou architektury v pozadí.

Kompoziční uspořádání všech tří hlavních obrazů mariánského cyklu na klenbě lodi je překvapivě zdařilé, na rozdíl od jisté neobratnosti až naivity při utváření postav, zejména při malbě profilů ženských tváří, což svědčí o tom, že Sebastini používal grafické předlohy nebo jiné vzory, jak ostatně přímo dokládá scéna *Navštívení*. Její kompoziční řešení je totiž velmi blízké fresce stejného námětu v piaristickém kostele sv. Jana Křtitele v Mikulově z konce padesátých let 18. století od Franze Antona Maulbertsche (1724–1796),<sup>40</sup> v jehož ateliéru Sebastini v té době pracoval jako pomocník a z jehož díla později hojně čerpal inspiraci pro své vlastní zakázky.<sup>41</sup>

Na iluzivní štukové rámy hlavních výjevů jsou napojeny okrouhlé výklenky nasedající na nástavce, které prodlužují iluzivně malované pilastry hlavní lodi. V šesti dekorativně zdobených mušlových nikách jsou umístěny dvojice malých andělů s mariánskými symboly. [obr. 9] Po stranách *Uvedení P. Marie do chrámu* jsou vyobrazeni andělci nesoucí na jižní stěně sluneční kotouč, na severní stěně srpek měsíce. Slunce se stalo mariánským symbolem na základě verše Apokalypsy „*A ukázalo se veliké znamení na nebi: Žena oděná sluncem*“ (Zj 12, 1) a vykládá se mnoha způsoby. Již ve spisech církevních otců je P. Marie nazývána nádobou slunečního svitu, sluncem, z něhož vychází božská blaženost, ale také měsícem, odrážejícím světlo slunce – Krista („*Sol invictus*“).<sup>42</sup> Ve svém kázání na kostnickém koncilu spojil kardinál Pierre d’Ailly z Cambray P. Marii se sluncem v metafoře, hovořící o slunci jako o triumfující církvi („*ecclesia triumphans*“), zatímco luna symbolizuje církev bojující („*ecclesia militans*“).<sup>43</sup> Kromě uvedených příkladů existuje velmi početná řada dalších „slunečních“ epitet: Marie je označována jako sluneční záře, vyvolené sémě slunce, slunce z Nazaretu apod.<sup>44</sup> Jednou z několika blízkých paralel ke krnovským obrazům slunce a měsíce jsou malby stejných symbolů ve filiálním kostele Narození P. Marie v Biburgu v Horním Bavorsku, kde je v presbytáři kolem centrálního obrazu Nanebevzetí P. Marie seskupeno osm kartuší, z nichž dvě představují zářící slunce a srpek měsíce. Důležité pro výklad symbolů jsou připojené nápisy, obraz slunce doprovází slova „*Erwähl wie die Sonne*“, obraz měsíce „*Schön wie der Mond*“.<sup>45</sup> Bohatým pramenem těchto přirovnání je loretská litanie<sup>46</sup>, z níž většinou čerpá také barokní emblematika, hojně uplatňovaná při výzdobě menších, štukem rámovaných polí,

<sup>40</sup> Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, Budapest 1960, s. 44–46, obr. 105.

<sup>41</sup> Šeferisová Loudová (pozn. 1), s. 106.

<sup>42</sup> Gregor Martin Lechner, Sonne, in: *Marienlexikon* VI, 1994, s. 201; k významu měsíce srov. Erwin Möde, Luna, in: *Marienlexikon* IV, 1992, s. 188–189. – Heinrich Laag, Sonne und Mond, in: *LCI* IV, 1972, sl. 178–180.

<sup>43</sup> Lechner (pozn. 42).

<sup>44</sup> Ibidem, s. 202.

<sup>45</sup> V ostatních šesti kartuších není žádné konkrétní zobrazení. Malby se datují do doby kolem 1750, autor není znám; viz *CBD* IV, 1995, s. 26–28.

<sup>46</sup> Výčet invokací, v nichž je P. Marie nazvána sluncem, viz Lechner (pozn. 42), s. 204.

které od 17. století doprovázejí hlavní figurální scény v chrámových interiérech, zejména v německých a rakouských zemích.<sup>47</sup>

Loretánská litanie i další mariánské litanie vycházejí ze starozákonních textů, mezi nimiž zaujímá důležité místo milostná poezie hebrejského původu Píseň písní. Její verše jsou vykládány alegoricky, vztah Milého a Milé je chápán obrazně jako vztah Hospodina k Izraeli, později Krista k Církvi nebo duši křesťanů. Mariánský výklad Písně písní se objevuje poprvé v díle církevních otců, sv. Ambrože a Jeronýma, poté se její symbolické obrazy spolu s dalšími starozákonními alegoriemi vztaženými k P. Marii stávají v podobě invokací součástí mariánských litaní.<sup>48</sup> Původ atributů vyobrazených v Krnově tedy můžeme najít také v Písní písní: „*Kdo je ta, jež jak Jitřenka shlíží, krásná jako Luna, čistá jako žhoucí slunce, strašná jako vojsko pod praporci?*“ (Pís 6, 10 [9]). V tomto verši je vedle slunce a měsíce zmíněna i jitřní hvězda / *stella matutina* (Sír 50, 6), další symbolický obraz P. Marie, převzatý mariánskými litanii. Při výzdobě krnovského kostela byl použit v podobě šesticípé hvězdy, kterou půvabně přidržuje jeden z dvojice andělů v malované nice na jižní stěně hlavní lodi po stranách scény *Navštívení*.<sup>49</sup> [obr. 10] Naproti andělům s hvězdou jsou vyobrazeni andělé pozvedající korunu. Symbol koruny náleží P. Marii již od 6. století a je ztělesněním jejího titulu *corona virginum*,<sup>50</sup> v loretánské litanii je vzývána jako královna andělů, patriarchů, proroků, apoštolů, mučedníků, vyznavačů, panen a všech svatých.<sup>51</sup>

Loretánskou litanii jsou inspirována také zbývající vyobrazení andělů na klenbě hlavní lodi. K výjevu *Nanebevzetí P. Marie* jsou připojeny dvě dvojice andělů, přidržujících bránu a dům. Brána / *ianua (porta) caeli* (Gn 28, 17) na jižní straně [obr. 9] opět ilustruje invokaci litanie, je znamením panenství Ježíšovy matky (*porta clausa*). Je-li otevřená jako v Krnově, připomíná roli matky Boží jako prostřednice mezi nebesy a pozemským světem, protože skrze P. Marii přichází

<sup>47</sup> Lore Lüdicke-Kaute, Lauretanische Litanei, in: *LCI* III, 1971, sl. 27–31. Prototypem těchto vyobrazení se stala výzdoba dvorské kaple mnichovské rezidence, dat. 1614, resp. 1630; viz ibidem, sl. 29. Ve farním kostele Navštívení P. Marie v Hohenpoldingu je v samostatných kartuších symbolicky vyobrazeno 36 invokací mariánské litanie (Franz Josef Aiglstorffer, 1752). V této řadě se nacházejí i symboly objevující se v Krnově jako atributy *Duše milující Boha*: perla v mušli (nápis „*Aller Keuschiste Mutter*“) a prsten („*Liebliche Muetter*“); viz *CBD* VII, 2001, s. 158–165, obr. 1–36. Motivy loretánské litanie byly v českém prostředí užity např. v kostele jezuitů v Brně v podobě mariánských symbolů na klenbě kněžiště a lodi (F. A. Scheffler, 1745–1746); viz Vondráčková (pozn. 27). Exemplárním příkladem zobrazení invokací litanie je dvoudílná freska na klenbě kapitulní síně bývalého kláštera premonstrátek v Chotěšově (František Julius Lux, 1754–1755); viz Pavel Preiss, *František Julius Lux. Západočeský rokokový malíř*, Praha 2000, s. 99–101.

<sup>48</sup> Lüdicke-Kaute (pozn. 47). – Walter Dürig – Genoveva Nitz, Lauretanische Litanei, in: *Mari-enlexikon* IV, 1992, s. 33–44. – Petra Nevimová, Virga notat virginem et flos deum hominem. Freskový cyklus J. Hiebla v Doksaněch, in: Petr Hrubý – Michaela Hrubá (ed.), *Barokní umění v severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 2003, s. 197–232. – Texty litaní viz např. P. Pavel Pankrác Křivý (ed.), *Litanie*, Olomouc 1998.

<sup>49</sup> Oskar Holl, Stern, Sterne, in: *LCI* IV, 1972, sl. 214–215. – Lüdicke-Kaute (pozn. 47), sl. 28.

<sup>50</sup> Tschochner (pozn. 14), s. 685.

<sup>51</sup> Text dále pokračuje: „*Královno počatá bez poskvrny hříchu dědičného, Královno nanebevzatá, Královno posvátného růžence, Královno míru*“; viz Křivý (pozn. 48), s. 285.



na svět Ježíš Kristus.<sup>52</sup> Protějškem brány je dům / *domus aurea*, nejdříve chápaný jako obraz svatostánku, který se nacházel v Šalamounově chrámu a byl vytvořen z nejdražších a nejvzácnějších materiálů (1 Kr 6, 1–38). Označení *domus aurea* bylo poté v loretánské litanii spojeno s P. Marií, neboť ona, naplněna milostí, cudná a nevinná, je nejzářivějším příbytkem krále králů, Božího syna.<sup>53</sup>

S invokacemi loretánské litanie se pojí i poslední andělská dvojice s paličkou a notovým záznamem, kterou malíř namaloval na pozadí mohutné kartuše nad oknem ve stěně hudební kruchty, jak se vznáší na růžových obláčkách. Téma hudby uplatňované v různých variantách je pro výzdobu kůru charakteristické a odpovídá běžné barokní představě, že liturgie obce věřících na zemi má svůj předobraz na nebi, kde Kristu jako nejvyššímu knězi slouží při mši andělé a světci. Na klenbě nad varhanami, na stěnách kruchty nebo na jejím zábradlí byli nejčastěji zobrazováni andělé s hudebními nástroji a notami, buď jako samostatná scéna koncertujících andělů nebo jako hudební doprovod sv. Cecílie či krále Davida hrajícího na harfu.<sup>54</sup> Do této námětové oblasti se řadí i krnovská scéna s anděly, avšak vzhledem k jejímu formálnímu pojetí, které je shodné s obrazy andělů v hlavní lodi, může ztělesňovat také další invokace loretánské litanie: „*Příčino naší radosti*“ / „*Causa nostrae laetitiae*“ a dále „*Těšitelko zarmoucených*“ / „*Consolatrix afflictorum*“.<sup>55</sup> Pečlivě vymalované noty uspořádané do tří notových osnov nad sebou jsou natolik zřetelné, že dovolují zaznamenanou melodii rekonstruovat. Jedná se o melodii pastorálního charakteru v tónině F dur, úryvek je však příliš krátký, a proto není možné nalézt konkrétní skladbu, jejíž začátek tu byl zobrazen. Vyloučíme-li možnost, že malíř měl hudební vzdělání, můžeme téměř jistě předpokládat existenci předlohy, kterou malíři pravděpodobně poskytl objednavatel. I přes útržkovitost notového záznamu je možná jeho datace do sedmdesátých až osmdesátých let 18. století, čímž se potvrzuje nově navržená datace Sebastiniho maleb do doby kolem roku 1780.<sup>56</sup>

Při malbě andělů s mariánskými symboly se Sebastini dopustil několika nepřesností, zejména v anatomické výstavbě postav, přesto však dvojice andělů vyznívají velmi živě a půvabně. Nepřesvědčivé nasazení hlav a pozvednutých paží můžeme přičíst i snaze vypořádat se s pohledem diváka, který malé dětské postavy pozoruje z podhledu a ze značné vzdálenosti. Andělci jsou zachyceni v promyšlených pozicích, jejich gesta a pohyby jsou v každé dvojici pečlivě sladěny a výtvarně dotvořeny barevnými draperiemi, žádná póza se neopakuje. Andělé připomínají spíše putti, jejich světský charakter umocňují stuhý zavázané

<sup>52</sup> Viz hesla Pforte, Pforte des Himmels, Porta aurea in: *Marienlexikon* V, 1993, s. 191–194, s. 275. – Hans Joachim Kunst, Tor – Tür, in: *LCI* IV, 1972, sl. 339–340.

<sup>53</sup> Walter Dürig, Goldenes Haus, in: *Marienlexikon* II, 1989, s. 677. Vedle epiteta zlatý dům se objevuje spojení P. Marie – dům moudrosti / *domus sapientiae*, alegorické označení, jež má svůj původ v knize Přísloví (Př 9, 1); viz Lüdicke-Kaute (pozn. 47), sl. 28.

<sup>54</sup> Karl Möseneder, Zur Ikonologie und Topologie der Fresken, in: Bruno Bushart – Bernhard Rupprecht (ed.), *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk*, München 1986, s. 28–42.

<sup>55</sup> Křivý (pozn. 48), s. 285.

<sup>56</sup> Za rekonstrukci melodie a odborný komentář vděčím Mgr. Vladimíru Maňasovi z Ústavu hudební vědy FF Masarykovy univerzity.



na mašličky, jež mají přehozeny přes rameno, a někteří z nich nemají ani křídla. Zdá se, že malíř pracoval podle předlohy, zřejmě původně určené pro dekorace profánního prostoru, kterou si pohotově přizpůsobil pro vlastní potřebu a úlohu, jež mu byla svěřena, výzdobu chrámového interiéru.<sup>57</sup> Přesto však nelze autorovi upírat jistou invenci projevující se v barevném řešení maleb. Poutavý je zejména kontrast mezi chladným stříbřitým nádechem inkarnátu s šedozelenými podtóny a teplými rezavě hnědými obrysovémi liniemi těl andělů s rezatými kudrnatými vlásy.<sup>58</sup> Živost výjevům dodávají drobné detaily, například tvář anděla v první dvojici, jež je ozářena zlatavým světlem slunečního kotouče, který andělé přidržují, nebo stíny, které andělské postavy a mariánské symboly vrhají na pozadí malovaných výklenků. [obr. 10] Srovnáme-li andělské postavy na klenbě lodi se Sternovými anděly v presbytáři, nacházíme opět výrazné odlišnosti, především v barvě inkarnátu a v pojetí pohybu postav. [obr. 10, 11] Sternovy obrazy vyvolávají pocit rychlé a bravurní práce, široká škála teplých okrových tónů pleťových partií a absence obrysové linie svědčí o sebevědomém přednesu zkušeného freskaře.

Cyklus scén ze života P. Marie pokračuje na stěnách hlavní lodi, kde se naproti sobě nad arkádovými oblouky mezi pilíři nacházejí tři dvojice výjevů. Nejblíže chóru je na severní stěně zobrazeno *Zasnoubení P. Marie*, jeho protějškem je scéna *Zvěstování P. Marii*. Druhou dvojici tvoří *Adorace narozeného Ježíška* a *Představení Ježíše v chrámu*.<sup>59</sup> Poslední výjevy zobrazují *Útěk do Egypta* a *Sv. rodinu*.<sup>60</sup> Postavy jsou umístěny ve velkých iluzivních výklencích s výrazným orámováním z malovaného štuky, v jejichž horní části jsou ve druhé a třetí dvojici scén „zavěšeny“ zlatavé girlandy. Zastíněné plochy nik a stíny vržené postavami odpovídají reálnému světlu v chrámovém prostoru, první dvě dvojice jsou „osvětleny“ světlem vycházejícím z presbytáře, při malbě třetí dvojice malíř zakomponoval do obrazů světlo pronikající do kostela velkým oknem na kůru. Výrazným prostorotvorným prvkem jsou dekorativní girlandy, jež vrhají vlastní stín a vytvářejí tak dojem hloubky jednotlivých výklenků. Kompozičně jsou výjevy založeny na zobrazení dvou nebo tří postav zachycených z profilu. Právě postava zachycená z boku a tvář v profilu jsou nejslabším momentem těch-

<sup>57</sup> O užití předlohy a jejím nepochopení či zkrácení svědčí chybně vyobrazená levá noha anděla stojícího vlevo v první dvojici držící srpek měsíce. Anděl s notami nad hudební kruchtou nejsou pohybově tak těsně svázáni a více odpovídají pojetí andělů na dalších partiích v chrámu, proto usuzujeme, že v tomto případě malíř předlohu nepoužil a postavy vznikly podle jeho vlastního návrhu.

<sup>58</sup> Podobně jsou ztvárněni také andělé na hlavních výjevech na klenbě hlavní lodi, zejména na scéně *Nanebevzetí*. Jsou doprovázeni anděly s tmavším okrovým inkarnátem, čímž je vyjádřeno, že jsou umístěni ve stínu nebo v pozadí.

<sup>59</sup> Ivo Krsek určuje tyto scény nepřesně, *Adoraci* nazývá *Svatou rodinou* a *Představení Ježíše v chrámu* pokládá chybně za *Očišťování P. Marie*; srov. Krsek (pozn. 3), s. 80. I když dva posledně jmenované výjevy mnohdy splývají, zde chybí holoubě, jež by odkazovalo k rituálu Očišťování P. Marie; viz Josef Scharbert, *Reinigungsopfer bei den Juden*, in: *Marienlexikon* V, 1993, s. 448–449. – Alois Stöger, *Darbringung Jesu im Tempel*, in: *Marienlexikon* II, 1989, s. 142. – Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst* I, Gütersloh 1966, s. 100.

<sup>60</sup> *Sv. rodinu* označuje Ivo Krsek za *Vyučování Ježíška*; srov. Krsek (pozn. 3), s. 80.

to obrazů a znovu odhalují poněkud omezené kvality malířského umění jejich autora. Ústřední postavou všech scén je P. Marie, oděná ve světle růžových šatech a modrém plášti, jejíž postava i tvář zobrazené z profilu se rytmicky opakuje na všech výjevech. Ve scéně *Zvěstování* je protějškem P. Marie archanděl Gabriel s lilií v ruce, v zobrazení zasnub P. Marie je vystřídán sv. Josefem. *Zasnoubení* je současně nejpočetnější scénou, vedle Josefa navlékajícího P. Marii prsten je přítomen žehnající velekněz a jeho pomocník přidržující otevřenou knihu. P. Marie zahalená v modrém plášti je v takřka nezměněné pozici vyobrazena i ve scénách *Adorace* a *Představení Ježíše v chrámu*. Poněkud poutavější je zobrazení *Útěku do Egypta*, v němž malíř uplatnil obraz oslíka vezoucího na hřbetě P. Marii, která láskyplně schovává malého Ježíše pod svým pláštěm. Zálibu v detailech žánrového charakteru prozrazuje nejen pečlivé vykreslení zvířete, ale také košík s tesařským náčiním, jež si Josef zavěsil na poutnickou hůl, kterou si opírá o rameno. Nejvýrazněji se zanícené vypravěčství autora projevilo v protějškovém obraze *Sv. rodiny*, [obr. 12] která je zachycena při běžných denních činnostech. Sv. Josef pracuje ve své tesařské dílně, Ježíš zobrazený již jako větší chlapec mu pomáhá, přidržuje pilu a snad nádobu s barvou, přičemž se tázavě otáčí k otčímovi. P. Marie v popředí je zaměstnána šitím, na stolku před sebou má rozloženo klubko nití s jehlami a další šicí potřeby. Všední scény ze života Sv. rodiny, navazující na apokryfy, se v raném novověku staly vzorem pro křesťanské rodiny, jež měly Sv. rodinu ve svém denním konání následovat. Na zobrazeních tohoto typu přitom zůstávala zachována výjimečnost postavení P. Marie. Bohorodička zachycená nejčastěji při předání totiž odkazovala k antické představě o niti života, jež byla nyní nově spojena s dějinami křesťanské spásy, a nit v Mariiných rukou se stala symbolem záměru Božské prozřetelnosti. Vedle toho upomínala také na plátno Kristova šatu, který s ním zázračně rostl a který ztratil pod křížem.<sup>61</sup>

Cyklus scén ze života P. Marie uzavírají dva obrazy na stěnách hudební kruchty. Stylově odpovídají výjevům z Mariina života: jsou komponovány do iluzivních výklenků stejné velikosti a formy, užitím výrazných světlých ploch zachovávají světelné rozvržení výklenků vedle nich a zachycují figury z profilu. Námětově se však tato vyobrazení od předchozích odlišují, neboť představují předobrazy P. Marie symbolizující její Neposkvrněné početí. Na jižní stěnu umístil autor ikonografického programu scénu *Sv. Jan Evangelista na Patmu* (Zj 1, 9-11).<sup>62</sup> Světlovlasý evangelista s krátkým vousem v olivově zelené tunice splývající s pozadím a v kontrastujícím červeném plášti je zachycen při sepisování Zjevení – Apokalypsy. V pravé ruce drží brk, o levé koleno má opřenou tlustou knihu s popsanými stránkami. Extatickou atmosféru Janova vidění narušuje orel, Janův atribut stojící u světcových nohou, jenž v zobáku drží kalamář. „Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a korunou dvanácti hvězd kolem hlavy“ (Zj 12, 1) se vznáší v horní polovině výjevu, má sepnaté ruce a shlíží dolů na sv. Jana, který

<sup>61</sup> Ke scénám z běžného života Sv. rodiny viz Hildegard Erlemann, *Die heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie*, Münster 1993, s. 66–90.

<sup>62</sup> Martin Lechner, Johannes der Evangelist, in: *LCI VII*, 1974, sl. 123–125.

upírá svůj pohled k jejímu obrazu v oblačném sloupci. Podle Janova Zjevení je u nohou ženy vyobrazen drak, který „*se postavil před ženu, aby pohltil její dítě, jakmile se narodí*“ (Zj 12, 4).<sup>63</sup> Ani tento motiv však malíř nevyužil k vykreslení ireálného světa Janova vidění a hrůznosti draka ohrožujícího ženino dítě, „*syna, který má železnou berlou pást všechny národy*“ (Zj 12, 5). Apokalyptická nestvůra se v jeho podání proměňuje v roztomilého rokokového dráčka pokrytého šupinami v pastelových tónech, který sice chrlí oheň, ale nepředstavuje žádné velké nebezpečí. Apokalyptická žena byla velmi brzy ztotožněna s P. Marií a stala se symbolem církve vítězí nad drakem – satanem.<sup>64</sup> Mariánské výklady této biblické pasáže se prosazují již od 12. století, z této doby pochází také výklad Richarda de St. Laurent spatřujícího v obraze apokalyptické ženy tělesné nanebevzetí P. Marie.<sup>65</sup> Krnovská malba by tedy mohla být předobrazem scény *Nanebevzetí P. Marie* na klenbě hlavní lodi. Pod vlivem mariánských výkladů se proměňuje i ikonografie apokalyptické ženy, která stále zřetelněji nabývá podoby P. Marie. Od pozdního 16. století je zobrazována běžně jako Immaculata a její vyobrazení je tak rozšířeno o odkaz na Mariino neposkvrněné početí.<sup>66</sup>

Scéna na protější severní stěně byla až dosud mylně vykládána jako *Mojžíš před hořícím keřem*,<sup>67</sup> bližší pohled však ukazuje, že se jedná o jiný starozákonní výjev. Před skalnatým útesem klečí s hlavou hluboce skloněnou šedovlasý vousatý stařec ve žlutém šatu, oči má sklopené k sepjatým rukám, hlavu ukrývá pod šedou draperií. Na nejvyšším skalním ostrohu je vidět menší mužskou postavu v růžovo-modrém oděvu zahalenou mlžným oparem, která ukazuje prstem před sebe. [obr. 14] Obraz je věrnou ilustrací závěru 18. kapitoly starozákonní První knihy královské líčící vítězství proroka Eliáše nad Baalovými kněžími. Poslední verše kapitoly vypráví o zázračném seslání deště Hospodinem na důkaz toho, že jen Hospodin je Bohem: „*Eliáš mezitím vystoupil na vrchol Karmelu, sehnul se k zemi a vtiskl si tvář mezi kolena. Pak řekl svému mládenci: 'Vystup a pohled směrem k moři.' On vystoupil, pohlédl a řekl: 'Nic tam není.' Eliáš pravil: 'Opakuj to sedmkrát.' Když to bylo posedmé, řekl: 'Hle, z moře vystupuje mráček malý jako lidská dlaň.'*“ (1 Kr 18, 42–44). Sebastini se s tímto nepříliš častým výjevem vypořádal vcelku úspěšně, oba aktéry výjevu zobrazil opět z profilu, vzdálenost mládence na vrcholu skály naznačil zmenšením jeho postavy a zastřenými popelavými barvami, které navozují pocit mlžného oparu. V úrovni skalního vrcholku se vznáší sotva zřetelný narůžovělý obláček, na nějž mládenec z výšky pohlíží. Právě motiv obláčku je pro výklad scény určující, je totiž symbolickým obrazem

<sup>63</sup> Podobná scéna se objevuje například ve farním kostela sv. Markéty v Pfrombachu (Joseph Unterleutner, 1763). Zde je v knize sv. Jana ocitován verš Apokalypsy, P. Marie s křídly drží v náručí Ježíška. Malíř se více držel biblického textu: drak je vyobrazen se sedmi hlavami, rohy, korunami apod.; viz *CBD VI*, 1998, s. 282–284, s. 282, obr. A.

<sup>64</sup> Jutta Fonrobert, Apokalyptisches Weib, in: *LCI I*, 1968, sl. 145–150. – Eugen Othmar Steinmann, Apokalyptische Frau, in: *Marienlexikon I*, 1988, s. 190–193.

<sup>65</sup> Fonrobert (pozn. 64), sl. 146.

<sup>66</sup> *Ibidem*, sl. 149. – Steinmann (pozn. 64), s. 193.

<sup>67</sup> Krsek (pozn. 3), s. 80.

Neposkvrněného početí P. Marie.<sup>68</sup> Mariánský výklad této biblické pasáže je znám již od 15. století z prostředí karmelitánského řádu, který pokládá Eliáše za svého duchovního zakladatele a ideál mnišského života, Eliáš se však objevuje i v ikonografii jiných církevních řádů v obecné roli předchůdce křesťanského mnišství a askeze.<sup>69</sup> Jako symbol Mariiiny neposkvrněnosti se téma obláčku věštícího déšť, za jehož příchod se Eliáš modlí na hoře Karmel, rozšířilo patrně na konci 17. století díky grafickým ilustracím karmelitánského spisu *Speculum Carmelitanum* Daniela a Virgine Maria, který byl vydán v Antverpách v roce 1680.<sup>70</sup> Dokladem toho, že obraz Eliáše na Karmelu pronikl i do výzdoby klášterních prostor dalších řádů, je například jedno ze dvou drobných polí na čelní stěně kapitulní síně v klášteře premonstrátek v Chotěšově, vyzdobené západočeským malířem Františkem Juliem Luxem v letech 1754–1755. I přes špatný stav chotěšovské malby lze v pravém dolním rohu rozeznat skloněného Eliáše, k němuž od moře spěchá chlapec s vlájícím pláštíkem, aby mu oznámil, že jeho prosby k Hospodinovi byly vyslyšeny. Z mořské hladiny vystupuje oblačný sloup, na vrcholu zakončený ženskou tvář, nad níž je při levém okraji namalován mariánský monogram, jednoznačně zařazující scénu do okruhu mariánské symboliky.<sup>71</sup>

Na klenbách bočních lodí se na každé straně nacházejí dva výjevy v kruhových rámech. Zobrazené scény jsou určeny pro pohled věřícího, který přichází od hlavního vstupu v západním průčelí chrámu. Západní pole severní boční lodi představuje *Sen Jákobův* (Gn 28, 10–15). Jákob spí u paty dlouhého žebříku, po němž v zářících oblacích scházejí andělé. Centrum kompozice tvoří postavy čtyř andělů v barevných draperiích, první z nich oděný v modré draperii ukazuje na Jákoba, jeho druh zahalený ve zlatavém rouchu upozorňuje gestem ruky na další nebeské posly, které je vidět v dálce, zcela nahoře se zjevuje Hospodin. Nebeská záře osvěčující oblaka kontrastuje se zšeřelou krajinou, oživenou vpravo dole vodopádem v pozadí, vlevo strmou strání s útlými kmeny dvou stromů. Žebřík, který ve svém snu Jákob spatřil a po kterém vystupovali a sestupovali andělé, je přirovnáván k P. Marii, jejímž prostřednictvím Bůh sestoupil na zem.<sup>72</sup> Matka

<sup>68</sup> Leonie von Wilckens – Karl August Wirth, Elia, in: *RDK IV*, 1958 (pozn. 11), sl. 1386. Téma, ovšem bez výkladu, popisuje M. Liefmann, *Kunst und Heilige. Ein ikonographisches Handbuch zur Erklärung der Werke der italienischen und deutschen Kunst*, Jena 1912, s. 111.

<sup>69</sup> Na fresce Benediktova sálu benediktinského opatství ve Wessobrunnu je Eliáš přítomen ve skupině řádových zakladatelů shromážděných kolem sv. Benedikta; viz *CBD I*, 1976, s. 568. Ke karmelitánskému řádu viz G. Mesters, Karmeliten, in: *LThK V*, 1960, sl. 1366–1372.

<sup>70</sup> Daniel a Virgine Maria, *Speculum Carmelitanum*, sv. 1, s. 211, cit. podle Leonie von Wilckens – Karl August Wirth, Elia, in: *RDK IV*, 1958, sl. 1386. Vyobrazení Eliáše s mládcem, jak sledují obláček, ve *Speculum Carmelitanum* viz <http://www.karmel.at/berg/elija5-2.htm>, vyhledáno 30. 7. 2004. Scénu obsahuje také obrazová bible Christopa Weigela, *Biblia Actypa. Bildnißen auß heiliger Schrift, Alt- und Neuen Testaments, in welchen alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schriftmäßig zu Gottes Ehre und Andächtige Seelen erbauliche Beschauung vorgestellt werden*, Augsburg 1695, fol. 73, obr. č. 250.

<sup>71</sup> Preiss (pozn. 47), s. 101.

<sup>72</sup> Ulrich Rehm, Jakobsleiter, in: *Marienlexikon III*, 1991, s. 348–350. K mariánskému výkladu viz též Nevimová (pozn. 48), s. 219.

Boží je vnímána jako prostřednice mezi nebem a zemí a obraz Jákovova žebříku, jenž spojuje nebesa a pozemský svět, je jejím předobrazem.

Východní pole severní boční lodi nese obraz *Povolání Izajáše*. [obr. 13] Také tento výjev byl vyložen nesprávně a až dosud pokládán za *Oněmění Zachariášovo*.<sup>73</sup> V 6. kapitole knihy Izajášovy se dočítáme, jak byl Hospodinem povolán ke službě: „*Tu ke mně přiletěl jeden ze serafů. V ruce měl žhavý uhlík, který vzal kleštěmi z oltáře, dotkl se mých úst a řekl: „Hle, toto se dotklo tvých rtů, tvá vina je odňata a tvůj hřích je usmířen“*“ (Iz 6, 6–7). V souladu s biblickým textem klečí Izajáš se sepjatýma rukama v chrámovém interiéru, naproti němu se nad oltářem vznáší seraf držící kleště s rozžhaveným uhlíkem, kterým se dotýká prorokových úst. Vyobrazení serafa podobně jako jeho druhů seskupených v kruhu v pozadí kolem archy úmluvy odpovídá biblickému popisu: „*každý z nich měl po šesti křídlech, dvěma si zastíral tvář, dvěma si zakrýval nohy a dvěma se nadnášel“* (Iz 6, 2). Světlo v obraze vychází od zářící archy úmluvy, již je vidět nad šedofialovými křídly serafa, nadpozemskost zobrazené události se odráží v nebeské modři prorokova oděvu a nazlátlém tónu jeho pláště. Scéna Izajášova povolání a očišťování jeho jazyka postupně získala charakter prorokova atributu a nelze ji proto přímo vztahovat k P. Marii.<sup>74</sup> Izajášovo proroctví o příchodu Mesiáše však ospravedlňuje zařazení jeho zpodobení mezi starozákonní mariánské předobrazy: „*Hle, dívka počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel (to je S námi Bůh)*“ (Iz 7, 14).<sup>75</sup>

Jedním z typologických protějšků *Izajášova povolání*, jenž uvádí *Concordantia caritatis*, je *Proměnění Krista na hoře Tábor*. Tato novozákonní událost je tématem východního pole jižní boční lodi a vytváří tak dvojici s obrazem Izajáše, jehož vidění v chrámu je pokládáno za její starozákonní prefiguraci.<sup>76</sup> O *Proměnění na hoře* se zmiňují téměř všichni evangelisté (Mt 17, 1–8, Mk 9, 2–13, L 9, 28–36 a 2 P 1, 16–18). Ježíš spolu se svými učedníky Petrem, Janem a Jakubem vystoupil na horu, aby se modlil. „*A když se modlil, nabyla jeho tvář nového vzhledu a jeho roucho bělostně zářilo*“ (L 9, 29). Zjeví se Mojžíš a Eliáš, po každé straně jeden, a rozmlouvali s ním. Pak je všechny zastínil oblak, ze kterého se ozval hlas: „*Toto jest můj vyvolený Syn, toho poslouvejte*.“ (L 9, 35). Scénu lze s mariánskou tematikou spojit jen volně poukazem na stěžejní místo P. Marie v dějinách spásy. Posvěcení P. Marie pokračuje vyvolením jejího syna a současně vyvolením dítěte, které porodila, za Syna Božího se stává i ona svatá. Krnovská malba navazuje na ikonografický typ kodifikovaný již Giottem, který představuje vznášejícího se Krista, po jehož pravici a levici klečí Mojžíš a Izajáš, dole pod nimi leží apoštolové. V centru krnovského obrazu je bíle oděná zářící postava Krista, klečící proroci po stranách jsou zahaleni do šatu čtyř základních barev. Na konci 15. století se objevují pokusy zobrazit *Proměnění* jako nebeskou

<sup>73</sup> Krsek (pozn. 3), s. 80.

<sup>74</sup> Hans Holländer, Isaias, in: *LCI II*, 1970, sl. 358.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Alfred A. Schmid, *Concordantia caritatis*, in: *RDK III*, 1954, sl. 839. Viz též Josef Myslivec – red., *Verklärung Christi*, in: *LCI IV*, 1972, sl. 420.



vizi apoštola Petra.<sup>77</sup> Tomuto pojetí odpovídá i krnovská verze, která rezignuje na představení všech přítomných apoštolů a ponechává pouze jedinou postavu schoulenou pod Kristovým nohama, sv. Petra.

Cyklus nebeských vizí uzavírá *Nanebevzetí Henocha* pokrývající západní klebnební pole jižní boční lodi. O nanebevzetí Henocha, jednoho z deseti patriarchů, vypráví kniha Genesis, a to velmi stručně: „*I chodil Henoch s Bohem. A nebylo ho, neboť ho Bůh vzal*“ (Gn 5, 24). Scéna je jednoznačně považována za předobraz Nanebevstoupení Krista<sup>78</sup> a lze se jen dohadovat, zda může v kontextu výzdoby krnovského kostela minoritů předznamenávat i Nanebevzetí P. Marie. Výtvarně se scéna podobá svému protějšku, zobrazení *Jákobova žebříku* v severní lodi. Henoch je vynášen k zářícímu nebi za doprovodu andělů v jemných pastelových tónech, pod sebou nechává tmavou krajinu připomínající opuštěnou strž. Světlé partie zaujímají takřka celou plochu obrazu, pouze při dolním kraji je v zemitých tónech namalována vyprahlá krajina.<sup>79</sup>

Na klenutí hudební kruchty je v kruhovém poli, jehož střed tvoří trojúhelník s Božím okem uprostřed, namalováno množství andělských hlaviček v obláčcích. Kolem tohoto průhledu na nebesa jsou umístěny čtyři grisaillové kartuše s putti, kteří personifikují čtyři tehdy známé světadíly. Putto usazený na malém kopečku v poli první kartuše vpravo od vstupu do podkruchtí drží na uzdě velblouda, symbol Asie. Z mohutného zvířete je vidět jen hlava a silný krk, které vystupují za pahorkem a postavičkou putta. Protější kartuše představující Afriku je utvářena stejným způsobem, vedle hlavy slona malíř namaloval sedícího putta s větvičkou, kterou putto zvířeti nabízí. Druhou dvojici tvoří personifikace Evropy a Ameriky. Evropu symbolizuje kůň, kterého přidržuje na uzdě zavázané na mašličku putto s povlávajícím pláštěm. I tady byla velikost zvířete potlačena vyobrazením pouze jeho hlavy a šíje. Poslední kartuše představuje Ameriku, kterou symbolizuje krokodýl, na jehož hřbetě sedí putto se šípem v ruce. Půvabné rokokové scény nepravidelně formovaných kartuší byly značně poškozeny podobně jako celý prostor pod kruchtou, je tedy možné, že některé detaily malby jsou dnes již nenávratně ztraceny.<sup>80</sup> S užitím personifikací světadílů v chrámovém prostoru se v kontextu mariánské ikonografie setkáváme například ve filiálním kostele

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Elisabeth Lucchesi Palli, Enoch und Elias, in: *LCI I*, 1968, sl. 645.

<sup>79</sup> Obrazy na klenbách bočních lodí zřejmě tematicky souvisely s obrazy, které se původně nacházely na stěnách bočních lodí. Tyto malby byly zalíčeny, poté takřka zničeny neodborným zásahem ještě před příchodem restaurátorů po povodních, jež kostel zasáhl v roce 1997. Celkem čtyři obrazy obdélného formátu orientovaného na šířku zobrazovaly starozákonní příběhy, z maleb se však podařilo zachránit jen torzo. V severní lodi pod scénou *Povolání Izajáše* je na zachované partii při horním okraji obrazu vidět Mojžíše přijímajícího desky desatera. Ze sousedního výjevu zůstal zachován pouze náznak snad chrámové architektury porostlé břečťanem, který ovšem nedovoluje výjev blíže specifikovat. V jižní boční lodi se dochoval opět pouze úzký pruh horní partie obrazu, nacházejícího se pod *Proměněním na hoře*, tento obraz představoval *Nanebevzetí Eliáše*, kterého je možno rozpoznat, jak jede na ohnivém voze. Z vedlejšího obrazu se nezachovalo nic.

<sup>80</sup> Malby na stěnách chrámové předsíně v podstatě zanikly, z několika fragmentů nelze rekonstruovat ani jejich vzhled ani ikonografii.



Nanebevzetí P. Marie v jihoněmeckém Inhausenu. Freska v lodi datovaná rokem 1761 zobrazuje P. Marii, jež je uctívána čtyřmi světadily v podobě ženských personifikací. Jejich zvířecí atributy, shodné s krnovskými, jsou umístěny v malovaných průhledech ornamentálního pásu obíhajícího kolem hlavního výjevu.<sup>81</sup> V bývalém klášterním kostele augustiniánů-kanovníků v Rottenbuchu jsou na klenbě chóru vyobrazeny *Světadily vzdávající hold P. Marii*.<sup>82</sup> Z uvedených příkladů vyplývá, že i krnovské personifikace jsou součástí mariánské tematiky ikonografického programu. Malby světadílů pokrývají nejnižší klenbu chrámového prostoru, klenbu varhanní kruchty, pod kterou věřící prochází do chrámu, jsou věřícímu nejbližší a ztělesňují pozemský svět, který řídí Bůh symbolizovaný trojúhelníkem uprostřed kruhového pole s andělskými hlavičkami. Když věřící chrámový prostor opouští, na klenbě hlavní lodi mohl vidět *Nanebevzetí P. Marie*, nebeský zázrak a vrcholný okamžik všech mariánských cyklů. Nato vstupoval do chrámové předsíně, prostoru pod kruchtou, kde mohl znovu spatřit čtyři díly světa, pozemský svět, který se tentokrát stává místem mariánské úcty a alegorií světa, jenž se sklání před Bohorodičkou.

Minorité neboli řád menších bratrů (*Ordo Fratrum Minorum*), založený na počátku 13. století v Itálii sv. Františkem z Assisi, měl již od svého vzniku nepřehlédnutelný mariánský charakter. Pro zbožnost sv. Františka z Assisi, jež byla podnícena tajemstvím ztělesnění Boha v Kristu, představuje P. Marie místo, v němž dal Bůh najevo svou milost, za niž se má děkovat, má být chválena a velebena. Mariánská zbožnost minoritského řádu je tedy od svého počátku orientována christologicky, přičemž do popředí výrazně vystupuje zosobnění Boha v Kristu. Centrem mariánské úcty se stává učení o Neposkvrněném početí P. Marie, jímž se P. Marie účastní na mystériu Božího ztělesnění a jež určuje její pevné místo v dějinách spásy.<sup>83</sup> Ve světle františkánské spirituality, zde načrtnuté jen v nejzákladnějších bodech, se výzdobný program minoritského kostela v Krnově jeví jako přirozený projev úcty prokazované P. Marii, který akcentuje Mariino zázračné početí a její panenské mateřství. *Narození P. Marie* na klenbě kněžiště odkazuje k Neposkvrněnému početí P. Marie. Její vyvolení a vstup do chrámové služby je představen na prvním ze tří hlavních scén na klenbě hlavní lodi. Následuje *Navštívení* zachycující P. Marii s Ježíšem v lůně a poté *Mariino nanebevzetí*, jímž mariánský cyklus vrcholí. Tyto hlavní okamžiky mariánské legendy doplňují výjevy na stěnách hlavní lodi, které líčí *Zvěstování*, *Zasnoubení P. Marie*, *Adoraci narozeného Ježíše*, *Přijetí v chrámu*, *Útěk do Egypta* a *Sv. rodinu*. Mariánské symboly na klenbě lodi převzaté ze Starého zákona a inspi-

<sup>81</sup> K atributům Evropy byl vedle koně připojen navíc jelen, Ameriku vedle krokodýla symbolizuje nosorožec. Autorem maleb je Johann Georg Dieffenbrunner; viz *CBD* V, 1996, s. 86–90, obr. s. 89.

<sup>82</sup> Autorem maleb je Matthäus Günther, vznikly v letech 1737–1746; viz *CBD* I, 1976, s. 476–501, obr. s. 484. Stejný motiv například též v Altenerdingu (farní kostel Zvěstování P. Marii; Johann Martin Heigl, 1767); viz *CBD* VII, 2001, s. 20–24, s. 23, obr. A.

<sup>83</sup> Justin Lang, Franz von Assisi, II. Orden und rel. Gemeinschaften, in: *Marienlexikon* II, 1989, s. 511–512.

rované invokacemi loretánské litanie připomínají především čistotu a neposkvrněnost P. Marie a oslavují P. Marii jako Bohorodičku. Protějškové výjevy na stěnách hudební kruchty *Sv. Jan Evangelista na Patmu* a *Eliáš modlící se na Karmelu* znovu odkazují, tentokrát v podobě biblických událostí, na P. Marii jako na Immaculatu. Výzdoba klenby severní boční lodi je zaměřena na starozákonní předobrazy spojované s P. Marií, zatímco jižní loď chrámu nese christologická témata. V roli prostřednice mezi nebem a zemí je P. Marie symbolicky přítomna v obraze *Jákovova žebříku* na klenbě severní boční lodi, sousední *Povolání Izajáše Hospodinem* je zpřítomněním proroka Izajáše, v jehož proroctví je spatřován předobraz *Zvěstování P. Marii*. Jižní boční loď má na klenbě obraz *Proměnění na hoře Tábor*, kde se Kristus poprvé zjevil svým učedníkům ve své božské přirozenosti. Vedlejší *Nanebevzetí Henocha* může být vyloženo jako starozákonní předobraz *Nanebevstoupení Krista* nebo v kontextu mariánské symboliky *Nanebevzetí P. Marie*.

Kompletní program výzdoby krnovského minoritského kostela byl patrně ještě o něco složitější, než jak se jej zde pokoušíme interpretovat a jak to dovoluje současný stav zachování maleb. Bohatě rozvinutá barokní mariánská symbolika nabízela nesčetné varianty pro podobné obrazové cykly a členové řádu jako vzdělání objednavatelé její slovník jistě dobře ovládali. Bez existence písemného programu výzdoby a bez znalosti podoby takřka zničených starozákonních obrazů na stěnách bočních lodí nemůže být náš výklad nikdy úplný a zcela uspokojivý. Nyní se nám však díky obnově zachovaných maleb podařilo rozpoznat řadu detailů, které nám umožnily alespoň se přiblížit původnímu smyslu chrámové výzdoby. František Antonín Šebesta-Sebastini pak biblickým scénám propůjčil podobu radostných komorních výjevů, jež jsou daleko spíše žánrovými obrázky než alegoriemi skrývajícími komplikovaný teologický obsah.<sup>84</sup>

<sup>84</sup> K prohloubení ikonograficko-ikonologické interpretace by jistě napomohlo podrobné prozkoumání obsahu klášterní knihovny, k níž se zachovaly dva katalogy z první poloviny 19. století ve sbírkách rukopisů Slezské studijní knihovny v Opavě (rkp. č. 70, 71; nyní uloženo ve Slezském ústavu Slezského zemského muzea v Opavě); viz Jiří Kynčil, *Řádové klášterní knihovny ve Slezské studijní knihovně, Slezský sborník* 48, 1950, s. 565–566. – Miroslav Boháček – František Čáda, *Soupis rukopisů Slezské studijní knihovny v Opavě*, Opava 1955. – Josef Svátek (rec.), Miroslav Boháček – František Čáda, *Soupis rukopisů Slezské studijní knihovny v Opavě, Vlastivědný věstník moravský* XI, 1956, s. 145–147. – Eustach Bittner, *Prvotisky ve sbírkách Městského muzea v Krnově, Časopis Slezského muzea, série B – vědy historické* XIII, 1964, s. 184–187.

## **„ERWÄHL WIE DIE SONNE, SCHÖN WIE DER MOND“ Das ikonographische Programm der Malereien der Minoritenkirche in Jägerndorf**

Die vor kurzem fertig gestellte Restaurierung der Wandmalereien in der Minoritenkirche Mariä Geburt in Jägerndorf/Krnov brachte einige neue, für die tschechische Kunstgeschichte bedeutende Erkenntnisse. Die stilistische Analyse der erneuerten Malereien hat überzeugend gezeigt, dass Josef Sterns (1716–1775) Urhebererschaft, dem traditionell die Dekoration des gesamten Innenraums der Kirche zugeschrieben wurde, bloß auf das Fresko im Chorraum beschränkt werden muss, das im Übrigen vom Maler signiert und mit der Datierung 1766 versehen wurde. Die übrigen, sich von Sterns Malstil deutlich unterscheidenden Malereien an den Gewölben und den Wänden des Schiffs und der Seitenschiffe wurden aufgrund der formalen Analyse und indirekter Archivbelege Franz Anton Schebesta-Sebastini (1724–1789) zugeschrieben und ihr Entstehungsdatum wurde in die Zeit um 1780 (siehe Michaela Šeferisová Loudová, Wiederhergestellter Stern – entdeckter Sebastini? Zur Urhebererschaft der Fresken der Minoritenkirche in Jägerndorf, *Opuscula Historiae Artium*, F 50, 2006, S. 97–116) gelegt. Außer der neu vorgeschlagenen Zuschreibung und Datierung der malerischen Dekoration der Schiffe, ermöglichte die durchgeführte Erneuerung der Malereien auch eine Rekonstruktion des ikonographischen Programms, dessen Deutung früher durch die Fülle von Übermalungen und durch die sich an den Gewölben abgesetzten Verunreinigungen erschwert wurde.

Das Gewölbe des Chorraums zeigt im Einklang mit dem Patrozinium der Kirche im rechteckigen Format die zentrale Szene der *Geburt Mariä*, die gleichzeitig auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens hinweist. Die Hauptszene von der Geburt Mariä und der Feier ihres Namens im Hintergrund der kleinen illusionistischen Kuppel direkt über dem Altar wird von vier Frauenpersonifikationen umgeben, die als Verkörperung der *Demut / Humilitas* (Lamm), *Reinheit / Castitas* (Lilienkranz, Gürtel), *Gott versprochene Seele* (Rosenkranz, Perlenhalsband, Ring) und des *Glaubens / Fides* (Tuch, Dreieck mit dem Auge Gottes in der Mitte von einer Schlange umwunden) neu bestimmt wurden. Am Gewölbe des Hauptschiffs befinden sich drei große Rundbilder: *Tempelgang Mariens*, *Heimsuchung* und *Himmelfahrt Mariä*, mit welchem der Marienzyklus seinen Höhepunkt findet. Die dem Alten Testament und den Anrufungen der Lauretanischen Litanei entnommenen marianischen Symbole werden am Gewölbe des Schiffs von mehreren Engelpaaren getragen, erinnern an die Reinheit und Unbeflecktheit Mariens und feiern Maria als Gottesgebärerin. Die Hauptmomente der Marienlegende am Gewölbe des Hauptschiffs werden durch die Szenen an den Wänden der Seitenschiffe über den Arkadenbögen zwischen den Pfeilern ergänzt: *Verkündigung*, *Vermählung Mariä*, *Anbetung der Könige*, *Danbringung im Tempel*, *Flucht nach Ägypten* und *Hl. Familie*. Der Zyklus mit den Szenen aus dem Leben Mariens wird durch zwei Bilder an den Wänden der Chorempore beschlossen, die symbolische Vorbilder Mariens als Immaculata darstellen: an der Südwand *Hl. Johannes der Evangelist auf Patmos*, an der Nordwand *Elias bittet auf dem Berg Karmel um Regen* (bisher irrtümlich angesehen als *Moses am brennenden Dornbusch*). An den Gewölben der Seitenschiffe befinden sich auf jeder Seite zwei Rundszenen. In der Rolle der Vermittlerin zwischen Himmel und Erde ist Maria symbolisch im Bild *Die Jakobsleiter* am Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs anwesend. Die Nachbarszene *Berufung Jesajas durch den Herrn* (früher falsch bestimmt als *Verstummung des Zacharias*) ist eine Vergegenwärtigung des Propheten Jesajas, in dessen Prophetie das Vorbild *Verkündigung Mariä* gesehen wird. Das südliche Seitenschiff zeigt am Gewölbe das Bild *Verklärung Christi*, wobei Christus erstmals seinen Jüngern in seiner göttlichen Natürlichkeit erscheint. Die sich daneben befindende *Himmelfahrt Henochs* ist das Vorbild zur *Himmelfahrt Christi* (im Kontext der Mariensymbolik *Himmelfahrt Mariä*?). Die Vier Grisaillekartuschen mit Putti am Gewölbe der Orgelempore personifizieren die vier Weltteile, die die irdische Welt als Ort der Marienverehrung verkörpern und darstellen in Bezug auf Maria die Allegorie der Welt, die sich vor der Gottesgebärerin verneigt. Die irdischen Geschehnisse werden von Gott gelenkt, was durch das

Dreieck mit dem göttlichen Auge in der Mitte auf dem Kreisfeld mit den Engelköpfen symbolisiert wird, das in den Gewölbescheitel der Orgelempore situiert wurde.

Der Orden der Minderen Brüder (*Ordo Fratrum Minorum*) wies bereits von Anfang an einen umübersehbaren marianischen Charakter auf. Für die Gottesverehrung des heiligen Franz von Assisi, die durch das Geheimnis der Verkörperung Gottes in Christus angeregt wurde, stellt Maria den Ort dar, in dem Gott seine Gnade zum Ausdruck bringt, für die man seinen Dank bezeigen und die gelobt und gepriesen werden soll. Die Marienanbetung des Minoritenordens ist demnach von Anbeginn christologisch ausgerichtet, wobei Gottes Personifizierung in Christus deutlich in den Vordergrund tritt. Zum Zentrum der Marienverehrung wird so die Lehre von der Unbefleckten Empfängnis Mariens, wodurch Maria am Mysterium von Gottes Verkörperung teilhaftig wird und die ihr einen festen Platz in der Heilsgeschichte zuweist. Im Lichte der Spiritualität der Franziskaner erscheint das ikonographische Programm der malerischen Dekoration der Minoritenkirche in Jägerndorf als natürliche, Maria entgegengebrachte Ehrbezeugung, die Mariens wundersame Empfängnis und ihre jungfräuliche Mutterschaft akzentuiert.

Deutsche Übersetzung von Bernd Magar

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis:

1–14: Seminář dějin umění FF MU Department of Art History, Masaryk University  
(Tomasz Zwyrtek)







1. Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba presbytáře  
Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Chorraums



2. Josef Stern, Narození P. Marie, 1766

Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba presbytáře

Josef Stern, Geburt Mariä, 1766

Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Chorraums



3. Josef Stern, Pokora / Humilitas, 1766  
Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba presbytáře  
Josef Stern, Demut / Humilitas, 1766  
Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Chorraums



4. Josef Stern, Čistota / Castitas, 1766  
Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba presbytáře  
Josef Stern, Reinheit / Castitas, 1766  
Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Chorraums





5. Josef Stern, Duše zaslíbená Bohu, 1766  
 Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba presbytáře  
 Josef Stern, Gott versprochene Seele, 1766  
 Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Chorraums



6. Josef Stern, Véra / Fides, 1766  
 Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba presbytáře  
 Josef Stern, Glauben / Fides, 1766  
 Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Chorraums



7. Josef Stern, Čistota / Castitas, 1771

Brno, kostel sv. Leopolda (klášterní kostel milosrdných bratří) – klenba presbytáře

Josef Stern, Reinheit / Castitas, 1771

Brünn, St. Leopoldkirche (Klosterkirche der Barmherzigen Brüder) – Gewölbe des Chorraums



8. Josef Stern, Poslušnost / Oboedientia, 1771

Brno, kostel sv. Leopolda (klášterní kostel milosrdných bratří) – klenba presbytáře

Josef Stern, Gehorsam / Oboedientia, 1771

Brünn, St. Leopoldkirche (Klosterkirche der Barmherzigen Brüder) – Gewölbe des Chorraums



9. Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba hlavní lodi  
Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Schiffes





10. František Antonín Šebesta-Sebastini – připsáno, Andělé s hvězdou / stella matutina, 1780/1781

Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba hlavní lodi

Franz Anton Schebesta-Sebastini – zugeschrieben, Engeln mit Stern / stella matutina, 1780/1781  
Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Schiffes



11. Josef Stern, Andělé s lilií, 1766

Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – klenba presbytáře

Josef Stern, Engeln mit Lilie, 1766

Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Gewölbe des Chorraums



12. František Antonín Šebesta-Sebastini – připsáno, Sv. rodina, 1780/1781  
 Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – severní stěna hlavní lodi  
 Franz Anton Schebesta-Sebastini – zugeschrieben, Hl. Familie, 1780/1781  
 Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Nordwand des Schiffes



13. František Antonín Šebesta-Sebastini – připsáno, Povolání Izajáše, 1780/1781  
 Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – východní pole severní boční lodi  
 Franz Anton Schebesta-Sebastini – zugeschrieben, Berufung Jesajas, 1780/1781  
 Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Ostfeld des Nordseitenschiffs





14. František Antonín Šebesta-Sebastini – připsáno, Eliáš modlí se na hoře Karmel za příchod deště, 1780/1781 Krnov, minoritský kostel Narození P. Marie – severní stěna hlavní lodi

Franz Anton Schebesta-Sebastini – zugeschrieben, Elias bittet auf dem Berg Karmel um Regen, 1780/1781 Jägerndorf, Minoritenkirche Mariä Geburt – Nordwand des Schiffs

