

Loudová, Michaela

"Hortus episcopi debet esse sacra biblia" : knihovní sály zámku v Kroměříži - příspěvek k ikonografii maleb Josefa Sterna

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2003, vol. 52, iss. F47, pp. [15]-44

ISBN 80-210-3274-X

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111075>

Access Date: 18. 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.

MICHAELA LOUDOVÁ

„HORTUS EPISCOPI DEBET ESSE SACRA BIBLIA“
Knihovni sály zámku v Kroměříži – příspěvek k ikonografii maleb
Josefa Sterna

Knihovny moravského episkopátu byly dlouho knihovnamí soukromými, těsně spjatými s osobami právě úřadujících biskupů. Knihy byly v jejich soukromém vlastnictví a sdílely osudy svých majitelů. První stálou knihovnu nezávislou na své osobě vybudoval v Kroměříži kardinál František z Dietrichsteina (biskupem 1598–1636), avšak tato knihovna byla po dobytí města Švédy buď vyplněna, nebo během bojů shořela.¹ Biskupem, který položil základy nové biskupské knihovny, rozmnožované až do roku 1948, se stal vzdělaný a uměnímilovný Karel z Liechtensteinu-Castelcornu (biskupem 1664–1695).² Vychován jezuitou, znal dobře cenu knih, které sám potřeboval ke studiu, a tak věnoval kapitál 10 000 zlatých na zřízení knihovny opět umístěné na kroměřížském zámku.³ Její správou byli roku 1699 pověřeni piaristé, uvedení do Kroměříže Karlem

¹ Petr Mašek, *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa II – Tschechische Republik, Schloßbibliotheken unter der Verwaltung des Nationalmuseums in Prag*, Hildesheim – Zürich – New York 1997, s. 107.

² Knihovna byla budována již od roku 1669, právně byla založena 14. května 1694; srov. Iva Vlčková-Butulová, *Dějiny zámecké knihovny v Kroměříži v letech 1700–1752, Vlastivědný věstník moravský XXII*, 1970, s. 164. Viz též Iva Vlčková, Karel z Lichtensteina-Kastelcornu (1624–1695) a založení zámecké knihovny v Kroměříži, *Příspěvky ke starší literatuře na Moravě III*, Blansko 1967–1968, s. 28–31.

³ Šlo o knihovnu poloveřejnou (*semipublica*), měli do ní přístup nejen piaristé, kteří ji spravovali, ale každý, kdo potřeboval knihy ke svému vzdělání; srov. Beda Dudík, *Bibliothek und Archiv im fürsterzbischöflichen Schlosse zu Kremsier*, Wien 1870, s. 2. K praktickému fungování knihovny viz Augustin Alois Neumann, *Piaristé a český barok*, Pterov 1933, s. 149–151; k dějinám knihovny, jejímu uspořádání a chronologii knihovníků Karl Lechner, *Die fürsterbischöfliche Bibliothek zu Kremsier, Mittheilungen der dritten (Archiv-) Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale II*, Wien 1893, s. 212–240. – Václav Tomášek, *K dějinám knihovny Uměleckohistorického muzea v Kroměříži*, in: *Sborník Uměleckohistorického muzea v Kroměříži*, Kroměříž 1969, s. 7–27. – Vlčková-Butulová 1970 (pozn. 2), s. 164–173. – Iva Vlčková-Butulová, *Zámecká knihovna v Kroměříži v letech 1752–1850, Vlastivědný věstník moravský XXIII*, 1971, s. 352–367. – Vladimír Nop, *Z dějin zámecké knihovny a numismatické sbírky v Kroměříži*, in: Vladimír Nop, *Soupis numismatické literatury v kroměřížské zámecké knihovně*, Brno 1974, s. 16–24. – idem, *Die Verwaltung und Benutzung der Bischöflichen Bibliothek zu Kremsier, Gutenberg-Jahrbuch 1979*, s. 315–317.

z Liechtensteinu-Castelcornu, který pro ně roku 1687 založil kolegium s gymnázii.⁴ Nevíme, zda byl biskup Liechtenstein-Castelcorn při svém počínání inspirován výrokem Karla Boromejského o bibli, jež má být zahradou biskupa, avšak zcela jistě byl veden láskou ke vzdělání a umění. Jejím plodem byla nejen knihovna, ale také výjimečná Květná zahrada a další stavby a umělecká díla, jejichž vznik inicioval. Stávající malířská výzdoba knihovnických sálů ovšem vznikla až za biskupa Leopolda Friedricha z Egkhu (biskupem 1758–1760) ve druhé polovině 18. století, v době, kdy byl zámek opravován po ničivém požáru, který rezidenci zachvátil v březnu roku 1752. Jako malíř, hodný prestižního úkolu opatřit knihovnické sály nástrojnými obrazy, byl vybrán Josef Stern (1716–1775).

Malířské dekorace, kterými Josef Stern vyzdobil oba knihovnické sály, představují nejen významné momenty v jeho vlastní umělecké tvorbě, ale současně svým účinkem zásadně přispívají k pozoruhodné stylové ucelenosti obou knihovnických interiérů řadících se k nejuplněji dochovaným barokním knihovnám v českých zemích. Prostřednictvím nástrojných maleb se divákům otevírá pohled na nebesa, na nichž je vidět bohy a personifikace věd a umění, jak vítězí nad neřestmi silou svých ctností. Malby završují prostor nejen výtvarně, ale především významově, neboť studiem knih opatrovaných v knihovnách je možno dosáhnout či se alespoň přiblížit ctnostem zobrazeným na klenbě. Divákovi a čtenáři v jedné osobě se tak při návštěvě knihovny dostávalo vedle ponaučení z knih také ponaučení přetlumočeného pomocí ustálené barokní symboliky do podoby nástrojných obrazů. Tato obrazová symbolika, v 18. století již značně obsahově rozkošatělá, byla kodifikována zejména *Iconologií* Cesara Ripy z roku 1593. Její ilustrovaná podoba, vydaná poprvé v roce 1603, se hojně používala až do sklonku 18. století. Ripova ikonografická příručka patřila k výbavě knihoven malířů, objednavatelů jejich děl a tvůrců uměleckých programů a znal ji zcela jistě také Josef Stern, považovaný za jednoho z nejučenějších malířů na Moravě.⁵

I.

Josef Stern se narodil roku 1716 ve Štýrském Hradci. Po šesti letech strávených v učení u místního dekorátéra odešel ve věku 18 let do Itálie. Prokazatelně pobýval v Římě v letech 1739–1741,⁶ je však velmi pravděpodobné, že navštívil také Benátky a Neapol, jak to ostatně dokládají stopy benátské a neapolské malby v jeho díle. Nejvíce byl však Josef Stern ovlivněn římskou malbou druhé po-

⁴ Rektor koleje byl do roku 1724 současně biskupovým knihovníkem, poté tuto funkci vykonávali školení členové řádu; srov. Vičková-Butulová 1970 (pozn. 2), s. 171. – Nop 1974 (pozn. 3), s. 17. – Nop 1979 (pozn. 3), s. 316.

⁵ „*Malier Stern, war unter allen die ich gekannt am meisten belesen, in deutlichen Allegorien jeder man kenbar, Universal-Historiker*“; viz Josef Winterhalder, *Mährische Künstler in Znaim und Gegend*, in: Jan Petr Cerroni, *Sammlung über Kunstsachen vorzüglich Mähren*, Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA), G 11, č. 60, fol. 20r.; citováno podle Marie Lomičové, *Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho, Umění XXVI*, 1978, s. 71.

⁶ Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom*, Berlin–Leipzig 1927, s. 578.

loviný 17. a počátku 18. století, a to především malbou Carla Marattiho (1625–1713) a jeho žáků a následovníků.⁷

Po studiích v Itálii se malíř Stern vrátil zpátky do Štýrského Hradce. Označení „Frötter“,⁸ které se v souvislosti s jeho jménem objevuje k roku 1744 v cechovních záznamech⁹ a které označovalo nevyučené řemeslníky, nedovoleně provozující svou živnost, jej patrně přimělo k odchodu do Vídně a k zápisu na vídeňskou uměleckou akademii.¹⁰ Zde však nepobyl dlouho, neboť akademie byla již na jaře 1745 z důvodu nedostatku místa uzavřena a Stern se zřejmě vrátil zpátky do rodného města, kde pokračoval v malířské činnosti. Podle tradice se při své pozdější cestě do Vídně seznámil s Janem Leopoldem hrabětem z Dietrichsteina (1703–1773), který ho získal do svých služeb jako dvorního malíře, a Stern pak hraběte následoval do Brna.¹¹ Pravděpodobnější ovšem je, že Josef Stern přišel na Moravu na pozvání svého bratra sochaře Jana, který se už kolem roku 1745¹² usadil v Židlochovicích a pracoval jak pro Jana Leopolda, tak také pro jeho bratra Karla Maxmiliána knížete z Dietrichsteina (1702–1784), majorátního pána v Mikulově. Zatím prvním archivním dokladem o Sternově pobytu na Moravě jsou dva listy zaslané P. Adrianem z kláštera Hradisko prelátovi Pavlu Watzlawikovi, v nichž je malíř Stern zmiňován v souvislosti s výzdobou klášterního refektáře a které byly napsány 25. a 26. března 1751.¹³ Současně prvním zachovaným moravským dílem, které je možno přesněji datovat, je fresková výzdoba zámecké kaple v Sokolnicích, jejíž portál nese letopočet 1750.

Po svém příchodu na Moravu a vstupu do služeb Jana Leopolda hraběte z Dietrichsteina je Josef Stern pověřen v první polovině padesátých let výzdobou tří kaplí; již zmiňované sokolnické, zámecké kaple v Borotíně a kaple v Ústavu

⁷ Stern čerpal své poučení zřejmě především z díla Giuseppa Passeriho (1654–1714) a Giuseppa Chiariho (1654–1727).

⁸ Odvozeno z „fretten“ (staroněmecky „fratōn“), tj. „ubližít na cti“. Slovo „Frëtter, Fretter“ se užívalo zvláště ve Švábsku a znamená „břídil, packal, fušer“; srov. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart...* II, Leipzig 1796 (edice Documenta Linguistica, Reihe II, Hildesheim–Zürich–New York 1990), sl. 279. – Oskar Schade, *Altdeutsches Wörterbuch* I, Halle 1882, s. 221. – Jacob Grimm – Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* IV, I. Abt., 1. Hälfte, Leipzig 1878, sl. 140–141.

⁹ „1744 Specification Deren in grötz alda sich befindlicher frötter der Maller undt Bilthauern“; viz Steiermärkisches Landesarchiv Graz, Landrecht Graz, Zünfte, 317/12, b. p. Za toto sdělení děkuji Dr. Elisabeth Schmöler.

¹⁰ Stern je zapsán k 11. lednu 1744; srov. Archiv der Akademie der bildenden Künste, Wien, *Schüllerverzeichnisse*, Band 1A. 1744 se zúčastnil kreslení podle modelu, nezískal však ani jeden hlas (vyhodnocovací protokol z 27. března 1744); srov. Archiv der Akademie der bildenden Künste, Wien, *Praemienprotocoll* 1731. – Eduard Hindelang (ed.), *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil* (kat. výst.), Sigmaringen 1994, s. 333.

¹¹ J. P. Cerroni, in: MZA Brno, G 11, č. 60, fol. 39r.

¹² 19. listopadu 1745 je datována Janova smlouva s Janem Leopoldem hrabětem z Dietrichsteina na zhotovení soch sv. Leonharda a sv. Vendelína, dochovala se i stvrzenka o zaplacení; viz Jiří Kroupa, *Materiál k dějinám baroku na Moravě, SPFFBU F 32–33, 1988–1989, s. 94.*

¹³ MZA Brno, G 12, Cerr. II, 300; srov. Wilhelm Schram, *Bericht über das in den Archiven der Stadt Brünn befindliche kunsthistorische Quellen-Material, Mittheilungen der dritten (Archiv-) Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* II, Wien 1893, s. 82.

šlechtičen v Brně. Nevelké fresky na klenbách jsou komponovány jednopohledově, ohraničeny iluzivním rámem, který nedovoluje přesahy draperií či oblaků mimo hlavní obraz. Výjevy se vyznačují klidnými statickými kompozicemi, utlumením pohybových motivů a celkovou barevnou ukázněností. Stopy těchto tendencí nacházíme ještě na konci padesátých let v malbách piaristického chrámu sv. Jana Křtitele v Kroměříži, zejména ve scéně Navštívení. Následující fresky knihovnických sálů v kroměřížském zámku představují svým tvarovým a koloristickým bohatstvím zřejmý odklon od klidné formy prvních Sternových děl. Výzdoba stropu v kapli kroměřížské biskupské rezidence a malby minoritského kostela v Krnově, vytvořené kolem roku 1766, jsou již zcela ve znamení dekorativního a bezstarostného rokoka. Dvě drobnější fresky v knihovně brněnského kapucínského kláštera a v kapli kostela v Kdousově uvozují malřův poslední velký výkon, kompletní výzdobu kostela milosrdných bratří v Brně. Malby dokončené roku 1771 spojují barokní obrazovou strukturu s rokokovým koloritem a jemným malířským rukopisem a shrnují tak Sternovy umělecké názory. Zanedlouho poté, roku 1775, se malřovou smrtí jeho dílo uzavírá.

Oltářní obrazy, nahlížíme-li na ně jako na celek, nedosahují nikdy takové kvality jako Sternova díla monumentálního malířství, avšak střídavá úroveň jednotlivých pláten dává o to zřetelněji vyniknout mimořádným výkonům. Dubský obraz *Očišťování P. Marie* nebo *Sv. Peregrin* určený pro brněnský chrám sv. Jakuba ukazují Sternův malířský talent i pro pojednání oltářních obrazů, který se ovšem v nemalé míře opírá o znalosti získané v Itálii. Jejich vyčerpání či postupné zapomenutí vede k poklesu kvality obrazů na úroveň běžné dobové produkce.

Jistě pozoruhodný je nevelký soubor Sternových olejových skic. Na jejich podobnost s malířskými návrhy Carla Innocenza Carlona upozornil již dříve Pavel Preiss.¹⁴ Příbuzný kolorit, systém draperií a způsob nanášení světla a stínu ukazují, že dílo Carlona mohlo být skutečně jedním z několika zdrojů, ze kterých Josef Stern při svém malířském vzdělávání čerpal.¹⁵ Vzhledem k tomu, že Carlone svým dílem ovlivnil také Franze Antona Maulbertsche, jak ukázal Kurt Rossacher, je možné uvažovat o jeho širším vlivu na celou generaci malířů Trogerova okruhu.¹⁶

Na společné východisko Franze Antona Maulbertsche a Josefa Sterna ukazují i další momenty v jejich tvorbě. Ve Sternově raném freskařském díle, vytvořeném na Moravě, najdeme figury podobné svým typem pozdějším postavám Maulbertschovým, jako je tomu například na fresce v zámecké kapli v Sokolnicích nebo u o něco mladší výzdoby kaple brněnského Ústavu šlechtičen. Jedna z

¹⁴ Pavel Preiss (rec.), *Výstava malřství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie, Umění XVII*, 1969, s. 99.

¹⁵ Viz Peter O. Krückmann (ed.), *Carlo Carlone 1686–1775: Der Ansbacher Auftrag* (kat. výst.), Landshut – Ergolding 1990, č. kat. 3, 5, 7, 9, 12.

¹⁶ Kurt Rossacher, *Der junge Maulbertsch und Carlo Innocenzo Carlone, Alte und moderne Kunst XVI*, 1971, H. 116, s. 22–24. – Lubomír Slavíček, Michelangelo Unterberger und Josef Stern: Zu ihren Ölskizzen im Salzburger Barockmuseum, *Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 7, 1992, s. 227, pozn. 32.

prvních Sternových moravských prací, obraz na hlavním oltáři poutního chrámu v Dubu nad Moravou (1751–1753), nese znaky italského, respektive benátského poučení, jsou tu však uplatněny i dosud nepovšimnuté poznatky z okruhu Trogerovy školy.¹⁷ Některé znaky malířského rukopisu – náznak výrazné fyziognomie, způsob nanášení světla a barvy – a užití příbuzných pohybových motivů se objevuje rovněž v prvních Maulbertschových freskách, jejichž řadu zahajuje nástropní freska ve vídeňském piaristickém kostele Maria Treu, namalovaná roku 1752. Je pravděpodobné, že se oba malíři za svých studií v prostředí Trogerových žáků osobně poznali, avšak k prvnímu doloženému setkání Sterna s Maulbertschem došlo až při výzdobě zámku v Kroměříži.

II.

Obnova biskupské rezidence po požáru roku 1752, zahájená kardinálem Ferdinandem Troyerem (biskupem 1745–1758), pokračovala i pod vedením jeho nástupce, Leopolda Friedricha hraběte Egkha (biskupem 1758–1760),¹⁸ který 7. dubna 1759 uzavřel se Sternem smlouvu o vymalování stropu velkého knihovního sálu.¹⁹ Stern se ve smlouvě zavazoval, že malby provede během nadcházejícího léta podle již schválených skic, dnes bohužel nezvěstných, a jako honorář mu bylo přislíbeno 1000 zlatých. O měsíc dříve 10. března 1759 byla podepsána i smlouva s Maulbertschem, který měl vymalovat za 2300 zlatých reprezentační lenní sál.²⁰ Protože není známo, jak Maulbertsch tuto zakázku získal, domnívá se Klára Garas, že byl doporučen Josefem Sternem.²¹ Kontrakt s Maulbertschem byl však uzavřen dříve a navíc sám Stern s olomouckými biskupy žádné dřívější prokazatelné styky neměl. Předpokládáme-li kontakty obou malířů ještě před Sternovým příchodem na Moravu, mohlo tomu být dokonce zcela opačně a Stern byl v zámku zaměstnán na Maulbertschovu přímluvu. Nepravděpodobný není ani dohad, že Stern byl povolán do rezidence na doporučení kroměřížských piaristů, pro něž pracoval na výzdobě kostela sv. Jana Křtitele už v roce 1757 a kteří spravovali biskupovu knihovnu.²² Na stropě velkého knihovního sálu

¹⁷ Srov. Ivo Krsek, Franz Anton Maulbertsch und Josef Stern, *Umění XXIII*, 1975, s. 438. K dubskému obrazu viz též Miloš Stehlík, Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou, *Umění VIII*, 1960, s. 186–197.

¹⁸ Ivo Krsek, in: Ivo Krsek – Vilém Jůza – Jaroslav Petrů – Václav Richter, *Kroměříž*, Praha 1963, s. 71. – Ivo Krsek, Fresky Josefa Sterna v kapli kroměřížského zámku, *Umění IX*, 1961, s. 46.

¹⁹ Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc (dále ZAO – Olomouc), fond Ústřední ředitelství arcibiskupských statků Kroměříž, F 30/22–1, kart. 1713, inv. č. 12885. – Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži II*, Kroměříž 1927, s. 182. Edgar Lehmann, *Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster in der Zeit des Barock*, Berlin 1996, s. 229, 278, datuje fresku chybně rokem 1758, na jiném místě uvádí její datování jako nejisté a klade ji do roku 1757 nebo do doby po 1760, ke jménu autora přidává křestní jméno Ignaz.

²⁰ ZAO – Olomouc, F 30/21–2, kart. 1713, inv. č. 12885. – Breitenbacher 1927 (pozn. 19), s. 181.

²¹ Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, Budapest 1960, s. 47.

²² Krsek 1963 (pozn. 18), s. 71. – Metoděj Zemek – Jan Bombera – Aleš Filip, *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631–1950*, Prievidza 1992, s. 225–226 (dále cit. jako Piaristé). Viz též pozn. 4.

ztvárnil Josef Stern, zcela jistě podle předem daného písemného programu, jak to bylo při podobných interiérových dekoracích v baroku obvyklé, *Apoteózu Karla z Liechtensteinu-Castelcornu a Leopolda Friedricha z Egkhu* [obr. 1].

Nad oběma kratšími stranami sálu o obdélníkovém půdorysu malíř vytvořil dvě pyramidální kompozice, na jejichž vrcholy umístil portréty oslavovaných biskupů. Nalevo od vstupu do sálu spatřujeme medailon s podobiznou Karla z Liechtensteinu-Castelcornu. Podobizna byla namalována podle biskupova oficiálního portrétu z doby kolem roku 1680, který byl použit také jako předloha pro grafický list uvozující biskupem objednané album s pohledy do Květné zahrady.²³ Pod medailonem čteme na kamenném soklu nápis „*Condidit*“, který připomíná, že zpodobený biskup nejen zřídil a přestavěl biskupské letní sídlo v Kroměříži a učinil z něj svoji rezidenci, ale také kapitálem 10 000 zlatých založil tamní knihovnu. Biskupův portrét, který právě posledními tahy štětce dokončuje personifikace *Malířství*, přidržuje namísto svého štítu bohyně vědění, moudrosti a umění Minerva. Světelný paprsek zářící v její dlani nad hlavou vyobrazeného muže naznačuje moudrost provázející jeho činy a lásku k výtvarným uměním, kterou osvědčil při velkorysém zařizování svých staveb. V zobrazení Minervy je rovněž ukryta upomínka na biskupovo stavební podnikání, neboť Minerva byla považována také za vynálezkyni a bohyni stavitelství.²⁴ Žena pod nimi opírající se o torzo sochy je personifikace *Sochařství*. Její sochařské náčiní leží opodál, neboť přerušila svou práci, aby si prohlédla medailon, na kterém pracuje *Malířství*. Dívka, která v rukou drží plán půdorysu kroměřížského zámku a zahrad, je *Architektura*. Její nahá paže je narážkou na to, že architektura není jen záležitostí ducha, ale je také manuálním uměním, vyžadujícím mnoho síly a energie.²⁵ Obsahové důležitosti *Architektury*, která přímo poukazuje na biskupovu stavební činnost, odpovídá i akcent výtvarný. Jasně červená draperie splývající dívce kolem boků a její pohled směřující ven z uzavřené trojúhelníkové kompozice ostatních personifikací opticky posunuje tuto postavu do popředí.²⁶

Trojici výtvarných umění, představovaných ženskými figurami seřazenými stupňovitě pod sebou, uzavírá při okraji malby obraz starce s pádlem a s nádobou, z níž vytéká voda. Jde o často zobrazovaného říčního boha,²⁷ kterého můžeme vzhledem k jeho obrazovému zakotvení v těsné blízkosti plánu kroměříž-

²³ Autorství portrétu se připisuje Martinu Antonínu Lublinskému; srov. Milan Tognier (ed.), *Kroměřížská obrazárna: Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998, č. kat. 197. Grafické listy vytvořil podle kreseb Georga Matthäuse Vischera utrechtští malíř a grafik Justus van den Nypoort, album bylo objednáno r. 1691; viz Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži I*, Kroměříž 1925, s. 64, na titulním listu reprodukce biskupova portrétu od Nypoorta.

²⁴ Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum*, Leipzig 1741, sl. 1307.

²⁵ Cesare Ripa – *Baroque and Rococo Pictorial Imagery: The 1758–1760 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations* (ed. Edward A. Maser), New York 1971, č. 24 (dále cit. jako Ripa 1758–60).

²⁶ E. Lehmann [(pozn. 19), s. 278] interpretuje tuto partii malby nesprávně jako alegorii sedmi svobodných umění.

²⁷ Říční bůh je vyobrazen např. na fresce podobného námětu od Carla Carlona *Oslava markraběte Carla Wilhelma Friedricha von Ansbach* (1734, rezidence Ansbach), kde zřejmě symbolizuje řeku Rednitz protékající Ansbachem; viz Krückmann (pozn. 15), s. 161, č. kat. 14.

ského zámku pokládat za ztělesnění řeky Moravy protékající Kroměříží. Tato alegorie mohla mít svůj předobraz v sochařské výzdobě kroměřížské Květné zahrady. Na jednom z leptů Justuse van den Nypoort z roku 1691, které zachycují tehdejší vzhled libosadu, je vyobrazena fontána s velkou sochou říčního boha. „*Ležící Moravus*“, jak byla socha nazývána, se opíral o nádobu, z níž vytékala voda.²⁸ Na okraji nádoby, kterou říční bůh drží, je malba signována *I. S. P.* – Iosephus Stern pinxit. Umístění signatury není v tomto případě náhodné. Pokud byly fresky zahrnující alegorie umění značeny, objevují se signatury malířů obvykle co nejbližší partiím malby, jež se výtvarných umění obsahově dotýkají. Prohlédneme-li si Maulbertschovu fresku lenního sálu, najdeme autorovu značku na scéně *Osvobození kanovníci holdují císaři Ferdinandu II.* Tento výjev představuje nejen hold kanovníků císaři, ale také hold umění, které císaře oslavuje.²⁹

Uprostřed kompozice se pod biskupovým medailonem vznáší *Abundantia* s rohem hojnosti, ze kterého se sypou mince a květiny.³⁰ Vousatý stařec s křídly a kosou u jejích nohou je *Čas*, ztotožňovaný se Saturnem či Chronem. Kosa, někdy také srp nebo nůž na prořezávání, značí, že *Čas* odstraňuje vše, co si odsloužilo své trvání na zemi.³¹ Korunovaná hlava vládce, fragment zaniklé sochy, kterou třímá stařec v ruce, ukazuje, že *Čas* podrží v paměti moudré panovníky a nedá zapomenout na jejich slavné činy.

Okřídlený Chronos doprovázející *Moravii* se objevuje také na stropě lenního sálu přímo pod portrétním medailonem Leopolda Friedricha z Egkhu jako součást jeho apoteózy. Zmínku o Chronovi obsahuje i zachovaný písemný program k neprovedené výzdobě jídelny, podle kterého měl Saturn nebo *Čas* připevňovat na trojhranný nebo čtyřhranný obelisk portréty a znaky „*verschiedene berühmteste Bistums Vorfahren*“. Jejich řadu měl na vrcholu obelisku uzavírat portrét současného vládnoucího biskupa.³² Oba programy byly tedy podobné a pocházely zřejmě z pera jednoho autora. Lze proto předpokládat, že i výzdobu knihovny navrhl tentýž concettista, a proto se některé části Sternovy fresky s Maulbertschovými výjevy obsahově shodují. V tomto smyslu lze Sternovu personifikaci *Času* interpretovat jako oslavení činů Karla z Liechtensteinu-Castelcorna a jeho nehynoucího věhlasu. Saturn byl současně vykládán také jako obraz panovníka, za jehož vlády poddaní prožívají zlatý čas.³³ Ve spojení s *Abundantií* je tedy náš

²⁸ Viz Krsek 1963 (pozn. 18), s. 43, obr. Socha je zřejmě dílem Michaela Mandíka, v 19. století byla přenesena do Podzámecké zahrady; srov. Otakar Kuča, Zámecké zahrady v Kroměříži, *Umění VI*, 1958, s. 381, obr. s. 377. – Krsek 1963 (pozn. 18), s. 45. – Božena Pacáková-Hošťálková – Jaroslav Petřů – Dušan Riedl – Antonín Marián Svoboda, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1999, s. 178.

²⁹ Kromě samotné signatury se malíř připomíná na výjevu ještě jednou. U císařových nohou sedí chrt, jehož obojek nese Maulbertschův monogram *A M.* Pes je symbolem věrnosti, oddanosti a naprosté poslušnosti, zde spojených s prokazováním poct panovníkovi; viz Antonín Jirka, *Totus erat caesareus: Das Programm des Freskos von Franz Anton Maulbertsch im Lehnensaal des Schlosses von Kremsier, Mitteilungen der Österreichischen Galerie XXXII–XXXIII*, 1988–1989, Nr. 76–77, s. 10. Na skice Carla Carlona k fresce v Ansbachu je umělcova signatura v bezprostřední blízkosti říčního boha, který je namalován na úpatí Parnasu s postavou Apollóna.

³⁰ Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 34.

³¹ Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 11, č. 122 (*Historia*).

³² Celé znění programu viz Breitenbacher 1925 (pozn. 23), s. CXVIII–CXX.

jehož vlády poddaní prožívají zlatý čas.³³ Ve spojení s *Abundantií* je tedy náš výklad upřesněn v tom smyslu, že také biskupovo panování představovalo pro jeho poddané zlaté časy.

Celý výjev je korunován baldachýnem neseným putti a zprava se snášejí Fámou, která hlásá do světa biskupovu slávu. Na jejím pozounu vlaje praporec s biskupovým erbem, v ruce drží vavřínový věnec, symbol ctnosti, kterým se chystá ověnit medailon nesoucí portrét oslavovaného.³⁴ Biskup Karel z Liechtensteinu-Castelcornu je tu oslaven jako vzdělaný a moudrý muž, budovatel zámku a iniciátor jeho sochařské a malířské výzdoby. Za jeho vlády na řece Moravě ležící město Kroměříž v hojnosti vzkvétalo a on a jeho činy budou navěky uchovány v paměti lidí.

Na protilehlé straně sálu je v medailonu zobrazen biskup Leopold Friedrich z Egkhu [obr. 2]. Nad jeho portrétem vlaje stuha s nápisem „*Instauravit*“, která poukazuje na biskupem dokončenou obnovu zámku po požáru 1752. Portrétní medailon a erb Leopolda z Egkhu umístěný vedle něj svírá v pařátech stříbrno-červeně šachovaná moravská orlice, která současně přidržuje v zobáku stuhu s nápisem. Jeden z trojice puttů nesoucích biskupovu podobiznu a znak třímá biskupskou berlu, doplněnou zlatě vyšívaným pluvíalem. Drahocenný oděv vytváří dekorativní i obsahové pozadí celé partie malby, neboť modrá barva jeho podšití je barvou heraldického pole moravského znaku, který nese obraz stříbrno-červeně šachované orlice. Ze shora se snášejí putti s poduškou, na níž jsou položeny odznaky světské a církevní moci, biskupská mitra, svatováclavská knížecí koruna a meč. Mocenské symboly mohou být chápány jako ikonografické završení biskupského erbu, jehož součástí byly již od dob Karla z Liechtensteinu-Castelcornu berla, mitra, knížecí koruna a meč.³⁵ I v tomto bodě se oslava Leopolda Friedricha z Egkhu shoduje s jeho apoteózou v lenním sále, kde skupinu postav doprovázející biskupův portrét uzavírá při okraji fresky *Moravia* s knížecí korunou a žezlem, opírající se o moravský znak.

Osobnost biskupa je v knihovním sále prezentována prostřednictvím Herkula a tří ženských postav. Herkules je opět vyobrazen jako doprovod Egkhovy podobizny i v lenním sále. V obou případech má u sebe kyj a lví kůži, které symbolizují skutky *Virtus heroica*.³⁶

³³ Hederich (pozn. 24), sl. 1735.

³⁴ „*Vavřínový věnec označuje toho, kdo stejně jako vavříin, který je stále zelený a nepodléhá blesku ani hromu, projevuje stále ctnost a nenechá se porazit žádným protivníkem*“ (Ripa); srov. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600*, Genève 1958, sl. 129.

³⁵ Rodové znaky Karla z Liechtensteinu-Castelcornu a Leopolda Friedricha z Egkhu viz Heinrich von Kadich – Conrad Blažek, *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch IV*. Bd., 10. Abt. – *Der mährische Adel*, Nürnberg 1899, s. 69, tab. 55, s. 287–288, tab. 204 (dále cit. jako Siebmacher). Reprodukce dobových vyobrazení erbů olomouckých biskupů (listiny, pečetě) viz Rudolf Zuber, *Osudy moravské církve v 18. století*, Praha 1987.

³⁶ Jírka (pozn. 29), s. 12.

Herkules označovaný jako „*bůh výmluvnosti a síly*“³⁷ se ve výtvarném umění objevuje v několika tématických okruzích.³⁸ V moralizujícím pojetí je Herkules jako suma ctností vzorem pro panovníka a příkladem ctnostného života, kterému dal antický hrdina přednost před rozkoší.³⁹ Je-li zdůrazněna jeho fyzická síla a velké činy, stává se ztělesněním hrdinství a válečnické slávy. Může být i atributem *Statečnosti* nebo obecně symbolem věhlasu a pozemské slávy, kterou získal díky svým skutkům.⁴⁰ Ctnost a pocta, která je odměnou za projevené ctnosti a slavné činy, jsou spojeny postavou Herkula na emblému, jehož motto zní: *Virtutem honor sequitur* (Ctnost je následována poctou).⁴¹ Třetí okruh, Herkulova apotheóza, reprezentuje oslavu panovnického domu či jednotlivých panovníků a mnohdy se prolíná s národním pojetím hrdiny. Setkáváme se tak v různých dobách s různými přízvisky připojovanými k Herkulovu jménu. V německém prostředí to je *Hercules Germanicus*, *Hercules Bavaricus*, *Saxonicus*, *Wirtembergicus*, ve Francii *Hercules Gallicus*,⁴² v Polsku *Hercules Polonus*.⁴³

V umění na habsburském dvoře se postava Herkula znovu začíná vyskytovat za vlády Leopolda I. (1657–1705), přesněji od roku 1680, zejména v souvislosti s prvními pracemi tzv. císařského stylu Johanna Bernharda Fischera z Erlachu.⁴⁴ Neobyčejného rozkvětu v celé střední Evropě dosahuje herkulovské téma za císaře Karla VI. (1711–1740), kdy se ústředním bodem herkulovské symboliky stává císařův nárok na Španělsko a potažmo na světovou říši jeho jmenovce Karla V. (1519–1556), pokládaného za nejvýznamnější panovnickou osobnost celé dynastie.⁴⁵ Vedle vlastností válečníka jsou zdůrazňovány také ty ctnosti starověkého hrdiny, díky nimž mohl být panovník oslavován jako podporovatel umění a věd, jako *Herkules Musarum*, jak to dokládá výzdoba dvorské knihovny ve

37 Joachim von Sandrart, *Iconologia deorum oder Abbildung der Götter, welche von den Alten verehret worden*, Nürnberg 1680, Platte N. Výmluvnost byla Herkulovi přisouzena Vincenzem Cartarim (*Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi*, Venice, Marcolini 1556), který se odvolává na Lukiana; viz Johannes Zahlten, *Hercules Wirtembergicus: Überlegungen zur barocken Herrscherikonographie*, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* XVIII, 1981, s. 21.

38 Zahlten (pozn. 37), s. 20–22. Stranou je záměrně ponechána tematika okruhu „*Hercules Christianus*“, spojená spíše s ikonografií církevních staveb.

39 Herkules na rozcestí viz Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin – Leipzig 1930. – Arthur Henkel – Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, sl. 1642–1643. Jako Herkula na rozcestí interpretoval vyobrazení Herkula v knihovně Breitenbacher 1925 (pozn. 23), s. 78, pozn. f.

40 Tervarent (pozn. 34), sl. 210–211.

41 Henkel – Schöne (pozn. 39), sl. 1551.

42 Zahlten (pozn. 37), s. 20–22.

43 Viz Jerzy Banach, *Hercules Polonus, Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984. V českých zemích se *Hercules boemus* či *moravus* neobjevil nikdy; srov. Pavel Preiss – Vít Vlnas, *Pietas Austriaca a Bohemia pia: Poznámky k dynastickým tématům v umění českého baroka*, in: Vít Vlnas, (ed.), *Sláva barokní Čechie: Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (kat. výst.), Praha 2001, s. 115.

44 Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.: Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils*, Berlin 1981, s. 348.

45 *Ibidem*, s. 350–351.

vídeňském Hofburgu a k ní zachovaný písemný program.⁴⁶ Herkules skutečně mohl symbolizovat ideál panovníka jako nejvyššího učence ve státě, protože platil za žáka Atlase, který mu zprostředkoval znalost „nejvyšší vědy“, astronomie.⁴⁷ Jako *Vir sapiens* představoval ideální spojení síly těla a síly ducha a byl pokládán také za filozofa. S filozofií jej spojuje jeho *Virtus*, představující objekt a cíl filozofie jako *omnium mater artium*.

Herkules se tedy nabízel jako ideální vzor a symbol nejen pro císaře a jeho politické záměry, ale také pro jemu podřízená knížata. Na kroměřížské fresce je postava Herkula obrazem ctnosti oslavovaného biskupa a ztělesňuje především onu sílu ducha, ctnost jako pramen všech umění a věd. Biskupova *Virtus* je však dále konkretizována. Na rozdíl od Herkula v lenním sále je obraz antického hrdiny na klenbě knihovny doplněn třemi jablky, která Herkules svírá v dlaní levé ruky. Tři zlatá jablka ze zahrady Hesperidek se objevují často jako Herkulův atribut⁴⁸ a symbolizují tři hrdinovy ctnosti: umírněnost, rozvážnost a pohrdání pomstou a sladkou rozkoší.⁴⁹ Tyto přednosti, zcela vyhovující obrazu ideálního představitele vysokého kléru, jsou v kontextu apoteózy přisouzeny také biskupu Egkhovi.

Napravo vedle Herkula sedí žena oděná ve zlatavě žlutých šatech, přepásaných širokým pásem se sponou, na níž je vidět vyobrazení otevřeného oka. Držíc olejovou lampou, vzhlíží k biskupovu portrétu nad sebou. Pták po jejím boku je jeřáb, starý symbol *Bdělosti*. Stojí na jedné noze, druhou má zvednutou a v pařátu drží kámen. Usne-li, kámen mu vypadne a hluk probudí ostatní jeho druhy, kteří tak poznají, že spí a přestává je ochraňovat.⁵⁰ Jeřáb s kamenem v pařátu ovšem může také znamenat cvičení duševních sil, neboť „*pěčl roste moudrost*“.⁵¹

Žena se zrcadlem oblečená v modré sukni by mohla být *Prudentia*, chybí jí však druhý atribut této personifikace, had. Představuje patrně *Instructio*, jejíž zrcadlo znamená, že člověk si má všímat svých vlastních činů, aby byly v souladu s těmi, které budou následovat. Motto této personifikace zní: „*Dívej se [do zrcadla] a budeš moudrý – poznej sám sebe*.“⁵² Vedle této personifikace nabývá *Bdělost* svého druhého významu, zahrnutého pod *Instructio*, kterou se rozumí návod či příklad. Osobnost oslavovaného preláta se tak stává exemplem moud-

⁴⁶ Viz Franz Matsche, Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik, in: Carsten-Peter Warncke (ed.), *Iconographie der Bibliotheken*, Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte der Buchwesen XVII, Wiesbaden 1992, s. 199–233.

⁴⁷ Matsche (pozn. 44), s. 364.

⁴⁸ Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, Padova 1618, obr. s. 567. – Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, Paris 1643, Paris 1989, s. 192, obr. CLXVIII.

⁴⁹ *Die Kunst-Göttin Minerva liebreiche Entdeckung...*, Aus deß berühmten Italianers Ripa Anleitung in das Teutsche übersetzt, Augspurg 1704, s. 188–189.

⁵⁰ Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 51; viz také Henkel–Schöne (pozn. 39), sl. 820–821. Jeřáb, symbol obezřetnosti, která je hlavním předpokladem věrné služby, je rovněž atributem *Služby*; viz Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 88 (*Servitium*).

⁵¹ Henkel–Schöne (pozn. 39), sl. 820.

⁵² Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 22.

rého člověka, který svou moudrost získal stálým cvičením a péčí o své duševní síly.

Třetí žena v měňavém zeleno-fialovém šatu představuje *Rozumnou duši*.⁵³ Závoj, který zakrývá její tvář, znamená, že duše je lidskému oku neviditelná. Hvězda zářící nad její hlavou je symbolem nesmrtnosti duše. Dívá se dolů na *Prudentii-Instructio* usazenou u jejích nohou a pravicí ukazuje k medailonu s biskupovým portrétem. Tato neobvyklá alegorie se vykládá takto: [Duše] *ozdobila člověka, když ho spoutala svým rozumem a citem, tak, jak chtěl Bůh nebo Člověk, krásný podle božského obrazu, je řízen rozumem a smysly*.⁵⁴

Ženy s hvězdami jsou vyobrazeny také na Maulbertschově fresce v lenním sále.⁵⁵ Vzhlízejí k obrazu *Božské prozřetelnosti* na *Apoteóze Leopolda Friedricha z Egkhu*, v jejímž světle se vše odehrává, oslava biskupa i dějiny zachycené na zbývajících čtyřech výjevech fresky. Hvězdami ozdobené ženské postavy jsou identifikovány jako *Moudré a blažené duše* a současně potvrzují, že programy dekorací zámeckých prostor obsahovaly stejné alegorické náměty. Na Sternově malbě je *Rozumná duše* přiřazena k personifikacím ctností biskupa Egkha, proto ji můžeme vysvětlit v poněkud užším vztahu k jeho osobě, než jak je tomu v lenním sále. *Rozumná duše* tu má pravděpodobně reprezentovat duši biskupa jako obraz či vzor krásné duše nadané rozumem a citem.⁵⁶

Mezi ženami a Herkulem leží při okraji fresky přemožený drak, jehož zobrazení spolu se třemi jablky v Herkulově levici způsobilo, že zobrazené ženy byly považovány za Hesperidky.⁵⁷ Drak je snad skutečně Ládón, který strážil zlatá jablka Hesperidek, a mohl by znamenat „*Bdělost vůči hříchu*“.⁵⁸ Stejně tak se ovšem může jako symbol moudrosti vztahovat k prostřední ženské alegorii se zrcadlem, s níž je kompozičně spojen postavičkou putta a kterou bychom pak mohli považovat za *Prudentii*.⁵⁹ Nejspíše se však drak řadí mezi atributy Herkula jako upomínka na přemožení draka Ládóna a získání zlatých jablek ze zahrady Hesperidek, která přinášejí nesmrtnost.⁶⁰

Nesmrtnost, které se Herkulovi díky jeho hrdinským činům dostalo, lze vztáhnout i na osobu oslavovaného biskupa. Leopold Friedrich z Egkhu si svým příkladným životem, naplněným ctnostným počínáním, bdělostí ve svém úřadu a moudrostí získanou neutuchajícím cvičením ducha, zajistil nesmrtelnou slávu.

⁵³ Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 5. Ve vydání Ripovy *Iconologie* z roku 1603 má tato alegorie název *Rozumná a blažená duše (Anima ragionevole e beata)* a je odlišena od *Duše zatracené (Anima damnata)*; viz Erna Mandowsky (ed.), *Cesare Ripa – Iconologia, Roma 1603*, Hildesheim–New York 1970, s. 21–23 (dále cit. jako Ripa 1603).

⁵⁴ Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 5.

⁵⁵ Jirka (pozn. 29), s. 12.

⁵⁶ Ve spojení s vedlejší figurou ženy se zrcadlem se nabízí na základě studia emblematické ještě další výklad. Emblem zobrazující zrcadlo a nad ním hvězdu znamená Úřad knížete jako strážce a dohlázeč nad svým lidem: „*Když se u lidu rozmnoží nadbytek a hýřivost, má vrchnost dát pozor, aby se opět šetrně hospodařilo. Hvězda je obrazem knížete, zrcadlo ukazuje rozličné nedostatky*“; viz Henkel–Schöne (pozn. 39), sl. 1351.

⁵⁷ Krsek 1963 (pozn. 18), s. 74.

⁵⁸ Henkel–Schöne (pozn. 39), sl. 624.

⁵⁹ Tervarent (pozn. 34), sl. 150.

⁶⁰ *Ibidem*, sl. 312–313.

Na delších stranách sálu se rozvíjejí před očima diváka alegorie umění a věd. Na pozadí antikizující chrámové architektury, která tu může být chápána jako biblický chrám Moudrosti („*Sapientia aedificavit sibi domum*“, Př 9, 1), jsou vyobrazeny personifikace věd. Nahoře pod obloukem chrámu je usazena s pochodní a rozevřenou knihou na klíně *Věda (Doctrina)*, přinášející světlo poznání.⁶¹ Je namalována jako žena ve zralém věku, který poskytuje dostatek času na učení a porozumění vědám církevním i světským. Planoucí pochodeň (jindy žezlo zakončené slunečním kotoučem), symbol světla a pravdy, představuje nadvládu vědy nad temnou nevědomostí. Pod ní s korunkou na hlavě a miskami vah rozeznáváme červeně oděnou personifikaci *Umění vládnout (Ars politica)*. Váhy připomínají, že umění vládnout spočívá v rozsuzování mezi dvěma zneprátelenými stranami a v obhajování jedné strany proti ostatním. Další atribut této personifikace přinášejí dva putti. Jsou to fascies, svazky prutů s vetknutou sekerou uprostřed, které byly odznakem vyšších římských úředníků majících pravomoc dát občany zbičovat nebo stít. Zde představují moc státu, který má právo trestat a popravovat. Stejný atribut má u sebe také *Aristocratia*, svazek prutů je však korunován vavřínem a znamená oslavu těch, kteří pracují ve prospěch „věci veřejné“, tedy oslavu vládnoucí šlechty.⁶² Podobně je tomu i v případě kroměřížské malby. Fascies, ovínuté vavřínovým listovím, reprezentují sílu a moc státu, kterou ztělesňuje šlechta panující ve prospěch lidu podle zásad správné vlády. Tomu odpovídá i koruna na hlavě této personifikace upřesňující alegorii v tom smyslu, že *Ars politica* je vyhrazeno jen šlechtické vrstvě.

Žena s podepřenou bradou, jež si od řeckého boha lékařství Asklépia vypůjčila svůj atribut, hada ovíjejícího se kolem hole, personifikuje *Medicínu*. Stejně jako obě předchozí alegorické postavy je i ona zachycena jako zralá žena, protože pacienti, které ošetřuje, mají být pokročilého věku.⁶³ Vedle ní přidržují putti otevřený herbář a předvádějí tak umění rozeznat jednotlivé byliny, které jsou potřeba na výrobu léků. Vedle *Medicíny* si ukazuje prstem na hvězdném glóbu *Astronomie*, která demonstrovuje zájem této vědy o pozorování hvězd a jejich drah na obloze.⁶⁴

V dolní části malby jsou zobrazeny padající mužské a ženské figury, které zosobňují neřesti. Světlem zdůrazněné ženské tělo se zavázanými očima a vlající tmavomodrou draperií zcela vpravo patří *Nevědomosti*. V její těsné blízkosti rozpoznáme ženu s tamburínou a ženu s dračími křídly a maskou v ruce, *Přetvářku*. Obě ženy si rukama chrání obličej před oslnivým světlem poznání. Zcela vpravo na okraji scény je vyobrazena nestvůra v podobě ženy s tlapami lva namísto rukou a dračím ocasem. Na opačné straně malíř směstnal svalnatá mužská těla, jež jako zavržené duše charakterizuje had při okraji malby, symbol prvotního hříchu. Kniha a závaží v rukou jednoho z mužů značí, že také knihy mohou

⁶¹ Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 83.

⁶² *Ibidem*, č. 63.

⁶³ Každý, kdo se dovolával pomoci medicíny před svým čtyřicátým rokem, se měl podle antických autorů cítit zahanben; srov. *ibidem*, č. 193.

⁶⁴ *Ibidem*, č. 196. Podle Edgara Lehmana [(pozn. 19), s. 278] jsou tyto alegorie věd personifikacemi čtyř fakult.

ukrývat neřestné a pravé víře nepřátelské myšlenky. Podle textu emblému s obrazem závaží spuštěného do srdce, ve kterém „závaží nenachází pevné dno“, „některá falešná ústa hovoří úplně jinak, než jak míní srdce, mazaná slova skrývají často utajeného nepřítel.“⁶⁵ Zcela vlevo spolu rozmlouvají dva muži, z nichž jeden je obrácen k divákovi zády. Jsou vznešeně oblečeni a od ostatních nectností izolováni draperií. Mohou to být učenci, jejichž myšlenky byly zavrženy jako kacířské. Neřesti do jejich říše zatracení a duševní temnoty uvrhuje nalevo archanděl Michael, třímající v pravici svazek blesků, s ostře červenou draperií kolem boků,⁶⁶ napravo štít Mínervy s hlavou Medúzy, který přináší putto z výjevu oslavy biskupa Karla z Liechtensteinu-Castelcornu.⁶⁷

Protějšší alegorie umění zachycuje Apollóna s lyrou v doprovodu devíti Múz.⁶⁸ Zcela vlevo je pod postavou Fámy usazena Kleió, Múza dějepisu. Do knihy, kterou má na kolenou, zapisuje dějiny olomouckého biskupství. V nich opěvuje skutky biskupovy, soudě tak podle snítky vavřínu v její levici, která jako by vypadla z vavřínového věnce Fámy. Kleió vytváří obsahové spojení se scénou oslavy Karla z Liechtensteinu-Castelcornu a svým umístěním v obrazové ploše také propojení výtvarné. Tančící Múza se smyčcem v ruce ve výrazných tyrkysově modrých a červených šatech je Terpsichoré, Múza tance.⁶⁹ V popředí zády k divákovi přidržuje svou nebeskou sféru Úráníá. Obrací se za sebe k Múze s loutnou, v níž poznáváme Erató, Múzu milostného básnictví. Po Apollónově pravici majestátně spočívá Múza tragédie, Melpomené, s maskou a vavřínovým věncem. Naproti ní usedla Kalliopé, Múza epického zpěvu, která píše perem do otevřené knihy. Za ní je vidět Euterpé, Múzu lyrické poezie, s píšťalou (syrinx) v ruce. O něco níže malíř umístil Polymnii (Polyhymnii), Múzu vážného zpěvu, která přidržuje knihy, snad s notovými záznamy. Vpravo dole skupinu Múz uzavírá Thaleia (Thalie), Múza komedie [obr. 4]. Ta si v rozpustilém gestu, které tu platí za její atribut, ukazuje prstem na čelo. Zbroj na štítu neseném putti u nohou Úráníe je zřejmě narážkou na mírumilovnost umění. V pozadí je naznačeno pohoří Helikón nebo Parnas, kde se Múzy na zemi zdržovaly. Na vrcholu kopce se

⁶⁵ Emblém se vykládá jako neprohlédnutelnost falešného srdce; srov. Henkel-Schöne (pozn. 39), sl. 1420–1421.

⁶⁶ Na návrhu univerzitní teze J. J. Heinsche z roku 1689 (Liberec, Oblastní galerie, inv. č. O 1176) je vyobrazen archanděl Michael vážící skutky učenců. Učenci se mají věnovat vědě, zvláště filozofii, řádným způsobem, aby se miska vah při Posledním soudu naklonila v jejich prospěch; srov. Pavel Preiss in: Vlnas (pozn. 43), č. kat. I/6.50.

⁶⁷ Hlava Medúzy s vypláznutým jazykem vyobrazená na hrudi Mínervy měla značit, že výřečností je možné změnit druhé; srov. Hederich (pozn. 24), sl. 1316.

⁶⁸ Identifikace Múz není vždy zcela jednoznačná, neboť jejich atributy se v průběhu času měnily. Jejich ikonografie byla kodifikována dvěma díly: Ripa 1603 (pozn. 53), s. 346–351. – Cartari 1647 (pozn. 37), s. 29–30. Zde je přihlédnuto k Sandrartovi (pozn. 37), s. 21–22. – Hederich (pozn. 24), sl. 1340–1341. – Tervarent (pozn. 34), sl. 279–281. – W. H. Roscher (ed.), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* II. Bd., 2. Abt., Leipzig 1894–1897, sl. 3269–3293. – Georg Wissowa – Wilhelm Kroll (ed.), *Pauly Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* XVI, Stuttgart 1935, sl. 731–757.

⁶⁹ Není vyloučeno, že tato postava byla namalována podle grafické předlohy; tu se však zatím nepodařilo určit.

vzpíná okřídlený Pegas, symbol slávy a věhlasu.⁷⁰ U paty kopce stojí těsně vedle sebe dva starci, z nichž jeden drží velkou knihu. Za postavou vpravo se tyčí mohutný listnatý strom.

Atributy Múzy se měnily, přesto se však jejich výběr pohyboval v ohraničené oblasti hudebních nástrojů, divadelních masek nebo jiných divadelních rekvizit, knih a v případě Úranie astronomických přístrojů a glóbbů. Z tohoto vymezení se naprosto vymyká atribut Thalie na kroměřížské fresce, který se zdá být v daných souvislostech zcela ojedinělý. Thalie, zpravidla vybavená maskou, se dotýká ukazováčkem pravé ruky svého čela. Toto gesto je spojováno s myšlenkovou činností vyhrazenou postavám učenců a světců, nehodí se však pro charakteristiku Múzy komedie. Daleko spíše je to gesto komediální, gesto ťukání si prstem na čelo, které se v době kolem roku 1750 objevuje u tehdy velmi populárních porcelánových figurek z *commedie dell'arte*, konkrétně u postavy *Dottore*.⁷¹ *Commedia dell'arte*, která vznikla v polovině 16. století, zažívá v 18. století velký návrat a její postavy pronikají i do výtvarného umění. Hlavním představitelem malby s náměty z italské komedie se stal francouzský malíř Antoine Watteau (1684–1721), po jehož smrti byla řada jeho děl zpřístupněna nejširšímu publiku prostřednictvím mědirytin. Grafika se šířila i z prostředí samotných hereckých společností, hlavní scény jednotlivých her se ryly do mědi a tiskem vycházely také pokyny pro herce.⁷² *Commedia dell'arte* zcela jistě nebyla cizí ani Josefu Sternovi. Za své italské cesty patrně navštívil i Benátky, kde se mohl s divadlem setkat přímo, nebo znal motivy *commedie dell'arte* z grafických listů lehce dostupných každému umělci. Nebyla-li postava Thalie jeho invencí, zasloužil se o její zvláštní atribut sám objednavatel nebo autor programu, o jejichž vzdělání a přehledu o umění své doby nemůže být pochyb. Téma z italské komedie se v českých zemích objevilo i jinde, například ve výzdobě Maškarního sálu na zámku v Českém Krumlově, jehož stěny pokryl roku 1748 Josef Lederer figurami z *commedie dell'arte*, doprovázené hosty v maskách a postavami dospělých diváků i užaslých dětí.

Múzy, bohyně umění a učenosti, byly nejčastěji pokládány za dcery Jupitera a Mnemosyné (latinsky Moneta, nazývané také Memoria/Paměť nebo Mens/Mysl).⁷³ Byly tedy stvořeny božským rozumem, neboť dobrá umění pocházejí od boha, a Paměť, neboť paměť je nezbytná při provozování věd a umění.⁷⁴ Jejich jména se měnila stejně jako jejich počet, nejméně však byly tři.⁷⁵ Pokud

⁷⁰ Tervarent (pozn. 34), sl. 92–93.

⁷¹ Nejslavnějším tvůrcem těchto figurek byl Franz Anton Bustelli (†1763), od roku 1754 návrhář a modelér porcelánky v Nymfenburku; viz Lothar Altmann, *Die Figuren des F. A. Bustelli: Nymphenburger Porzellan*, München 1993, s. 10; zde figurka *Dottore*, cca 1760, s. 66. – Ke *commedii dell'arte* viz Pierre Louis Ducharte, *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*, New York 1966; k postavě *Dottore* (vzdělaný, ale neúspěšný učenec) viz s. 196–207.

⁷² Margarete Baur-Heinhold, *Theater des Barock: Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1966, s. 78.

⁷³ Hederich (pozn. 24), sl. 1339.

⁷⁴ *Ibidem*, sl. 1344.

⁷⁵ Viz *ibidem*, sl. 1340.

byly zobrazeny nebo popsány jako skupina devíti panen jako v Kroměříži, představovaly devět vynálezů, kterými se rozumělo devět druhů umění. Tato umění Múzy nejen vynalezly, ale samy je také pěstovaly a držely nad nimi ochrannou ruku.

Podle antických básníků a filozofů byly Múzy neoddělitelně spojeny s tvůrčím aktem skládání básní. Jako zástupkyně kosmického principu harmonie zvěstovaly božské pravdy a básníkům propůjčovaly nadání tyto pravdy rozpoznat a uchovat je pro potomstvo. Jejich nejdůležitějším úkolem však bylo velebit slavné skutky předchůdců a uchránit je tak před zapomenutím, protože „*pěkný čin umírá, když je zatajen*“ (Pindaros, *Fragmenty* 106 b).⁷⁶ Předávání božských pravd Múzami se dělo prostřednictvím vody z Hippokrene, z pramene, který na Helikónu vytryskl pod úderem Pegasova kopyta. Tak vznikla představa, že se básníci ve snu vypravují na Helikón, aby tam obdrželi od Múz inspirující nápoj.⁷⁷ Benjamin Hederich ve svém lexikonu antické mytologie z roku 1741 uvádí, že Hyampeus (Hyampeia), jeden ze dvou vrcholů Parnasu, má zvláštní sílu: kdo na něm usne, stane se básníkem.⁷⁸ Parnas jako místo básnické inspirace a sídlo Apollóna, vůdce Múz, je poprvé uveden v římské poezii, v Serviově komentáři k Vergiliově a Persiově komentáři k Horátiovi. Zde je také Parnas ztotožněn s Helikónem a později jsou tato dvě jména stále častěji používána jako synonyma.⁷⁹

Parnas byl chápán jako zdroj inspirace i pro největší básníky starověku, Homéra a Vergilia.⁸⁰ Jako jejich zobrazení lze interpretovat i dvě postavy při okraji Sternovy fresky, které jsou vyobrazeny na úpatí Parnasu pod košatým stromem. Postava vpravo s mohutným vousem, zahalená do (pastýřského?) pláště, by mohla představovat Vergilia [obr. 5]. Strom za ním je zřejmě narážkou na jeho *Bucolica*. Obraz bělovlasého a bělovousého starce s vavřínovým věncem na hlavě a s knihou odpovídá tradiční představě o vzhledu nejslavnějšího řeckého básníka Homéra. Gesto Homérově pravé ruky (prsteníček a malíček skrčené v dlaní, zbývající prsty natažené), která míří k patě Parnasu, kde tušíme vodu Hippokrene – pramen básnickovy inspirace, se shoduje s gestem antických řečníků a znamená, že Homér poroučí ticho a žádá si pozornost.⁸¹ Do výjevu jsou zapojeny

⁷⁶ Claudia Brink, Pegasus und die Künste: Eine Einführung, in: Claudia Brink – Wilhelm Hornbostel (ed.), *Pegasus und die Künste* (kat. výst.), München 1993, s. 18.

⁷⁷ „[...] – a vdechly mi božský zpěvu dar, abych zpíval, co bude, i to, co se stalo;“ Hesiodos, *Zrození bohů*, 31–32; citováno podle Hésiodos, *Železný věk*, Praha 1976 (překlad J. Nováková). – Brink (pozn. 76), s. 18.

⁷⁸ Hederich (pozn. 24), sl. 1513.

⁷⁹ Brink (pozn. 76), s. 18.

⁸⁰ David Klemm, Pegasus am Tegernsee: Anmerkungen zur Darstellung des geflügelten Pferdes in der Freskomalerei Süddeutschlands und Österreichs im 17. und 18. Jahrhundert, in: Claudia Brink – Wilhelm Hornbostel (pozn. 76), s. 108. Pramenem jsou tu patrně Quintiliánovy dějiny literatury a řečnictví: „A tak jako u Řeků byl na začátku Homér, tak u nás ten nejšťastnější začátek znamená Vergilius, bez pochyby ze všech řeckých i našich básníků toho druhu Homérovi nejbližší“; srov. M. Fabius Quintilianus, *Základy rétoriky*, Praha 1985, Kniha X., kap. I., 85 (s. 469) (překlad V. Bahník).

⁸¹ James W. Cleary (ed.), *John Bulwer – Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric, London 1644*, London – Amsterdam 1974, s. 196.

i dva malované putti na iluzivním rámu fresky, z nichž jeden ukazuje přes hlavy obou básníků na vzepjatého Pegase na vrcholu Helikónu.

Motiv Pegase se objevuje v profánním monumentálním malířství v Rakousku a v jižním Německu ve srovnání s italskými dvory poměrně zřídka.⁸² Ojediněným příkladem je Granova freska na jedné z lunet ve Dvorské knihovně ve Vídni, která zobrazuje Múzy s Apollónem a Pegase na Helikónu. O něco častěji se setkáváme s Pegasem v ikonografickém námětu *Osvobození Andromedy*⁸³ nebo v souvislosti se stálými nebo přechodnými dekoracemi hudebních sálů a divadel, kde byl Pegas součástí představení a dvorských slavností. Naproti tomu v rakouských a jihoněmeckých klášterech se tématu Pegase a s ním spojeného Parnasu obývaného Apollónem a Múzami užívalo často. Pegas se vzpínal především na klenbách knihoven, ale i kostelů a slavnostních a „mramorových“ sálů.⁸⁴ Rozmach tohoto námětu ze starověké mytologie souvisel s myšlenkami osvícenského katolictví a snahou prelátů prezentovat své kláštery jako sídla Múz, kde se pěstují umění a moderní věda.⁸⁵ Pomineme-li širší ideový kontext výzdoby, je kroměřížské fresce po obsahové stránce nejbližší malba Melchiora Puchnera, kterou roku 1732 vytvořil pro „*Rekreationssaal*“ benediktinského kláštera Tegernsee v Horním Bavorsku.⁸⁶ Kroměřížská freska je součástí výzdoby profánní stavby – rezidenčního zámku, jeho majitelem však byl nejvýše postavený církevní hodnostář na Moravě. Stojí tak na pomezí profánní a sakrální malby, proto se snad nedopustíme chyby, srovnáme-li ji s malbou klášterního prostoru. Puchnerova freska představuje alegorickou oslavu kláštera a jeho opata Gregora Plaichshirna. Před antickým kruhovým chrámem malíř vyobrazil Minervu, která drží opatův portrét. Kolem se vznášejí géniové, jeden fouká do pozounu, další věncí portrét vavřínovým věncem. Za Minervou je vidět vzpínajícího se Pegasa na vrcholu Parnasu, v dolní části jsou rozestaveny Múzy a antická božstva. Vpravo dole stojí Apollón a ukazuje na pramen, který vytryskl na Parnasu pod úderem Pegasova kopyta. Na první pohled je patrné, že obě fresky mají několik společných momentů. Portrét oslavovaného opata stejně jako portrét Karla z Liechtensteinu-Castelcorna v Kroměříži prezentuje Minerva a také hlásání slávy a věnčení vavřínem se objevuje na obou freskách. Antická božstva v Tegernsee (Neptun, Diana a další) symbolizující bohatství klášterního panství mají protějšek v personifikacích spojených s osobou Karla z Liechtensteinu-Castelcorna (*Abundantia*). Personifikace *Architektury* zasazená do programu

⁸² Srov. Klemm (pozn. 80), s. 102–103.

⁸³ U nás tento námět použil např. Johann Michael Rottmayr ve výzdobě Sálu předků na Vranově roku 1695; viz Taťána Bulionová-Kubátová, K Rottmayrovým freskám ve vranovském zámku, *Umění XIX*, 1971, s. 630.

⁸⁴ Například kostel benediktinského kláštera Oberalteich, 1727–1730, Joseph Anton Merz; slavnostní sál cisterciáckého kláštera Fürstenfeld, 1696–1698, Hans Georg Asam; „Mramorový“ sál benediktinského kláštera v Melku, 1731, Paul Troger; další příklady viz Klemm (pozn. 80), s. 104–108.

⁸⁵ Viz *ibidem*, s. 109.

⁸⁶ Viz Hermann Bauer – Bernhard Rupprecht (ed.), *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, II – Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Die Landkreise Bad Tölz-Wolfratshausen, Garmisch-Partenkirchen, Miesbach*, München 1981, s. 598–601.

obou maleb vyzdvihuje stavební činnost oslavovaných mužů. Téma pěstování umění, které je v Tegernsee přímo spojeno s osobou opata, je v Kroměříži zpracováno jako samostatný výjev s Apollónem v kruhu Múz. Podobně chrám vědy, v Tegernsee pouze naznačený v pozadí, je v kroměřížské knihovně rozvinut v oddělené scéně.

Apollón, doprovázen pohledem dvou nejvýznamnějších Múz, Melpomené a Kalliopé, a personifikace Vědy a Umění vládnout vzhlíží nahoru do středu klenby, kde je namalován sluneční kotouč, Světlo božské pravdy, v němž se zjevuje nahá *Veritas*⁸⁷ [obr. 6]. Doprovází ji putto, třímající přesýpací hodiny, atribut *Pile*.⁸⁸ Božské světlo rozlévající se po celé ploše klenby zaštiťuje umění a vědy, které mají být pilně a horlivě pěstovány a k jejichž rozkvětu a slávě přispěli též oba oslavovaní biskupové, Karel z Liechtensteinu-Castelcornu a Leopold Friedrich z Egkhu. Také činy obou mužů se udály pod božskou patronací a za jejich vlastní přičinlivosti, díky které dosáhli svého věhlasu.⁸⁹

Výjev s oslavou Karla z Liechtensteinu-Castelcornu je spojen prostřednictvím sedící postavy Kleió se zobrazením Parnasu a také ozdobný baldachýn, který přidržují putti nad biskupovým portrétem doprovázeným nápisem „*Condidit*“, směřuje svým nařasením k obrazu vůdce Múz Apollóna. Biskup je tu alegoricky uváděn na Parnas, sídlo patronek umění, jako „zakladatel“ umění na kroměřížském zámku a ve městě Kroměříži, kterou si zvolil za své sídlo.⁹⁰ Po třicetileté válce, která postihla rezidenci olomouckých biskupů v Kroměříži i jejich sídelní město Olomouc, nechal Karel z Liechtensteinu-Castelcornu znovu vystavět kroměřížský zámek i olomoucký biskupský palác. Rozšířil kroměřížskou zámeckou galerii, založil zde knihovnu a pod zámkem vybudoval pozoruhodnou Květnou zahradu.⁹¹ Od roku 1670 měl v Kroměříži vlastní orchestr, který vedl skladatel

⁸⁷ Ripa 1603 (pozn. 53), s. 501–502, obr. s. 500. – Lehmann postavu nesprávně označuje *Sapientia divina*; Lehmann (pozn. 19), s. 278.

⁸⁸ Pilný člověk, který si přeje něčím se zabývat a dokončit to, potřebuje hodiny, které mu měří čas; srov. Ripa 1758–60 (pozn. 25), č. 147 (*Industria*).

⁸⁹ Správnost naší interpretace potvrzuje zachovaný písemný program pro knihovnu cisterciáckého kláštera ve Zwettlu, jejíž výzdobu provedl r. 1733 Paul Troger. Cyklus pěti fresek, který zobrazuje skutky Herkulovy, vrcholí scénou *Koronování Herkula korunou nesmrtelnosti*. V závěru programu je shrnut obsah fresek takto: „*wer zur wahren weisheit gelangen will, muß durchunermüdeten fleiß und arbeits alle lasteraußrotten und alle tugenden unerwelcklich in sich einpflanzen*“; viz Paul Buberl (ed.), *Österreichische Kunsttopographie XXIX. Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl*, Baden bei Wien 1940, Regest 442, s. 347.

⁹⁰ V biskupově korespondenci je postavení Kroměříže zdůrazněno označením „rezidenční město“; srov. Radmila Pavlíčková, Olomouc a Brno – dvě biskupské rezidence: K vlivu funkcí šlechtického sídla na ikonografický program výzdoby interiérů, *Opuscula Historiae Artium* F 46, 2002, s. 32, pozn. 5.

⁹¹ Srov. Krsek 1963 (pozn. 18), s. 36–57. – idem, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 24, 116–117, č. kat. 9, 10, 11, 94, 95. – K zásluhám biskupa o zvelebení Kroměříže viz František Václav Peřinka, *Dějiny města Kroměříže II/2*, Kroměříž 1947; shrnutí viz s. 931–933. – Radmila Pavlíčková, *Sídla olomouckých biskupů: Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelcornu 1664–1695*, Olomouc 2001, s. 24–46.

Pavel Josef Vejvanovský (1640–1693).⁹² Dal obnovit i Švédý vyloupený interiér kroměřížského kolegiálního kostela sv. Mořice, ve městě nechal zřídít vodárenskou věž, kašny a kanalizaci, špitál, mincovnu a sýpku. Tyto biskupovy skvělé činy oslavuje ve své knize *Kleió, Múza dějepisectví*. Jedině tak nebudou zapomenuty a zůstanou uchovány pro poučení potomků.

Apoteóza Leopolda Friedricha z Egkhu je kompozičně propojena s alegoriemi věd na pozadí chrámové architektury. Sklon vlajícího pluvialu s portrétem preláta a nápisem „*Instauravit*“ opakuje ve svém pohybu archanděl Michael, jehož pravice a levá noha vytvářejí ve skladbě obrazu diagonálu zakončenou v zóně poražených neřestí při okraji fresky. Biskupovy ctnosti a zásluhy jej přivádějí do chrámu věd⁹³ jako jejich „obnovitele“. Snad je tu skryta narážka na odkaz Leopolda Friedricha z Egkhu, který část svého majetku ve výši 54 606 zlatých určil na zřízení kněžského domu. Dům měl sloužit pro výchovu mladých kněží a současně představoval snahu biskupa vymanit vzdělávání kněžského dorostu z rukou řádů.⁹⁴ Podobně jako archanděl Michael bojuje Leopold Friedrich z Egkhu s nevědomostí, přetvářkou a falešnou vírou a vítězí nad nimi.⁹⁵

Oba celky – apoteóza Karla z Liechtensteinu-Castelcorna se skupinou Parnasu a apoteóza Leopolda Friedricha z Egkhu s alegoriemi věd – společně vytvářejí kruh, jehož středem je sluneční kotouč s lidskou tváří uprostřed klenby. Vejdem-li do sálu, jako první uvidíme scénu Parnasu, zakončenou postavou Apollóna, který se zvrácenou hlavou hledí ke slunečnímu kotouči. Tvář *Světla pravdy* je však vzhledem k Apollónovi i přichozímu divákovi obrácena vzhůru nohama. V tom okamžiku je divák přinucen začít se otáčet, přitom je jeho pohyb veden jednotlivými kompozičními prvky nástropního obrazu. Barevně zdůrazněná figura Terpsichoré na Parnasu směřuje při tanci doprava a vede náš zrak k oslavě Leopolda Friedricha z Egkhu. Biskup, alegoricky uváděn do chrámu věd, přivádí diváka k personifikacím jednotlivých disciplín. *Ars politica* a nejvýše umístěná *Doctrina* ukazují nahoru ke *Světlu*, které tentokrát spatřujeme ve správném úhlu a které představuje vrchol kompozice výjevu s alegoriemi věd. Štít Medúsy a tělo *Přetvářky* převádějí pohled diváka k apoteóze Karla z Liechtensteinu-Castelcorna, který je symbolicky uváděn na Parnas. Tak se opět ocitáme pod postavou Terpsichoré, kde jsme jako diváci stáli na začátku. Žádný z výjevů není určen jako první, je naznačen pouze směr sledování scén, které se formálně i obsahově „točí“ kolem Božského světla pravdy.

⁹² Jiří Sehnal, *Hudba na Moravě v 17. a 18. století*, in: Jiří Sehnal – Jiří Vysloužil, *Dějiny hudby na Moravě*, Brno 2001, s. 92–98.

⁹³ Cerroni uvádí jako ikonografii této části fresky označení *Chrám slávy*, které od něj přebírají mladší autoři (G. Wolny, B. Dudík); srov. MZA Brno, G 12, I-32, fol. 248 v. – Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren*, I. Abt., II. Bd., Brünn 1857, s. 121. – Dudík (pozn. 3), s. 5.

⁹⁴ Zuber (pozn. 35), s. 164–165.

⁹⁵ Přirovnání biskupů k andělům církve vychází ze Zjevení Janova (2,3) a objevuje se například na již zmíněné univerzitní tezi Bartoloměje Kiliana, vyryté podle návrhu Jana Jiřího Heinsche s námětem archanděla Michaela vážícího skutky učenců; srov. Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock: Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weißenhorn 1988, č. kat. 48.

Celý výjev lemuje iluzivní štukový rám s girlandami pestrých květů a namaľovanými soškami puttů, kteří jsou na několika místech zapojeni do hlavního výjevu. V rozích sálu se skví členité, složitě utvářené kartuše.

Jak je tomu u Josefa Sterna obvyklé, kolorit tu svojí nápaditostí a pestrostí převyšuje úroveň výstavby kompozice. Oblačné odstíny nebeské sféry – pastelově modrá, šedavě fialová, nazlátlé smetanová, světle žlutá a hnědá – jsou prolomeny a oživeny jasnými tóny červené, zlaté, modré, fialové a zelené. Inkarnáty figur a povrchy draperií a předmětů jsou modelovány jednak barvami přibuzných tónů, jednak barvami odlišnými. Modelace barvou je propojena s modelací světlem, jehož hlavní zdroj vychází ze slunečního kotouče ve středu klenby. Celá nástropní malba působí plošně. Postavy jsou řazeny vedle sebe, jen tu a tam s náznaky obrazové hloubky, které se nejlépe podařilo docílit v místě malované architektury. Při malbě medailonů uplatnil Josef Stern své schopnosti uznávaného portrétisty,⁹⁶ neboť obě podobizny jsou, pokud to technika nástropního malířství dovoľovala, poměrně zdařilé. Malířská popisnost a líčení jednotlivostí připomenou Krskova slova o kroměřížské fresce Franze Antona Maulbertsche: „*Mimořádně bohatý rukopis [...], specifická lyrika malířské formy, její nesčetné detaily a jemnosti mohl vlastně vychutnat jedině malíř sám při tvůrčím aktu a již v daleko menší míře divák, který klenbu pozoruje s odstupem.*“⁹⁷ Přestože Maulbertschovo dílo má odlišný základ jak v uměleckém vyjadřování, tak v míře malířova talentu, litujeme i pod freskou Sternovou, že tyto drobné jemnosti zobrazení nejsou našemu zraku dopřány v celé své bohatosti. Vykeslení detailů, zvláště opasků, stuh, třásní a ozdobných lemování oděvů, stejně jako vyobrazení dekoru látek a mnohdy složitých účesů ženských figur, jež z pohledu obsahového poselství fresky nemají žádnou důležitost, je tu dovedeno téměř k dokonalosti.

Jak už bylo výše naznačeno, malba Josefa Sterna ve velkém knihovním sále tvořila součást všeobecného programu, koncipovaného pro nejdůležitější zámecké prostory – lenní sál, kapli, velký knihovni sál a jídelnu.⁹⁸ Písemnou podobu programu se zatím nepodařilo objevit nebo se vůbec nezachovala. Jejím autorem byl podle Rudolfa Zuberu patrně některý člen kapituly, znalý historie a poučený o dějinách biskupství.⁹⁹ V této souvislosti je pozoruhodná poznámka Karla Lechnera z roku 1893. V srpnu 1757 pokročila oprava zámku natolik, že se biskup mohl opět nastěhovat, a tentýž měsíc byla u Josefa Sterna, pracujícího tehdy u kroměřížských piaristů, učiněna objednávka na malby v knihovně „*nach den erstatteten Vorschlägen des Piaristen-Rektors*“ za odměnu 1000 zlatých; na

⁹⁶ Ondřej Schweigl píše o Sternovi jako o „*eingearbeiteter Porträtmaler*“. O jeho portrétech máme zprávy z pramenů a literatury: jsou to portréty císaře a císařovny pro refektář kláštera Hradisko u Olomouce, portrét bratra Jana a autoportrét a blíže neurčený portrét ze Schweiglovy pozůstalosti. Zachovaly se pouze portréty Jana Leopolda z Dietrichsteina a Karla Josefa Herzana z Harrasu v klášteře milosrdných bratří v Brně, které byly Sternovi připsány. Prameny a literatura citovány in Michaela Loudová, *Malíř Josef Stern (1716–1775)* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2000, s. 29–31.

⁹⁷ Ivo Krsek, *František Antonín Maulbertsch (1724–1796)*, Praha 1974, nepag.

⁹⁸ Jirka (pozn. 29), s. 15–16.

⁹⁹ Tuto myšlenku vyslovil Rudolf Zuber [(pozn. 94), s. 163] v souvislosti s programem lenního sálu.

konci srpna 1766 bylo vše hotovo až na „*Vorzimmer*“ (tj. malý knihovní sál), který byl dokončen teprve roku 1783.¹⁰⁰ Tento údaj nepřímou poukazuje na osobu concettisty, kterým by mohl být Jeremias a Matre dolor, rektor kroměřížské koleje v letech 1749–1760.¹⁰¹ Současně by Lechnerovy informace znamenaly i nové datování knihovních skříní, jejichž vznik byl dosud kladen do doby krátce před rokem 1770, kdy byly naplněny knihami,¹⁰² nebo do doby před rokem 1760,¹⁰³ kdy vznikla freska v malém knihovním sále. Léto roku 1766 jako datum dokončení knihovního mobiliáře potvrzuje údaj Václava Tomáška nalezený mezi korespondencí biskupského knihovníka a rektora kroměřížské piaristické koleje Augustina à Clementem, který si v dopise z 15. června 1766 stěžuje olomoucké kapitule, že mu z liechtensteinské nadace nezbyvá na zaplacení dluhu tesaři 600 zlatých, řezbáři 240 zlatých a zámečníkovi.¹⁰⁴

Jistou nadějí na určení autora programu představuje i rukopis *Notitia Bibliothecae Cremsiriensis ac hujus Bibliothecariorum*, který sepsal piarista Quirinus Kralowetzky a s. Augustino (občanským jménem Ignatz Kralowetzky, 1721–1781). Tento muž, „*welcher auserordentliche Talente und Fähigkeiten zu allen Wissenschaften besaß*“,¹⁰⁵ zastával v letech 1773–1781 místo biskupského knihovníka.¹⁰⁶ Vyznal se v historii, ovládal řečtinu a latinsky uměl tak výborně, že se v kruzích učenců sbírala jeho korespondence. Patřil prý mezi nejlepší latinsky píšící spisovatele a roku 1753 se stal čestným členem Učené vědecké společnosti v Praze.¹⁰⁷ Na piaristických školách vyučoval latinu, básnické a řečnické umění, filozofii, filologii, teologii a církevní právo. Jeho spis o kroměřížské zámecké knihovně, který by mohl mimo jiné obsahovat dobový popis fresek, je dnes bohužel neznámý.¹⁰⁸

Společné *conchetto* zahrnovalo tradiční strukturu apoteózy doplněnou konkrétními historickými událostmi či mytologickými scénami.¹⁰⁹ Apoteózu biskupa

¹⁰⁰ Lechner (pozn. 3), s. 15.

¹⁰¹ Wolny (pozn. 93), s. 114.

¹⁰² Christian d'Elvert, *Die Bibliotheken und andern wissenschaftlichen Kunst- und Alterthums-Sammlungen, Schriften der historisch-statistischen Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft...* 1852, s. 88.

¹⁰³ Srov. Miloš Stehlik in: *Umění baroka* (pozn. 91), s. 627, č. kat. 327.

¹⁰⁴ Tomášek (pozn. 3), s. 12.

¹⁰⁵ Jaroslaus Schaller, *Kurze Lebensbeschreibungen jener verstorbenen gelehrten Männer aus dem Orden der frommen Schullen*, Prag 1799, s. 145.

¹⁰⁶ Vlčková-Butulová (pozn. 3), s. 353, 354.

¹⁰⁷ Piaristé (pozn. 22), s. 252.

¹⁰⁸ O rukopisu se zmiňuje už Beda Dudík [(pozn. 3), s. 6], „nemá o něm ale žádné zprávy“. Podobně i K. Lechner [(pozn. 3), s. 223]; zde v pozn. 15 zajímavý odkaz: po smrti rektora koleje A. Mayera (je míněn Eduard Mayer von Ahrdorff, který v letech 1850–1882 působil ve funkci biskupského knihovníka a zemřel 1886?) byl do Prahy odeslán balík spisů, mezi nimiž mohl být ztracený rukopis Kralowetzkého.

¹⁰⁹ K problematice a typologii barokní nástropní a nástěnné malby viz Wilhelm Mrazek, *Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich*, in: *Imagination und Imago: Festschrift Kurt Rossacher*, Salzburg 1983, s. 195–201; podle Mrazkovy typologie se knihovní sál v Kroměříži řadí k typu IV. „*der vaterländisch-staatpolitischen Typus*“, charakterizovaný motivem apoteózy panovníka (v našem případě olomouckých biskupů), který je doprovázen mytologickými a alegorickými postavami.

Leopolda Friedricha z Egkhu v lenním sále, dílo Franze Antona Maulbertsche, doprovázejí výjevy z dějin biskupství a dómské kapituly. Vyjadřují usmíření obou řídicích orgánů diecéze po mnohaletých sporech, na jejichž urovnání se nemalou měrou biskup Egkh podílel.¹¹⁰ Fresku na klenbě zámecké kaple, která se nachází v těsném sousedství lenního sálu, namaloval kolem roku 1766 Josef Stern. Zobrazuje křest knížete Svatopluka prvním moravským biskupem Metodějem a předjímá tak svou tematikou historické scény lenního sálu. Na stropě knihovny jsou pak souběžně oslaveni Karel z Liechtensteinu-Castelcornu a Leopold Friedrich z Egkhu jako budovatelé zámku. V jídelně, dnes Sněmovním sále, nebyla malba podle tohoto konceptu provedena, jak se však píše v zachovaném písemném programu, měla být oslavou vládnoucího biskupa, kterou by obklopovaly čtyři „poezie“ – scény z Ovidiových *Metamorfóz*.¹¹¹ Zakázka byla opět svěřena Franzu Antonu Maulbertschovi, smlouva byla sepsána 24. listopadu 1760.¹¹²

Je zřejmé, že v okruhu olomouckého biskupa byl pěstován respekt k tradici a vládlo v něm vědomí povinnosti navázat na své předchůdce.¹¹³ Sternova freska ve velkém knihovním sále splňovala nejen požadavky ideového tvůrce-concettisty, ale svou vysokou výtvarnou kvalitou uspokojovala také nárok na estetickou funkci výzdoby zámeckých interiérů. Svým vhodně zvoleným stylem, jenž by se dal v porovnání s Maulbertschovou „moderní“ freskou lenního sálu charakterizovat jako „klasičtý“ či „tradiční“, vyhovovala malba poklidné atmosféře knihovny, podněcující ke studiu a rozjímání. Jemná harmonická barevnost prozářená několika ostrými barevnými akcenty koresponduje s převážně statickými postoji zobrazených figur. Prosvětlená freska nebeských tónů směrem k okrajům tmavne a bohatou škálou hnědý navazuje na tmavě hnědé dřevo knihovních skříní zdobených zlacením.¹¹⁴ Dojem ušlechtilého luxusu umocňují

¹¹⁰ Zuber (pozn. 35), s. 163. Starší interpretace fresky lenního sálu shrnuje stař Jířho Kroupy, Osvícenství a jeho protipól – poznámky k námětům skic Josefa Winterhaldera ml., *SPFFBU* F 34–36, 1990–1992, s. 117–131, zejm. 118–119.

¹¹¹ Jednalo se o tyto „poezie“: Svatba Pélea a Thetidy, Triumf Bakcha, Boj Lapithů s Kentaury a Mořský bůh Nereus s nymfou Galatheiou. Dále byly plánovány alegorie čtyř denních dob a k zaplnění místa ještě další „*Neben-Poésien*“; srov. ZAO – Olomouc, F 30/21–3, kart. 1713, inv. č. 12885. – Breitenbacher 1925 (pozn. 23), s. CXVIII–CXX. Kromě tohoto programu se zachoval v arcibiskupském archivu ještě jeden návrh, nebyl však použit; ZAO – Olomouc, F 30/21–3, kart. 1713, inv. č. 12885. – Breitenbacher 1925 (pozn. 23), s. CXIX, pozn. a.

¹¹² ZAO – Olomouc, F 30/21–3, kart. 1713, inv. č. 12885. – Breitenbacher 1925 (pozn. 23), s. CXXI–CXXII. Po smrti Leopolda Friedricha z Egkhu jeho osvícensky smýšlející nástupce Maxmilián z Hamiltonu od výzdobného programu i smlouvy s Maulbertschem upustil a malbu jídelny svěřil Františku Adolfovi z Freenthalu; viz Breitenbacher 1925 (pozn. 23), s. CX–XIII–CXXV. – Jiř Kroupa, Prameny k výzdobě Sněmovního sálu kroměřížského zámku, *Zpravodaj Muzea Kroměřížska*, 1980, zář, s. 27–29.

¹¹³ Jirka (pozn. 29), s. 16.

¹¹⁴ Skříně pokrývají stěny po celé výšce, v patře jsou opatřeny galerijním ochozem. Jsou zdobené zlacenými vázami, kartušemi a jemným rokajovým dekorem. V kartuších nad jednotlivými dílci skříní jsou nápisy označující tématicky obsah uložených knih. V ohrádkové poprsní uprostřed sálu, která svým tvaroslovím odpovídá zábradlí ochozu, jsou umístěny vzácné gló-

svazky knih vázané v bílé kůži se zlatými nápisy na hřbetech. Když návštěvník knihovny sál opouštěl, byly mu v podobě zlaceného erbu nade dveřmi připomenuty zásluhy Maxmiliána hraběte Hamiltona (biskupem 1761–1776), posledního biskupa, který se podílel na zařizování knihovny a nechal roku 1766 zhotovit dřevěné obložení stěn a knihovní skříně.¹¹⁵

III.

Biskup Leopold Friedrich z Egkhu byl nepochybně se Sternovým výkonem spokojen, neboť jej následujícího roku pověřil i vymalováním menšího knihovnického sálu (*Vorzimmer bey der Bibliothek*), ten však jako vedlejší místnost hlavní knihovny do celkového výzdobného programu již nezapadal. Smlouva na tuto zakázku obsahovala v podstatě tytéž podmínky jako smlouva o dekoraci velkého sálu a byla oběma stranami podepsána 4. března 1760.¹¹⁶ Podle předem schválených skic měl Stern malbu provést za honorář 66 dukátů. Pro výzdobu klenby menší knihovny byl zvolen námět *Zrození Minervy* [obr. 12], „*Trítónovny, již všemoudrý Zeus sám od sebe zrodil ze své vznešené hlavy hned ve vsí válečné zbroji, veskrze zářící zlatem*“.¹¹⁷

V centru dosti nevyrovnané kompozice malíř umístil Jupitera ve světle červené draperii se svazkem blesků v pravici a orlem u nohou. Postava pod ním se džbánem a s číší vína je Ganymédes, číšník olympských bohů [obr. 7]. Těžká modrá látka splývající od jeho boků je pokryta zlatým lesklým vzorem, jejíž barevný účinek umocňuje cíp žluté draperie v pozadí. Mužská postava vpravo s křídly na přílbě a u kotníků a caduceem v ruce je posel bohů Merkur, letící na zem oznámit zrození Minervy. Nalevo je usazen Vulkán se sekyrou, kterou rozťal Jupiterovu hlavu, z níž Minerva ve válečné zbroji vyskočila. Nahoře trůní na oblouku duhy v červenkově růžových tónech zobrazená Juno, vedle Minervy nejvýznamnější bohyně římského Pantheonu. Jupiterova manželka je charakterizována svými atributy pávem, žezlem v ruce a pod prsy uvázaným kouzelným pásem vypůjčeným od Venuše, který měl své nositelce propůjčovat neodolatelnou přitažlivost. Scéně je přítomna zřejmě také proto, že byla považována za bohyni porodu.¹¹⁸ Okřídlená figura po Junonině levici je její poselkyně Iris, sestupující na zem po oblouku duhy, který se klene v pozadí. U nohou Junony je sytými odstíny hnědé, vínové a olivově zelené namalovaná hlavní postava scény, Minerva. Shlíží s úsměvem na Jupitera, který ji zespoďu doprovází pohledem.

by, např. Blaeuwův a Coronelliho; srov. Lechner (pozn. 3), s. 218. – Stehlík (pozn. 103), s. 627, č. kat. 327.

¹¹⁵ Tomášek (pozn. 3), s. 12. Čtvrcený střední štítek erbu je stranově obrácený; viz Siebmacher (pozn. 35), s. 40, tab. 30.

¹¹⁶ ZAO – Olomouc, F 30/22–1, kart. 1713, inv. č. 12885. – Breitenbacher 1927 (pozn. 19), s. 183. Podle Lehmana vznikla výzdoba malého sálu současně s dekoracemi velkého sálu; srov. Lehmann (pozn. 19), s. 278.

¹¹⁷ *Homérské hymny: Válka žab a myšů*, Praha 1959, hymnus 28, 4–6 (překlad O. Smrčka).

¹¹⁸ Hubert Cancik – Helmuth Schneider (ed.), *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* VI, Stuttgart–Weimar 1999, sl. 72.

Na modrém pozadí s fialovými a šedými podtóny vyniká bílá záře, proudící z Jupiterovy hlavy nahoru k Minervě, která naznačuje způsob, jakým se Minerva narodila.¹¹⁹

Výjev inspirovaný *Homéřskými hymny* se vykládá tak, že síla rozumných duší, pocházejících z božské mysli, přebývá v rozumu – „*die Kraft der verständigen Seelen im Gehirn ihren Aufenthalt habe, und ihren ganzen Ursprung von dem göttlichen Gemühte, welches der Jupiter vorbildet, her habe.*“¹²⁰ Moudrost získaná studiem má tedy božský původ, který by návštěvníkům knihovny měla Sternova malba připomínat. Sama Minerva byla považována za Jupiterův rozum nebo božskou *Providentii*, kterou Jupiter zrodil. Její panenství je narážkou na čistotu ctnosti, její zbraně znamenají, že Moudrost se nezalekne žádného nebezpečí, špička jejího kopí značí bystrozrakost rozumu.¹²¹ Vyobrazení Minervy v knihovním sále mělo také jistou „praktickou“ souvislost se studijní činností, která se zde provozovala. Minerva prý vynalezla olej, protože olej musí mít ke své práci téměř všichni umělci a učenci ho potřebují ke svému nočnímu studiu.¹²²

Ganymédes, kterého si Jupiter vybral mezi smrtelníky pro jeho neobyčejnou krásu a nechal ho unést na Olymp, aby z něj učinil číšníka bohů, není na Sternově fresce pouze Jupiterovým atributem. Jeho tělesná krása odkazuje na krásu mysli, moudrost a ctnost, pro které byl milován nejvyšším z bohů a vzat na nebe. Podobně budou bohem milováni všichni lidé, kteří jsou moudří a vedou ctnostný život.¹²³

Přítomnost Vulkána vysvětluje nejen sekýra v jeho ruku, kterou rozřal Jupiterovi hlavu, ale také to, že hned po narození Minervy požádal Jupitera o její ruku. Jupiter souhlasil, pokud ji Vulkán sám přiměje ke sňatku. Minerva jej ale rozhodně odmítla, protože moudrost a otrocké snažení, stejně jako svobodná umění (*artes liberales*) a řemesla (*artes mechanicae*) se nehodí dohromady.¹²⁴

Kompoziční uspořádání fresky nedosahuje příliš vysoké úrovně, avšak lahodnost barevných tónů vypovídá o brilantní práci s barvou. Časté užití zelenavých tónů na plochách inkarnátů¹²⁵ potvrzuje, že malíř užíval patrně stále tutéž freskovou techniku, která se objevuje už v jeho prvních moravských freskách v zámeckých kaplích v Sokolnicích a v Borotíně a kterou kombinoval s malbou na suchou omítku, jak dokládají restaurátorské zprávy.¹²⁶ O tom, že Stern používal

¹¹⁹ Vedle Dia, Héry, Athény a Herma rozeznává na fresce Edgar Lehmann chybně Area, Hébu a Níké; srov. Lehmann (pozn. 19), s. 461.

¹²⁰ Sandrart (pozn. 37), s. 127.

¹²¹ Hederich (pozn. 24), sl. 1316.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*, sl. 923.

¹²⁴ *Ibidem*, sl. 1963.

¹²⁵ Zelenavý podtón pleťových barev vzniká použitím pálené veronské zelené hlíny, která podle Pseudo-Knollerova textu z poslední čtvrtiny 18. století o technice fresky „*propůjčuje barvám pleti a stínům inkarnátu pěkný tón*“; viz Manfred Koller, Zum Werkprozeß spätbarocker Freskanten: Martin Knoller, Josef Schöpf und ihr Nachlaß im Stift Stams in Tirol, in: Andreas Tacke (ed.), *Herbst des Barock*, München – Berlin 1998, s. 97–108.

¹²⁶ Malý knihovní sál byl restaurován roku 1981, velký knihovní sál 1959, 1981–1982, 1998 (lokální poškození v oblasti neckové klenby); srov. Zámek Kroměříž, restaurátorské zprávy z let 1982 a 1998.

grafické předlohy, svědčí postava Merkura [obr. 7], která byla převzata prostřednictvím grafických listů z freskové výzdoby Gallerie Farnese v Římě provedené Annibalem Carraccim.¹²⁷

Nástropní obraz se *Zrozením Minervy* je zasazen do malovaného štukového rámu, jehož součástí jsou čtyři kartuše s mytologickými grisaillovými výjevy. Kartuše jsou umístěny vždy uprostřed každé strany sálu, na delších stranách jsou do volného prostoru mezi kartušemi a v rozích sálu namalovanými vázami na soklech vkomponovány drobné žánrové výjevy s putti.

Kartuše ve středu kratší strany sálu nalevo od vstupu nese námět *Zrození Pegasa*. Perseus v brnění, s přilbou na hlavě a mečem v ruce, třímá v levici hlavu Medúzy. Vlevo od něj leží Medúzino mrtvé tělo, ze kterého se zrodil Pegas: „*Jakmile tedy od šíje hlavu jí Perseus utal, vyskočil Pégasos oř [...] se vznese, a opustiv zemi, rodičku ovcí, šel mezi nesmrtelné.*”¹²⁸ Právě zrozeného Pegase je vidět napravo vedle Persea. Kompozici doplňuje z pohledu zachycená váza na kamenném soklu a ozdobná draperie [obr. 8].

Na delší straně sálu sousedící s velkým knihovním sálem je umístěna kartuše představující Kadma, který podle Hérodota zavedl v Řecku abecedu, a byl proto pokládán za vynálezce písma.¹²⁹ Zde je zobrazen, jak drží tabuli s písmeny alfabety, kterou ukazuje vousatému starci, zřejmě nějakému učenci. Muž s kladívkem v ruce v pravé části kartuše tesá podle Kadmovy tabule písmena do kamenné desky. V pozadí je vidět další přihlížející postavy [obr. 9].

Na kartuši nad okny je vyobrazen spící mladík. Pod hlavou má knihy a od pasu dolů je zahalen přikrývkou s trásněmi. Nad jeho lůžkem je zavěšen baldachýn, vedle lůžka leží štít, přilba s chocholem a meč. K mladíkovi přicházejí tři muži v pláštích, z nichž krajní z nich odhrnuje baldachýn a ukazuje na mladíka [obr. 11].

Na posledním výjevu muž ve zbroji plave ve vodě a v levé ruce drží vysoko nad hladinou knihu. Za sebou nechává otevřenou městskou bránu a míří ke korbě, na jehož palubě stojí dvě spolu rozmlouvající osoby [obr. 10].

Oba popsané výjevy dlouho odolávaly interpretaci.¹³⁰ Jediným pokusem o jejich ikonografické určení pochází z pera Edgara Lehmana, který ve výjevech vidí scénu *Venuše a Mars v síti* (tu vykládá jako opozita boj a láska) a *Stavění pevnosti/Plavba na lodi*.¹³¹ Vodítkem pro objasnění záhadných výjevů se stalo album grafických listů Salomona Kleinera, které v sérii mědirytin představuje

¹²⁷ Jde o scénu *Merkur přináší Paridovi zlaté jablko*. Na rozdíl od originálu a grafických listů, na kterých má Merkur v rukou jablko a trubku (značí, že jablko přineslo válku), drží kroměřížský Merkur caduceum a ukazovákem druhé ruky ukazuje dolů, tedy směrem, kterým se právě vydává zvěstovat na zem zrození Minervy. O oblibě Carracciho fresek jako vzorů a jejich všeobecné znalosti vypovídá několikrát grafické provedení (Giovanni Battista Galestruzzi, Carlo Cesio); viz Paolo Bellini (ed.), *Italian Masters of the seventeenth century*, The Illustrated Bartsch, 46/1, New York 1982, s. 99; 47/1, New York 1983, s. 55.

¹²⁸ Hésiodos, *Zrození bohů*, 280–281, 284–285; citováno podle Hésiodos, *Železný věk* (pozn. 78).

¹²⁹ Roscher II (pozn. 68), sl. 892–893.

¹³⁰ Literatura se o nich vůbec nezmiňuje; srov. Krsek 1963 (pozn. 18), s. 75. – Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 2*, Praha 1999, s. 225–226.

¹³¹ Lehmann (pozn. 19), s. 278. Je zřejmé, že E. Lehmann pracoval pouze s fotografiemi.

vídeňskou Dvorní knihovnu. Album bylo vydáno ve Vídni roku 1737 a zachycovalo také kompletní freskovou výzdobu knihovny od Daniela Grana, jež byla dokončena roku 1730.¹³² Na dvou kartuších, které jsou zapojeny do iluzivní architektury ochozu namalovaného v kupoli a které byly rozpůleny a ocitly se tak na čtyřech samostatných listech alba, rozeznáváme „kroměřížské“ scény.¹³³ Co znamenají, se dovídáme z popisu doprovázejícího jednotlivé grafické listy. Muž ve vodě je Julius Caesar: „*schwimmt nehmlich in demselben ohnweit der Stadt Alexandria gegen ein Kriegs-Schiff, und hält, aller Gefahr ungeachtet, zwey zusammen gerollte Bücher mit den Händen empor, damit sie nicht beschädiget werden.*“¹³⁴ Nahlédneme-li do zachovaného písemného programu výzdoby vídeňské knihovny, zjistíme, jaké konkrétní knihy Caesar před Alexandrií zachraňuje: „*die zwey zusammen gerollte Volumina als des Dionis Gramata, und Plutarchi Bibliodiam.*“¹³⁵ Svitky, které císař zachraňuje z vody, nahradil Josef Stern v Kroměříži jediným silným svazkem. Na druhém výjevu je vidět „*den grossen Alexander in einem Gezelt in sanffter Ruhe liegen. Statt eines Kopf-Küssens bedient er sich des Homerus Schrifften, worüber ein Rathsherr und ein Soldat bey Aufhebung des Vorhangs ihre Verwunderung an den Tag legen.*“¹³⁶ Tady rozmnožil Stern dvojici přihlížejících o další tři postavy, vousatého starce v popředí a tři sotva rozeznatelné mladíky v pozadí. V Dvorní knihovně ve Vídni jsou oba výjevy, v dobových pramenech nazývané „*Bas reliev(o)*“,¹³⁷ provedeny technikou *en grisaille* a oživeny zlacením. Nacházejí se naproti sobě pod okny kupole, scéna s Caesarem zachraňujícím knihy je na straně směrem k náměstí Josefsplatz, scéna Alexandr spící na spisech Homérových je umístěna na protější straně. Drobné malované reliéfy umístěné vysoko v kopuli jsou z pohledu diváka takřka nerozeznatelné. I kdyby Stern vídeňskou knihovnu osobně navštívil, provázely by studium fresek in situ velké obtíže. Jejich detailní znalost, která je pro vytvoření totožné malby nezbytná, byla Sternovi s největší pravděpodobností zprostředkována Kleinerovým grafickým albem.

Scény s císaři obou starověkých impérií, Řecka a Říma, byly spojeny s osobou objednavatele knihovny a její výzdoby, s císařem Karlem VI. V písemném programu oslavuje jeho autor Conrad Adolph von Albrecht císaře jako vzdělaného opatrovatele knih a na několika místech mu připisuje vedle válečných úspěchů

¹³² Walther Buchowiecki (ed.), *Salomon Kleiner – Eigentliche Vorstellung der vortreflichen und kostbaren Kaiserlichen Bibliothec (Dilucida repraesentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae Caesariae), Wien 1737* (Wienerisches Welttheater: Das barocke Wien in Stichen von Salomon Kleiner, Bd. 1) Graz 1967.

¹³³ Srov. *ibidem*, Tab. XI. + XII. – „muž ve vodě“, Tab. XIII. + X. (v tomto pořadí) – „spící mladík“.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 7.

¹³⁵ Österreichische Nationalbibliothek Wien, Handschriftensammlung, *Codex Albrecht*, sign. 7853, fol. 36 r. Za laskavé zapůjčení mikrofiše děkuji Priv. doz. Dr. Phil. Habil. Sibylle Appuhn-Radtke.

¹³⁶ Kleiner (pozn. 132), s. 7. – *Codex Albrecht*, fol. 36 v.

¹³⁷ *Ibidem*.

i zásluhy o vědy a umění, jejichž pěstování je a má být úkolem císaře.¹³⁸ Zda měly být tyto myšlenky přeneseny do malého knihovního sálu v Kroměříži, nemůžeme bez znalosti *conchetta* spolehlivě zjistit. Biskup Leopold Friedrich z Egkhu byl zcela jistě také vzdělaným ochráncem knih, vždyť pro jejich důstojné uložení nechal zrekonstruovat knihovni sály zámku, které vybavil nákladnými freskami. Zdá se ovšem nepravděpodobné, že by se sám stylizoval do podoby anticových císařů, navíc se ve scénách kartuší neobjevuje sebemenší náznak spojitosti s biskupovou osobou nebo jeho činností. Fresky vídeňské knihovny posloužily spíše jako inspirace pro formální provedení kroměřížských maleb. Z Kleinerova alba byly vybrány drobné výjevy, které se hodily pro malé plochy kartuší a přitom svým obsahem korespondovaly s funkcí knihovního sálu. Tuto domněnku potvrzuje rovněž fakt, že Stern (nebo autor programu) vybral z Kleinerova alba ještě jeden motiv uplatněný na kartuši se *Zrozením Pegasa*. Tato malba, v poněkud zjednodušené verzi, pochází z cyklu čtyř velkých grisaillových maleb v kupoli Dvorní knihovny, který zobrazuje stěžejní okamžiky mýtu o Perseovi.¹³⁹ Cyklus začíná usmrčením Medúzy a zrozením Pegasa. Perseus uprostřed kompozice třímá v levici Medúzinu hlavu, kterou právě uťal mečem v pravé ruce, a v postoji vítěze šlape po mrtvém těle nestvůry, z něhož se v druhé části obrazu rodí Pegas. Ve Sternově provedení je postoj Persea trochu nejistý (hrdina nešlape po těle Medúzy, ale „vedle“) a jeho meč směřuje nepřirozeně vzhůru, přesto je však jasné, že celá malba byla převzata z Kleinerova grafického listu.

Přebírání motivů z Dvorské knihovny ve Vídni nebylo zřejmě ničím neobvyklým. Fresky přístupné ve formě grafických listů byly známy širokému okruhu malířů i objednavatelů. Náměty Granových fresek se objevují například i v knihovně premonstrátského kláštera v Schussenriedu, jejíž malířskou výzdobu provedl v letech 1756–1757 malíř Franz Georg Hermann. Osm grisaillových obrazů na stropě galerie, které představovaly *Mírová a válečná umění a vědy*, byly více či méně odvozeny z postav na iluzivním ochozu kupole vídeňské Dvorní knihovny.¹⁴⁰

Na závěr se vraťme k původu oněch dvou netypických scén. *Alexander spící na spisech Homérových a Caesar zachraňující před Alexandrií knihy* ilustrují dva příběhy ze životopisů jmenovaných císařů, které sepsal Plutarchos. O Alexandrovi vypráví: „Byl také od přírody přítelem literatury, vědy a četby. Iliadu, již pokládal za vademekum válečné zdatnosti a tak jí říkával, vzal si v kritické úpravě Aristotelově [...] a měl ji stále se svou dýkou ležet pod poduškou.“¹⁴¹ Z této zprávy se tedy dovídáme, které Homérové spisy u sebe Alexandr opatruje. O Caesarovi Plutarchos líčí, že se v bitvě o ostrov Faros ohrožován Egypťany

¹³⁸ Srov. pojem „*ex utroque caesar*“; viz Matsche (pozn. 46), s. 214–216. K osobnosti císařského *conzettisty* Conrada Adolpha von Albrecht viz Matsche (pozn. 44).

¹³⁹ Viz Kleiner (pozn. 132), Tab. X– XIII.

¹⁴⁰ Alfons Kasper, *Der Schussenrieder Bibliothekssaal und seine Schätze*, Erolzheim-Württemberg 1954, s. 39–42. – Johannes May, *Die himmlische Bibliothek im Prämonstratenserkloster Schussenried*, Tübingen 2000, s. 60–64.

¹⁴¹ Alexandros, 8; srov. Plutarchos, Alexandros, in: *Životopisy starých Řeků a Římanů II*, Praha 1967, s. 312 (překlad A. Hartmann, R. Mertlík, F. Stiebitz).

vrhl do moře. „Při té příležitosti prý držel v ruce mnoho papyrů, ale neodhodil prý je, ač byl ostřelován a musel se potápět, nýbrž jednou rukou držel papyry nad vodou a druhou plaval.“¹⁴² Není pochyb, že Plutarchovy *Životopisy* byly známy i kroměřížskému concettistovi a objednateli biskupu Egkhovi a zřejmě i okruhu návštěvníků knihovny, jinak by byly scény pravděpodobně doplněny vysvětlujícími nápisy.

Nalevo od výjevu *Kadmos přinášející alfabetu* jsou namalováni dva putti s mincemi. Představují narážku na biskupskou sbírku mincí a medailí¹⁴³ a zřejmě také připomínají teprve nedávno zrušený mincovní regál olomouckých biskupů.¹⁴⁴ Z druhé strany je ke kartuši připojena scéna se dvěma putti, z nichž jeden drží velkou knihu, ze které druhý opisuje. Opakuje se tak téma opisování, které je součástí výjevu v kartuši. Na protilehlé straně jsou opět vymalovány dvě dvojice puttů. První z nich se zabývá tabulkou s písmeny řecké abecedy, druhá je zaujata knihou, v níž jeden z puttů ukazuje svému druhovi v textu.

Předsíň knihovny, jak je malý knihovní sál označován v pramenech, byla nejen místností, kterou návštěvník knihovny před svým vstupem do velkého sálu musel projít, ale byla také místem, kde se „rodila“ Moudrost, ztělesněná Minervou. Kromě toho tu byl návštěvník seznamován se zrodem Pegasa a s historií vzniku písma. Tady teprve vznikalo to, co bylo možno spatřit na klenbě hlavního knihovního sálu: na svět tu přicházela Minerva a jejím prostřednictvím Moudrost, vlastnost, kterou oplývali oba oslavovaní biskupové, rodil se tu Pegas, kterého pak bylo vidět na vrcholu Parnasu, jak svým kopytem nechává vytrysknout pramen Hippokrene, a byl tu zachycen vznik písma, které je základním předpokladem vzniku knih a potažmo knihoven. Mytologické příběhy doplňovaly události ze starověkých dějin. Na výjev ze života Alexandra Makedonského, který má ve spánku pod hlavou Homérovu *Iliadu*, navazuje Caesarův hrdinský čin před Alexandrií. V moři před branami města založeného Alexandrem císař v nebezpečí vlastního života zachraňuje knihy. Opatrování knih a zřizování knihoven chápané jako vladařský úkol¹⁴⁵ bylo vlastní i olomouckým biskupům, kteří tak byli díky svým zásluhám o knihovnu povýšeni na roveň císařů.

¹⁴² Caesar, 49; srov. *ibidem*, s. 403.

¹⁴³ Viz Stanislav Hlobil, Kroměřížská sbírka mincí a medailí, *Moravské numizmatické zprávy* 1959, 5, s. 25–27. – Nop 1974 (pozn. 3). – Nop 1979 (pozn. 3), s. 317–318.

¹⁴⁴ Mincovní regál byl zrušen 15. září 1759, současně byla uzavřena i kroměřížská mincovna. K mincovní činnosti olomouckých biskupů viz Jiří Sejbal, *Dějiny peněz na Moravě*, Brno 1979, s. 68–69, 78–84. – *idem*, *Moravský mincovní regál a mincovnictví olomouckých biskupů*, in: Marie Peštová (ed.), *Olomoucké a solnohradské mincovnictví v období tolarové měny*, Brno 1996, s. 35–48.

¹⁴⁵ Viz Karl Möseneder, „*aedificata poesis*“: Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXV, 1982, s. 166–168.

**„HORTUS EPISCOPI DEBET ESSE SACRA BIBLIA“
Bibliothekssäle im Schloss zu Kremsier –
Beitrag zur Ikonographie der Deckenbilder Josef Sterns**

Die künstlerische Tätigkeit des in Graz geborenen Malers Josef Stern (1716–1775) hatte nach seiner Ankunft in Brunn um 1750 für die Malerei in Mähren eine große Bedeutung. Seine in Italien erworbene Erfahrung und das Studium an der Wiener Kunstakademie zeichneten seine privilegierte Position im Bereich der Malerei, besonders der höchst geschätzten Freskomalerei, vor. In Italien ist nur Sterns Aufenthalt in Rom in Jahren 1739–1741 nachweisbar, es ist aber sehr wahrscheinlich, dass er sich in Venedig und Neapel aufhielt, wie es übrigens Spuren der venezianischen und neapolitanischen Malerei in seinem Werk nachweisen. Am stärksten wurde aber Josef Stern von der römischen Malerei der zweiten Hälfte des 17. und des Anfangs des 18. Jahrhunderts beeinflusst, und zwar vor allem von der Malerei Carlo Marattis (1625–1713) und seiner Schüler und Nachfolger.

Bisherige Kenntnisse von Sterns Lehrjahren wurden nun um einige neue Tatsachen erweitert. Nach dem Studium in Italien kehrte der Maler nach Graz zurück. Die Bezeichnung *Frötter*, welche in Grazer Zunftverzeichnissen zum Jahr 1744 neben seinem Namen erscheint und mit welcher nicht ausgelernte, ohne Erlaubnis ein Gewerbe treibende Handwerker bezeichnet wurden, erklärt uns die Gründe, die Josef Stern dazu bewog hatten, nach Wien fortzuziehen und sich an der Wiener Kunstakademie zu immatrikulieren (11. 1. 1744). Aus Raummangel wurde die Akademie am 31. März 1745 geschlossen, und die Zeit, die der Maler an der Akademie verbrachte, war relativ kurz, um den bereits durch das mehrjährige Studium in Italien vorherbestimmten Malerstil Sterns markanter beeinflussen zu können. Trotzdem hinterließ das Studium deutliche Spuren in seinem Werk. Eine der ersten mährischen Arbeiten Sterns, das Hauptaltarbild in der Wallfahrtskirche in Dub an der March (1751–1753), trägt Merkmale der italienischen bzw. venezianischen Belehrung, zur Geltung wurden hier aber auch bisher unbemerkte Kenntnisse aus dem Kreis der Troger-Schule gebracht. In den früheren, in Mähren geschaffenen Fresken Sterns finden wir Figuren, welche durch ihren Typ den späteren Gestalten Maulbertschs ähnlich sind, wie es zum Beispiel das Fresko in der Schlosskapelle in Sokolnitz aus dem Anfang der 50. Jahre oder etwas jüngere, um 1755 entstandene Dekoration der Kapelle des Damenstifts in Brunn zeigen.

Die Deckengemälde in den Bibliothekssälen im Schloss zu Kremsier gehören zum Höhepunkt des Sterns Schaffens. Die Malereien stellen durch ihren Gestalt- und Farbenreichtum eine deutliche Abkehr von der ruhigen Form der ersten Werke Sterns dar.

Die Malerdekorationen der beiden Bibliothekssälen in der Bischofsresidenz zu Kremsier entstanden im Rahmen ihrer Erneuerung nach dem Brand im Jahr 1752. Den Vertrag über die Ausmalung der Decke in dem größeren Bibliothekssaal schließt Leopold Friedrich Graf von Egkh (Bischof 1758–1760) mit Josef Stern am 7. April 1759 ab. Laut dem Vertrag sollten die Fresken während des bevorstehenden Sommers den bereits angenommenen Skizzen entsprechend durchgeführt werden. Der Maler sollte ein Honorar in der Höhe von 1000 Gulden erhalten. Um einen Monat früher, am 10. März 1759 wurde auch der Vertrag mit Maulbertsch unterschrieben, der für 2300 Gulden den repräsentativen Lenzsaal ausmalen sollte.

An der Decke des großen Bibliothekssaales gestaltete Josef Stern, sicherlich einem schriftlichen Programm entsprechend, wie es bei solchen Interieurdekorationen im Barock gewöhnlich war, *Apotheose des Karl von Liechtenstein-Castelcorn und Leopold Friedrich von Egkh* [Abb. 1, 2].

Über den beiden Schmalseiten des Saales mit dem rechteckigen Grundriss bildete der Maler zwei Pyramidalkompositionen, auf deren Gipfeln er die Bildnisse der verherrlichten Bischöfe platzierte. Links vom Eingang ist ein Medaillon mit dem Bildnis von Karl von Liechtenstein-Castelcorn (Bischof 1664–1695) und unter ihm die Inschrift *Condidit* dargestellt, welche daran erinnert, dass der abgebildete Bischof nicht nur den Sommerbischofsitz in Kremsier errichtete, umbaute und zu seiner Residenz machte, sondern auch die dortige Bibliothek mit dem Kapital von 10 000 Gulden stiftete. Das Bischofsporträt hält statt ihrem Schild die Göttin der Weisheit Minerva, unter ihr schwebt *Abundantia* mit Füllhorn, begleitet von *Saturn / Chronos*, der die Zeit personifiziert. Links ergänzen die Komposition die Personifikationen der Malerei, Bildhauerei und Ar-

chitektur. Unter ihnen ist der Flussgott gemalt, der den Fluss Mähren, welcher durch Kremsier fließt, verkörpert. Am Rande des Gefäßes, das er anhält, ist das Fresko *I. S. P.* – Iosephus Stern pinxit – signiert. Die ganze Szene krönt ein Baldachin, getragen von Putten und der von rechts herabschwebender Fama, die den Bischofsruhm in die Welt verkündigt. Der Bischof Karl von Liechtenstein-Castelcorn ist hier als ein gebildeter und weiser Mann, Erbauer des Schlosses und Initiator seiner plastischen sowie malerischen Ausstattung verherrlicht. Unter seiner Regierung blühte die auf dem Fluss Mähren gelegene Stadt Kremsier im Überfluss auf und er und seine Taten werden im Gedächtnis der Menschen für alle Zeiten bewahrt.

Auf der gegenliegenden Seite ist im Medaillon der Bischof Leopold Friedrich von Egkh abgebildet. Über seinem Porträt weht ein Band mit der Inschrift *Instauravit*, welche auf die, vom Bischof vollendeter Erneuerung des Schlosses nach dem Brand im Jahr 1752 hinweist. Die Bischofspersönlichkeit ist mittels der Figuren von Herkules und drei Frauen präsentiert, die Wachsamkeit – *Vigilantia*, Weisheit – *Prudentia* und Vernünftige Seele – *Anima rationalis* darstellen. Herkules symbolisiert die Geistkraft und ist das Abbild der Tugend, welche die Quelle aller Künste und Wissenschaften ist. Die vernünftige Seele zeigt die Bischofsseele als Muster der schönen, mit Vernunft und Gemüt begabten Seele. Die Wachsamkeit in Verbindung mit der *Prudentia*, die zugleich auch *Instructio* – Instruktion oder Beispiel darstellen kann, zeigt die Persönlichkeit des verherrlichten Prälaten als Exemplum eines weisen Menschen, der seine Weisheit durch ständige Übung und Pflege seiner Geisteskräfte gewann.

Auf den Längsseiten sind Allegorien der Künste und Wissenschaften dargestellt. Vor der über dem Eingang abgebildeter Kirchenarchitektur sitzen auf den Wolkenhaufen Wissenschaft – *Doctrina*, Kunst zu regieren – *Ars politica* [Abb. 3], Medizin und Astronomie, gegenüber sind die Musen um Apollon [Abb. 4] herum zusammengestellt. Außergewöhnlich ist die Gestalt von Thaleia, die unter ihnen abgebildet ist. Thaleias Attribut, die Geste der rechten Hand, hat ihren Ursprung in der italienischen *commedia dell'arte* und beweist ihre wiedererweckte Beliebtheit an adeligen Höfen Mitteleuropas im 18. Jahrhundert.

In der Gewölbmitte strahlt eine Sonnenscheibe – Licht der Gotteswahrheit, in der die nackte *Veritas* [Abb. 6] erscheint. Sie ist vom Putto mit der Sanduhr, dem Kennzeichen der Fleiß begleitet. Das über die ganze Gewölbfläche sich ergießendes Gotteslicht beschirmt Künste und Wissenschaften, welche fleißig und eifrig gepflegt werden sollten und zu deren Blüte und Ruhm auch beide verherrlichten Bischöfe, Karl von Liechtenstein-Castelcorn und Leopold Friedrich von Egkh, einen großen Beitrag geleistet haben. Die Taten beider Männer spielten sich ebenfalls unter der Gottespatronanz und ihrer eigenen Strebsamkeit ab, dank welcher sie ihren Weltruf erreichten.

Durch die ähnliche künstlerische Qualität zeichnet sich auch das Fresko in dem kleineren Bibliothekssaal aus, für welches das Thema Geburt der Minerva gewählt wurde. Der Vertrag wurde von beiden Seiten am 4. März 1760 unterschrieben. Den vorher angenommenen Skizzen entsprechend sollte Stern die Malerei für das Honorar von 66 Dukaten durchführen. An das Deckenbild mit der Szene *Geburt der Minerva* [Abb. 7, 12] knüpfen vier Grisaille-Kartuschen an. Die Themen der zweie von ihnen wurden bereits als *Entstehung Pegasus* [Abb. 8] und *Alphabeterfindung* [Abb. 9] bestimmt. Die übrigen bisher unbekanntem Motive wurden von der Freskoausstattung der Hofbibliothek in Wien, deren Autor der Maler Daniel Gran ist, mittels Salomon Kleiners graphischen Albums vom Jahr 1737 entnommen. Sie zeigen zwei Szenen aus der antiken Geschichte *Caesar rettet Bücher aus dem Wasser bei der Stadt Alexandria* [Abb. 10] und *Alexander schlafend, Homeros Schriften unter dem Kopf* [Abb. 11]. Das Vorzimmer bey der Bibliothek, wie der kleine Saal in Quellen genannt ist, wurde zum Raum, wo die Weisheit – Minerva zur Welt kommt, wo Pegasus entsteht [Abb. 9] und wo man die Geschichte der Schriftenstehung schildert. Hier kommt zum Licht das, was man an der Decke des großen Saales sehen kann: Minerva, die Verkörperung der Weisheit, welche den beiden verherrlichten Bischöfen eigen ist, Pegasus, der sich auf dem Parnass bäumt, und das Schriftenstehen, das die erste Voraussetzung der Existenz der Bücher und Bibliotheken ist. Die mythologischen Geschichten wurden von den historischen Ereignissen aus dem Leben des Kaisers Alexander des Großen und Caesar vervollständigt. Das Bewahren der Bücher und Einrichten der Bibliotheken, die als Herrscheraufgabe verstanden wurden und die altertümlichen Kaiser berühmt machten, pflegten ebenfalls die Ölmützen Bischöfe, die dank ihren Verdiensten um die Kremsier Bibliothek den Kaisern gleich stehen.

Der Autor des schriftlichen Programms – des *conchetto* stammte vom Kreis des Bischofs Leopold Friedrich von Egkh. Er war wahrscheinlich Mitglied des Piaristenordens in Kremsier, es könnte der Rektor des Kremsier Piaristenkollegiums in Jahren 1749–1760 Jeremias a Matre dolor sein. Die historische Beschreibung der Fresken dürfte auch die Schrift des bischöflichen Bibliothekars (1773–1781), Piaristen Quirinus Kralowetzky a s. Augustino beinhalten. Sein Werk *Notitia Bibliothecae Cremsiriensis ac hujus Bibliothecariorum* bleibt zur Zeit aber verschollen.

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis:
1–12: Seminář dějin umění FF MU Brno (Tomasz Zwyrtek)